

Q O R P U S

ISSN 2237-0617 VOLUME 14 NÚMERO 2 AGOSTO 2024



PGET/UFSC

QORPUS

VOLUME 14 NÚMERO 2

AGO 2024

ISSN 2237-0617

Editora-chefe

Dirce Waltrick do Amarante (UFSC)

Editores-associados

Aurora Bernardini (USP)

Sérgio Medeiros (UFSC)

Editores-adjuntos

Ane Girondi (UFSC)

Vássia Vanessa da Silveira (UFSC)

Willian Henrique Cândido Moura UFSC)

Conselho editorial

Alai Garcia Diniz (UFSC/UNILA)

Álvaro Silveira Faleiros (USP)

Ana Helena Barbosa Bezerra de Souza (UFMG/USP)

Andréia Guerini (UFSC)

Angelica Micoanski Thomazine (UFSC)

Clélia Mello (UFSC)

Donaldo Schüller (UFRGS)

Fábio de Souza Andrade (USP)

Larissa Ceres Rodrigues Lagos (UFOP)

Lúcia Sá (University of Manchester)

Luci Collin (UFPR)

Malcom McNee (Smith College)

Manoel Ricardo de Lima (UNIRIO)

Maria Aparecida Barbosa (UFSC)

Marie-Hélène Catherine Torres (UFSC/UFC)

Marília Librandi Rocha (Princeton University/Diversitas-USP)

Myriam Correa de Araujo Avila (UFMG)

Nora Margarita Basurto dos Santos (Universidad Veracruzana)

Odile Cisneros (University of Alberta)

Patrick O'Neill (Queen's University)

Piotr Kilanowski (UFPR)

Vitor Alevato do Amaral (UFF)

Walter Carlos Costa (UFSC/UFC)

Diagramação e Edição

Ane Girondi (UFSC)

Publicação Eletrônica

Willian Henrique Cândido Moura (UFSC)

Projeto Gráfico

Vássia Vanessa da Silveira (UFSC)

Imagem da Capa

Sérgio Medeiros (UFSC)

QORPUS

VOLUME 14 NÚMERO 2

AGO 2024

ISSN 2237-0617

SUMÁRIO

Editorial

Editorial.....	9
-----------------------	----------

Aurora Bernardini

Dirce Waltrick do Amarante

Sérgio Medeiros

Willian Henrique Cândido Moura

DOSSIÊ: Traduções e críticas da canção 'Sara' de Bob Dylan

Criando em conjunto: tradução e crítica apoiada no cover em espanhol de Sara de Esteban

Paez	15
-------------------	-----------

Sarah de Carvalho Ortega

Tradução para o francês: "Stella"	23
--	-----------

Bárbara Fraga Góes

Tradução para Língua de Sinais Brasileira: Sobre o processo de tradução da música Sara, de

Bob Dylan.....	31
-----------------------	-----------

Aline Iolanda de Souza

Camila Neves Petrópulos

Traduzindo Sara.....	39
-----------------------------	-----------

Yuri Cunha

ENSAIO

Crítica de Por que o guarda-chuva?.....	51
--	-----------

Luiza Cidade Souza

TRADUÇÕES

Lai le Freine 55

Tradução de Deborah Veronese Fritsch

Dienifer Feijó Vieira

Ladies' chat e Charla de señoras, de Ana Cristina Cesar..... 77

Tradução de Willian Moura

O Matadouro, de Esteban Echeverría..... 81

Tradução de Natália Scalvenzi

Como são os títeres, de Aída Rodríguez e Nicolás Loureiro.....113

Tradução de Paola L. R. Peciar

Finança, ética e tradução, de Pierre Jeanson129

Tradução de Bianca Melyna Filgueira

Leticia Fiera

ENTREVISTA

Conversando com a Professora Dr^a Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão.....141

Ana Carolina de Freitas

Luciana Trajano Leal Tenório

EDITORIAL



Editorial

Crítica, tradução e entrevista compõem este novo número da revista *Qorpus*, que é dedicada à arte da palavra em diferentes modalidades criativas e reflexivas.

O destaque é o dossiê dedicado à canção “Sara”, do músico e poeta Bob Dylan, que recebeu o Nobel de Literatura em 2016. Versões, recriações e comentários integram o dossiê, assinado por vários colaboradores.

Na sessão entrevista, a professora Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão, da UFSC, fala de sua carreira e de suas pesquisas, após o recebimento do prêmio Mulheres na Ciência.

Desejamos boa leitura a todas e todos!

Aurora Bernardini (Universidade de São Paulo)

Dirce Waltrick do Amarante (Universidade Federal de Santa Catarina)

Sérgio Medeiros (Universidade Federal de Santa Catarina)

Willian Henrique Cândido Moura (Universidade Federal de Santa Catarina)

DOSSIÊ



Dossiê de traduções e críticas da canção ‘Sara’ de Bob Dylan

Introdução

Este dossiê é resultado dos debates e aventuras de pensamento (Flusser, 2012) ocorridos durante a disciplina, ministrada pela Profa. Dra. Dirce Waltrick do Amarante, Crítica da Tradução, oferecida pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET) na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Com o objetivo de refletir sobre o que é e como se faz crítica de tradução, selecionamos a canção *Sara*, do cantor e compositor estadunidense, Bob Dylan, como *corpus* e realizamos a tradução desta para o espanhol, francês, Língua Brasileira de Sinais e para o português brasileiro. Em seguida, produzimos críticas a respeito dessas traduções, de acordo com os diferentes referenciais teóricos estudados ao longo do semestre como forma de praticar o olhar crítico ante nossas próprias traduções, bem como, as traduções das e dos colegas.

REFERÊNCIAS

FLUSSER, Vilém. A dúvida. 2012. Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume

Criando em conjunto: tradução e crítica apoiada no cover em espanhol de Sara de Esteban Paez

Sarah de Carvalho Ortega¹
Universidade Federal de Santa Catarina

Este trabalho almeja discutir o processo de tradução realizada no par linguístico inglês-espanhol de algumas das estrofes da canção “Sara” do cantor estadunidense Bob Dylan. Faz-se oportuno mencionar que a tradução visa uma versão para ser versada, ou seja, própria para cantar. Contudo, antes de adentrar na discussão propriamente tradutória, é oportuno apresentar informações contextuais acerca de quem foi Sara e do cantor, bem como o contexto sociopolítico envolvidos na época de produção da música, pois estes foram fatores que contribuíram para a construção da tradução e da presente crítica da tradução.

Robert Allen Zimmerman que viria a se batizar como Bob Dylan nasceu em 1941, Minnesota, Estados Unidos. Era de uma família judia e em 1960 decidiu partir para Nova York e viver como músico no auge do fenômeno da contracultura. Tal movimento surgiu como forma de oposição à ordem e aos valores legitimados da sociedade consumista estadunidense. Buscava-se a construção de uma cultura de paz e amor social, opondo-se radicalmente às políticas vigentes do país que logo entraria em guerra com o Vietnã. A chamada *beat generation*, com seus principais expoentes sendo o movimento hippie e o rock, propunham novos modos de viver e de se expressar (Silva *et al.*, 2015). Dylan foi um dos artistas proeminentes dessa geração que inovou a maneira de produzir música ao inserir poemas em suas canções, na mistura do gênero folk e rock e na extensão temporal, com músicas que chegavam a oito minutos (Micó, 2022).

Nesse ínterim de se estabelecer enquanto artista, Dylan e Sara se conheceram e se casaram em 1965, tiveram quatro filhos e ficaram unidos, oficialmente, até 1977. Um ano antes da separação a canção “Sara” foi lançada por Dylan.

Faz-se interessante ressaltar que o divórcio foi acompanhado de acordos econômicos que priorizavam o silêncio de Sara sobre o relacionamento dos dois e teve como resolução final de que a ex-esposa receberia 36 milhões de dólares e parte do direito sobre as músicas compostas durante os doze anos de casamento com o cantor (García, 2027). Em diferentes fontes o casamento é descrito como “turbulento” e “*rocky*”, mencionando também os casos extraconjugais de Dylan e a rotina intensa do cantor. Mídiaticamente

¹ Estudante de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: s.carvalhorte@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0009-0009-0975-155X>

a família de Dylan não é reconhecida por explicar sobre as relações pessoais e Sara tão pouco aparece depondo sobre sua relação com o famoso, dificultando maiores esclarecimentos acerca da canção.

De todo modo, surge uma necessidade de contextualização sobre Sara e a relação entre a canção que aqui se propõe traduzir, para isto, distintos sites de informação, como jornais, sites de fanclub, blogs e estudos acadêmicos foram acessados para tentar delinear uma linha ainda turva sobre quem foi Sara. Todos esses canais de informação, entretanto, ofereciam uma descrição nebulosa sobre a *persona* que, como esperado, salientavam a vida de seu ex-esposo. Dessa forma, publicamente a vida de Sara é traçada a partir de seu relacionamento com o músico.

Shirley: a *mystical wife* e sua construção na mídia

Shirley Marlin Nozniskay nasceu no ano de 1939 em Wilmington, Delaware, Estados Unidos. Em alguns sites, conta-se que em seu primeiro casamento seu então marido, Hans Lownds, lhe havia “sugerido” trocar de nome pois o mesmo havia sido casado com uma mulher também chamada Shirley. Desde então, Shirley tornou-se Sara Lownds.

Ao longo de sua vida trabalhou como modelo, secretária e atriz no filme “Renaldo e Clara” (1978) que foi dirigido por Bob Dylan. Ao conhecer o cantor, Sara decide romper com Lownds e daí em diante começa seu envolvimento com o músico que na época era também comprometido com a cantora Joan Baez. Em uma notícia do jornal *Belfast Telegraph* (2017), uma agente de Dylan o questiona do porquê ter escolhido Sara e não Baez a qual o cantor responde com “*Because Sara will be there when I want her to be home, she’ll be there when I want her to be there, she’ll do it when I want to do it. Joan won’t be there when I want her. She won’t do it when I want to do it.*” Ao final, a maioria das mídias parece caracterizar Sara como uma mulher misteriosa, mas ao mesmo tempo uma previsível dona de casa e esposa. Entretanto, partes dessas definições parecem ser estabelecidas pelas canções de Dylan e seu novo status de “pai de família”, daí em diante todas essas representações são espelhadas em Sara.

A “Sara” da canção

Sara não foi a única mulher a ser envolvida no trabalho do cantor, a exemplo de Suze Rotolo, uma de suas ex-namoradas, aparece na capa de seu segundo disco *The Freewheelin’* (1963). Distintas “musas” podem ser reconhecidas em suas composições ao

longo dos anos. Entretanto, a canção Sara chama atenção por levar o nome da ex-esposa e explicitar a dedicatória apaixonada em um momento conturbado como um divórcio, rompendo com a tradicional discrição da vida pessoal de Dylan.

Muitas de suas canções costumam narrar uma história e em “Sara” não é diferente. Dylan aparece como um possível narrador que relembra o casamento dos dois, lembranças felizes passadas em família mesclam-se com a desilusão amorosa e a realidade cada vez mais próxima da separação. Cheia de metáforas e vocativos carinhosos para se referir a Sara - “amor da minha vida” e “joia radiante” - a ex-esposa ocupa esse personagem que escuta a aflição de seu ex-amante. É possível interpretar uma dúvida entre o desejo de reatar a relação e a angústia da realização de que aquele casamento acabou. Uma possível prova disso seria a praia citada frequentemente na música que ora lembrada como bela e feliz, ora deserta e abandonada.

Exercício de comparação entre traduções

Neste espaço irei expor algumas das estrofes do texto meta (TM) que teve como texto fonte (TF) e texto de comparação, respectivamente: a versão em inglês da canção “Sara” e a versão versada produzida por Esteban Paez (2020) em espanhol. Desta forma, objetiva-se apresentar comentários comparando cada um desses textos a fim de traçar o processo de produção do TM.

Entre as estratégias implementadas no TM, há uma tentativa de manter uma *correspondência* com o TF na primeira estrofe, sobretudo, no nível semântico da canção. Em relação à uma correspondência gramatical observa-se uma mudança de tempo verbal. A escolha pelo tempo presente e logo depois o gerúndio no texto meta se deu pela tentativa de salientar a experiência de desorientação temporal que a história do narrador apresenta, momentos que ora parecem estar acontecendo no tempo de discurso do narrador mas que já foram finalizados. Somado a isso, a melodia parece se manter melhor no tempo gerúndio que estabelece um ritmo contínuo, caso contrário, se invertêssemos os mesmos verbos utilizados no TM para o tempo passado há uma ruptura dessa sequência sonora. Na versão de Paez este se manteve correspondente nos tempos verbais, entretanto, adaptou o conteúdo semântico do TF, alterando os espaços mencionados, de *beach* para *parque de juegos*.

Texto Fonte	Tradução de Esteban Paez	Texto meta
I laid on a dune, I looked at the sky	Me acosté en el pasto mirando el cielo	Recostado en la arena y mirando el cielo
When the children were babies and played on the beach	Los nenes eran chicos en el parque de juegos	Nuestros hijos eran chicos y jugaban en el mar
You came up behind me, I saw you go by/ You were always so close and still within/ reach	Llegaste detrás yo te vi pasar Estaba siempre tan cerca y te podía alcanzar	Tú viniste por detrás y te vi me pasar Siempre estabas tan cerca y tan fácil de alcanzar

Em relação a um dos refrãos traduzidos persiste a tentativa de manejar uma correspondência no que diz respeito à estrutura gramatical e semântica da canção, tanto no TM como na versão feita por Paez. No entanto, no último verso há um posicionamento por parte da tradutora que optou por colocar uma maior agência nas necessidades de perdão que eram do cantor e não de Sara. Observa-se uma mudança de carga semântica se comparado com o verbo *must* no TF e na versão de Paez com o verbo *podés* para o verbo *necesitar* em primeira pessoa do singular no TM. O verbo ‘*necesitar*’ demarca uma maior agência por parte do eu lírico no sentido de que é ele que precisa do perdão de Sara e não ao contrário. Também, optou-se por um caminho diferente do de Paez, pois o tradutor parece eufemizar as ações que pediam perdão.

Faz-se importante mencionar a seleção do pronome de segunda pessoa no TM: *tú*, *vos*, *usted*. Um aspecto relevante para quando se pensa uma tradução na língua espanhola. Como estamos tratando de uma canção dedicada para a ex-esposa, o pronome *usted* que carrega uma carga de maior formalidade não é compatível para uma relação íntima e familiar na maioria dos países hispanofalantes. Optou-se, por fim, pelo *tú*.

Texto Fonte	Tradução de Esteban Paez	Texto meta
Sara, oh Sara	Sara, Sara	Sara, oh Sara
Scorpio Sphinx in a calico dress	Esfinge de escorpio en vestido tonial	Esfinge de escorpio en vestido percal

Sara, Sara	Sara, Sara	Sara, Sara
You must forgive me my unworthiness	Algunos errores podés perdonar	Necesito que perdones toda mi indignidad

No segundo refrão da música nota-se que Paez prefere realizar um *empréstimo* somente dos últimos vocativos amorosos que finalizam os versos. Pensei que essa escolha se deu pela tentativa de priorizar o ritmo na mudança de um verso para o outro. No TM, por outro lado, há uma *adaptação* desses vocativos, em que o primeiro mantém uma correspondência com o TF, já o segundo, “sweet love of my life” sofre uma adaptação pelo chamamento romântico mais comum em espanhol, “*vida mía*”.

Texto Fonte	Tradução de Esteban Paez	Texto meta
Sara, Sara	Sara, Sara	Sara, Sara
Sweet virgin angel, sweet love of my life	Dulce ángel virgen, sweet love of my life	Dulce ángel virgen, vida mía
Sara, Sara	Sara, Sara	Sara, Sara
Radiant jewel, a mystical wife	Joya radiante, a mystical wife	Joya radiante, mi divinidad

Faz-se importante destacar o espaço que a praia ocupa no TF. Este espaço lembrado por Dylan sofre uma transformação assim como o seu casamento. Na primeira estrofe essa praia aparece como um lugar belo em que Dylan, Sara e seus filhos costumavam se divertir juntos. Contudo, retomada posteriormente na penúltima estrofe da música, a mesma praia sofreu pela ação do tempo a perda da beleza que outrora foi dona. Feito essa ressalva, na tradução de Paez, o tradutor havia adaptado a praia inicialmente para parque de diversões, contudo, na penúltima estrofe Paez decide evocar o espaço, agora traduzido como praia que aparece um tanto perdido e não referenciado. Apesar dessa perda semântica, Paez obteve uma constância de ritmo nessa estrofe.

Inicialmente no primeiro verso do TM há uma metáfora que procura se relacionar com a ideia da duna da primeira estrofe, o mar que agora virou areia e a praia antes tão viva é deserta tanto no sentido de ausência como no sentido de semelhança ao bioma deserto. Observa-se também a tentativa de manter as terminações em “a” e garantir uma sonoridade.

Texto Fonte	Tradução de Esteban Paez	Texto meta
Now the beach is deserted except for some kelp	La playa está ahora desierta y gris	Ahora es un mar perdido en la arena
And a piece of an old ship that lies on the shore	Solo quedan despojos de un barco en el mar	Un alga podrida y un viejo casco a flotar
You always responded when I needed your help	Siempre respondiste y me diste tu ayuda	Siempre me contestabas y tanto me ayudabas
You gimme a map and a key to your door	Me diste las llaves de tu casa y más	Me diste una llave y un mapa a tu casa

Conclusões

É sabido que a tradução de canções que se propõe a serem apropriadas para o canto é um desafio com distintas “fases” para serem enfrentadas. Reconhecendo o rigor da tarefa, o teórico Low (2003, p. 11 *apud* Micó) propôs o “princípio de pentatlo” às pessoas tradutoras que se aventurassem na tarefa. O autor compara os distintos desafios esportivos que os atletas gregos passavam com os desafios para se chegar a uma tradução versada. Low explica que o texto meta teria que cumprir cinco provas: “*Singability, Sense, Naturalness, Rhythm, and Rhyme.*”

Low não deixa de propor uma visão crítica ao princípio, explicitando que o processo para passar por essas provas deve ser flexível. Como demonstrado pelas traduções supracitadas há a necessidade de empreitar distintas estratégias de tradução que por vezes mudam o sentido do TF, recriando metáforas e até posicionamentos críticos de quem traduz. Dentro do limite desta tradução que ainda está em construção, pode se dizer que, pelas análises iniciais, a semântica da canção é o que mais se procura manter no TM. Ao mesmo tempo, observa-se uma necessidade de revisão em relação aos aspectos de melodia, afinal o objetivo que se destaca para esse projeto de tradução é que seja própria para cantar.

REFERÊNCIAS

GREGORY, Chris. Bob Dylan’s SARA: FORGIVE ME MY UNWORTHINESS. **from the pen of Chris Gregory**. 07 de julho de 2023. Disponível em: <https://chrisgregory.org/articles/bob-dylans-sara-forgive-me-my-unworthiness/>

MATOSSIAN, Juan. Bob Dylan y el misterio sobre su vida privada: los cinco hijos con Sara Lownds y el matrimonio (e hija) que mantuvo en secreto por más de 10 años. **Vanity Fair**. 08 de junho de 2023. Disponível em: <https://www.revistavanityfair.es/articulos/bob-dylan-vida-privada-mujer-hijos>

MICÓ, Carmen. **Análisis de las canciones traducidas de Bob Dylan (inglés-español)**. Trabalho de conclusão de curso - Linha de tradução audiovisual, literária e humanística - Tradução e Interpretação, 2022.

PAEZ, Esteban. **Sara**. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=sara+esteban

SANCHES, Pedro. As praias desertas de Sara, Bob e Jakob Dylan. **UOL**. 19 de maio de 2010. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/opiniao/as-praias-desertas-de-sara-bob-e-jakob-dylan/>

Sem autoria. Bob Dylan's love life has proved to be every bit as complex as his legendary songs. **Belfast Telegraph**. 05 de maio de 2017. Disponível em: <https://www.belfasttelegraph.co.uk/entertainment/news/bob-dylans-love-life-has-proved-to-be-every-bit-as-complex-as-his-legendary-songs/35681268.html>

SILVA, Claudilma. et al. Contracultura x Cauda longa: o movimento Hippie e seu legado. **Jornalismo do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-2410-2.pdf>

GARCÍA, Hernán. **Los poemas de Bob Dylan y otros crímenes pasionales**. 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10818/29406>

Tradução para o francês: “*Stella*”

Bárbara Fraga Góes¹

Universidade Federal de Santa Catarina

A canção “Sara” foi lançada em 1976, no disco “Desire” de Bob Dylan e assim como outras canções do músico ela tem um caráter autobiográfico, cujo título remete à esposa do cantor à época, Sara Dylan. Bob Dylan, conhecido por seu estilo *folk*, gravou inúmeros álbuns e publicou diversos livros, ficção, crônicas, autobiografias, dentre outros. Um dos trabalhos literários mais relevante é “*The Lyrics - 1961-2012*”, publicado pela editora *Simon & Schuster* no ano de 2016, no qual reuniu as letras de suas músicas e no mesmo ano conquistou o Prêmio Nobel de Literatura: “[...] por ter criado novas expressões poéticas dentro da grande tradição de música americana” (tradução nossa)². No ano seguinte foi publicada a versão brasileira: “*Letras (1961-1974)*”, em edição bilíngue, da editora Companhia das Letras, com a tradução de Caetano W. Galindo. No ano de 2021 foi publicado um segundo volume, intitulado “*Letras (1975-2020)*”, no mesmo formato, bilíngue, traduzido por Caetano W. Galindo, nesta ocasião com o acréscimo de canções.

Filho de imigrantes judeus, Dylan teve contato com a música desde muito cedo, cresceu no interior dos EUA, teve influência de escritores como Jack Kerouac, do movimento *beatnik* e de poetas modernistas. Pessimista e irônico, demonstra seu lado sombrio, geralmente por um estilo de canções longas que contam histórias, por vezes até faladas, sendo assim a ênfase nas letras das músicas e não nos arranjos, que de modo geral são simples ou repetitivos.

No Brasil muitos artistas fizeram versões brasileiras de suas músicas, dentre eles, destaca-se Zé Ramalho, considerado o “Bob Dylan do sertão”, que lançou um álbum completo em homenagem ao cantor estadunidense, chamado: *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando* (2008), no qual traduz e recria 12 canções de Bob Dylan em português. De acordo com o produtor, Robertinho de Recife, o artista brasileiro obteve a autorização do próprio Dylan para o lançamento do álbum, mas este solicitou a tradução das versões brasileiras para o inglês, para que ele soubesse o significado que Zé Ramalho havia dado às suas canções, já que o brasileiro as transformou:

¹ Estudante de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: barbarafgoes@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-4886-496X>

² “[...] for having created new poetic expressions within the great American song tradition”. Disponível em: MLA style: Bob Dylan – Facts. NobelPrize.org. Nobel Prize Outreach AB 2024. <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/facts/>> Acesso em 3 maio de 2024.

Por quase dois anos, Zé Ramalho encarou o desafio de versionar para o português canções de Dylan, mantendo-se, o máximo possível, fiel ao material original. [...] “Tive grande cuidado para não fugir da visão do poeta, mesmo citando metáforas diferentes ou situações diversas. O prazer de ver o resultado final pronto foi maior do que os desafios e as dificuldades”.³

Além da adaptação poética com a linguagem verbal, o artista brasileiro fez um trabalho musical aprimorado, dando nova roupagem às músicas de Dylan com instrumentos e levadas características de estilos regionais; por conseguinte o disco foi indicado ao Grammy Latino na categoria de melhor álbum brasileiro de rock em 2009.

Não é incomum na história da literatura ocidental o fato de escritores atuarem também como tradutores, já que a atividade de tradutor/a veio a ser regulamentada no Brasil apenas em 1943. No campo das artes, nem sempre um(a) “tradutor(a) profissional” é responsável por tais adaptações, como neste caso, no qual o próprio cantor e compositor fez as traduções do inglês para o português brasileiro. Cabe ressaltar, que este o fez, conforme os dados da entrevista, em um período de dois anos, com o objetivo de criar uma nova roupagem musical no Brasil, distintamente do trabalho do tradutor Caetano Galindo, cujo objetivo não era o de criar novas músicas, mas o de traduzir unicamente os textos, dentro de um pequeno prazo de tempo: apenas dois meses. Neste sentido, o escopo das traduções é diverso do caso citado anteriormente, conforme nota do tradutor no preâmbulo do livro:

Na maioria dessas ocorrências, especialmente nas canções, a tradução novamente pouco preocupada com métrica e rima e muito centrada no sentido das letras originais deve proporcionar certa chance de reconhecimento. Fora isso, além de novamente me deixar levar por ritmos, metros e padrões sonoros que ocorressem sem bloquear demais a leitura mais clara do original, me dei também o direito de incluir, aqui e ali, quase como uma compensação, ligeiros acenos a Drummond, Chico Buarque, Caetano Veloso e mesmo ao grupo Ira! (Dylan, 2016, p. 7)

Pode-se depreender de sua justificativa, que não conseguiu manter a mesma métrica e rima do inglês, mas optou por recriar novos efeitos no português brasileiro, visando privilegiar o sentido dos textos e incluindo referências da literatura e da música brasileira para aprimorar o aspecto poético. Linda Hutcheon, sobre a adaptação (2011), afirma que o valor do que já é conhecido agrada ao público que irá consumir uma nova mídia tanto quanto as novidades e surpresas a esta associadas, à vista disso o fator originalidade não

³ Disponível em: <https://www.dgabc.com.br/Noticia/909364/ze-ramalho-canta-bob-dylan> Acesso em ago. 2024.

é essencial para determinar o êxito na recepção do público. Diversamente, o público tem expectativas em encontrar ecos do que já lhe é conhecido, e tal afirmação justifica as escolhas que serão comentadas a seguir nesta tradução. Cabe ressaltar que as obras adaptadas não devem ser consideradas derivativas ou secundárias, adaptar é uma ação que empreende criatividade e originalidade: “O que podemos, por analogia, chamar de faculdade adaptativa é a habilidade de repetir sem copiar, de incorporar a diferença na semelhança, de ser de uma só vez o mesmo e Outro.” (Hutcheon, 2011, p. 230). Portanto, proponho empregar tal reflexão no sentido de considerar a tradução da letra da canção *Sara* como uma adaptação, visto que se trata de traduzir a linguagem verbal para um idioma diferente, sem que o material acústico seja minuciosamente tratado presentemente.

Na França, Francis Cabrel e Hugues Aufray são artistas consagrados que traduziram, adaptaram e interpretaram as canções de Bob Dylan. As versões de uma canção em outra língua podem demandar diferentes formas, arranjos e poéticas, e assim requer certa complacência por parte do receptor que já conhece a proveniência, da versão “original”, pois não encontrará na nova versão uma cópia daquela anterior. A filóloga e filósofa francesa Bárbara Cassin elaborou o “Dicionários dos intraduzíveis” em 2018, no qual discorre sobre conceitos “intraduzíveis” em diferentes línguas e culturas, considera que os ditos “intraduzíveis” são constantemente traduzidos. Por tal concepção de que certos conceitos e formas sejam intraduzíveis, podemos considerar a tradução de canções como adaptações, versões, entre outros adjetivos. Jean-Charles Meunier comenta as dificuldades em traduzir as canções de Dylan (2020, p. 21):

L'une des difficultés, lorsqu'il s'agit de traduire une chanson de Bob Dylan, vient de l'intertextualité, qui est non seulement abondante, mais également très hétérogène. Dylan fait référence à des œuvres qui sont connues de la plupart de ses auditeurs américains, à l'actualité sociopolitique de son époque, et à des formes d'humour qui sont ancrées non seulement dans un territoire mais aussi dans une époque donnée.

Os elementos intertextuais são recorrentes nas canções de Dylan, além disso, em *Sara*, há referências como “*Portugal bar*”, “*Them playin' leapfrog and hearin' about Snow White*”, “*You in the marketplace in Savanna-la-Mar*”; as quais foram traduzidas em francês da seguinte maneira: “*un bar Portugais*”, “*Ils jouent à saute-mouton en écoutant la Blanche-Neige*”; e “*Tu étais au marché à Savanna-la-Mar*”, foi mantido por tratar-se de gentílico.

Como objetivo geral para realizar esta tradução, busquei, sobretudo, manter o ritmo e a métrica da canção “original” de Bob Dylan, mantendo, portanto, quando possível, as rimas alternadas, estilo ABCD. Busquei manter o número de sílabas em cada verso, sem repetir as rimas e utilizar termos dentro do mesmo campo semântico da versão original, em inglês. Para isso, o título da canção transformou-se em “*Stella*”, devido ao fato de que a pronúncia é próxima da pronúncia de *Sara* em inglês; coincide o número de sílabas e o acento tônico, apesar de que em francês também existe o nome “*Sara*”, mas sua pronúncia tem um acento tônico que se afasta da pronúncia do inglês: /'sɛərə/ e em francês [sa.ʁa]; já a pronúncia do nome “*Stella*” em francês possui as mesmas vogais do inglês: /stɛlə/.

Os verbos que se apresentam na canção em inglês estão conjugados, em sua maioria, no presente, alguns no passado e há apenas uma ocorrência de futuro, aspectos estes que foram reproduzidos no francês. A música traz uma ideia de um narrador que fala em um tempo presente de algumas memórias do passado e sentimentos do passado que ainda estão vivos. Em francês manteve-se esta estrutura de tempos verbais, não foi possível preservá-la em algumas poucas ocorrências, como: “*And on Lily Pond Lane when the weather was warm*” por “*Lily Pond Lane quand le temps fait chaud*” não foi viável utilizar o passado em francês porque aumentaria o número de sílabas do verso. Não foi possível manter o marcador “*now*” de: “*Now the beach is deserted except for some kelp*”, então ficou: “*La plage est déserte, il n’y a que des algues*” também para não aumentar o número de sílabas e comprometer assim o ritmo. Em inglês o gerúndio é naturalmente abundante, e nesta canção temos muitas ocorrências: “*Sleepin’ in the woods [...]*”, “*Drinkin’ white rum [...]*”, “*Them playin’ [...]* and *hearin’ about Snow White*”, “*Lovin’ you [...]*”, “*Stayin’ up for days [...]*”, “*Writin’ [...]*”; mas em francês não se trata de uma estrutura tão usual, além de demandar uma configuração frasal mais longa. No caso de: “*I can still see them playin’ with their pails in the sand*”, por: “*J’peux les voir jouer, le seau sur le sable*”, visto que se fosse mantido o gerúndio, acarretaria uma estrutura tal: “*J’peux les voir en train de jouer*”.

Na canção há a ocorrência do termo “*mystical wife*”, escolhi traduzir para “*épouse mystique*”, termo este que pode ser uma chave de leitura para toda a canção, pode referir-se a um conceito ligado ao Cristianismo, cuja importância da união carnal é atravessada pela fusão de almas junto ao propósito divino. Aparentemente nos anos 60 esse vocábulo e essas ideias eram bastante difundidos, Dylan escreveu tributos místicos após seu casamento; Bob Marley lançou a canção *Natural Mystic* (disco *Exodus*, 1977); e Betty Fire-dan lançou o livro *A Mística Feminina* (1963).

Tradução da canção *Sara* para o francês⁴:

Stella

*Allongé sur la dune, regard au ciel
Les enfants sont petits et jouent à la plage
Tu viens derrière moi, je te vois passer
Tu étais si proche et encore réalisable*

Stella, Stella

*Qu'est-ce que t'as fait changer d'idée?
Stella, Stella
Facile à regarder, difficile d'en préciser*

*J'peux les voir jouer, le seau sur le sable
Ils courent à la mer, à remplir leur seaux
J'peux les voir, les coquilles tombent des mains
Ils se poursuivent l'un l'autre pour monter là-haut*

Stella, Stella

*Douce et angélique, c'est l'amour de ma vie
Stella, Stella
Bijou radieux, épouse mystique*

*S'endormir dans le bois, près d'un feu dans le soir
Boire du rhum blanc, dans un bar Portugais
Ils jouent à saute-mouton en écoutant la Blanche-Neige
Tu étais au marché à Savanna-la-Mar*

Stella, Stella

*Tout est si claire, je peux pas l'oublier
Stella, Stella
T'aimer c'est la chose dont je peux pas en regretter*

⁴ Versão do fonograma associado à tradução aqui proposta, disponível em: <https://youtu.be/knzyCFD8W4Q>
Acesso em ago. 2024.

*J'peux écouter le son des ces cloches Méthodistes
J'ai guéri et tout de suite j'ai passé au travers
Rester toute la journée dans l'hôtel Chelsea
En écrivant "Sad-Eyed Lady of the Lowlands" à toi*

*Stella, Stella
On voyage n'importe où, on est ensemble toujours
Stella, Stella
Belle dame qui m'est très chère j'suis en amour*

*Comment je t'ai connu? Je ne sais guère
Un message reçu, tempête tropicale
Tu étais là l'hiver, clair de lune dans la neige
Lily Pond Lane quand le temps fait chaud*

*Stella, Stella
Sphinx de Scorpion dans une robe calicot
Stella, Stella
Pardonne-moi pour mon indignité*

*La plage est déserte, il n'y a que des algues
Les vestiges d'un bateau qui trompent la côte
Tu étais toujours présente si j'en ai besoin
Tu me donnes la carte et la clé pour ta porte*

*Stella, Stella
Nymphé glamourouse due à l'arc et flèche
Stella, Stella
Ne me quitte jamais, ne t'en va pas*

REFERÊNCIAS

DYLAN, Bob. Tradutor: Caetano W. Galindo. **Letras (1975-2020)**. Editora Companhia das Letras, São Paulo, 2016. ISBN: 978-65-5921-288-0

FROELIGER, Nicolas. Nothing's Been Changed, Except the Words: Some Faithful Attempts at Covering Bob Dylan Songs in French. *In: Oral Tradition*. N. 22/1, 2007. p.175-196. Disponível em: <https://journal.oraltradition.org/wp-content/uploads/files/articles/22i/Froeliger.pdf>. Acesso em 07 ago. 2024.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Editora UFSC, Florianópolis, 2011.

LORENTZ, Braulio. **Nos 70 anos de Bob Dylan, Zé Ramalho comenta paixão pelo cantor**. Jornal G1 (online), em 24 de maio 2011. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/05/nos-70-anos-de-bob-dylan-ze-ramalho-comenta-paixao-pelo-cantor.html> Acesso em 07 ago 2024.

MLA style: The Nobel Prize in Literature 2016. Nobel Prize.org. Nobel Prize Outreach AB 2024. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/summary/> Acesso em 07 ago 2024.

MEUNIER, Jean-Charles. *Traduire les chansons de Bob Dylan : enjeux de transfert culturel*. *In: Revista Chant et nation : de la culture populaire à la culture savante*. (online) no. 38, 2020 <https://doi.org/10.4000/ilcea.9862>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/ilcea/9862> Acesso em 07 ago. 2024.

Tradução para Língua de Sinais Brasileira: Sobre o processo de tradução da música Sara, de Bob Dylan

Aline Iolanda de Souza¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Camila Neves Petrópulos²

Universidade Federal de Santa Catarina

Traduzir é escolher. Sempre existem várias possibilidades, o tradutor as avalia e seleciona as que considera, por uma série de razões, as mais adequadas. A música Sara, de Bob Dylan, foi escolhida em sala de aula para a realização de uma atividade coletiva de tradução, desta forma cada aluno está responsável pela elaboração de uma tradução na sua segunda língua. Sendo assim, temos uma versão em língua portuguesa, uma em espanhol, uma em francês e outra em Libras. Neste trabalho, discorreremos sobre o processo de tradução da versão em Libras.

A Língua Brasileira de Sinais - Libras é o meio de comunicação e expressão reconhecido pela Lei nº10.436/2002, uma língua de modalidade viso-espacial, oriunda das comunidades surdas do Brasil. Entende-se os conceitos de Pessoa Surda e Pessoa com Deficiência Auditiva, pelo decreto nº5.626/2005, em seu Artigo 2, como:

“Art. 2º Para os fins deste Decreto, considera-se pessoa surda aquela que, por ter perda auditiva, compreende e interage com o mundo por meio de experiências visuais, manifestando sua cultura principalmente pelo uso da Língua Brasileira de Sinais - Libras.

Parágrafo único. Considera-se deficiência auditiva a perda bilateral, parcial ou total, de quarenta e um decibéis (dB) ou mais, aferida por audiograma nas frequências de 500Hz, 1.000Hz, 2.000Hz e 3.000Hz.”. (Brasil, 2005)

Considerando o exposto podemos dizer que a Libras é a língua utilizada por Pessoas Surdas que têm identidade e cultura formada por experiências visuais, o que as difere das pessoas ouvintes, que têm experiência e cultura com a experiência auditiva. Nesse

¹ Tradutora e intérprete no par linguístico Libras - Português e bacharela em Letras-Libras pela Universidade Federal de Santa Catarina. Contato: alineiolanda.interprete@gmail.com.

² Estudante de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina; tradutora e intérprete no par linguístico libras - português na mesma instituição. Contato: ufscamila@gmail.com.

aspecto, temos diversas identidades surdas; entretanto, para fins deste trabalho, vamos nos basear no perfil de Pessoa Surda sinalizante da Libras. Assim, estabelecendo a necessidade de marcas poéticas que remetam ao ritmo e a letra da música, fazendo com que o haja a imersão da Pessoa Surda na música a ser trabalhada.

A questão de ritmo em línguas de sinais pode gerar certa curiosidade, já que, de modo geral, o ritmo é associado aos sons e sua frequência e repetição. Quanto às poesias em Libras, considera-se ritmo o uso do “universo visual do sujeito surdo e utilizam vários aspectos próprios destas línguas, tais como incorporação, simetria, classificadores, olhar, uso do espaço” (Klamt, 2014). Ainda que a autora esteja falando de ritmo em poesia em língua de sinais, essa explicação também pode se aplicar no caso da nossa tradução de uma música para uma língua de sinais.

Atentemo-nos ao fato de que o par linguístico utilizado nesse processo será a Língua Portuguesa e a Libras e que a música original está em inglês. Diante disso, optamos por partir da tradução de Caetano W. Galindo para iniciar a tradução. Temos uma versão que irá contemplar a primeira versão da tradução a partir da Língua Portuguesa e não uma tradução direta do Inglês. Adequações linguísticas e culturais serão realizadas da melhor forma para que os sinalizantes da Libras possam compreender a música e sua letra de forma específica.

Aqui vale destacar que as línguas orais e as línguas de sinais são línguas de modalidades distintas. O que isso significa? Os canais de produção e recepção dessas línguas são diferentes. Enquanto a Língua Portuguesa é produzida pelo canal oral e recebido pelo canal auditivo, a Libras é produzida através de expressões faciais e movimentos gestuais e recebida pelo canal visual. Isso impacta fortemente o trabalho do tradutor e do intérprete. Muitas informações que são produzidas de forma mais linear em uma língua oral serão traduzidas para uma língua de sinais de forma mais simultânea, por exemplo. No verso “Você me deu um mapa e chave para a sua porta”, traduzimos para a Libras como “Você mapa-entregar-me tua porta chave-entregar-me”. Enquanto um Língua Portuguesa há quatro palavras em “me deu um mapa”, em Libras tudo isso é expresso com o sinal para “mapa” e um movimento do espaço neutro à frente do corpo em direção ao corpo do sinalizante, demonstrando a “entrega”. Esse é apenas um exemplo de como essa maior ocorrência de simultaneidade na Libras pode impactar a quantidade de sinais presentes na tradução.

A música é denominada “Sara”, esse é o nome da esposa de Bob Dylan, mais tarde ex-esposa, para a qual a música foi escrita. A música remete a um pedido de perdão e de compreensão dos equívocos de Bob, ela traz sutilezas do passado com viagens, momentos marcantes, situações com os filhos quando ainda eram crianças e a figura central de

Sara nas estrofes principais. A canção finaliza com um pedido de que a amada nunca o abandone, pois deixa claro que ela sempre esteve ao seu lado.

Para iniciarmos a tradução partimos do título da música, Sara, optando pela soletração e não pela criação de um sinal. Na comunidade surda, uma pessoa se apresenta soletrando o seu nome, utilizando o alfabeto manual, além de apresentar o seu sinal de batismo, ou sinal pessoal. O sinal de batismo tem relação com alguma especificidade, característica, da pessoa e é escolhido a partir do convívio que essa pessoa tem com a comunidade surda. Culturalmente, uma pessoa surda escolhe o sinal de uma pessoa que é nova na comunidade. Para além dessa situação, na Libras não usamos tanto o vocativo quanto às expressões dêiticas, o que é mais comum é a utilização de apontamento específico para um local do espaço onde o sujeito ou objeto já tenha sido previamente posicionado. Dito de outra forma: 'Dêixis' é uma palavra que vem do grego e significa "a ação de mostrar". As expressões acima listadas são chamadas dêiticas precisamente porque mostram ou apontam uma pessoa, um lugar ou um tempo, sempre tomando como ponto de referência o momento da enunciação. Para trazer como papel central da canção a Sara, enquanto sujeito lírico, opta-se por fazer a marcação de espaço dela no centro do quadro, no espaço neutro, em frente ao corpo do tradutor. Esta marcação será realizada pela soletração de seu nome pelo alfabeto manual (S-A-R-A), através de empréstimo linguístico da Língua Portuguesa. A referência à Sara foi feita através de dêixis e por referência através do olhar, mas o nome Sara foi não utilizado através de soletração todas as vinte e quatro vezes que ele aparece na música como vocativo, nessa tradução.

É interessante mencionar mais uma vez que, em Libras, uma vez que um referente tenha sido posicionado, toda vez que houver uma apontação para esse lugar específico está se fazendo referência a esse elemento. Tal situação ocorre mantendo a coerência no processo de tradução e, para que isso ocorra, recorreremos ao uso da memória de curto prazo, na autogestão do espaço. Conforme Gile (2015), ao estabelecer-se os locais dos referentes nos discursos somos capazes de agregar coerência nesses enunciados, permitindo interações durante o decorrer da narrativa, podendo afastar o tradutor ou aproximá-lo do referente, conforme sua escolha, tendo o sistema pronominal e a concordância verbal alocadas no espaço.

Marcações de tempo verbal em línguas viso-motoras acontecem de diferentes formas, como a incorporação de um locativo temporal, orientação do corpo e de dêiticos ou através do uso de advérbio ou outros, conforme analisa Royer (2019) em sua pesquisa. Para esta tradução todas as marcações citadas acima foram utilizadas. Sendo assim temos dois tempos distintos durante a música, o presente e o passado. Para mar-

car de forma bem estabelecida na música o passado como uma narrativa das lembranças de Bob com a esposa Sara, utilizamos uma descrição imagética para o referente linguístico pensar. É importante definirmos o que é uma descrição imagética. De acordo com Luchi (2013):

Nas línguas de sinais há duas formas de produção de significado, uma pelas Estruturas Altamente Icônicas (EAI) e outra pelo léxico padrão e apontamentos manuais, sendo a segunda algo mais semelhante ao que temos nas línguas orais (Pizzuto *et al.* 2006). Cuxac (1996) trabalhou três tipos de transferências: transferências de forma e tamanho, transferências de situação e transferências de pessoa. Com base em Cuxac (1996), Campello (2008) propõe em sua tese que as EAI sejam chamadas de Descrições Imagéticas, também compostas por transferências.

Um exemplo de descrição imagética é este: com o posicionamento das mãos ao topo da cabeça, descrevemos visualmente um balão abrindo e fechando em cada estrofe referente ao passado. Essa forma explícita de trazer a marcação temporal faz com que haja um ajuste no cenário a ser utilizado no espaço que delimitamos inicialmente.

O espaço possui como centro a pessoa Sara, entretanto, quando tratamos de passado podemos permear este centro com novas informações, trazendo ao público o fato de Sara estar presente nestas memórias de forma subjetiva. Há a construção de dois quadros de espaço neutro em frente ao tradutor. O quadro principal traz Sara como centro das estrofes principais e a referência aos quadros que referenciam ao passado e trazem as mais diversas lembranças à tona. Esses quadros estão sobrepostos, porém o uso da descrição imagético da construção do balão de pensamento ao abrir possibilita uma nova criação e ao fechar possibilita o retorno ao quadro principal.

Além da questão dos vocativos, houve três trechos onde as escolhas foram especialmente desafiadoras. Os trechos em questão são: “Você no supermercado em Savanna-la-Mar”, “Escrevendo “Sad-Eyed Lady of the Lowlands” para você” e “E em Lily Pond Lane quando o tempo esquentou”. Nesses três casos, opta-se por uma generalização. Essa técnica, de acordo com Molina e Albir (2002), consiste em “traduzir um termo para um termo mais geral, enquanto particularização é o oposto.” (tradução minha). No caso de “Savanna-la-Mar” traduz-se para “Jamaica”; “Sad-Eyed Lady of the Lowlands” escolhe-se traduzir para “música”; “Lily Pond Lane” é traduzido como “Nova York”. Assim, não se utiliza a soletração com o alfabeto manual nesses nomes. Essa escolha foi feita pensando na manutenção da fluidez do texto alvo.

Glosa da tradução para a Libras, feita a partir da tradução do inglês para o português:

Imaginar passado terra branca morro deitar, ver céu

Crianças passado bebês praia “5 5 gira” brincar

Você “1 vem de trás e passa pela frente”

Você sempre perto “tenta chamar consegue”

S A R A

Você quer ‘mudar de ideia’ ‘por causa’ ‘o que’?

Você

Ver fácil, explicar difícil

Imaginar ver “andando em círculos” brincar segura balde, balde colocar

Mar balde pegar correr pegar água

“Até agora” eu ver concha pegar andar sobra concha-cair

Terra branca morro 1 segue 1

Você

Anjo virgem bonito amor minha vida doce

Você

Brilho especial casada

Imaginar noite fogo deitar dormir

Lá Portugal bar beber RUM branco

Eles PULA SELA também sinais história ‘Branca de neve’ (2 braços forte)

Lá **Jamaica** (mão esquerda parada mão direita faz a curva) você supermercado

Você

Claro esquecer não

Você

Amor você eu arrepender nunca

Imaginar igreja sino ouvir

Encontrar sumir desenvolver

Hotel ficar dias

Escrever **música** combinar você

Você

Viajar viajar 1 separar 1 não 1 1 junto

Você

Bonita querida coração (2 mãos sobre o coração)

Passado encontrar como? ‘Não sei’

Lugar calor chuva raio avisar-me

Lugar frio neve lua você vida

Desenvolver calor você onde? **Nova York**

Você

Vestido algodão (some, some) colocar escorpião forma

Você

Eu desconfiar você perdoar precisa

Praia vazia só verde S folhas (kelp)

Barco velho quebrar “para na praia”

Eu precisar você ajudar-me sempre

Você dar-me mapa tua porta chave dar-me

Você

Jovem violão brilho arco e flecha

Você

Abandonar-me não 1 sair 1 não

REFERÊNCIAS

Brasil. **Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002**. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – Libras e dá outras providências. Diário Oficial da União. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/civil_03/LEIS/2002/L10436.htm . Acesso em: 15 abr. 2024.

Brasil. **Decreto nº 5.626, de 22 de dezembro de 2005**. Regulamenta a Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – Libras, e o art. 18 da Lei nº 10.098,

de 19 de dezembro de 2000. Diário Oficial da União. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2005/Decreto/D5626.htm. Acesso em: 15 abr. 2024.

Gile, A. D., Weininger, T. de: M. J., Bleyer Ferreira dos Santos, G., & Barbosa, D. M. (2015). Testando a hipótese da “corda bamba” do modelo dos esforços na interpretação simultânea – uma contribuição. **Cadernos De Tradução**, 35(esp. 2), 590–647. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2015v35nesp2p590>

KLAMT, M. M. O ritmo na poesia em Língua de Sinais. [s.l.] UFSC, 2014. <https://core.ac.uk/download/pdf/30400732.pdf>.

Lourenço, G. (2015). Investigando a produção de construções de interface sintático-gestual na interpretação simultânea intermodal. **Cadernos De Tradução**, 35(esp. 2), 319–353. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2015v35nesp2p319>

Luchi, Marcos. **Interpretação de descrições imagéticas: Onde está o léxico?** 2013. 116 p. Dissertação (Mestrado em estudos da tradução). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

Molina, Lucía & Albir, Amparo. (2002). Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach. **Meta: Journal des traducteurs**. 47. 498. 10.7202/008033ar.

No title. Disponível em: <<https://www.libras.ufsc.br/colecaoLetrasLibras/eixoFormacaoBasica/semanticaEPragmatica/scos/cap28982/1.html>>. Acesso em: 25 abr. 2024.

Perlin, G. Identidades surdas. In: Skliar, C. (Org.). **A surdez: um olhar sobre as diferenças**. Porto Alegre: Mediação, 1998.

ROYER, Miriam. **Análise da ordem das palavras nas sentenças em libras do corpus da Grande Florianópolis**. 2019. Dissertação (Mestrado em Linguística) - UFSC, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/211385>. Acesso em: 16 abr. 2024.

SARA (TRADUÇÃO). Letras.mus, [2024?]. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/bob-dylan/11914/traducao.html> . Acesso em 15 de abril de 2024.

Traduzindo Sara

Yuri Cunha¹

Universidade Federal de Santa Catarina

A minha Sara

No momento em que redijo estas linhas estou no Mestrado em Inglês na UFSC estudando as versões que o compositor gaúcho Vitor Ramil fez para quatro canções de Bob Dylan. Este movimento foi inclusive o responsável pelos rumos tomados na disciplina ministrada pela Professora Dirce Waltrick do Amarante intitulada Crítica da Tradução, rumos estes que resultam nestes artigos. A tradução de canções do Dylan no Brasil já foi estudada por outros autores presentes nas referências deste texto, como Ruffato (2012), Ferraz (2020) e Rodrigues (2022), e são dignas de investigação aos interessados.

Falando mais especificamente da minha pesquisa, nota-se que as versões do Vitor Ramil não pretendem traduzir da forma mais fiel possível o texto original em inglês, mas sim propor uma outra relação, aquela da transcrição em que algo da letra original é mantida, mas os referenciais não são mais os de Dylan necessariamente, mas sim os de quem re-escreve a canção.

Isso é especialmente notável na versão de Vitor Ramil da canção Sara, uma canção de Dylan para sua esposa num momento em que havia um perigo sério de divórcio logo após concretizado. Ramil, no entanto, muda inclusive o nome da canção para Ana, o nome de sua esposa. A ideia da canção se mantém, sendo esta o reviver de memórias com a esposa e os filhos, mas nessa versão as memórias são as do Vitor. Ele inclusive explica em entrevista para para PUCRS (2020):

“[...] eu versonei para o último disco a música ‘Sara’ dele. Ele canta ‘Sara, Sara’, que ele fez para a mulher dele. E eu fiz para a Ana essa versão. Por sorte, ela se chama Ana. Cabe né? Se fosse outro nome, Francisca, Heloísa, já não daria certo.”

¹ Yuri Cunha é formado em Cinema pela Universidade Federal de Santa Catarina e faz Mestrado no Programa de Pós-Graduação em inglês pela mesma universidade, estudando as transcrições de canções do Bob Dylan feitas pelo compositor Vitor Ramil. Atua como professor de língua inglesa há mais de uma década e tem um canal no YouTube (Culturalogue) onde fala sobre música, cinema e literatura. E-mail: yuricunha88@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-8070-6673>

Nesse trecho, Ramil aponta para algo estudado na teoria de tradução da canção. As sílabas precisam se encaixar numa melodia definida e precisam soar naturais de diversas maneiras. Gostaria, então, de lembrar um pouco sobre esta teoria para explicar estas restrições específicas do meio canção.

Um dos nomes mais citados nesse campo atualmente é Peter Low, com diversos artigos sobre o tema como por exemplo “The pentathlon approach to translating song” (2005), que teve maior alcance que “Singable translations of songs” (2003), ainda que muito das bases da sua teoria já estivessem neste. Nesses artigos Low escreve que a seu ver há cinco critérios (por isso “pentatlo”) dos quais um tradutor (ou analista da tradução) dever-se-ia munir: singability (cantabilidade), sense (sentido), naturalness (naturalidade), rhythm (ritmo) e rhyme (rima). Low escreve que é claro que quase nunca você conseguirá nota 10 em todos esses critérios ao mesmo tempo, não há que se esquentar a cabeça com essa obrigação.

O critério ao qual menos se deve dar atenção é, de acordo com Low, o da rima. É este critério que faz menos falta quando se ouve uma canção. Esta dica foi algo seguido ao fazer a minha tradução, pois caso contrário o sentido e a naturalidade provavelmente sofreriam. Há, afinal, algumas restrições muito reais quando se traduz uma letra, como o ritmo, as notas que serão cantadas e as tonicidades. A letra deve parecer como se tivesse sido feita direto na língua de chegada, o que é bastante complexo.

E os outros critérios? A cantabilidade diz respeito ao próprio som das palavras, por exemplo. Se há uma parte da canção em que uma sílaba se estende por algum tempo, ela deve estar numa vogal forte, pra fora. Quando precisa-se adicionar uma sílaba, é bom que seja num melisma (uma mesma sílaba que é emitida em notas diferentes). Há que se evitar encontros consonantais que poderiam fazer o cantor se atrapalhar. O sentido parece-me mais óbvio: é importante que a letra faça sentido. Como isso difere da naturalidade? O natural refere-se a coisas que se diriam no idioma de chegada. Sem anglicismos, por exemplo. O ritmo também é autoexplicativo.

Vejo que o conteúdo das letras acabou mudando conforme fui traduzindo ao meu jeito, inicialmente com algum grau de sucesso e se atendo ao texto original. Há certas passagens da letra em inglês, noto, que são de difícil entendimento e que a meu ver não acrescentariam significado à letra para um público brasileiro, mesmo assim tive que manter pois foi meu objetivo não alterar o número de estrofes da canção. Talvez nessas passagens opacas se encontre ideias e símbolos que só fazem sentido mesmo a Dylan (e à esposa) quando escreveu a canção, memórias específicas. As traduções das letras feitas por Caetano W. Galindo para a Companhia das Letras não procuram desmistificar essas

passagens – e como poderiam? Vale lembrar que eu, ao contrário de Galindo mas juntamente com Vitor Ramil, pretendi produzir uma versão cantável da original “Sara”.

No terceiro verso, ao invés de traduzir algo como “pulando carniça e ouvindo sobre a Branca de Neve” (outro verso de significado obscuro), decidi colocar algo radicalmente diferente: a admissão de uma carência afetiva em algum momento em que a esposa não estava com ele, mas sim numa feira em Savanna-la-mar, na Jamaica, citada na canção original nessa mesma estrofe. Por que será que ela estava lá? Seria uma mãe desnaturada, ou será que brigaram, que ele fez alguma coisa para justificar essa atitude da esposa de se distanciar das crianças (que, após pesquisa, descobri serem quatro ou cinco)? Parece petulante considerar que estou acrescentando camadas a um original desse quilate, mas acredito que é o que acontece aqui.

A quarta estrofe tem no seu segundo verso um outro caso de um significado misterioso. “I’d taken the cure and had just gotten through”. A tradução de Caetano Galindo (“Tinha passado pela cura e acabava de sair”) não revelou qualquer nova faceta de significado, excluindo a possibilidade de eu ter aí uma expressão previamente desconhecida por mim em inglês. Eu, a contragosto, traduzo “Era a minha cura a se revelar”, mas admito achar esta uma solução ruim. É uma estrofe que me soa descartável. O refrão seguinte traduz “Wherever we travel we’re never apart” por “Viajamos, mas sempre ao alcance das mãos”, que causa uma desarmonia em relação à ideia de ele sentir tanta falta dela. Se estão ao alcance das mãos, por que tanta saudade? São aquelas coisas que se diz que vêm do estar maravilhado com o ser amado, mas que não são necessariamente verdade quando você pensa melhor, mais friamente. Não está ao alcance das mãos, afinal.

A quinta estrofe é o maior desafio, porque ela tem aquele clima místico (lembrando da “esposa mística” no segundo refrão, que se mostrou um desafio aparentemente para todas as outras tradutoras, especialmente para linguagem de sinais) que pelo menos a mim não acrescenta tanto assim à canção. Obviamente, caso eu estivesse fazendo uma versão que não fosse para ser cantada eu me manteria no significado original. Não foi o que eu fiz aqui exatamente. A contragosto, eu mantive essa ideia mística, mas me liberei dos versos “You were there in the winter, moonlight on the snow / And on Lily Pond Lane when the weather was warm”. Não sei o que Dylan estava querendo dizer com isso, mas há essa névoa de indefinição que foi mantida na minha tradução, substituí os versos por algo similar. A estrofe, no entanto, destoa das outras (mesmo no original), que dissertam mais sobre memórias e não imaginam tão inatingíveis fantasias. Parece-me que é isso que os refrões fazem, enquanto as estrofes são um pouco mais pé-no-chão, o que não acontece com essa.

Gosto do que fiz no penúltimo refrão, que é, como no original, uma aparente confissão de culpa (ou apenas de suas limitações), tornada ainda mais forte aqui com aquele verso de sentir falta da Sara a ponto de sentir vontade de chorar. É como pontuaram algumas das colegas em sala de aula: há alguma coisa aqui que não está sendo contada. Alguma “red flag” potencial que ajudaria a entender melhor o que acontece. A canção, entretanto, não nos deve explicações.

Também gostei das soluções na estrofe final. Ela, assim como a original, propõe um fechamento, um estar-agora depois de lembrar e em seguida fantasiar, o impulso romântico, que parece ser o modo de funcionamento do texto. Na minha versão as algas são a memória, mais direto. O navio são pedaços de plástico, mantendo a ideia de detrito das algas, porém não-naturais. O que isso significa? Minha tradução também termina refletindo sobre o próprio fazer desta canção, qual o motivo e o estado em que o compositor está quando a escreve.

Apesar dos esforços, sinto que minha tradução é profundamente imperfeita e necessita de muito mais trabalho. Eu a considero como um esboço, um exercício que, novamente, faz pensar o quanto a tradução é difícil, ainda mais em um gênero com tantas restrições. É muito fácil criticar. Noto que ela não soa natural em muitos momentos, e por mais que as sílabas consigam se encaixar, há de se fazer um esforço e usar tonicidades pouco intuitivas para que isso aconteça. Seria um grande problema na hora de tal canção ser cantada de fato, e eu quando o faço às vezes erro a tonicidade e torno o manter-se na métrica impossível.

Fiquei pensativo em relação ao que pondera Alberto Manguel em “Uma história natural da curiosidade”: em qual parte do poema reside o poema? Aquele imbróglio de se a pessoa é a mesma se todos seus órgãos forem transplantados. Onde reside o âmago de alguém? E qual é o âmago de uma canção? Acredito que em Sara o seu âmago está em como ela funciona: lembrar tempos passados e louvar a pessoa amada.

Eis a minha tradução feita na ocasião da disciplina:

*Deitei-me na duna, olhei para o céu
As crianças tão jovens na praia brincam
Você chegou de trás, eu te vi passar
Você sempre tão perto e ainda aqui*

Sara, Sara
O que foi que te fez dar um passo atrás?
Sara, Sara
Tão boa de ver, tão ruim de entender

Eu ainda os vejo com suas pás à mão
Eles correm pra água com os baldes, e então
Eu vejo as conchinhas caindo ao chão
E eles correm com tudo de volta pra cá

Sara, Sara
Um anjo tão doce que me conquistou
Sara, Sara
Joia radiante, um presente dos céus

Dormindo no bosque pertinho do fogo
Bebendo rum num bar em Portugal
Eu sentia tua falta e não podia chorar
Você lá numa feira em Savanna-la-Mar

Sara, Sara
Pra mim é tão claro e não vou esquecer
Sara, Sara
Pretendo te amar e nunca me arrepender

Ainda posso ouvir os sinos a tocar
Era a minha cura a se revelar
Passei dias às claras no Chelsea Hotel
Escrevendo Sad-Eyed Lady of the Lowlands pra ti

Sara, Sara
Viajamos mas sempre ao alcance das mãos
Sara, Sara
Tão linda dama do meu coração

*Como te conheci eu já não sei
Um místico num vento tropical
Te enviou no inverno e quando chegou
O luar, num instante, se transformou*

*Sara, Sara
Misteriosa esfinge do vestido marrom
Sara, Sara
Perdoe que eu nunca fui um homem bom*

*Agora a praia é deserta além da memória
E pedaços de plástico boiam no mar
Você sempre ajudava, me estendia a mão
O que posso fazer senão uma canção?*

*Sara, Sara
Heroína dos épicos greco-romanos
Sara, Sara
Quero-te aqui até reencarnarmos*

Analisando a tradução em libras

Eu cheguei a esse curso com absolutamente nenhuma ideia de como funciona a linguagem de sinais além do mais básico. Assim sendo, acredito que esteja falando pelas outras alunas também quando eu digo que a tradução para linguagem de sinais foi a mais surpreendente. No que diz respeito a mim, a razão é clara: é um outro tipo de linguagem, enquanto o francês e o espanhol me são familiares. São linguagens escritas e faladas. A lista de coisas que me surpreendeu é considerável, e aqui tentarei reproduzi-las.

Fiquei surpreso que não haja um jeito de se referir a uma pessoa diretamente como nome (além de soletrar, que seria deveras ruim para traduções com nomes longos e repetitivos, impossível para canções rápidas). Ao invés disso, as tradutoras (Camila Neves e Aline Iolanda) apenas se referiram a um espaço específico onde essa pessoa estaria, um ângulo em relação a elas, e tudo mais ocorre ao redor dessa pessoa (Sara) a quem se destinam os versos, cuja figura é nominada nos refrães. Na transcrição dos gestos essa figura aparece como “você”. Ela tem o nome soletrado na primeira vez que aparece, no início

do primeiro refrão, e depois disso tem sua menção realizada a um espaço específico na frente do tradutor, como se este falasse com ela. Não é de bom tom, pelo que as tradutoras falaram, se referir a alguém por gestos sem o consentimento dessa pessoa.

Os termos utilizados no material escrito que acompanha a tradução também me eram novos, o que não é surpreendente dada a minha total ignorância desse outro mundo. Chamam-se surdos e ouvintes as respectivas partes dessa troca. O material também constata algo óbvio, porém não necessariamente pensado pelo leigo: a língua falada é produzida oralmente e recebida pelo canal auditivo. A língua de sinais é produzida por gestos e expressões faciais, recebidas pela visão. Essa é uma linguagem espacial. Vários movimentos citados na canção aludem a movimentos físicos como crianças correndo na praia, e isso é tornado físico, visível na tradução.

Tudo, afinal, precisa ser mostrado, tornar-se físico. É fascinante como o verso

*“Sara, Sara
It’s all so clear, I could never forget
Sara, Sara
Lovin’ you is the one thing I’ll never regret”*

é transformado, na transcrição feita pelas tradutoras, em

*“Você
Claro esquecer não
Você
Amor você eu arrepender nunca”*

As palavras com as quais nós brincamos, com conjunções e artigos, são colocadas nesse filtro em que apenas o que pode ser demonstrado ou apontado tem lugar. Outro exemplo notável é o gesto feito sempre que retornamos ao passado na letra da canção. Cito o material escrito que acompanha a tradução: “com o posicionamento das mãos ao topo da cabeça, descrevemos visualmente um balão abrindo e fechando em cada estrofe referente ao passado” (p. 4). Veio-me a imagem dos colchetes numa equação matemática, ou mesmo parênteses: aqui passamos para uma outra esfera, outra camada, e até que fechemos esse espaço residimos nele. O espaço em que se dá o presente ou o passado é o mesmo, mas há essa sinalização que, como num itálico cognitivo, nos coloca sob efeito dessa outra instância, transformando o que quer que se faça. Ao fim desse hipnotizar, a tradutora nos dá o sinal e estamos de volta.

É curioso também perceber características e alcance do vocabulário (pode-se dizer assim?) da linguagem de sinais. Cito o exemplo: não há uma conotação de “virgem” enquanto “pura”, mas sim enquanto “jamais praticante de relações sexuais”. Assim sendo, as meninas optaram pelo sinal de “pura”. E há também a dificuldade em colocar o diminutivo “conchinhas”, pelo que eu entendi, e elas então fizeram um gesto de como quem junta coisas pequenas da areia.

Outras duas escolhas (ou realidades) tradutórias me chamaram atenção: o referir-se a um país com um gesto que cidadãos daquele país utilizam para referenciar seu país. Fico me perguntando se alguém alfabetizado em língua de sinais utilizada no Brasil conseguiria entender esses símbolos, e porque não foi optado por usar os símbolos utilizados no Brasil, que devem existir. Há também o fator rima, que é feita com as mãos em determinada posição, dando até mesmo um senso de ritmo.

Penso também na quase total inexistência de pesquisas ou mesmo práticas de linguagem em sinais e a música do Bob Dylan. Talvez essa prática seja incomum apenas como exercício, executada apenas em apresentações quando elas teoricamente se fazem importantes. Sendo este um cantautor que raramente aparece em grandes festivais e tem atualmente uma postura bastante conservadora em seus shows, como a proibição de aparelhos celulares, compreendo o “silêncio”. Não há local que crie uma demanda por essas traduções. Surdos que porventura sejam interessados em seu trabalho provavelmente o serão pela parte escrita, mesmo, mas isso é algo que eu apenas imagino. Ou talvez alguém que se tornou surdo, mas ouvia sua música quando era mais jovem.

Fica a pergunta: alguém fluente em uma linguagem de sinais seria, na média, um melhor tradutor que aquele entre línguas escritas (procurando nem entrar, mas talvez já estando, na arapuca que seria definir o que é um bom tradutor)? Afinal, há talvez uma cobrança menor em acurácia, faz-se importante sim passar a ideia do que é dito. Entretanto há talvez outras complicações ou particularidades que eu no momento não consigo enxergar. Talvez poder-se-ia dizer que uma opção específica seria melhor que a outra na hora de sinalizar, mas fico com essa ideia, ainda nesse meu estágio de agora semi-ignorância dessa realidade.

Curiosa também lida informação previamente desconhecida por mim: logo após as composições que figuraram no álbum *Desire* (1976), do qual Sara faz parte, Dylan compôs uma canção chamada “Sign Language” (Linguagem de sinais) dada a Eric Clapton que a gravou no seu quarto álbum de estúdio *No Reason to Cry*, também em 1976. O compositor falou que não entendia a letra, mas o receptor adorou o som das palavras. Significante sincronidade.

REFERÊNCIAS

- FERRAZ, Maiaty Saraiva. **Refração e retradução em versões de canções de Bob Dylan gravadas no Brasil**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2020.
- DYLAN, Bob. **Letras (1975-2020)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. 685 p.
- LACERDA, Marcos. **Vitor Ramil: o astronauta lírico**. São Paulo: Hedra, 2024.
- LOW, Peter. **Translating Song**. 1st ed. New York: Taylor and Francis, 2016. Disponível em: <https://www.perlego.com/book/1568025/translating-song-pdf> (Acesso: 30 Junho 2022).
- LOW, Peter. Singable translations of songs. 2003. **Perspective: studies in translatology**. London: Routledge. Vol. 11, Ed. 2 P. 87-103. 2003.
- LOW, Peter. The pentathlon approach to translating songs. *In*: GORLÉE, Dinda L. **Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation**. Amsterdam: Rodopi, P. 185-212. 2005.
- MANGUEL, Alberto. **Uma história natural da curiosidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PUCRS. **Ato Criativo | Vitor Ramil: 40 anos de música – anos 1980**. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/3mpAFAeqPa8?si=kQb-wIsyNwErW4iJ>. Acesso em: 23 jul. 2024.
- RODRIGUES, José Gleyfson Ferreira. **Tradução de canção: Análise de músicas de Bob Dylan traduzidas por Zé Ramalho**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza: 2022.
- RUFFATO, Demirse Marilva. **Bob Dylan: versões brasileiras de 1968 a 2008**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. P. 219. 2012

ENSAIO



Crítica de Por que o guarda-chuva?

Luiza Cidade Souza¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Na adaptação da peça “Por que o guarda-chuva?” de Marcelo Bertuccio, feita por Joana Zanotto Sabbá e Gabriel Araújo, percebe-se que a peça gira em torno de um casal que discute sobre o fato da mulher ter levado um guarda-chuva para o local onde se encontraram. A nova versão da peça, que originalmente fala sobre um relacionamento proibido entre duas mulheres, toma uma outra narrativa que remete bastante ao conceito do Teatro do Absurdo pois não possuía muito sentido em suas falas literais mas carregava diferentes significados. Estas, por sua vez, dependiam do repertório do público ao se identificar com os diálogos e interpretar da maneira que achassem mais coerente. Diante disso, é possível afirmar que, como assistência, era necessário a presença de uma boa atenção e foco, tanto por ser uma peça demonstrada ao ar livre quanto por ser uma narrativa que não entregava suas mensagens de forma objetiva e literal.

Agora, de qual maneira essa adaptação poderia vir a lhe fisgar? O fato de não usar dos palcos clássicos italianos foi algo que despertou muito a curiosidade das pessoas que por ali passavam, muitas vezes nem paravam para assistir, mas corriam os olhos, como se inspecionassem o que estava acontecendo em pleno campus da Universidade Federal de Santa Catarina.

É notório que as características de teatro ao ar livre impactaram a experiência do público, como a baixa necessidade de luxuosos recursos técnicos e trazendo a interpretação dos atores como uma prioridade. Além de promover uma arte acessível a um grupo maior de pessoas, já que parte dos membros do corpo discente da faculdade mal possuem acesso ou tempo para acessar manifestações culturais.

Segundo André Carreira, professor de teatro na UDESC, “É nesse território híbrido que se dá a aproximação entre o teatro de rua e a cultura popular. De fato, essa aproximação não é somente temática. Pelo contrário, ela se dá no terreno das regras de funcionamento do espetáculo e das modalidades de atenção do público. Isto é, a interferência da audiência tem, nesse caso, uma influência muito grande na constituição do espetacular.”, sendo esse um ponto perceptível na hora de preparação do ator com projeção vocal mais

¹ Estudante do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina. Atriz de teatro estrelando em diversas peças durante o ano de 2017-presente e de audiovisual. E-mail: luiza.cidade.souza@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-3508-2731>.

preparada e presença cênica mais pontual e chamativa, devido aos diversos contratempos que a natureza e o ar livre proporcionam.

Por fim, o espetáculo propõe diversas reflexões e deixam a mente voar livremente sobre o que realmente significa o diálogo dos personagens, fluindo entre uma simples conversa sobre o clima ou até mesmo sobre um relacionamento de abuso psicológico e manipulação. Cabe ao espectador traçar sua própria narrativa.

TRADUÇÕES



Lai le Freine

Autoria desconhecida

Tradução

Deborah Veronese Fritsch¹

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dienifer Feijó Vieira²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Apresentação

Lay le Frenie é um dos poemas encontrados no Manuscrito de Auchinleck³, um valioso trabalho que reúne 44 textos produzidos por diferentes escritores na primeira metade do século XIV na Inglaterra. Os textos encontrados no manuscrito são de gêneros variados: hagiografias, crônicas e romances de cavalaria. Entretanto, apesar de os textos variarem em gêneros e temáticas, todos eles foram escritos no que chamamos hoje de inglês médio, uma forma da língua inglesa falada entre os séculos XI e XV, mas que não era vista como uma variedade de prestígio social ou cultural. Com a Conquista Normanda da Inglaterra em 1066, o francês se estabeleceu como a língua das classes dominantes até o século XV, sendo amplamente utilizado na literatura. Assim, o Manuscrito de Auchinleck representa uma tentativa de construir uma identidade inglesa ao inscrever na cultura escrita uma literatura composta na língua do povo.

Classificada como um lai bretão inglês, *Lay le Freine* se trata de uma tradução inglesa do lai⁴ *Le Fresne*, um dos doze poemas compostos em anglo-normando⁵ pela

¹ Graduanda em Letras Português - Inglês na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista de Iniciação Científica (PIBIC-CNPq) vinculada ao projeto de pesquisa Sociedade, História e Memória nas Literaturas de Língua Inglesa. E-mail: deborah.fritsch5@gmail.com. Orcid: 0000-0001-7473-7978.

² Mestranda na área de Estudos da Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Licenciada em Letras, Línguas Adicionais - Inglês, Espanhol e Respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA). E-mail: dieniferfvieira94@gmail.com. Orcid: 0000-0003-1365-3206.

³ O Manuscrito de Auchinleck faz parte da coleção da Biblioteca Nacional da Escócia e pode ser acessado digitalmente pelo link: <https://auchinleck.nls.uk/index.html>.

⁴ Poemas narrativos curtos centrados nos temas da cavalaria e do amor cortês que surgiram no início do século XII. Eram compostos oralmente em vernáculo e cantados por jograis com o acompanhamento de instrumentos musicais.

⁵ Dialeto do francês antigo falado na região francesa da Normandia que foi usado como língua da corte pelo governo anglo-normando na Inglaterra entre os séculos XII e XIII.

poetisa Marie de France. Não temos praticamente nenhum registro sobre a vida da autora, mas acredita-se que ela tenha nascido França, onde recebeu uma educação erudita, e compôs seus lais na Inglaterra por volta de 1170. O gênero “lai bretão” se refere a mitos e lendas que se originaram na antiga tradição oral bretã e foram reformulados em poemas musicados por poetas e poetisas entre os séculos XII e XV, como Marie de France. Já a definição de “lai bretão inglês” continua em debate. Eles são comumente definidos como romances curtos escritos entre o final do século XIII e o início do século XV em inglês médio e destinavam-se a uma audiência mais ampla e popular, diferentemente dos lais bretões, que eram compostos para serem cantados nas cortes (Baugh, 1967). Além de *Lay Le Freine*, *Sir Orfeo* e *Sir Degaré* também são classificados como lais bretões ingleses e estão preservados no Manuscrito de Auchinleck.

Lay le Freine pode ser encontrado nos fólios 261-262 do Manuscrito de Auchinleck. No entanto, como o manuscrito foi danificado ao longo do tempo, alguns versos (121-133 e 341-408) não são mais legíveis, o que revela lacunas na narrativa. Em 1810, o editor inglês Henry William Weber publicou uma reconstrução do poema, na qual as lacunas foram preenchidas com versos extraídos do lai original de Marie de France. A reconstrução de Weber foi a versão utilizada por editores posteriores para criarem suas edições. O dialeto do inglês médio do texto constitui-se de uma mistura do dialeto do sul da Inglaterra com alguns elementos gramaticais da região de East Midlands, similar à escrita de Geoffrey Chaucer, poeta que se inspirou nos textos encontrados no manuscrito para compor seus poemas mais tarde (Laskaya; Salisbury, 1995).

Apesar de o poema ser considerada pelos estudiosos um exemplo de tradução medieval que se manteve muito próxima ao seu original, é possível observar diferenças narrativas significativas quando comparamos *Le Fresne* e *Lay Le Freine*, o que levanta questionamentos sobre as perspectivas de processos tradutórios na Idade Média. A identidade do autor da tradução é desconhecida, assim como grande parte dos outros textos encontrados no manuscrito. Além disso, o fato de o poema ser uma tradução de um lai de autoria de Marie também não é mencionado. Entretanto, Kinoshita e McCracken (2012) afirmam que a forma como a narrativa da poetisa do século XII foi transformada pelo romance inglês do século XIV demonstra que, apesar de ela não ser creditada, sua obra continuou circulando e inspirando reescritas, adaptações e traduções no mundo medieval.

A narrativa de *Lay le Freine* é envolta em diversos elementos herdados do folclore dos povos celtas e de crenças e costumes populares medievais. Diferentemente da maioria dos textos literários medievais, o poema é centrado na trajetória de uma personagem feminina, Freine, uma nobre donzela abandonada no dia do seu nascimento após a sua mãe

descobrir que deu à luz à filhas gêmeas. Ela é criada em um convento e se torna uma das mulheres mais bonitas e graciosas do reino. Após uma longa aventura, ela é reconhecida pela sua mãe e reencontra sua irmã. Encontramos ao longo do poema um foco no protagonismo e na agência das mulheres, com personagens femininas detentoras de uma rede de papéis e do poder sobre o andamento da história, como destacado por Freeman (1988),

A seguir, apresentamos a tradução em prosa para a língua portuguesa de *Lai le Freine*. A tradução foi feita a partir de três fontes: (a) a transcrição do texto em inglês médio realizada diretamente do Manuscrito de Auchinleck e disponibilizada de forma digital pela Biblioteca Nacional da Escócia; (b) a transcrição em inglês médio que está presente na coletânea *The Middle English Breton Lays* (1995), editada por Anne Laskaya e Eve Salisbury; (c) e a tradução e adaptação em prosa do poema para o inglês moderno, feita por Richard Scott-Robinson (2016). Além disso, elaboramos notas de tradução visando comentar algumas escolhas do trabalho tradutório, assim como para elucidar questões referentes ao conteúdo do poema e enfatizar diferenças narrativas em relação ao lai de Marie de France.

Lai le Freine

Frequentemente lemos e encontramos registros, como é do conhecimento dos sábios, de que os lais são canções sobre acontecimentos maravilhosos: alguns são sobre guerras e alguns sobre tristeza; alguns são sobre divertimento e alegria e alguns sobre traição e astúcia, de aventuras antigas que aconteceram há muito tempo. Alguns são sobre piadas e obscenidades, e alguns⁶ são sobre a terra das fadas. De todas as coisas sobre as quais os homens cantam, a maioria é, na verdade, sobre o amor. Esses lais foram criados na Bretanha⁷ em tempos muito antigos, assim dizem as rimas. Quando os reis ouviam falar de eventos maravilhosos de um lugar distante, eles compunham um lai e davam-lhe um nome. Dessas aventuras que aconteceram, eu posso contar algumas agora, mas não todas. Ouçam, senhores, mesmo assim, e eu vou contar-lhes o *Lai le Freine*. Ele foi composto na Bretanha, o local onde os eventos do lai se passam. Em inglês, o nome dado é freixo⁸, um belo exemplo do que um dia aconteceu⁹.

⁶ (N.T) Optamos por preservar a repetição de “sum”, do original em inglês médio: “Sum beþe of wer & sum of wo/ & sum of ioie & mirþe also/ & sum of trecherie & of gile, /Of old auentours þat fel while; / & sum of bourdes & ribaudy/ & mani þer beþ of fairy.” (Manuscrito de Auchinleck, f.261ra, linhas 5-9).

⁷ (N.T) Região situada no noroeste da França que possui forte herança cultural de povos celtas.

⁸ (N.T) Nome popular de *Fraxinus Excelsior*, espécie de árvore da família Oleaceae. Em inglês médio: “asch”.

⁹ (N.T) Este prólogo não está presente no lai de Marie de France. Além disso, ele pode ser encontrado em *Sir Orfeo*, outro poema em inglês médio presente no Manuscrito de Auchinleck (ff.299A stub-303ra). Gabrielle Guillaume defende em *The Prologues of the Lay le Freine and Sir Orfeo* (1921) que o prólogo de *Lai le Freine* foi composto por um autor inglês e que, mais tarde, outro autor pode ter utilizado o mesmo prólogo em *Sir Orfeo*.

Dois cavaleiros que viviam no país do oeste¹⁰ se amavam de todas as formas. Eles eram homens ricos no auge de suas vidas e cada um tinha uma esposa. Uma das damas esperava uma criança e, quando ela nasceu de seu útero, seu marido agradeceu ao Poderoso Deus e chamou seu mensageiro: “Vá rápido até o meu vizinho”, disse ele, “e diga que eu o saúdo muito e desejo que ele venha até mim para dizer-lhe que será padrinho”¹¹.

O mensageiro logo partiu e de nada se esqueceu. Ele encontrou o cavaleiro à mesa no seu salão de jantar na companhia de sua esposa e outros nobres. Ajoelhou-se, saudou a todos e entregou a mensagem: “Meu senhor pede que você vá até ele e que seja, por amor, o padrinho.” “O parto de sua dama foi bem-sucedido?”, perguntou o senhor. “Sim, senhor, graças a Deus! “É uma menina ou um menino?” “Dois filhos, senhor, Deus os salve”. O cavaleiro ficou feliz e agradeceu a Deus pela sua misericórdia. Ele atendeu aos pedidos do mensageiro e deu-lhe um cavalo como recompensa por ter trazido as boas notícias.

No entanto, a esposa do senhor, uma mulher orgulhosa, invejosa e desdenhosa, caluniou cada mulher que ela havia invejado com as seguintes palavras de malícia: “Eu me pergunto quem aconselhou o seu senhor a espalhar uma desgraça como essa por toda a parte, já que todos sabem que a mulher que gera duas crianças se deitou com dois homens. Isso traz desonra tanto para o marido quanto para a esposa”¹². O mensageiro ficou dolorosamente envergonhado e o cavaleiro, extremamente triste, repreendeu sua esposa por proferir tal calúnia. Todas as mulheres que a ouviram, amaldiçoaram-na juntas e pediram sete vezes a Deus que, se ela algum dia tivesse um filho, ela tivesse um destino ainda pior¹³.

Algum tempo depois, ocorreu que ela mesma engravidou. A esposa do cavaleiro ficou aliviada após o parto ter sido bem-sucedido, pela vontade de Deus. No entanto, duas meninas nasceram e, quando a senhora ficou sabendo disso, caiu em profunda tristeza. “Infelizmente, isso estava para acontecer; eu causei minha própria desgraça. Que seja proibido a toda mulher prejudicar as outras. A acusação falsa que proferi caiu agora sobre mim. Maldição! Estou perdida para sempre! Ou devo afirmar que me deitei com dois ho-

¹⁰ (N.T) O país do Oeste, “west countré”, em inglês médio, é associado na literatura medieval ao País de Gales e ao mundo celta das fadas (Laskaya; Salisbury, 1995).

¹¹ (N.T) Em *Le Fresne*, de Marie de France, ao invés de pedir que seu amigo seja o padrinho, o cavaleiro envia um dos seus filhos para ele criar e receber o seu nome: “L’un il trametra a lever: de sun num le face nomer” (*Le Fresne*, versos 17-18).

¹² (N.T) A ideia de que dar à luz a gêmeos era um sinal de adultério era uma crença popular muito comum na sociedade medieval, sendo possível encontrar exemplos disso no texto bíblico, como em Gênesis 38:24.

¹³ (N.T) Em *Le Fresne*, a calúnia proferida pela esposa do cavaleiro se espalha por toda a Bretanha, mas ela não é amaldiçoada pelas mulheres que a ouviram. Ademais, quando o mensageiro retorna para seu senhor e o informa do ocorrido, ele começa a suspeitar que sua esposa o tenha traído e passa a odiá-la e vigiá-la. No entanto, a voz de Marie vem em defesa da personagem, afirmando que a esposa não merece tal tratamento: “La prodefemmē enhai/ E durement la mescreï./ Emut la teneit en destreit/ sanz ceo qu’ele neil deserveit” (*Le Fresne*, versos 61-64).

mens. Ou devo admitir que menti sobre a esposa do meu vizinho. Ou devo, Deus proíba, matar o meu próprio filho¹⁴. Eu devo fazer uma das três opções. Se eu mentir sobre mim mesma e admitir que possuo um amante, eu serei tratada pior do que uma mulher comum. Se eu reconhecer que menti sobre a senhora esposa de meu vizinho, todos vão pensar que sou uma mentirosa. Minha melhor escolha é matar uma das minhas filhas e fazer penitência”. Ela chamou sua parteira e disse: “Mate esta criança imediatamente e depois, em qualquer lugar que você for, diga sempre que eu tenho apenas uma filha”¹⁵. Entretanto, a parteira respondeu que não o faria e que nem ela deveria¹⁶.

A senhora tinha uma jovem e nobre serva que havia sido criada na casa do seu senhor durante muitos anos. A jovem viu o rosto triste da sua senhora, ouviu seu choro e suspiro e quis ajudá-la a resolver o seu problema. Ela disse: “Eu não choraria por isso, mas levaria essa criança para um convento. Você não terá nenhuma vergonha e, quem quer que encontre essa pequena criança, Maria, rainha alegre acima de nós¹⁷, guiará por amor a Deus.”

A senhora concordou imediatamente e desejou que isso fosse feito. Ela enrolou o bebê em um rico manto de seda bordado, trazido de Constantinopla pelo seu marido¹⁸, e prendeu no braço direito da criança um fino anel dourado, para que a pessoa que a encontrasse soubesse que ela vinha de uma família nobre. A jovem pegou o bebê e à noite o levou embora do castelo. Ela passou pelo mato selvagem através do campo e do bosque durante toda a longa noite de inverno. O céu estava claro e a lua brilhava quando ela chegou ao limite da floresta. Cansada, ela descansou e logo ouviu um galo cantar e um cachorro latir. Ela se levantou e continuou seu caminho, passando por muitos muros

¹⁴ (N.T) Novamente, optamos por manter a repetição de uma forma gramatical, neste caso, a forma “Or ich mot”: “Or ich mot siggen sikerly/ þat tvay men han yly me by./ Or ich mot sigge in al mi liif/ þat y bileiþe mi neþbours wiif./ Or ich mot – þat God it schilde -/ Help to sle min owhen child./ On of þis þre þinges ich mot nede/ Sigge oþer don in dede. (Manuscrito de Auchinleck, f.261va, versos 97-102). Essa repetição demonstra a construção do raciocínio da personagem em um longo e conturbado fluxo de pensamento, algo raro de se encontrar na literatura medieval.

¹⁵ (N.T) De acordo com Boswell (1988), a superstição de que gêmeos eram o resultado de dois pais diferentes era amplamente aceita e, por vezes, resultava no descarte de crianças. No entanto, havia muitas outras razões para abandono e infanticídio como questões morais, econômicas, de deformidade física, de comportamento adverso prejudicial à família ou de suposta maldição pelo pecado dos pais, sendo, possivelmente, um “changeling” demoníaco trocado pela criança real ou gerada pelo diabo.

¹⁶ (N.T) Só a mãe e a parteira parecem saber do nascimento das filhas gêmeas. De acordo com Schaus (2006), as descrições e registros de nascimentos e a iconografia de cenas de partos retratavam essas práticas e espaços ocupados quase que exclusivamente por mulheres.

¹⁷ (N.T) Essa passagem do poema em que a senhora é aconselhada pela serva foi apagada no Manuscrito de Auchinleck (versos 121-133), tendo sido reconstruída a partir do *lais* de Marie de France por Weber em 1810.

¹⁸ (N.T) Evidências de transculturalidade entre o mundo ocidental e oriental são recorrentes na literatura inglesa do século XIV. Em *Emaré*, outro *lai* bretão em inglês médio, o personagem recebe um manto também trazido de Constantinopla e que o acompanhará por toda sua trajetória.

e casas até que avistou uma igreja com um alto campanário. Não havia ruas ou comércio, apenas um convento de freiras bem preparado para servir a Deus dia e noite. A jovem foi até a porta da igreja, ajoelhou-se, chorou e orou:

“Ó, Senhor, Jesus Cristo, Quem atende às orações de homens pecadores, receba este presente e ajude esta pobre inocente que deve ser cristianizada, pelo amor de Maria, sua nobre mãe.”¹⁹ Ela olhou para cima e viu um belo e alto freixo²⁰, com muitos ramos dignos; o tronco era oco, como muitos são. Ela colocou o bebê na árvore e o enrolou no manto para protegê-lo do frio e o abençoou com toda a sua força. O entardecer chegou, os pássaros começaram a cantar nos ramos, os lavradores foram para os arados, e a serva retornou para casa pelo caminho que havia feito.

O porteiro da abadia acordou e fez suas orações na sacristia. Depois tocou os sinos, acendeu as velas e preparou tudo para iniciar o dia. Ele abriu as portas da igreja, viu o manto na árvore e pensou que alguns ladrões o tinham roubado e esquecido lá. Após abrir o manto, encontrou o bebê, o tomou nas suas mãos e agradeceu à misericórdia de Cristo. Decidiu levá-lo para a sua casa e pediu para sua filha amamentá-lo, uma vez que ela estava com leite. No entanto, a criança não se alimentava, pois ela estava quase morta por conta do frio. A filha então acendeu rapidamente um fogo para aquecer o bebê e o colocou para dormir.

Quando a missa terminou, o porteiro foi imediatamente até a abadessa e perguntou: “O que a senhora sugere que seja feito? Esta manhã, logo após a primeira hora, encontrei uma criança no freixo oco enrolada em um manto e com um anel dourado, mas não sei explicar como tudo isso aconteceu”. Maravilhada, ela disse: “Vá logo buscar a criança, ela será bem recebida por Deus e por mim. Irei ajudá-la como puder e dizer que ela é da minha família”. O porteiro trouxe a criança com pressa, com o tecido e o anel. A abadessa chamou um padre para cristianizar a menina na fonte de batismo, e, como ela foi encontrada em um freixo, lhe foi dado o nome de Freine. Já que freixo é *freine* em francês, a língua da Bretanha, este lai foi chamado de Le Freine mais do que Freixo em todo o país.

A abadessa criou e educou Freine, que triunfava a cada dia e acreditava fazer parte da família de sua protetora. Após doze invernos terem se passado, ela era a donzela mais bela em toda a Inglaterra. Quando descobriu a natureza das relações humanas, ela per-

¹⁹ (N.T) Apesar de ser um importante ato cristão de salvação, não há nenhuma menção à cristianização da criança por meio do batizado no texto original de Marie de France.

²⁰ (N.T) De acordo com Monaghan (2004), o freixo possui um importante papel simbólico não apenas na mitologia celta, mas também na germânica e escandinava. Assim como o carvalho, o freixo é considerado uma árvore mágica pela cultura celta por representar o portal que separa o mundo dos humanos e o mundo das fadas. O freixo também é considerado uma planta protetora contra doenças e está associado ao Beltane, antigo festival que celebra o início do verão.

guntou à abadessa quem eram seus familiares, seu pai, sua mãe, seu irmão e sua irmã. A abadessa contou com todos os detalhes como ela tinha sido encontrada e lhe deu o manto e o anel²¹, aconselhando Freine a guardá-los enquanto vivesse lá. E assim ela o fez²².

Vivia naquele país um rico e feliz cavaleiro que era orgulhoso, jovem e possuía muitas terras. Mesmo assim, ele ainda não havia encontrado uma esposa. Ele se chamava Sir Guroun, um homem ousado e de grande renome. Ele ouviu muitos elogios à beleza da nobre dama que vivia na abadia e desejou conhecê-la. O cavaleiro foi até lá e ordenou aos seus homens que dissessem aos outros que ele se dirigia a um torneio. Sir Guroun foi recebido pela abadessa e pelas freiras e levado ao salão dos convidados, onde a graciosa Freine o saudou da forma mais doce possível. Ao ver sua beleza e gentileza, seus adoráveis olhos e sua face iluminada, ele se apaixonou por ela e começou a pensar como poderia tê-la como amante²³.

Ele pensou “Se eu vir até aqui com muita frequência, a abadessa vai suspeitar e manter Freine longe de mim”. Então, ele elaborou outro plano: se tornar um irmão daquela religião²⁴. Ele disse à abadessa: “Senhora amada²⁵ em todo o bem, eu darei terras e renda à abadia para me tornar seu irmão e será bom para todos vocês quando eu for recebido”. Com a troca de algumas palavras, o acordo foi feito e o cavaleiro começa a se preparar para se juntar à comunidade religiosa. Ele vinha frequentemente dia e noite visitar Freine. Finalmente, com promessas e elogios, ele convenceu-a a se entregar ao seu desejo sempre que ele desejava. “Meu amor²⁶, você deve deixar a abadessa e ir viver comigo. Eu sou tão rico e poderoso que você terá uma vida muito melhor do que aqui²⁷”. Confiando nas palavras de seu amante, Freine fugiu em segredo com ele, levando consigo apenas o anel e o manto. Quando a abadessa descobriu que Freine havia fugido, ela sofreu

²¹ (N.T) O manto e o anel podem ser interpretados na narrativa como elementos com poderes mágicos, pois servem como amuletos para proteger Freine. Além disso, esses objetos vão acompanhar a protagonista por toda sua jornada e contribuir para constituir sua história e sua identidade (Laskaya; Salisbury, 1995).

²² (N.T.) A revelação da abadessa sobre a origem de Le Freine ocorre posteriormente no poema de Marie e com menos influência na caracterização da personagem.

²³ (N.T) No lai de Marie de France, Sir Guroun se apaixonou por Freine antes mesmo de vê-la e só depois decide ir até a abadia para conhecê-la: “De la pucele oï parler, / Si la cumença a amer” (*Le Fresne*, versos 247-249).

²⁴ (N.T.) O cavaleiro planeja ingressar na vida religiosa cristã.

²⁵ (N.T) No original, “Y loui” (Manuscrito de Auchinleck, verso 280) já foi transcrito e traduzido de diferentes formas: y lovi (Eu amo); I-lovi (amada); y-lovi (amada). O entendimento que prevalece é de que a personagem é bem-amada pelas suas virtudes.

²⁶ (N.T) No original, “Leman”. O termo já foi traduzido para o inglês moderno como “kinswoman” (irmã; familiar; parente). De acordo com *A Concise Dictionary of Middle English*, “Leman” ou “Lemman” pode significar “sweetheart, lover (of both sexes), mistress, concubine” (p. 270).

²⁷ (N.T) No lai de Marie de France, o motivo de Sir Guroun dizer para Freine fugir da abadia e ir viver com ele é o risco de Freine engravidar e a abadessa descobrir o relacionamento dos dois: “Bele, fet il, ore est issi/ Ke de mei avez fet ami./ Venez vus ent del tut od mei!/ Savez poëz, jol quit e crei,/ Si vostre aunte s’aperceveit, Mu durement il pesereit./ S’entur il fussez enceintee, / Durement sereit curuciee” (*Le Fresne*, versos 277-284).

e lamentou muito, tudo por nada.

Assim que Freine chegou no castelo, começou a ser admirada por todos. Ela conversava tanto com os ricos quanto com os pobres e todos a amavam, alguns mais e outros menos²⁸. Mas o cavaleiro foi aconselhado pelos seus homens e a Igreja ordenou que ele se casasse com a filha de um nobre e abandonasse sua amante²⁹, que não poderia lhe dar um herdeiro legítimo, pois vinha de uma linhagem desconhecida. Eles disseram: “Em uma terra próxima vive um cavaleiro. Ele possui uma bela filha que poderá produzir seus herdeiros. Case-se com ela!”³⁰ Embora Sir Guroun estivesse relutante em obedecer, ele finalmente atendeu à ordem e o acordo foi feito apropriadamente. Infelizmente, ele aceitou o acordo sem saber que sua futura noiva e sua amante eram irmãs gêmeas, nascidas do mesmo pai e da mesma mãe³¹. Na verdade, ninguém sabia, apenas Deus.

A nova noiva foi preparada e trazida com todos até o salão do castelo do cavaleiro. Seu pai, sua mãe e muitos outros vieram e o bispo daquela terra chegou para realizar a cerimônia de matrimônio³². Os convidados, que estavam bem entretidos em um grande banquete, disseram alegremente a Sir Guroun que a beleza da noiva superava a de Freine: A avelã é melhor que o freixo!³³ Embora seu coração estivesse partido, Freine não pronunciou nenhuma palavra de raiva ou orgulho, e, como uma serva, a donzela se aligeirou mais do que todos os servos. A mãe da noiva notou sua humildade e passou a amá-la³⁴; dificilmente sentiria mais pena e dor, mesmo se fosse sua própria filha.

Freine correu até o leito nupcial e o encontrou indevidamente preparado para uma

²⁸ (N.T) No original: “To riche & pouer sche gan hir dresse/ Pat al hir loued, more & lesse.” (Manuscrito de Auchinleck, f.262vb, versos 307-308). Esse verso final prepara o leitor para a mudança que ocorrerá no curso da narrativa: o momento de alegria na vida de Freine acabará com um acontecimento infeliz.

²⁹ (N.T) Novamente, o termo *Leman* é utilizado no original.

³⁰ (N.T) Observa-se que uma questão de classe impede que Sir Guroun se case com Freine e produza um herdeiro legítimo com ela, pois a sua origem é desconhecida por todos. Além disso, é interessante perceber que a Igreja não defende os direitos consensuais do matrimônio, os quais haviam sido estabelecidos no século XI. Em vez disso, ordena a realização de um casamento legítimo e arranjado entre membros da mesma classe social.

³¹ (N.T) As leis medievais da consanguinidade condenariam o casamento de Sir Guroun com a irmã de Freine como um ato de incesto, caso se concretizasse.

³² (N.T) No Manuscrito de Auchinleck, o poema chega ao fim com a chegada do bispo para celebrar o casamento (verso 340), uma vez que os versos finais foram apagados.

³³ (N.T) Se “Le Freine”, o “freixo”, tem importância, “Le Codre”, a “aveleira” também tem. A ironia dessas falas é evidente, visto que são duas mulheres gêmeas e os nomes de ambas remetem às árvores sagradas da mitologia celta. No entanto, Codre supera a beleza de sua irmã, uma vez que a aveleira, por ser uma árvore frutífera, é considerada superior ao freixo, que não gera frutos. Pode-se interpretar essa passagem do poema como uma referência à incapacidade de Freine gerar um filho legítimo para Sir Guroun, uma vez que sua linhagem é desconhecida.

³⁴ (N.T) A reação empática da mãe pode indicar uma resposta inconsciente à serva que se revelará sua própria filha, mas também pode demonstrar uma mãe transformada. Enquanto anos antes ela podia ser fria e distante com a recém-nascida, agora ela se vê imaginando ou vivenciando a vivência de Le Freine. Essas três linhas continuam o padrão de retratar as emoções mais comoventes do protagonista por meio do olhar de outro personagem ou da voz do narrador.

noiva tão adorável. Ela foi rapidamente ao seu baú e tirou o bellissimo manto que recebera da abadessa. Não havia tecido tão bonito quanto este, e, habilmente, colocou-o sobre a cama para agradar ao seu senhor. Codre e sua mãe foram até o quarto, mas a senhora quase desmaiou quando viu o manto. Ela perguntou ao camareiro sobre o manto, mas este não sabia de nada. A linda donzela Freine chegou e, quando questionada pela senhora sobre de quem era aquele manto, respondeu que era dela e que o guardava com o anel. Disse que sua tia havia lhe contado um estranho caso sobre como ela foi envolvida naquele manto e que tinha este anel no seu braço quando foi enviada para ser criada. Então, a mãe, atônita, soube que Freine era sua filha. Ela disse à menina: “linda criança! Minha filha! Eu te dei à luz!”, e caiu na cama, quase morta, suspirando.

Seu marido foi chamado e ela contou-lhe toda a verdade sobre como havia caluniado a vizinha por dar à luz a gêmeos e que, assim, ela própria também acabou dando à luz a duas filhas. Disse: “Mande uma delas para ser criada em um convento, e esta é ela, a nossa filha querida; e estes são o manto e o anel que você me deu há muito tempo como símbolo de amor”. Então, o cavaleiro beijou sua filha muitas vezes com carinho³⁵ e fez com que o casamento de Sir Guroun com Codre fosse anulado pelo bispo, que imediatamente o casou com Freine, tão bela e graciosa³⁶. Codre logo se casou alegremente com um nobre cavaleiro daquele país. E assim termina o lai dessas brilhantes donzelas, Le Freine e Le Codre.

Lay le Freine

We redeth oft and findeth ywrite -
And this clerkes wele it wite -
Layes that ben in harping
Ben yfounde of ferli thing.
Sum bethe of wer and sum of wo,
And sum of joie and mirthe also,
And sum of trecherie and of gile,
Of old aventours that fel while;

³⁵ (N.T) A gentileza do cavaleiro é constante ao longo do poema. Da mesma forma que ele celebrou o nascimento dos filhos de seu amigo, agora ele aceita e comemora o reencontro com uma filha que ele havia perdido há muito tempo.

³⁶ (N.T) Na literatura medieval, a criança abandonada, muitas vezes de linhagem nobre, atinge eventualmente o sucesso após superar adversidades no meio do caminho, já que sua linhagem seria um incentivo para que ela recebesse cuidados (Boswell, 1988).

And sum of bourdes and ribaudy,
 And mani ther beth of fairy.
 Of al thinges that men seth,
 Mest o love for sothe thai beth.
 In Breteyne bi hold time
 This layes were wrought, so seith this rime.
 When kinges might our yhere
 Of ani mervailles that ther were,
 Thai token an harp in gle and game,
 And maked a lay and gaf it name.
 Now of this aventours that weren yfalle,
 Y can tel sum ac nought alle.
 Ac herkneth lordinges, sothe to sain,
 Ichil you telle Lay le Frayn.
 Bifel a cas in Breteyne
 Whereof was made Lay le Frain.
 In Ingliche for to tellen ywis
 Of an asche for sothe it is;
 On ensaumple fair with alle
 That sum time was bifalle.
 In the west cuntré woned tuay knightes,
 And loved hem wele in al rightes;
 Riche men in her best liif,
 And aither of hem hadde wedded wiif.
 That o knight made his levedi milde
 That sche was wonder gret with childe.
 And when hir time was comen tho,
 She was deliverd out of wo.
 The knight thonked God almight,
 And cleped his messanger an hight.
 “Go,” he seyde, “to mi neighebour swithe,
 And say y gret him fele sithe,
 And pray him that he com to me,
 And say he schal mi gossibbe be.”
 The messanger goth, and hath nought forgete,

And firt the knight at his mete.
And fair he gret in the halle
The lord, the levedi, the meyné alle.
And seththen on knes doun him sett,
And the Lord ful fair he gret:
“He bad that thou schust to him te,
And for love his gossibbe be.”
“Is his levedi deliverd with sounde?”
“Ya, sir, ythonked be God the stounde.”
“And whether a maidenchild other a knave?”
“Tuay sones, sir, God hem save.”
The knight therof was glad and blithe,
And thonked Godes sond swithe,
And graunted his erand in al thing,
And gaf him a palfray for his tiding.

Than was the levedi of the hous
A proude dame and an envieous,
Hokerfulliche missegging,
Squeymous and eke scorning.
To ich woman sche hadde envie;
Sche spac this wordes of felonie:
“Ich have wonder, thou messenger,
Who was thi lordes conseiler,
To teche him about to send
And telle schame in ich an ende,
That his wiif hath to childer ybore.
Wele may ich man wite therfore
That tuay men hir han hadde in bour;
That is hir bothe deshonor.”

The messenger was sore aschamed;
The knight himself was sore agramed,
And rebouked his levedy
To speke ani woman vilaynie.
And ich woman therof might here
Cursed hir alle yfere,

And bisought God in heven
 For His holy name seven
 That yif hye ever ani child schuld abide
 A wers aventour hir schuld bitide.
 Sone therafter bifel a cas
 That hirself with child was.
 When God wild, sche was unbounde
 And deliverd al with sounde.
 To maidenchilder sche hadde ybore.
 When hye it wist, wo hir was therefore.
 "Allas," sche seyde, "that this hap come!
 Ich have ygoven min owen dome.
 Forboden bite ich woman
 To speken ani other harm opon.
 Falsliche another y gan deme;
 The selve happe is on me sene.
 Allas," sche seyde, "that y was born!
 Withouten ende icham forlorn.
 Or ich mot siggen sikerly
 That tuay men han yly me by;
 Or ich mot sigge in al mi liif
 That y bileighe mi neighbours wiif;
 Or ich mot - that God it schilde! -
 Help to sle min owen child.
 On of this thre thinges ich mot nede
 Sigge other don in dede.
 "Yif ich say ich hadde a bileman,
 Than ich leighe meselve opon;
 And eke thai wil that me se
 Held me wer than comoun be.
 And yif ich knawelege to ich man
 That ich leighe the levedi opon,
 Than ich worth of old and yong
 Behold leighster and fals of tong.
 Yete me is best take mi chaunce,

And sle mi childe, and do penaunce.”
 Hir midwiif hye cleped hir to:
 “Anon,” sche seyde, “this child fordo.
 And ever say thou wher thou go
 That ich have o child and namo.”
 The midwiif answerd thurchout al
 That hye nil, no hye ne schal.
 [The levedi hadde a maiden fre,
 Who ther ynurtured hade ybe,
 And fostered fair ful mony a yere;
 Sche saw her kepe this sori chere,
 And wepe, and syke, and crye, “Alas!”
 And thoghte to helpen her in this cas.
 And thus sche spake, this maiden ying,
 “So n’olde y wepen for no kind thing:
 But this o child wol I of-bare
 And in a covent leve it yare.
 Ne schalt thou be aschamed at al;
 And whoso findeth this childe smal,
 By Mary, blissful quene above,
 May help it for Godes love.”
 The levedi graunted anon therto,
 And wold wele that it were ydo.
 Sche toke a riche baudekine
 That hir lord brought from Costentine
 And lapped the litel maiden therin,
 And toke a ring of gold fin,
 And on hir right arm it knitt,
 With a lace of silke therin plit;
 And whoso hir founde schuld have in mende
 That it were comen of riche kende.
 The maide toke the child hir mide
 And stale oway in an eventide,
 And passed over a wild heth.
 Thurch feld and thurch wode hye geth

Al the winterlong night -
 The weder was clere, the mone was light -
 So that hye com bi a forest side;
 Sche wax al weri and gan abide.
 Sone after sche gan herk
 Cokkes crowe and houndes berk.
 Sche aros and thider wold.
 Ner and nere sche gan bihold.
 Walles and hous fele hye seighe,
 A chirche with stepel fair and heighe.
 Than nas ther noither strete no toun,
 Bot an hous of religioun,
 An order of nonnes wele ydight
 To servy God bothe day and night.
 The maiden abod no lengore,
 Bot yede hir to the chirche dore,
 And on knees sche sat adoun,
 And seyde wepeand her orisoun:
 "O Lord," she seyde, "Jesu Crist,
 That sinful man bedes herst,
 Underfong this present,
 And help this seli innocent
 That it mot ycrisned be,
 For Marie love, thi moder fre."
 Hye lokede up and bi hir seighe
 An asche bi hir fair and heighe,
 Wele ybowed, of michel priis;
 The bodi was holow as mani on is.
 Therin sche leyde the child for cold,
 In the pel as it was bifold,
 And blisced it with al hir might.
 With that it gan to dawne light.
 The foules up and song on bough,
 And acremen yede to the plough.
 The maiden turned ogain anon,

And toke the waye he hadde er gon.
 The porter of the abbay aros,
 And dede his ofice in the clos,
 Rong the belles and taperes light,
 Leyd forth bokes and al redi dight.
 The chirche dore he undede,
 And seighe anon in the stede
 The pel liggen in the tre,
 And thought wele that it might be
 That theves hadde yrobbed sumwhare,
 And gon ther forth and lete it thare.
 Therto he yede and it unwond,
 And the maidenchild therin he fond.
 He tok it up betwen his hond,
 And thonked Jesu Cristes sond;
 And hom to his hous he it brought,
 And tok it his douhter and hir bisought
 That hye schuld kepe it as sche can,
 For sche was melche and couthe theran.
 Sche bad it souke and it nold,
 For it was neighe ded for cold.
 Anon fer sche alight
 And warmed it wele aflight.
 Sche gaf it souke opon hir barm,
 And sethen laid it to slepe warm.
 And when the masse was ydon,
 The porter to the abbesse com ful son
 “Madame, what rede ye of this thing?
 Today right in the morning,
 Sone after the first stounde,
 A litel maidenchild ich founde
 In the holwe assche ther out,
 And a pel him about.
 A ring of gold also was there.
 Hou it com thider y not nere.”

The abbesse was awonderd of this thing.
 “Go,” hye seyde, “on heighing,
 And feche it hider, y pray the.
 It is welcom to God and to me.
 Ichil it help as y can
 And sigge it is mi kinswoman.”
 The porter anon it gan forth bring
 With the pal and with the ring.
 The abbesse lete clepe a prest anon,
 And lete it cristin in funston.
 And for it was in an asche yfounde,
 Sche cleped it Frain in that stounde.
 (The Freyns of the “asche” is a freyn
 After the language of Breteyn;
 Forthe Le Frein men clepeth this lay
 More than Asche in ich cuntray).
 This Frein thrived fram yer to yer.
 The abbesse nece men wend it were.
 The abbesse hir gan teche and beld.
 Bi that hye was of twelve winter eld,
 In al Inglond ther nas non
 A fairer maiden than hye was on.
 And when hye couthe ought of manhed,
 Hye bad the abbesse hir wis and rede
 Whiche were her kin, on or other,
 Fader or moder, soster or brother.
 The abbesse hir in conseyl toke,
 To tellen hir hye nought forsoke,
 Hou hye was founden in al thing,
 And tok hir the cloth and the ring,
 And bad hir kepe it in that stede;
 And ther whiles sche lived so sche dede.
 Than was ther in that cuntré
 A riche knight of lond and fe,
 Proud and yong and jolive,

And had nought yete ywedded wive.
He was stout, of gret renoun,
And was ycleped Sir Guroun.
He herd praise that maiden fre,
And seyde he wald hir se.
He dight him in the way anon,
And joliflich thider he come;
And bad his man sigge verrament
He schuld toward a turnament.
The abbesse and the nonnes alle
Fair him gret in the gest halle,
And damisel Freyn, so hende of mouth,
Gret him faire as hye wele couthe;
And swithe wele he gan devise
Her semblaunt and her gentrise,
Her lovesum eighen, her rode so bright,
And comced to love hir anon right,
And thought hou he might take on
To have hir to his leman.
He thought, “Yif ich com hir to
More than ichave ydo,
The abbesse wil souchy gile
And voide hir in a litel while.”
He compast another enchesoun:
To be brother of that religioun.
“Madame,” he seyde to the abbesse,
“Y lovi wele in al godenisse,
Ichil give on and other,
Londes and rentes, to bicom your brother,
That ye schul ever fare the bet
When y com to have recet.”
At few wordes thai ben at on.
He graythes him and forth is gon.
Oft he come bi day and night
To speke with that maiden bright.

So that with his fair bihest,
And with his gloseing atte lest,
Hye graunted him to don his wille
When he wil, loude and stille.
“Leman,” he seyde, “thou most lat be
The abbesse, thi nece, and go with me.
For icham riche, of swich pouwere,
The finde bet than thou hast here.”
The maiden grant, and to him trist,
And stale oway that no man wist.
With hir tok hye no thing
Bot hir pel and hir ring.

When the abbesse gan aspice
That hye was with the knight owy,
Sche made morning in hir thought,
And hir biment and gained nought.
So long sche was in his castel
That al his meyné loved hir wel.
To riche and pouer sche gan hir dresse,
That al hir loved, more and lesse.
And thus sche lad with him hir liif
Right as sche hadde ben his wedded wiif.

His knightes com and to him speke,
And Holy Chirche comandeth eke,
Sum lordes douhter for to take,
And his leman al forsake;
And seyde him were wel more feir
In wedlok to geten him an air
Than lede his liif with swiche on
Of was kin he knewe non.
And seyde, “Here bisides is a knight
That hath a douhter fair and bright
That schal bere his hiritage;
Taketh hir in mariage!”
Loth him was that dede to do,

Ac atte last he graunt therto.

The forward was ymaked aright,
And were at on, and treuthe plight.

Allas, that he no hadde ywite,

Er the forward were ysmite

That hye and his leman also

Sostren were and twinnes to!

Of o fader bigeten thai were,

Of o moder born yfere.

That hye so ware nist non,

For soth y say, bot God alon.

The newe bride was grayd with alle

And brought hom to the lordes halle.

Hir fader com with hir, also

The levedi, hir moder, and other mo.

The bischop of the lond withouten fail

Com to do the spusseyl.

[That maiden bird in bour bright,

Le Codre sche was yhlight.

And ther the gwestes had gamen and gle,

And sayd to Sir Guroun joyfully:

“Fairer maiden nas never seen,

Better than Ash is Hazle y ween!”

(For in Romaunce Le Frain “ash” is,

And Le Codre «hazle,» y-wis.)

A gret fest than gan they hold

With gle and pleasaunce manifold.

And mo than al servauntes, the maid,

Yhlight Le Frain, as servant sped.

Albe her herte wel nigh tobroke,

No word of pride ne game she spoke.

The levedi marked her simple chere,

And gan to love her, wonder dere.

Scant could sche feel more pine or reuth

War it hir owen childe in sooth.

Than to the bour the damsel sped,
 Whar graithed was the spousaile bed;
 Sche demed it was ful foully dight,
 And yll besemed a may so bright;
 So to her coffer quick she cam,
 And her riche baudekyn out nam,
 Which from the abbesse sche had got;
 Fayrer mantel nas ther not;
 And deftly on the bed it layd;
 Her lord would thus be well apayd.
 Le Codre and her mother, thare,
 Ynsame unto the bour gan fare,
 But whan the levedi that mantyll seighe,
 Sche wel neighe swoned oway.
 The chamberleynt sche cleped tho,
 But he wist of it no mo.
 Then came that hendi maid Le Frain,
 And the levedi gan to her sain,
 And asked whose mantyll it ware.
 Then answered that maiden fair:
 “It is mine without lesing;
 Y had it together with this ringe.
 Myne aunte tolde me a ferli cas
 Hou in this mantyll yfold I was,
 And hadde upon mine arm this ring,
 Whanne I was ysent to norysching.”
 Then was the levedi astonied sore:
 “Fair child! My doughter, y the bore!”
 Sche swoned and was wel neighe ded,
 And lay sikeand on that bed.
 Her husbond was fet tho,
 And sche told him al her wo,
 Hou of her neighbour sche had missayn,
 For sche was delyvered of childre twain;
 And hou to children herself sche bore;

“And that o child I of sent thore,
In a convent yfostered to be;
And this is sche, our doughter free;
And this is the mantyll, and this the ring
You gaf me of yore as a love-tokening.”

The knight kissed his daughter hende
Oftimes, and to the bisschop wende:
And he undid the mariage strate,
And weddid Sir Guroun als gate
To Le Frain, his leman, so fair and hend.
With them Le Codre away did wend,
And sone was spousyd with game and gle,
To a gentle knight of that countré.
Thus ends the lay of tho maidens bright,
Le Frain and Le Codre yhight.

REFERÊNCIAS

AUCHINLECK MANUSCRIPT. National Library of Scotland Advocates 19.2.1. Disponível em: <https://auchinleck.nls.uk/index.html>. BAUGH, Albert C. *A Literary History of England*. Londres: Routledge, 1967.

BOSWELL, John. *The Kindness of Strangers: The Abandonment of Children in Western Europe from Late Antiquity to the Renaissance*. Nova York: Pantheon Books, 1988

FREEMAN, Michelle. The Power of Sisterhood: Marie de France's Le Fresne. In: EILER, Mary; KOWALESKI, Maryanne (Eds.). *Women and Power in the Middle Ages*. Atenas: University of Georgia Press, 1988. p. 250-264.

GUILLAUME, Gabrielle. The Prologues of the Lay le Freine and Sir Orfeo. *Modern Language Notes*, v. 36, 1921. pp. 458-64.

KINOSHITA, Sharon; McCracken, Peggy. *Marie de France: a critical companion*, 2012.

LASKAA, Anne; SALISBURY, Eve (Eds.). *The Middle English Breton Lays*. Michigan: Kalamazoo, 1995.

LAY LE FREINE. Traduzido para o inglês moderno e adaptado em prosa por Richard Scott-Robinson, 2016. Disponível em: <https://reflection.eleusinianm.co.uk/portals/0/pdf/lai-le-freine.pdf>.

MARIE DE FRANCE. *Les Lais de Marie de France*. Editado por Jean Rychner. Paris: Editions Champion, 1983.

MAYHEW, Anthony Lawson; SKEAT, Walter William. *A Concise Dictionary of Middle English: from 1150 to 1580*. Oxford: Clarendon Press, 1888.

MONAGHAN, Patricia. *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*. Nova York: Facts on File, 2004.

SCHAUS, Margaret. Pregnancy and Childbirth. In: SCHAUS, Margaret (Ed.). *Women and Gender in Medieval Europe: an Encyclopedia*. Nova York: Routledge, 2006. p. XX-XX.

Ladies' chat / Charla de señoras

Ana Cristina Cesar

Tradução de Willian Moura¹
Universidade Federal de Santa Catarina



Ana Cristina Cesar

Apresentação

Ana Cristina Cesar (1952-1983), também conhecida como Ana C., foi uma poeta, tradutora e crítica literária brasileira. Foi um dos principais nomes da Poesia Marginal e da Geração Mimeógrafo, movimento literário brasileiro ocorrido na década de 1970 cujas produções de escritoras e escritores eram publicadas de forma alternativa e independente, muitas vezes, utilizando o mimeógrafo como principal técnica de reprodução. O poema aqui traduzido, “Conversa de senhoras”, foi transcrito diretamente do compêndio de suas obras denominado *Poética* (Cesar, 2013).

REFERÊNCIA

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

¹ Doutorando em Estudos da Tradução pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: willianmoura.tradutor@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2675-6880>.

Ladies' Chat

I don't even need to get married
I take from him all I need
I'm not leaving this place anymore
I highly doubt it
This whole woman thing is over
The cat got it and feasted on it
He dances like a music box
Writers don't exist anymore
But he didn't have to play god
There's someone in the house
Do you think he can handle it?
Mr. Tenderness is knocking
I didn't care at all
Scheming: I get the last word
Trap: dying to know
She's a weirdo
Well, you lie way too much
He's keeping tabs on me
Who did you sell your time to?
I can't say: I stuck with the misfit
It doesn't make any sense
But what about the job?
He's acting sweet
I think it's a lie
Don't even start

Charla de señoras

Ni siquiera necesito casarme
Le saco todo lo que quiero
Ya no me voy de aquí
Lo dudo mucho
Este tema de mujeres ya se acabó
El gato se lo comió y disfrutó cada bocado
Baila como una cajita de música
Ya no hay escritores
Pero, ¿tenía que volverse dios?
Hay alguien en la casa
¿Tú crees que lo soporta?
El Sr. Ternura está llamando
Ni me importaba
Conspirando: yo doy la réplica
Trampa: loca por saber
Ella es rarísima
Pero tú mientes demasiado
Él me está vigilando
¿A quién le vendiste tu tiempo?
No sé decir: me quedé con el desplazado
No tiene ningún sentido
¿Y el curro?
Él está muy amable
Creo que es mentira
No empieces

Conversa de senhoras

Não preciso nem casar
Tiro dele tudo o que preciso
Não saio mais daqui
Duvido muito
Esse assunto de mulher já terminou
O gato comeu e regalou-se
Ele dança que nem um realejo
Escritor não existe mais
Mas também não precisava virar deus
Tem alguém na casa
Você acha que ele aguenta?
Sr. ternura está batendo
Eu não estava nem aí
Conchavando: eu faço a tréplica
Armadilha: louca pra saber
Ela é esquisita
Também você mente demais
Ele está me patrulhando
Para quem você vendeu seu tempo?
Não sei dizer: fiquei com o gauche
Não tem a menor lógica
Mas e o trampo?
Ele está bonzinho
Acho que é mentira
Não começa

O Matadouro

Esteban Echeverría

Tradução de Natália Scalvenzi¹

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Sobre o autor

Nasceu em 2 de setembro de 1805, na cidade de Buenos Aires, Argentina. Era filho da argentina María Espinosa e do espanhol José Domingo Echeverría. Completou sua educação na Europa e interessou-se pelas Letras, familiarizou-se com as tendências literárias e ideológicas da época, e, quando regressou a Buenos Aires, em 1830, introduziu na zona do Rio da Prata o romantismo literário. Publicou seus primeiros versos em jornais portenhos, em 1831, e, ao ano seguinte, em 1832, editou em forma de folheto *Elvira o la Novia del Plata*, considerada a primeira obra romântica em língua castelhana. Esteban Echeverría, além do mais importante poeta do primeiro período romântico no Rio da Prata, foi também quem utilizou a temática do índio e do deserto na manifestação poética, e é considerado o autor do primeiro conto argentino: *O Matadouro*. Faleceu em 19 de janeiro de 1851.

Sobre a obra

Mais do que relatar certos acontecimentos em um matadouro de Buenos Aires, Echeverría denuncia a situação política de seu país, situação essa marcada pela perseguição e violência perpetrada pelo grupo no poder contra os opositores. Assim, ao mesmo tempo em que o autor fala do matadouro como o lugar onde sacrificava-se o gado que alimentava uma pequena parte da população que tinha o privilégio de comer carne naquela cidade, naquela época, ele também refere-se ao seu país dividido politicamente entre federalistas e unitários. Pessoalmente, a leitura do conto me remeteu ao naturalismo de Aluísio de Azevedo, ainda que um naturalismo bem mais sangrento.

¹ Estudante de Bacharelado em Letras-Espanhol pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tradutora de espanhol e inglês. E-mail: nataliascalvenzi@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0363-938X>.

O Matadouro

Não começarei contando a minha história pela Arca de Noé nem pela genealogia de seus ascendentes, como costumavam fazer os antigos historiadores espanhóis da América que devem ser meus² protótipos. Tenho várias razões para não seguir esse exemplo, mas me calei para não ser difuso. Direi somente que os acontecimentos de minha narração ocorreram nos anos de Cristo de 183... Estávamos, aliás, na quaresma, época em que falta carne em Buenos Aires porque a igreja, ao adotar o preceito de Epíteto, *sustine, abstine* (sofre, abstém), ordena vigília e abstinência aos estômagos dos fiéis, porque a carne é pecaminosa e, como diz o ditado, busca a carne. E, como a igreja tem, *ab initio* e por delegação direta de Deus, o império imaterial sobre as consciências e os estômagos — que de maneira nenhuma pertencem ao indivíduo —, nada mais justo e racional do que *vede* o mau.

Os fornecedores, por outro lado, bons federalistas³, e por isso mesmo bons católicos, sabendo que o povo de Buenos Aires possui uma docilidade singular para submeter-se a qualquer tipo de mandamento, trazem ao matadouro, somente em dias quaresmais, os novilhos necessários para o alimento das crianças e dos doentes dispensados da abstinência pela Bula⁴, e não com a intenção de irritar um ou outro herege — eles não faltam —, dispostos sempre a violar os mandamentos carnicieiros da igreja e a contaminar a sociedade com o mau exemplo.

Um dia, naquela época, uma chuva torrencial alagou tudo o que pôde. As ruas de entrada e saída da cidade ficaram submersas em lama. O rio Riachuelo, que banha o sul da província de Buenos Aires, transbordou e inundou de repente uma enorme avenida. Suas águas lamacentas fluíram majestosamente até os altos barrancos. O Plata⁵ crescia enraivecido e empurrava essas águas que procuravam seu canal. As fez correr agigantadas por sobre campos, aterros, bosques e cortiços até que se estenderam como um lago imenso por todas as planícies. A cidade foi cercada de norte a leste por um cinturão de

² (N.T.) Echeverría utiliza *nossos protótipos* ao falar dos antigos historiadores espanhóis da América, comunicando-se, é claro, com seus leitores hispanoamericanos. Mudei para *meus* para que haja uma diferenciação em relação aos leitores brasileiros.

³ (N.T.) Os federalistas — *los federales* — defendiam um sistema federal de governo, no qual as províncias da Argentina teriam grande autonomia em relação ao governo central. Eles acreditavam que as províncias deveriam ter poder para governar a si mesmas, respeitando suas próprias tradições e interesses locais. O líder mais conhecido dos federalistas argentinos foi Juan Manuel de Rosas. Faziam oposição aos unitários.

⁴ (N.T.) Documento oficial eclesiástico que, contendo um selo de autenticidade, pode ser expedido pelo papa, contendo ordens ou benefícios.

⁵ (N.T.) Mantive apenas o *Plata*, de Echeverría, em vez de colocar o nome completo ou traduzido do rio, para que o nível de familiaridade com a geografia da cidade também fosse mantido.

água e lama, e ao Sul por um pélago esbranquiçado em cuja superfície boiavam à deriva uns barquinhos que pareciam lançar olhares atônitos na direção do horizonte, como se implorassem misericórdia ao Altíssimo. Era tudo como um novo e amargo dilúvio. Beatos e beatas gemiam com seus novenários e suas contínuas rezas. Os pregadores esbravejavam nos templos e faziam ranger os púlpitos com socos. Chegou o dia do Juízo Final, diziam, o fim do mundo está próximo. É a ira divina transbordando em forma de enchente. Ai de vocês, pecadores! Ai de vocês unitários⁶ ímpios que zombam da igreja, dos santos e não escutam com veneração a palavra dos ungidos do Senhor. Ai de vocês que não imploram misericórdia ao pé dos altares! Chegará a famigerada hora do vão ranger de dentes e das frenéticas imprecações. Suas impiedades, suas heresias, suas blasfêmias, seus crimes horrendos trouxeram à nossa Terra as pragas do Senhor. A justiça e o Deus da Federação os declarará malditos.

As pobres mulheres saíam sem fôlego, amontoadas, dos templos, culpando, naturalmente, os unitários.

A chuva continuava torrencial e a enchente piorava, confirmando o prognóstico dos pregadores. Os sinos começaram a tocar rogativas por ordem do fervoroso católico Restaurador, quem parecia não ter todas consigo. Os libertinos e incrédulos, isto é, os unitários, começaram a amedrontar-se ao ver tantas caras compungidas e ouvir tantos ruídos de imprecações. Falava-se já, como se já estivesse decidido, de uma procissão à qual toda a população deveria ir descalça e de cabeça descoberta, acompanhando o Altíssimo, levado sob o pálio pelo Bispo, até o barranco de Balcarce, onde milhares de vozes conjurando o demônio unitário da enchente deveriam implorar pela misericórdia divina.

Felizmente, ou melhor, desgraçadamente — pois a coisa teria sido interessante de se ver —, a cerimônia não se concretizou, porque, enquanto o Plata baixava, a enchente ia pouco a pouco fluindo por seu imenso leito sem necessidade de conjuros nem rezas.

O que originou minha história foi, principalmente, que, por causa da enchente, o matadouro da Convalescência ficou quinze dias sem ver uma única cabeça de gado e que, em um ou dois dias, todos os bois de quinteiros e aguadeiros foram consumidos no abastecimento da cidade. As pobres crianças e os doentes se alimentavam com ovos e galinhas, enquanto os gringos e os hereges bramavam pelo *beef-steak* e pelo churrasco. A abstinência de carne era geral pelo povoado, que nunca foi mais digno da bênção da igreja, e assim foi que choveram sobre ele milhões e milhões de indulgências plenárias. As galinhas custavam \$6, e os ovos, \$4. O peixe, caríssimo. Não houve, naqueles dias

⁶ (N.T.) Opositores aos federalistas.

quaresmais, promiscuidades nem excessos de gula. Em contrapartida, incontáveis almas alcançaram o céu e aconteceram coisas que parecem sonhadas.

No matadouro, não ficou nem sequer um rato vivo dos muitos milhares que ali tinham abrigo. Todos morreram de fome ou afogados em suas tocas pela incessante chuva. Uma multidão de negras catadoras de vísceras, como urubus, se espalharam pela cidade como tantas outras harpias prestes a devorar o que quer que fosse comestível. As gaiotas e os cachorros, seus principais rivais no matadouro, emigraram em busca de alimento animal. Uma porção de velhos doentes morreram por falta de caldo nutritivo. Porém, o acontecimento mais impressionante foi o falecimento quase repentino de uns quantos gringos hereges que cometeram o desacato de comer linguças, presunto e bacalhau até se fartarem. Foram parar no outro mundo para pagar o pecado cometido por tão abominável promiscuidade.

Alguns médicos opinaram que, se a escassez de carne continuasse, metade da população teria uma síncope pelo fato de que seus estômagos já estavam acostumados com o suco corroborante dela. Era notável o contraste desses tristes prognósticos da ciência com os anátemas lançados dos púlpitos pelos padres contra todo o tipo de nutrição animal e de promiscuidade naqueles dias destinados pela igreja ao jejum e à penitência. Originou-se, então, uma guerra intestina aos estômagos e às consciências, atizada pelo inexorável apetite e as não menos inexoráveis vociferações dos ministros da igreja, que, como é sabido, não se comprometem com nenhum vício que possa relaxá-los em relação a seus costumes católicos. A isso somava-se o estado de flatulência intestinal dos habitantes, produzido pelo peixe, pelos feijões e por outros alimentos um tanto indigestos.

Esta guerra se manifestava através de soluços e gritos descompassados na peroração dos sermões e também através de rumores e estrondos súbitos nas casas e ruas da cidade ou onde quer que se reunissem pessoas. Alarmou-se um tanto o governo, tão paternal quanto previdente, do Restaurador, acreditando que aqueles tumultos fossem de origem revolucionária e atribuindo-os aos mesmos selvagens unitários, cujas impiedades, segundo os pregadores federalistas, haviam despejado sobre o país a inundação da ira divina. Foram tomadas providências ativas; espalhou-se os esbirros do governo pela população e, por fim, este estando bem informado, promulgou um decreto tranquilizador das consciências e dos estômagos, encabeçado por um considerando muito sábio e piedoso para que, a qualquer custo e mesmo enfrentando água, levassem gado aos currais.

De fato, no décimo sexto dia da escassez, véspera do dia de Nossa Senhora das Dores, entrou a nado pelo passo de Burgos ao matadouro do Alto um lote de cinquenta novilhos gordos; coisa pouca, aliás, para uma população acostumada a consumir diariamente de 250 a 300, e cujo terço pelo menos gozaria do foro eclesiástico de se alimentar

de carne. Estranho que haja estômagos privilegiados e estômagos sujeitos a leis invioláveis e que a igreja tenha a chave dos estômagos!

Mas não é estranho, já que o diabo com a carne costuma se entranhar no corpo e que a igreja tem o poder de conjurá-lo: o caso é reduzir o homem a uma máquina cujo principal motor não seja sua vontade, mas sim a da igreja e a do governo. Talvez chegue o dia em que seja proibido respirar ar puro, passear e até conversar com um amigo sem permissão da autoridade competente. Assim era, mais ou menos, a feliz época de nossos beatos avós, infelizmente manchada pela Revolução de Maio⁷.

Seja como for, graças à notícia da providência governamental, os currais do Alto se encheram, apesar da lama, de açougueiros, catadores de vísceras e curiosos, que receberam com grandes gritos e aplausos os cinquenta novilhos destinados ao matadouro.

— Pequena, mas gorda! — exclamavam. — Viva a Federação! Viva o Restaurador!

Porque, como devem saber os leitores, naquela época, a Federação estava em todos os lugares, até mesmo entre as imundícies do matadouro, e não havia festa sem Restaurador assim como não há sermão sem Santo Agostinho. Contam que, ao ouvir tantos gritos desaforados, os últimos ratos que agonizavam de fome em suas tocas se reanimaram e começaram a correr desorientados, percebendo que voltavam àqueles lugares a alegria habitual e a algazarra precursora da abundância.

O primeiro novilho abatido foi dado inteiro de presente ao Restaurador, um bom apreciador do churrasco. Uma comissão de açougueiros foi oferecê-lo a ele em nome dos federalistas do matadouro, manifestando-lhe em viva-voz seu agradecimento pela providência acertada do governo, sua adesão ilimitada a ele e seu ódio profundo aos selvagens unitários, inimigos de Deus e dos homens. O Restaurador respondeu ao discurso reforçando o mesmo tema e concluiu a cerimônia com os correspondentes vivas e gritos dos espectadores e atores. É de se acreditar que o Restaurador tivesse permissão especial de sua ilustríssima para não se abster de carne, pois, sendo tão bom observador das leis, tão bom católico e tão fervoroso protetor da religião, não teria dado mau exemplo ao aceitar tal presente em dia santo.

Seguiu-se a matança e, em quinze minutos, quarenta e nove novilhos já estavam deitados na praia do matadouro, alguns esfolados, outros por esfolar. O espetáculo que

⁷ (N.T.) A Revolução de Maio foi uma série de eventos que ocorreram entre 18 e 25 de maio de 1810 na cidade de Buenos Aires, capital do Vice-Reino do Rio da Prata. Esta era uma colônia do Império Espanhol que incluía aproximadamente os territórios dos atuais países da Argentina, Bolívia, Paraguai e Uruguai. O resultado foi a remoção do vice-rei Baltasar Hidalgo de Cisneros e o estabelecimento de um governo local, a Primeira Junta. A Revolução de Maio foi a primeira revolta bem-sucedida no processo de independência da América do Sul.

então se apresentava era animado e pitoresco, embora reunisse tudo o que havia de horri-
velmente feio, imundo e disforme em uma pequena classe proletária peculiar do Río de la
Plata. Mas, para que o leitor possa percebê-lo assim que o olho bater, é preciso fazer um
esboço da localidade.

O matadouro da Convalescência ou do Alto, situado nas quintas ao Sul da cidade,
é uma grande praia em forma retangular localizada no final de duas ruas, uma das quais
termina ali e a outra se alonga na direção leste. Esta praia, com declive ao sul, é cortada
por uma vala cavada pela corrente das águas pluviais, cujas margens laterais mostram
inúmeras tocas de ratos e cujo leito, em tempo de chuva, recolhe todo o sangue seco ou
recente do matadouro. Na junção do ângulo reto em direção ao oeste, está o que chamam
de casinha, uma construção baixa, de três cômodos, estilo *mediagua*⁸, com um corredor
na frente que dá para a rua e um palanque para amarrar cavalos, atrás do qual há vários
currais de pau-a-pique, feitos com madeira de ñandubay⁹. Tais currais possuem portas
reforçadas para conter o gado.

Esses currais viram, no inverno, um verdadeiro lamaçal no qual os animais amon-
toados afundam até as axilas e ficam grudados, quase sem poder se movimentar. Na casi-
nha, é feita a arrecadação do imposto dos currais, são cobradas as multas por violação de
regras, e ali se elege o juiz do matadouro, uma figura importante, chefe dos açougueiros,
que exerce o poder supremo naquela pequena república por delegação do Restaurador
— é fácil imaginar que tipo de homem é necessário para o desempenho de tal cargo. A
casinha, no entanto, é uma construção tão chinfrim e insignificante que ninguém a notaria
nos currais se seu nome não estivesse associado ao do terrível juiz e se não se destacasse
em sua parede branca os seguintes dizeres em vermelho: “Viva a Federação”, “Viva o
Restaurador e a heroína dona Encarnación Ezcurra”, “Morte aos selvagens unitários”.
Dizeres muito significativos, símbolo da fé política e religiosa das pessoas do matadouro.

Mas alguns leitores talvez não saibam que a tal heroína é a falecida esposa do Res-
taurador, uma patrona muito querida pelos açougueiros, que, mesmo após sua morte, era
venerada como se estivesse viva, por suas virtudes cristãs e por seu heroísmo federalista
na revolução contra Balcarce. O caso é que, em um aniversário daquela memorável faça-
nha da Mazorca¹⁰, os açougueiros festejaram com um esplêndido banquete na casinha em
homenagem à heroína, banquete ao qual ela compareceu com sua filha e outras senhoras

⁸ (N.T.) Pequenas casas pré-fabricadas. Geralmente são construídas com ripas de madeira e habitadas emer-
gencialmente.

⁹ (N.T.) Árvore comum na Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Paraguai e Uruguai.

¹⁰ (N.T.) *La Mazorca* foi uma organização parapolicial argentina do século XIX, associada a Juan Manuel
de Rosas.

federalistas, e que ali, na presença de uma grande multidão, ofereceu aos senhores açougueiros, em um brinde solene, seu patrocínio federalista, pelo qual eles a proclamaram entusiasmadamente patrona do matadouro, estampando seu nome nas paredes da casinha, onde ele permanecerá até que seja apagado pela mão do tempo.

A perspectiva do matadouro à distância era grotesca, cheia de animação. Quarenta e nove reses estavam estendidas sobre seus couros e cerca de duzentas pessoas pisoteavam aquele chão enlameado e regado com o sangue das artérias daqueles animais. Ao redor de cada rês via-se um grupo de figuras humanas de diferentes tons de pele e raças. A figura mais proeminente de cada grupo era o açougueiro, com a faca na mão, braço e peito nus, cabelo longo e desgrenhado, camisa e chiripá, e o rosto lambuzado de sangue. Às costas dele, agitavam-se, caracolando e acompanhando seus movimentos, um grupo de meninos, negras e mulatas catadoras de vísceras, cuja feiura lembrava as harpias das fábulas. Misturados a elas, alguns enormes mastins farejavam, rosnavam, grunhiam ou se atacavam por uma presa. Quarenta e tantas carroças cobertas com couro negro e pelado se alinhavam irregularmente ao longo da praia, e alguns cavaleiros, com o poncho enfiado e o laço, passavam por ali eretos ou reclinados sobre o pescoço dos cavalos. Lançavam um olhar indolente a um daqueles grupos animados, enquanto, mais acima, no ar, um enxame de gaivotas brancas-azuladas, que haviam retornado da migração devido ao cheiro da carne, rondavam o lugar, cobrindo com seus desafinados grasnidos todos os ruídos e vozes do matadouro e projetando uma sombra clara sobre aquele campo de horrível carnificina. Isso era o início da matança.

Mas, à medida que avançava, a perspectiva variava; os grupos se desfaziam, vinham a se formar tomando diversas posturas e se dispersavam correndo como se no meio deles tivesse caído uma bala perdida ou surgido o focinho de algum mastim enfurecido. Isso era porque o açougueiro esquartejava os bichos a machadadas, pendurava as partes nos ganchos de sua carroça, esfolava aqui, tirava a gordura ali, e, do meio da ralé que, à espreita, aguardava as vísceras, saía de vez em quando uma mão suja para dar uma facada na gordura ou em partes da rês, coisa que fazia o açougueiro explodir de raiva e também fazia seguir o borbulhar dos grupos — falatório e gritaria descompassada dos meninos.

— A tia aqui escondeu gordura nas tetas! — gritava um.

— E ele meteu nas cuecas! — replicava alguma negra.

— Negra bruxa, te manda daqui antes que eu te corte, tchê!¹¹

¹¹ (N.T.) Entendo o *che* argentino, como consta no texto original, mais como um vocativo, utilizado normalmente no início de uma frase para chamar a atenção de alguém. Seu uso em português, no Rio Grande do Sul, é um pouco diferente. É usado mais em finais de frase, sendo praticamente uma interjeição.

— Que foi que eu fiz, seu Juan? Não seja ruim. Eu só quero a barriga e as tripas.

— São pra essa bruxa: vá à m...

— Bruxa! Bruxa! — repetiram os meninos — Vai levar a gordura dos rins e o tongorí!¹² — e caíram sobre sua cabeça coágulos de sangue e enormes bolas de barro.

Em outro lugar, duas africanas arrastavam as estranhas de algum bicho. Ali, uma mulata se afastava com um novelo de tripas; de repente, escorregou em uma poça de sangue e caiu pesadamente, cobrindo com seu corpo a cobiçada presa. Acolá, viam-se 400 negras grudadas em fila, desfazendo sobre as saias o novelo e arrancando uma a uma as gordurinhas que a faca avarenta do açougueiro havia deixado na tripa como sobras. Outras, esvaziavam barrigas e bexigas e as enchiam com o ar de seus próprios pulmões para que, logo que elas secassem, pudessem enfiar nelas as vísceras.

Vários meninos, andando ou cavalgando, se batiam com bexigas ou jogavam bolas de carne uns nos outros, dissipando, com elas e sua algazarra, a nuvem de gaiivotas que, balançando no ar, celebrava aos gritos a matança. Ouviam-se frequentemente, apesar da proibição do Restaurador e da santidade do dia, palavras imundas e obscenas, e brados carregados de todo o cinismo bestial que caracteriza a ralé desses matadouros, coisas que os leitores não merecem saber.

De repente, caía um bofe ensanguentado sobre a cabeça de alguém, que passava para a de outro, até que algum mastim deformado o transformava em boa presa. Então, uma quadrilha de outros, espremendo-o, armava uma tremenda briga com rosnados e mordidas. Alguma tia velha saía furiosa perseguindo um menino que lhe havia lambuzado o rosto com sangue e, atendendo aos gritos e puteadas¹³ dele, os companheiros do rapaz a cercavam e a provocavam como cães ao touro, e faziam chover sobre ela pedaços de carne, bolas de esterco, rindo e gritando grosseiramente, até que o juiz mandava reestabelecer a ordem e o povo se dispersava pelo campo.

De um lado, dois meninos treinavam usar a faca, cortando e esbofeteando uns aos outros. De outro, quatro adolescentes resolviam a facadas quem ficaria com uma tripa gorda e um mondongo que haviam roubado de um açougueiro. Não longe dali, um grupo de cães magros, em abstinência forçada, empregava o mesmo método para decidir quem ficaria com um fígado envolto em barro. Esta é uma pequena amostra do modo bárbaro como se resolvem no país as questões e os direitos individuais e sociais. Enfim, a cena que se desenrolava no matadouro deveria ser vista, não escrita.

¹² (N.T.) Tripa ou artéria seca de vaca, muito dura, mas que, mesmo assim, se come. Usada também na confecção de cabos de faca, pés de mesa, etc.

¹³ (N.T.) Regionalismo do Rio Grande do Sul (derivado do espanhol): xingamentos.

Um animal havia ficado nos currais; tinha uma cerviz curta e larga, um olhar feroz e sobre seus órgãos genitais não havia consenso, pois ele tinha aparência de touro e de novilho. Havia chegado a sua hora. Dois laçadores a cavalo entraram no curral, em cujo entorno fervia a ralé a pé, a cavalo e montada sobre seus grossos paus. Formavam à porta o grupo mais grotesco e proeminente. Havia vários peões e laçadores a pé, com os braços nus e armados do certo laço. Tinham a cabeça coberta com um lenço vermelho, vestiam colete e chiripá também vermelhos, tendo às costas vários cavaleiros e espectadores de olhar escrutinador e ansioso.

O animal, já com os chifres enlaçados, berrava furioso, soltando espuma, e não havia demônio que o fizesse sair da pegajosa lama onde estava enfiado. Era impossível laçá-lo. Os meninos, pendurados nas forquilhas do curral, gritavam, instigavam em vão o bicho com mantas e lenços. Todos ouviam a barulheira de assobios, palmas e vozes agudas e roucas que compunha aquela singular orquestra.

As promiscuidades e as exclamações engraçadas e obscenas passavam de boca em boca, e cada um exibia espontaneamente sua inteligência e perspicácia, excitado pelo espetáculo ou provocado pelas chicotadas de alguma língua tagarela.

— Fi' da pu... no touro.

— Diacho de tourunos¹⁴ do interior¹⁵!

— Desgraça de tropeiro que nos dá gato em vez de lebre.

— É novilho, sim.

— Não vês que é touro velho?

— Não parece touro. Me mostra as b..., se tens coragem, c...o!¹⁶

— Está entre as pernas. Não consegues ver, amigo? Maiores que a cabeça do teu pau. Ou ficaste cego no caminho?

— Tua mãe deve ser mais cega, já que te pariu. Não vês que esse volume é barro?

— É teimoso e arisco como um unitário.

E, ao ouvirem essa mágica palavra, todos berraram em uníssono:

— Morram, selvagens unitários!

— Ao caolho, o inf...¹⁷

¹⁴ (N.T.) Regionalismo do Rio Grande do Sul, certamente originado do vocábulo em espanhol: Diz-se do boi mal castrado e que continua a procurar as vacas.

¹⁵ (N.T.) Texto original: *Al diablo los torunos del Azul*. Azul é uma cidade do interior da província de Buenos Aires. Não senti que seria relevante, para o leitor brasileiro, saber o nome da cidade, então deixei apenas *interior*.

¹⁶ (N.T.) Pelo contexto, imagino que, no texto original, a palavra oculta seja *cojones*, equivalente a *bolas* em português. A segunda palavra oculta, em espanhol, não tenho certeza de qual seja, mas, em português, creio que *cornos* pode ser uma ofensa que faz sentido, pela mesma inicial e mesma letra final — *c...o*.

¹⁷ (N.T.) “Ao caolho, o inf(erno)”. Original: “Para el tuerto, los h(ornos)”.

— Sim, ao caolho, que é homem com b... pra brigar com os unitários.

— Deem o matambre ao Matasiete, degolador de unitários! Viva Matasiete!

— Ao Matasiete o matambre!

— Lá vai! — gritou uma voz rouca, interrompendo aqueles desabafos de covardia feroz. — Lá vai o touro!

— Cuidado! Fechem a porta que ele vai furioso como o diabo!

E, de fato, o animal, acuado pelos gritos e, principalmente, por dois agulhões afiados que o feriam na cauda, sentindo frouxo o laço, investiu bufando contra a porta, lançando para ambos os lados um olhar avermelhado e fosfórico. O laçador deu um puxão, sentando em seu cavalo. Desamarrou o laço do chifre e um áspero zumbido cortou o ar. Ao mesmo tempo, viu-se rolar de uma forquilha do curral, como se um golpe de machado tivesse dividido ao meio a cabeça de uma criança, cujo tronco permaneceu imóvel sobre seu cavalo de pau, lançando por cada artéria um longo jato de sangue.

— O laço arrebentou! — gritaram uns — Lá vai o touro! — mas outros deslumbrados e atônitos calaram-se porque tudo foi como um relâmpago.

O grupo à porta dispersou-se um pouco. Metade se aglomerou ao redor da cabeça e do cadáver palpitante do rapaz degolado pelo laço, manifestando horror em seus rostos atônitos, enquanto a outra metade, composta por cavaleiros que não haviam visto a catástrofe, se dispersou em direções distintas atrás do touro, bradando:

— Lá vai o touro! Peguem!

— Laça, Siete Pêlos!

— Vai te pegar, Botija!

— Está possesso! Não fiquem na frente dele!

— Ânimo, homens!

— Já foi pra rua!

— Que o pegue o diabo!

O tumulto e a gritaria eram infernais. Várias negras catadoras de vísceras, que estavam sentadas em fila à beira do córrego, ao ouvirem a confusão, se refugiaram e se agacharam entre as barrigas e tripas que desenrolavam e desenredavam com a paciência de Penélope, o que sem dúvida as salvou, pois o animal, ao vê-las, soltou uma bufada assustadora, deu um salto para o lado e seguiu em frente, perseguido pelos cavaleiros. Dizem que uma delas se borrou de medo; outra rezou dez Salve-Rainhas em dois minutos, e duas prometeram a São Bento nunca mais voltar àqueles malditos currais e abandonar o ofício de catadoras. Não se sabe se cumpriram as promessas.

Enquanto isso, o touro corria em direção à cidade por uma longa e estreita rua que parte da ponta mais aguda do retângulo anteriormente descrito. Era uma rua cercada por um córrego e por cactos. Seu nome era “soles” por não ter mais que duas casas laterais, e em cujo centro alagado havia um pântano profundo que ia de uma vala à outra. Certo inglês, voltando de uma charqueada, atravessava tal pântano no momento, passo a passo em um cavalo um tanto arisco, e sem dúvida estava tão absorto em seus cálculos que não ouviu o grupo de cavaleiros nem a gritaria a não ser quando o touro avançou na direção do pântano. De repente, o cavalo se assustou, deu um salto para o lado e saiu correndo, deixando o pobre homem afundado até o peito no lamaçal. Este acidente, no entanto, não parou nem conteve a corrida dos perseguidores do touro. Pelo contrário, eles soltaram gargalhadas sarcásticas:

— O gringo se estrebuchou!

— Te levanta, gringo! — exclamaram, e cruzaram o pântano amassando seu miserável corpo sob os cascos embarrados de seus cavalos. O gringo saiu como pôde em direção à margem, mas com a aparência de um demônio tostado pelo fogo do inferno, e não com a de um homem branco e loiro. Mais adiante, sob os gritos de “Ó o touro! Ó o touro!”, quatro negras catadoras, que se retiravam com sua presa, mergulharam na vala cheia d’água, único refúgio que lhes restava.

O animal, por sua vez, depois de ter corrido cerca de 20 quadras em várias direções, assustando com sua presença todo e qualquer vivente, entrou pelo portão de uma quinta, onde encontrou sua perdição. Embora cansado, demonstrava vigor e um semblante furioso. Porém, estava cercado por um fosso profundo e uma cerca densa de pitas, e não havia escapatória. Em seguida, reuniram-se seus perseguidores, que estavam dispersos, e decidiram levá-lo em um engodo de bois para que pagasse por seu delito no mesmo lugar onde o havia cometido.

Uma hora após sua fuga, o touro estava de volta ao Matadouro, onde o pouco da rale que havia ficado não falava de outra coisa senão de suas façanhas. A aventura do gringo no pântano causava principalmente o riso e o sarcasmo. Do menino degolado pelo laço restava apenas uma poça de sangue: seu cadáver já estava no cemitério.

Em seguida, laçaram o animal pelos chifres. Ele saltava, resistindo e soltando bramidos roucos. Atiraram-lhe um, dois, três laços, mas sem sucesso. Quando lançaram o quarto, o bicho ficou preso por uma pata. Seu vigor e sua fúria redobraram; sua língua, estirando-se convulsivamente, espumava, seu nariz fumegava, seu olhar ardia.

— Esquartejem esse animal! — exclamou uma voz imperiosa.

Matasiete desceu imediatamente do cavalo, cortou-lhe o tendão com uma facada e, dando alguns passos ao redor dele com sua enorme adaga na mão, enterrou-a até o cabo na garganta do animal, mostrando-a em seguida fumegante e vermelha aos espectadores.

Jorrou uma torrente da ferida, o soberbo animal soltou alguns rugidos roucos, vacilou e caiu, sob os gritos da ralé que proclamava Matasiete vencedor e lhe atribuía como prêmio o matambre. Matasiete estendeu, orgulhoso, pela segunda vez, o braço e a faca ensanguentada e se agachou para esfolar o animal com outros companheiros.

Faltava resolver a dúvida sobre os órgãos genitais do morto, classificado provisoriamente como touro por sua indomável ferocidade. Porém, estavam todos tão cansados da longa tarefa que, por um momento, esqueceram a questão. De repente, uma voz rude exclamou:

— Aqui estão as bolas! — puxou a barriga do animal e mostrou aos espectadores dois enormes testículos, sinal inequívoco de sua dignidade de touro.

A risada e o falatório foram longos. Todos os incidentes infelizes puderam ser facilmente explicados. Um touro no Matadouro era algo muito raro, e até proibido. Aquele, segundo as regras da boa polícia, deveria ser jogado aos cães, mas havia tanta escassez de carne e o povo estava tão faminto que o senhor Juiz decidiu fazer vista grossa.

Em dois tempos, o maldito touro estava esfolado, esquartejado e pendurado em uma carroça. Matasiete colocou o matambre sob a sela de seu arreio e se preparava para partir. A matança foi concluída ao meio-dia e a pouca ralé que assistiu até o fim se retirava em grupos a pé e a cavalo, ou puxando algumas carroças carregadas de carne.

De repente, porém, um açougueiro gritou com a voz rouca:

— Lá vem um unitário!

E, ao ouvir essa palavra tão significativa, toda aquela ralé parou como se tivesse sido atingida por um choque súbito.

— Não veem a costeleta em forma de U? Não tem divisa no fraque nem luto no chapéu.

— Unitário infeliz.

— É um arrogante.

— Cavalga como um gringo.

— Levem ele à Mazorca.

— Tragam a tesoura!

— Deem-lhe uma sova.

— Seus coldres não estão pintados.

— Todos esses malditos unitários pintam como o diabo.

— Tu não podes com ele, Matasiete?

— Não?

— Sim.

Matasiete era um homem de poucas palavras e muita ação. Quando se tratava de violência, agilidade ou destreza com o machado, a faca ou o cavalo, não falava, mas agia. Tinha sido provocado: espetou a espora no cavalo e se lançou a galope em direção ao unitário.

Este era um jovem de cerca de 25 anos, de porte elegante e bem-apessoado, que, enquanto saíam em borbotões das bocas exaltadas aquelas exclamações anteriores, trotava em direção a Barracas, sem temer qualquer perigo. No entanto, ao perceber os olhares significativos daquele grupo de cães de matadouro, colocou mecanicamente a mão direita sobre os coldres de sua sela inglesa, quando uma pechada na lateral do cavalo de Matasiete o derrubou do seu, lançando-o de costas e sem poder se mover.

— Viva Matasiete! — exclamou toda aquela ralé, lançando-se sobre a vítima como abutres sobre os ossos de um boi devorado pelo tigre.

Atordado ainda, o jovem foi, lançando um olhar irado sobre aqueles homens ferozes, em direção ao seu cavalo, que permanecia imóvel não muito distante dali, buscando em suas pistolas o desagravo e a vingança. Matasiete, dando um salto, foi ao seu encontro e, com um forte braço, segurou-o pela gravata e o deitou no chão, ao mesmo tempo em que tirava a adaga da cintura e a levava à garganta dele.

Uma gargalhada alta e um novo “viva!” voltaram a dar a vitória a Matasiete.

— Que nobreza de alma! Que coragem a dos federalistas! Sempre em bando, jogando-se como abutres sobre a vítima inerte.

— Degola, Matasiete! — ele quis sacar as pistolas — Degola como degolou o touro.

— Unitário fanfarrão!

— Ele pede uma tosa.

— Tem um bom pescoço pr'um violino¹⁸.

— Toca o violino.

— É melhor tocar *La Resbalosa*¹⁹.

— Vamos ver — disse Matasiete e começou, sorrindo, a passar o fio de sua adaga pela garganta do caído, enquanto comprimia seu peito com o joelho esquerdo e, com a mão canhota, puxava seus cabelos.

¹⁸ (N.T.) Apenas uma curiosidade: Não sei o quão óbvia, para outros leitores, é a relação entre o pescoço humano e um violino, nesse contexto, mas eu demorei bastante para entender a metáfora: as veias do pescoço, saltadas pela tensão do momento, seriam as cordas e o fio da faca passando por elas, o arco. Me pareceu uma imagem tragicamente bonita.

¹⁹ (N.T.) O próprio Echeverría explica o que significa *La Resbalosa* mais adiante: Uma cantiga de imensa popularidade entre os federalistas.

— Não, não o degolem! — exclamou ao longe a voz imponente do Juiz do Matadouro, que se aproximava a cavalo.

— Levem ele pra casinha, pra casinha. Preparem a Mazorca e as tesouras. Morram, selvagens unitários! Viva o Restaurador das leis!

— Viva Matasiete!

“Morram! Viva!”, repetiram em coro os espectadores e, amarrando-o cotovelo com cotovelo, entre socos e puxões, entre brados e injúrias, prenderam o infeliz jovem no banco do tormento como os algozes prenderam Cristo.

A sala da casinha tinha no seu centro uma grande e robusta mesa da qual não saíam os copos de bebida e as cartas, exceto para dar lugar às execuções e torturas dos algozes federalistas do Matadouro. Notava-se também, em um canto, outra mesa pequena com material de escrita e um caderno de anotações, além de um conjunto de cadeiras, entre as quais se destacava uma poltrona com braços destinada ao Juiz. Um homem, aparentemente um soldado, sentado em uma delas, cantava, ao som de um violão, *La Resbalosa*, uma cantiga de imensa popularidade entre os federalistas, quando a ralé, chegando em massa ao corredor da casinha, empurrou o jovem unitário ao centro da sala.

— Agora, *La Resbalosa* é contigo — gritou um.

— Pede pro diabo levar a tua alma.

— Tá furioso como touro selvagem.

— O pau já vai amansar ele.

— Deem-lhe uma sova.

— Por enquanto, pau e tesoura.

— Depois, vela.

— Melhor a Mazorca.

— Calem-se e sentem-se! — exclamou o Juiz, jogando-se na poltrona.

Todos obedeceram, enquanto o jovem, de pé, encarando o Juiz, berrou com voz indignada:

— Algozes malditos! Que querem fazer comigo?

— Calma! — o Juiz sorriu — Não precisa ficar bravo. Já vais ver.

O jovem, de fato, estava fora de si de raiva. Todo o seu corpo parecia estar em convulsão: seu rosto pálido e arroxeadado, sua voz, seu lábio trêmulo, mostravam o movimento compulsivo de seu coração, a agitação de seus nervos. Seus olhos esfomeados pareciam sair das órbitas, seu cabelo negro e liso se erguia, eriçado. Seu pescoço nu e o peitilho da camisa deixavam entrever o palpitar violento de suas artérias e a respiração ofegante de seus pulmões.

— Estás tremendo? — perguntou-lhe o Juiz.

— De raiva, porque não posso te enforcar com minhas mãos.

— Tens força e coragem pra isso?

— Tenho de sobra pra ti, maldito!

— Vou buscar as tesouras de tosar meu cavalo. Tosem ele à moda dos federalistas. Dois homens o agarraram, um pelo braço, outro pela cabeça e, em um minuto, cortaram a costeleta que cobria toda a sua barba por baixo, sob risadas estrondosas dos espectadores.

— Muito bem — disse o Juiz. — Agora, um copo d'água pra que ele se refresque.

— Eu te faria beber um de fel, maldito.

Um negro baixinho colocou-se imediatamente diante dele com um copo d'água na mão. O jovem deu-lhe um pontapé no braço e o copo foi se estilhaçar no teto, espirrando água nos rostos surpresos dos espectadores.

— Esse é incorrigível.

— Já vamos domar ele.

— Silêncio — ordenou o Juiz. — Já estás barbeado à moda dos federalistas, só falta o bigode. Não esqueçam. Agora, vamos esclarecer as coisas.

— Por que não tens divisa?

— Porque não quero.

— Não sabes que é ordem do Restaurador?

— Ordens são pra vocês, escravos, não pra nós, homens livres.

— Os livres são levados à força.

— Sim, força e violência bestial. Essas são as suas armas, malditos! O lobo, o tigre e a pantera também são fortes como vocês. Deveriam andar de quatro como eles.

— Não temes que o tigre te despedace?

— Prefiro isso a que me arranquem, atado, uma por uma as tripas, como faz o corvo.

— Por que não tens o luto no chapéu pela heroína?

— Porque levo o luto no coração pela Pátria. Pela Pátria que vocês assassinaram, malditos!

— Não sabes que foi tudo obra do Restaurador?

— Foi tudo obra de vocês, escravos, pra honrar seu orgulho por seu senhor e pagar-lhe com vassalagem, malditos!

— Insolente! Estás bravo demais. Mandarei que te cortem a língua se escutar mais um pio.

— Abaixem as cuecas deste imbecil arrogante e, de rabo pelado, bem atado, deem-lhe pau sobre a mesa.

O Juiz mal gesticulou e quatro algozes salpicados de sangue suspenderam o jovem e o esticaram verticalmente sobre a mesa, comprimindo-lhe todos os membros.

— Me degolem antes de me pelarem, malditos canalhas!

Ataram-lhe um lenço na boca e começaram a puxar suas roupas. O jovem se encolhia, chutava, fazia os dentes rangerem. Seus membros ora assumiam a flexibilidade do junco, ora a dureza do ferro, e sua espinha dorsal era o eixo de um movimento semelhante ao de uma serpente. Gotas de suor deslizavam pelo seu rosto, grandes como pérolas; suas pupilas lançavam fogo, sua boca espumava, e as veias de seu pescoço e testa ficaram salientes sobre sua pele branca, cheias de sangue.

— Atem-no primeiro! — exclamou o Juiz.

— Está rugindo de raiva — articulou um algoz.

Então, amarraram suas pernas em ângulo aos quatro pés da mesa, virando seu corpo de bruços. Era preciso fazer a mesma operação com as mãos. Soltaram as ataduras que as comprimiam nas costas. Sentindo-as livres, o jovem, com um movimento brusco que pareceu esgotar toda a sua força e vitalidade, usou os braços para erguer-se, depois os joelhos, mas desabou imediatamente, murmurando:

— Me degolem antes de me pelarem, malditos canalhas.

Suas forças estavam esgotadas. Imediatamente ficou amarrado em cruz e começaram a tarefa de despi-lo. Em seguida, uma torrente de sangue jorrou borbulhando da boca e das narinas do jovem, começando a escorrer em jatos pelos dois lados da mesa. Os algozes ficaram imóveis e os espectadores, estupefatos.

— O selvagem unitário rebentou de raiva — disse um.

— Tinha um rio de sangue nas veias.

— Pobre diabo! Só queríamos nos divertir com ele e ele levou a coisa a sério demais — observou o Juiz, franzindo o cenho de tigre. — Temos que dar parte. Desatem-no e vamos.

Assentiram à ordem, trancaram a porta e, então, a ralé, que havia estado escondida atrás do cavalo do Juiz cabisbaixo e taciturno, se dispersou.

Os federalistas haviam concluído uma de suas inúmeras proezas.

Naquela época, os açougueiros degoladores do Matadouro eram os apóstolos que propagavam, com chibata e faca, a Federação Rosista, e não é difícil imaginar que tipo de Federação saía de suas cabeças e lâminas. Eles chamavam os “selvagens unitários” dessa maneira porque era uma gíria inventada pelo Restaurador, chefe da confraria. Usavam-

-na para descrever todo aquele que não era degolador, açougueiro, nem selvagem, nem ladrão; todo homem decente e de coração bom, todo patriota ilustrado amigo das luzes e da liberdade. E, pelo acontecimento anterior, pode-se ver claramente que o foco da Federação estava no Matadouro.²⁰

El Matadero

A pesar de que la mía es historia, no la empezaré por el arca de Noé y la genealogía de sus ascendientes como acostumbraban hacerlo los antiguos historiadores españoles de América que deben ser nuestros prototipos. Tengo muchas razones para no seguir ese ejemplo, las que callo por no ser difuso. Diré solamente que los sucesos de mi narración pasaban por los años de Cristo de 183... Estábamos, a más, en cuaresma, época en que escasea la carne en Buenos Aires, porque la Iglesia, adoptando el precepto de Epicteto, susține, abstine (sufre, abstente), ordena vigilia y abstinencia a los estómagos de los fieles, a causa de que la carne es pecaminosa, y, como dice el proverbio, busca a la carne. Y como la Iglesia tiene ab initio y por delegación directa de Dios el imperio inmaterial sobre las conciencias y estómagos, que en manera alguna pertenecen al individuo, nada más justo y racional que vede lo malo. Los abastecedores, por otra parte, buenos federales, y por lo mismo buenos católicos, sabiendo que el pueblo de Buenos Aires atesora una docilidad singular para someterse a toda especie de mandamiento, solo traen en días cuaresmales al matadero, los novillos necesarios para el sustento de los niños y de los enfermos dispensados de la abstinencia por la Bula, y no con el ánimo de que se harten algunos herejotes, que no faltan, dispuestos siempre a violar los mandamientos carnificinos de la Iglesia, y a contaminar la sociedad con el mal ejemplo.

Sucedió, pues, en aquel tiempo, una lluvia muy copiosa. Los caminos se anegaron; los pantanos se pusieron a nado y las calles de entrada y salida a la ciudad rebosaban en acuoso barro. Una tremenda avenida se precipitó de repente por el Riachuelo de Barracas, y extendió majestuosamente sus turbias aguas hasta el pie de las barrancas del Alto. El Plata, creciendo embravecido, empujó esas aguas que venían buscando su cauce y las hizo correr hinchadas por sobre campos, terraplenes, arboledas, caseríos, y extenderse como un lago inmenso por todas las bajas tierras. La ciudad, circunvalada del Norte al

²⁰ (N.T.) De maneira geral, usei a pontuação para dividir várias frases que me pareceram desnecessariamente longas e cansativas no texto original. Também utilizei alguns regionalismos do Rio Grande do Sul, principalmente nos diálogos, porque sinto que o sotaque Rioplatense tem muito a ver com o gaúcho (o meu), mesmo em línguas diferentes. Por exemplo: “dá-lhe uma sova”, “puteadas”, “vivente” e os verbos conjugados na segunda pessoa do singular (tu).

Este por una cintura de agua y barro, y al Sud por un piélago blanquecino en cuya superficie flotaban a la ventura algunos barquichuelos y negreaban las chimeneas y las copas de los árboles, echaba desde sus torres y barrancas atónitas miradas al horizonte como implorando misericordia al Altísimo. Parecía el amago de un nuevo diluvio. Los beatos y beatas gimoteaban haciendo novenarios y continuas plegarias. Los predicadores atornaban el templo y hacían crujir el púlpito a puñetazos. Es el día del juicio, decían, el fin del mundo está por venir. La cólera divina rebosando se derrama en inundación. ¡Ay de vosotros, pecadores! ¡Ay de vosotros, unitarios impíos que os mofáis de la Iglesia, de los santos, y no escucháis con veneración la palabra de los ungidos del Señor! ¡Ay de vosotros si no imploráis misericordia al pie de los altares! Llegará la hora tremenda del vano crujir de dientes y de las frenéticas imprecaciones. Vuestra impiedad, vuestras herejías, vuestras blasfemias, vuestros crímenes horrendos, han traído sobre nuestra tierra las plagas del Señor. La justicia y el Dios de la Federación os declarará malditos.

Las pobres mujeres salían sin aliento, anonadadas del templo, echando, como era natural, la culpa de aquella calamidad a los unitarios.

Continuaba, sin embargo, lloviendo a cántaros, y la inundación crecía acreditando el pronóstico de los predicadores. Las campanas comenzaron a tocar rogativas por orden del muy católico Restaurador, quien parece no las tenía todas consigo. Los libertinos, los incrédulos, es decir, los unitarios, empezaron a amedrentarse al ver tanta cara compungida, oír tanta batahola de imprecaciones. Se hablaba ya, como de cosa resuelta, de una procesión en que debía ir toda la población descalza y a cráneo descubierto, acompañando al Altísimo, llevado bajo palio por el Obispo, hasta la barranca de Balcarce, donde millares de voces conjurando al demonio unitario de la inundación, debían implorar la misericordia divina.

Feliz, o mejor, desgraciadamente, pues la cosa habría sido de verse, no tuvo efecto la ceremonia, porque bajando el Plata, la inundación se fue poco a poco escurriendo en su inmenso lecho sin necesidad de conjuras ni plegarias.

Lo que hace principalmente a mi historia es que por causa de la inundación estuvo quince días el matadero de la Convalecencia sin ver una sola cabeza vacuna, y que en uno o dos, todos los bueyes de quinteros y aguateros se consumieron en el abasto de la ciudad. Los pobres niños y enfermos se alimentaban con huevos y gallinas, y los gringos y herejotes bramaban por el beef-steak y el asado. La abstinencia de carne era general en el pueblo, que nunca se hizo más digno de la bendición de la Iglesia, y así fue que llovieron sobre él millones y millones de indulgencias plenarias. Las gallinas se pusieron a seis pesos y los huevos a cuatro reales, y el pescado carísimo. No hubo en aquellos días

cuaresmales promiscuaciones ni excesos de gula; pero en cambio se fueron derecho al cielo innumerables ánimas y acontecieron cosas que parecen soñadas.

No quedó en el matadero ni un solo ratón vivo de muchos millares que allí tenían albergue. Todos murieron de hambre o ahogados en sus cuevas por la incesante lluvia. Multitud de negras rebusconas de achuras, como los caranchos de presa, se desbandaron por la ciudad como otras tantas arpías prontas a devorar cuanto hallaran comible. Las gaviotas y los perros, inseparables rivales suyos en el matadero, emigraron en busca de alimento animal. Porción de viejos achacosos cayeron en consunción por falta de nutritivo caldo; pero lo más notable que sucedió fue el fallecimiento casi repentino de unos cuantos gringos herejes que cometieron el desacato de darse un hartazgo de chorizos de Extremadura, jamón y bacalao, y se fueron al otro mundo a pagar el pecado cometido por tan abominable promiscuación.

Algunos médicos opinaron que si la carencia de carne continuaba, medio pueblo caería en síncope por estar los estómagos acostumbrados a su corroborante jugo; y era de notar el contraste entre estos tristes pronósticos de la ciencia y los anatemas lanzados desde el púlpito por los reverendos padres contra toda clase de nutrición animal y de promiscuación en aquellos días destinados por la Iglesia al ayuno y la penitencia. Se originó de aquí una especie de guerra intestina entre los estómagos y las conciencias, atizada por el inexorable apetito y las no menos inexorables vociferaciones de los ministros de la Iglesia, quienes, como es su deber, no transigen con vicio alguno que tienda a relajar las costumbres católicas: a lo que se agregaba el estado de flatulencia intestinal de los habitantes, producido por el pescado y los porotos y otros alimentos algo indigestos.

Esta guerra se manifestaba por sollozos y gritos descompasados en la peroración de los sermones y por rumores y estruendos subitáneos en las casas y calles de la ciudad o donde quiera concurrían gentes. Alarmóse un tanto el gobierno, tan paternal como previsor, del Restaurador, creyendo aquellos tumultos de origen revolucionario y atribuyéndolos a los mismos salvajes unitarios, cuyas impiedades, según los predicadores federales, habían traído sobre el país la inundación de la cólera divina; tomó activas providencias, desparramó sus esbirros por la población, y por último, bien informado, promulgó un decreto tranquilizador de las conciencias y de los estómagos, encabezado por un considerando muy sabio y piadoso para que a todo trance, y arremetiéndolo por agua y todo, se trajese ganado a los corrales.

En efecto, el decimosexto día de la carestía, víspera del día de Dolores, entró a nado por el paso de Burgos al matadero del Alto una tropa de cincuenta novillos gordos; cosa poca por cierto para una población acostumbrada a consumir diariamente de dos-

cientos cincuenta a trescientos, y cuya tercera parte al menos gozaría del fuero eclesiástico de alimentarse con carne. ¡Cosa extraña que haya estómagos privilegiados y estómagos sujetos a leyes inviolables y que la Iglesia tenga la llave de los estómagos!

Pero no es extraño, supuesto que el diablo con la carne suele meterse en el cuerpo y que la Iglesia tiene el poder de conjurarlo: el caso es reducir al hombre a una máquina cuyo móvil principal no sea su voluntad sino la de la Iglesia y el gobierno. Quizá llegue el día en que sea prohibido respirar aire libre, pasearse y hasta conversar con un amigo, sin permiso de autoridad competente. Así era, poco más o menos, en los felices tiempos de nuestros beatos abuelos que por desgracia vino a turbar la revolución de Mayo.

Sea como fuera; a la noticia de la providencia gubernativa, los corrales del Alto se llenaron, a pesar del barro, de carniceros, achuradores y curiosos, quienes recibieron con grandes vociferaciones y palmoteos los cincuenta novillos destinados al matadero.

—Chica, pero gorda —exclamaban—. ¡Viva la Federación! ¡Viva el Restaurador!

Porque han de saber los lectores que en aquel tiempo la Federación estaba en todas partes, hasta entre las inmundicias del matadero y no había fiesta sin Restaurador como no hay sermón sin Agustín. Cuentan que al oír tan desaforados gritos las últimas ratas que agonizaban de hambre en sus cuevas, se reanimaron y echaron a correr desatentadas conociendo que volvían a aquellos lugares la acostumbrada alegría y la algazara precursora de abundancia.

El primer novillo que se mató fue todo entero de regalo al Restaurador, hombre muy amigo del asado. Una comisión de carniceros marchó a ofrecérselo a nombre de los federales del matadero, manifestándole in voce su agradecimiento por la acertada providencia del gobierno, su adhesión ilimitada al Restaurador y su odio entrañable a los salvajes unitarios, enemigos de Dios y de los hombres. El Restaurador contestó a la arenga reforzando sobre el mismo tema y concluyó la ceremonia con los correspondientes vivas y vociferaciones de los espectadores y actores. Es de creer que el Restaurador tuviese permiso especial de su Ilustrísima para no abstenerse de carne, porque siendo tan buen observador de las leyes, tan buen católico y tan acérrimo protector de la religión, no hubiera dado mal ejemplo aceptando semejante regalo en día santo.

Siguió la matanza, y en un cuarto de hora cuarenta y nueve novillos se hallan tendidos en la playa del matadero, desollados unos, los otros por desollar.

El espectáculo que ofrecía entonces era animado y pintoresco aunque reunía todo lo horriblemente feo, inmundo y deforme de una pequeña clase proletaria peculiar del Río de la Plata. Pero para que el lector pueda percibirlo a un golpe de ojo, preciso es hacer un croquis de la localidad.

El Matadero de la Convalecencia o del Alto, sito en las quintas al sud de la ciudad, es una gran playa en forma rectangular colocada al extremo de dos calles, una de las cuales allí se termina y la otra se prolonga hacia el Este. Esta playa, con declive al sud, está cortada por un zanjón labrado por la corriente de las aguas pluviales, en cuyos bordes laterales se muestran innumerables cuevas de ratones y cuyo cauce recoge, en tiempo de lluvia, toda la sangrasa seca o reciente del matadero. En la junción del ángulo recto hacia el Oeste está lo que llaman la casilla, edificio bajo, de tres piezas de media agua con corredor al frente que da a la calle y palenque para atar caballos, a cuya espalda se notan varios corrales de palo a pique de ñandubay con sus fornidas puertas para encerrar el ganado.

Estos corrales son en tiempo de invierno un verdadero lodazal en el cual los animales apeñuscados se hunden hasta el encuentro y quedan como pegados y casi sin movimiento. En la casilla se hace la recaudación del impuesto de corrales, se cobran las multas por violación de reglamentos y se sienta el Juez del matadero, personaje importante, caudillo de los carniceros y que ejerce la suma del poder en aquella pequeña república por delegación del Restaurador. Fácil es calcular qué clase de hombre se requiere para el desempeño de semejante cargo. La casilla por otra parte, es un edificio tan ruín y pequeño que nadie lo notaría en los corrales a no estar asociado su nombre al del terrible Juez y a no resaltar sobre su blanca cintura los siguientes letreros rojos: «Viva la Federación», «Viva el Restaurador y la heroína doña Encarnación Ezcurra», «Mueran los salvajes unitarios». Letreros muy significativos, símbolo de la fe política y religiosa de la gente del matadero. Pero algunos lectores no sabrán que la tal heroína es la difunta esposa del Restaurador, patrona muy querida de los carniceros, quienes, ya muerta, la veneraban como viva por sus virtudes cristianas y su federal heroísmo en la revolución contra Balcarce. Es el caso que en un aniversario de aquella memorable hazaña de la mazorca, los carniceros festejaron con un espléndido banquete en la casilla a la heroína, banquete al que concurrió con su hija y otras señoras federales, y que allí, en presencia de un gran concurso, ofreció a los señores carniceros en un solemne brindis su federal patrocinio, por cuyo motivo ellos la proclamaron entusiasmados patrona del matadero, estampando su nombre en las paredes de la casilla donde se estará hasta que lo borre la mano del tiempo.

La perspectiva del matadero a la distancia era grotesca, llena de animación. Cuarenta y nueve reses estaban tendidas sobre sus cueros y cerca de doscientas personas hollaban aquel suelo de lodo regado con la sangre de sus arterias. En torno de cada res resaltaba un grupo de figuras humanas de tez y raza distintas. La figura más prominente de cada grupo era el carnicero con el cuchillo en mano, brazo y pecho desnudos, cabello

largo y revuelto, camisa y chiripá y rostro embadurnado de sangre. A sus espaldas se rebullían, caracoleando y siguiendo los movimientos, una comparsa de muchachos, de negras y mulatas achuradoras, cuya fealdad trasuntaba las arpías de la fábula, y, entremezclados con ella, algunos enormes mastines, olfateaban, gruñían o se daban de tarascones por la presa. Cuarenta y tantas carretas, toldadas con negruzco y pelado cuero, se escalonaban irregularmente a lo largo de la playa, y algunos jinetes con el poncho calado y el lazo prendido al tiento, cruzaban por entre ellas al tranco o reclinados sobre el pescuezo de los caballos, echaban ojo indolente sobre uno de aquellos animados grupos, al paso que más arriba, en el aire, un enjambre de gaviotas blanquiazules, que habían vuelto de la emigración al olor de carne, revoloteaban cubriendo con su disonante graznido todos los ruidos y voces del matadero y proyectando una sombra clara sobre aquel campo de horrible carnicería. Esto se notaba al principio de la matanza.

Pero a medida que adelantaba, la perspectiva variaba; los grupos se deshacían, venían a formarse tomando diversas actitudes y se desparramaban corriendo como si en medio de ellos cayese alguna bala perdida o asomase la quijada de algún encolerizado mastín. Esto era que, ínter el carnicero en un grupo descuartizaba a golpe de hacha, colgaba en otro los cuartos en los ganchos a su carreta, despellejaba en éste, sacaba el sebo en aquél, de entre la chusma, que ojeaba y aguardaba la presa de achura, salía de cuando en cuando una mugrienta mano a dar un tarazón con el cuchillo al sebo o a los cuartos de la res, lo que originaba gritos y explosión de cólera del carnicero y el continuo hervidero de los grupos, dichos y gritería descompasada de los muchachos.

—Ahí se mete el sebo en las tetas, la tía —gritaba uno.

—Aquél lo escondió en el alzapón —replicaba la negra.

—¡Che!, negra bruja, salí de aquí antes que te pegue un tajo —exclamaba el carnicero.

—¿Qué le hago, ño Juan? ¡No sea malo! Yo no quiero sino la panza y las tripas.

—Son para esa bruja: a la m... —¡A la bruja! ¡A la bruja! —repitieron los muchachos—: ¡se lleva la riñonada y el tongorí! —y cayeron sobre su cabeza sendos cuajos de sangre y tremendas pelotas de barro.

Hacia otra parte, entre tanto, dos africanas llevaban arrastrando las entrañas de un animal; allá una mulata se alejaba con un ovillo de tripas y resbalando de repente sobre un charco de sangre, caía a plomo, cubriendo con su cuerpo la codiciada presa. Acullá se veían acurrucadas en hilera cuatrocientas negras destejiendo sobre las faldas el ovillo y arrancando uno a uno los sebitos que el avaro cuchillo del carnicero había dejado en la tripa como rezagados, al paso que otras vaciaban panzas y vejigas y las henchían de aire de sus pulmones para depositar en ellas, luego de secas, la achura.

Varios muchachos, gambeteando a pie y a caballo, se daban de vejigazos o se tiraban bolas de carne, desparramando con ellas y su algazara la nube de gaviotas que columpiándose en el aire celebraba chillando la matanza. Oíanse a menudo, a pesar del veto del Restaurador y de la santidad del día, palabras inmundas y obscenas, vociferaciones preñadas de todo el cinismo bestial que caracteriza a la chusma de nuestros mataderos, con las cuales no quiero regalar a los lectores.

De repente caía un bofe sangriento sobre la cabeza de alguno, que de allí pasaba a la de otro, hasta que algún deforme mastín lo hacía buena presa, y una cuadrilla de otros, por si estrujo o no estrujo, armaba una tremenda de gruñidos y mordiscones. Alguna tía vieja salía furiosa en persecución de un muchacho que le había embadurnado el rostro con sangre, y, acudiendo a sus gritos y puteadas, los compañeros del rapaz la rodeaban y azuzaban como los perros al toro y llovían sobre ella zoquetes de carne, bolas de estiércol, con groseras carcajadas y gritos frecuentes, hasta que el Juez mandaba restablecer el orden y despejar el campo.

Por un lado, dos muchachos se adiestraban en el manejo del cuchillo tirándose horriblos tajos y reveses; por otro, cuatro, ya adolescentes, ventilaban a cuchilladas el derecho a una tripa gorda y un mondongo que habían robado a un carnicero; y no de ellos distante, porción de perros, flacos ya de la forzosa abstinencia, empleaban el mismo medio para saber quién se llevaría un hígado envuelto en barro. Simulacro en pequeño era este del modo bárbaro con que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales. En fin, la escena que se representaba en el matadero era para vista, no para escrita.

Un animal había quedado en los corrales, de corta y ancha cerviz, de mirar fiero, sobre cuyos órganos genitales no estaban conformes los pareceres porque tenía apariencias de toro y de novillo. Llególe su hora. Dos enlazadores a caballo penetraron al corral en cuyo contorno hervía la chusca a pie, a caballo y horquetada sobre sus ñudosos palos. Formaban en la puerta el más grotesco y sobresaliente grupo varios pialadores y enlazadores de a pie con el brazo desnudo y armados del certero lazo, la cabeza cubierta con un pañuelo punzó y chaleco y chiripá colorado, teniendo a sus espaldas varios jinetes y espectadores de ojo escrutador y anhelante.

El animal prendido ya al lazo por las astas, bramaba echando espuma furibundo y no había demonio que lo hiciera salir del pegajoso barro donde estaba como clavado y era imposible pialarlo. Gritábanlo, lo azuzaban en vano con las mantas y pañuelos los muchachos prendidos sobre las horquetas del corral, y era de oír la disonante batahola de silbidos, palmadas y voces triples y roncadas que se desprendía de aquella singular orquesta.

Los dicharachos, las exclamaciones chistosas y obscenas rodaban de boca en boca y cada cual hacía alarde espontáneamente de su ingenio y de su agudeza excitado por el espectáculo o picado por el aguijón de alguna lengua locuaz.

—Hi de p... en el toro.

—Al diablo los torunos del Azul.

—Mal haya el tropero que nos da gato por liebre.

—Si es novillo.

—¿No está viendo que es toro viejo?

—Como toro le ha de quedar. ¡Muéstreme los c..., si le parece, c...o!

—Ahí los tiene entre las piernas. No los ve, amigo, más grandes que la cabeza de su castaño; ¿o se ha quedado ciego en el camino?

—Su madre sería la ciega, pues que tal hijo ha parido. ¿No ve que todo ese bulto es barro?

—Es emperrado y arisco como un unitario.

Y al oír esta mágica palabra todos a una voz exclamaron:

—¡Mueran los salvajes unitarios!

—Para el tuerto los h...

—Sí, para el tuerto, que es hombre de c... para pelear con los unitarios.

—El matahambre a Matasiete, degollador de unitarios. ¡Viva Matasiete!

—¡A Matasiete el matahambre!

—Allá va, gritó una voz ronca interrumpiendo aquellos desahogos de la cobardía feroz—. ¡Allá va el toro! —¡Alerta! ¡Guarda los de la puerta! ¡Allá va furioso como un demonio!

Y, en efecto, el animal acosado por los gritos y sobre todo por dos picanas agudas que le espoleaban la cola, sintiendo flojo el lazo, arremetió bufando a la puerta, lanzando a entrambos lados una rojiza y fosfórica mirada. Dióle el tirón el enlazador sentando su caballo, desprendió el lazo de la asta, crujió por el aire un áspero zumbido y al mismo tiempo se vio rodar desde lo alto de una horqueta del corral, como si un golpe de hacha la hubiese dividido a cercén, una cabeza de niño cuyo tronco permaneció inmóvil sobre su caballo de palo, lanzando por cada arteria un largo chorro de sangre.

—Se cortó el lazo —gritaron unos—: allá va el toro —pero otros deslumbrados y atónitos guardaron silencio porque todo fue como un relámpago.

Desparramóse un tanto el grupo de la puerta. Una parte se agolpó sobre la cabeza y el cadáver palpitante del muchacho degollado por el lazo, manifestando horror en su atónito semblante, y la otra parte, compuesta de jinetes que no vieron la catástrofe, se

escurrió en distintas direcciones en pos del toro, vociferando y gritando: —¡Allá va el toro! ¡Atajen! ¡Guarda! ¡Enlaza, Siete pelos! ¡Que te agarra, Botija! ¡Va furioso; no se le pongan delante! ¡Ataja, ataja Morado! ¡Déle espuela al mancarrón! ¡Ya se metió en la calle sola! ¡Que lo ataje el diablo!

El tropel y vocería era infernal. Unas cuantas negras achuradoras sentadas en hilera al borde del zanjón oyendo el tumulto se acogieron y agazaparon entre las panzas y tripas que desenredaban y devanaban con la paciencia de Penélope, lo que sin duda las salvó, porque el animal lanzó al mirarlas un bufido aterrador, dió un brinco sesgado y siguió adelante perseguido por los jinetes. Cuentan que una de ellas se fue de cámaras; otra rezó diez salves en dos minutos, y dos prometieron a San Benito no volver jamás a aquellos malditos corrales y abandonar el oficio de achuradoras. No se sabe si cumplieron la promesa.

El toro, entre tanto, tomó hacia la ciudad por una larga y angosta calle que parte de la punta más aguda del rectángulo anteriormente descrito, calle encerrada por una zanja y un cerco de tunas, que llaman sola por no tener más de dos casas laterales y en cuyo apozado centro había un profundo pantano que tomaba de zanja a zanja. Cierta inglés, de vuelta de su saladero, vadeaba este pantano a la sazón, paso a paso, en un caballo algo arisco, y sin duda iba tan absorto en sus cálculos que no oyó el tropel de jinetes ni la gritería sino cuando el toro arremetía al pantano. Azoróse de repente su caballo dando un brinco al sesgo y echó a correr dejando al pobre hombre hundido media vara en el fango. Este accidente, sin embargo, no detuvo ni refrenó la carrera de los perseguidores del toro, antes al contrario, soltando carcajadas sarcásticas: —Se amoló el gringo; levántate, gringo —exclamaron, y, cruzando el pantano, amasaron con barro bajo las patas de sus caballos su miserable cuerpo. Salió el gringo, como pudo, después, a la orilla, más con la apariencia de un demonio tostado por las llamas del infierno que de un hombre blanco pelirrojo. Más adelante al grito de: ¡Al toro! ¡Al toro!, cuatro negras achuradoras que se retiraban con su presa se zambulleron en la zanja llena de agua, único refugio que les quedaba.

El animal, entre tanto, después de haber corrido unas veinte cuabras en distintas direcciones, azorando con su presencia a todo viviente, se metió por la tranquera de una quinta donde halló su perdición. Aunque cansado, manifestaba bríos y colérico ceño; pero rodeábalo una zanja profunda y un tupido cerco de pitas, y no había escape. Juntáronse luego sus perseguidores que se hallaban desbandados y resolvieron llevarlo en un señuelo de bueyes para que expiase su atentado en el lugar mismo donde lo había cometido.

Una hora después de su fuga el toro estaba otra vez en el matadero, donde la poca chusma que había quedado no hablaba sino de sus fechorías. La aventura del gringo en el

pantano excitaba principalmente la risa y el sarcasmo. Del niño degollado por el lazo no quedaba sino un charco de sangre: su cadáver estaba en el cementerio.

Enlazaron muy luego por las astas al animal que brincaba haciendo hincapié y lanzando roncós bramidos. Echáronle, uno, dos, tres piales; pero infructuosos: al cuarto quedó prendido de una pata; su brío y su furia redoblaron; su lengua, estirándose convulsiva, arrojaba espuma, su nariz, humo, sus ojos, miradas encendidas —¡Desjarreten ese animal!, exclamó una voz imperiosa. Matasiete se tiró al punto del caballo, cortóle el garrón de una cuchillada y gambeteando en torno de él con su enorme daga en mano, se la hundió al cabo hasta el puño en la garganta mostrándola en seguida humeante y roja a los espectadores. Brotó un torrente de la herida, exhaló algunos bramidos roncós, vaciló y cayó el soberbio animal entre los gritos de la chusma que proclamaba a Matasiete vencedor y le adjudicaba en premio el matambre. Matasiete extendió, como orgulloso, por segunda vez el brazo y el cuchillo ensangrentado y se agachó a desollarlo con otros compañeros.

Faltaba que resolver la duda sobre los órganos genitales del muerto clasificado provisoriamente de toro por su indomable fiereza; pero estaban todos tan fatigados de la larga tarea que la echaron por lo pronto en olvido. Mas de repente una voz ruda exclamó: —Aquí están los huevos —sacando de la barriga del animal y mostrando a los espectadores dos enormes testículos, signo inequívoco de su dignidad de toro. La risa y la charla fue grande; todos los incidentes desgraciados pudieron fácilmente explicarse. Un toro en el matadero era cosa muy rara, y aun vedada. Aquél, según reglas de buena policía, debió arrojarse a los perros; pero había tanta escasez de carne y tantos hambrientos en la población, que el señor Juez tuvo a bien hacer ojo lerdo.

En dos por tres estuvo desollado, descuartizado y colgado en la carreta el maldito toro. Matasiete colocó el matambre bajo el pellón de su recado y se preparaba a partir. La matanza estaba concluida a las doce, y la poca chusma que había presenciado hasta el fin, se retiraba en grupos de a pie y de a caballo, o tirando a la cincha algunas carretas cargadas de carne.

Mas de repente la ronca voz de un carnicero gritó:

—¡Allí viene un unitario!

Y al oír tan significativa palabra toda aquella chusma se detuvo como herida de una impresión subitánea.

—¿No le ven la patilla en forma de U? No trae divisa en el fraque ni luto en el sombrero.

—Perro unitario.

—Es un cajetilla.

- Monta en silla como los gringos.
—La mazorca con él.
—¡La tijera!
—Es preciso sobarlo.
—Trae pistoleras por pintar.
—Todos estos cajetillas unitarios son pintores como el diablo.
—¿A que no te le animas, Matasiete?
—¿A que no?
—A que sí.

Matasiete era hombre de pocas palabras y de mucha acción. Tratándose de violencia, de agilidad, de destreza en el hacha, el cuchillo o el caballo, no hablaba y obraba. Lo habían picado: prendió la espuela a su caballo y se lanzó a brida suelta al encuentro del unitario.

Era este un joven como de veinticinco años, de gallarda y bien apuesta persona, que mientras salían en borbotón de aquellas desaforadas bocas las anteriores exclamaciones trotaba hacia Barracas, muy ajeno de temer peligro alguno. Notando, empero, las significativas miradas de aquel grupo de dogos de matadero, echa maquinalmente la diestra sobre las pistoleras de su silla inglesa, cuando una pechada al sesgo del caballo de Matasiete lo arroja de los lomos del suyo tendiéndolo a la distancia boca arriba y sin movimiento alguno.

—¡Viva Matasiete! —exclamó toda aquella chusma cayendo en tropel sobre la víctima como los caranchos rapaces sobre la osamenta de un buey devorado por el tigre.

Atolondrado todavía, el joven fue, lanzando una mirada de fuego sobre aquellos hombres feroces, hacia su caballo que permanecía inmóvil no muy distante, a buscar en sus pistolas el desagravio y la venganza. Matasiete dando un salto le salió al encuentro y con fornido brazo asiéndolo de la corbata lo tendió en el suelo tirando al mismo tiempo la daga de la cintura y llevándola a su garganta.

Una tremenda carcajada y un nuevo viva estertóreo volvió a vitorearlo.

¡Qué nobleza de alma! ¡Qué bravura en los federales!, siempre en pandilla cayendo como buitres sobre la víctima inerte.

- Degüéllalo, Matasiete —quiso sacar las pistolas—. Degüéllalo como al toro.
—Pícaro unitario. Es preciso tusarlo.
—Tiene buen pescuezo para el violín.
—Tócale el violín.
—Mejor es la resbalosa.

—Probemos —dijo Matasiete, y empezó sonriendo a pasar el filo de su daga por la garganta del caído, mientras con la rodilla izquierda le comprimía el pecho y con la siniestra mano le sujetaba por los cabellos.

—No, no le degüellen —exclamó de lejos la voz imponente del Juez del matadero, que se acercaba a caballo.

—A la casilla con él, a la casilla. Preparen la mashorca y las tijeras. ¡Mueran los salvajes unitarios! ¡Viva el Restaurador de las leyes!

—Viva Matasiete.

¡Mueran! ¡Vivan! —repitieron en coro los espectadores y atándole codo con codo, entre moquetes y tirones, entre vociferaciones e injurias, arrastraron al infeliz joven al banco del tormento como los sayones al Cristo.

La sala de la casilla tenía en su centro una grande y fornida mesa de la cual no salían los vasos de bebida y los naipes sino para dar lugar a las ejecuciones y torturas de los sayones federales del matadero. Notábase, además, en un rincón, otra mesa chica con recado de escribir y un cuaderno de apuntes y porción de sillas entre las que resaltaba un sillón de brazos destinado para el Juez. Un hombre, soldado en apariencia, sentado en una de ellas, cantaba al son de la guitarra la resbalosa, tonada de inmensa popularidad entre los federales, cuando la chusma, llegando en tropel al corredor de la casilla, lanzó a empellones al joven unitario hacia el centro de la sala.

—A ti te toca la resbalosa —gritó uno.

—Encomienda tu alma al diablo.

—Está furioso como toro montaraz.

—Ya le amansará el palo.

—Es preciso sobarlo.

—Por ahora verga y tijera.

—Si no, la vela.

—Mejor será la mazorca.

—Silencio y sentarse —exclamó el Juez dejándose caer sobre su sillón. Todos obedecieron, mientras el joven, de pie, encarando al Juez, exclamó con voz preñada de indignación:

—Infames sayones, ¿qué intentan hacer de mí?

—¡Calma! —dijo sonriendo el Juez—; no hay que encolerizarse. Ya lo verás.

El joven, en efecto, estaba fuera de sí de cólera. Todo su cuerpo parecía estar en convulsión: su pálido y amoratado rostro, su voz, su labio trémulo, mostraban el movimiento convulsivo de su corazón, la agitación de sus nervios. Sus ojos de fuego parecían

salirse de la órbita, su negro y lacio cabello se levantaba erizado. Su cuello desnudo y la pechera de su camisa dejaban entrever el latido violento de sus arterias y la respiración anhelante de sus pulmones.

—¿Tiemblas? —le dijo el Juez.

—De rabia, por que no puedo sofocarte entre mis brazos.

—¿Tendrías fuerza y valor para eso?

—Tengo de sobra voluntad y coraje para ti, infame.

—A ver las tijeras de tusar mi caballo; túsenlo a la federala.

Dos hombres le asieron, uno de la ligadura del brazo, otro de la cabeza, y en un minuto cortáronle la patilla que poblaba toda su barba por bajo, con risa estrepitosa de sus espectadores.

—A ver —dijo el Juez—, un vaso de agua para que se refresque.

—Uno de hiel te haría yo beber, infame.

Un negro petizo púsosele al punto delante con un vaso de agua en la mano. Dióle el joven un puntapié en el brazo y el vaso fue a estrellarse en el techo, salpicando el asombrado rostro de los espectadores.

—Éste es incorregible.

—Ya lo domaremos.

—Silencio —dijo el Juez—, ya estás afeitado a la federala, sólo te falta el bigote. Cuidado con olvidarlo. Ahora vamos a cuentas.

—¿Por qué no traes divisa?

—Porque no quiero.

—¿No sabes que lo manda el Restaurador?

—La librea es para vosotros, esclavos, no para los hombres libres.

—A los libres se les hace llevar a la fuerza.

—Sí, la fuerza y la violencia bestial. Esas son vuestras armas, infames. El lobo, el tigre, la pantera también son fuertes como vosotros. Deberíais andar como ellos, en cuatro patas.

—¿No temes que el tigre te despedace?

—Lo prefiero a que, maniatado, me arranquen como el cuervo, una a una las entrañas.

—¿Por qué no llevas luto en el sombrero por la heroína?

—¡Porque lo llevo en el corazón por la Patria, por la Patria que vosotros habéis asesinado, ¡infames!

—¿No sabes que así lo dispuso el Restaurador?

—Lo dispusisteis vosotros, esclavos, para lisonjear el orgullo de vuestro señor y tributarle vasallaje infame.

—¡Insolente!, te has embravecido mucho. Te haré cortar la lengua si chistas.

—Abajo los calzones a ese mentecato cajetilla y a nalga pelada denle verga, bien atado sobre la mesa.

Apenas articuló esto el Juez, cuatro sayones salpicados de sangre, suspendieron al joven y lo tendieron largo a largo sobre la mesa comprimiéndole todos sus miembros.

—Primero degollarme que desnudarme; infame canalla.

Atáronle un pañuelo por la boca y empezaron a tironear sus vestidos. Encogíase el joven, pateaba, hacía rechinar los dientes. Tomaban ora sus miembros la flexibilidad del junco, ora la dureza del fierro y su espina dorsal era el eje de un movimiento parecido al de la serpiente. Gotas de sudor fluían por su rostro grandes como perlas; echaban fuego sus pupilas, su boca espuma, y las venas de su cuello y frente negreaban en relieve sobre su blanco cutis como si estuvieran repletas de sangre.

—Átenlo primero –exclamó el Juez.

—Está rugiendo de rabia –articuló un sayón.

En un momento liaron sus piernas en ángulo a los cuatro pies de la mesa volcando su cuerpo boca abajo. Era preciso hacer igual operación con las manos, para lo cual soltaron las ataduras que las comprimían en la espalda. Sintiéndolas libres el joven, por un movimiento brusco en el cual pareció agotarse toda su fuerza y vitalidad, se incorporó primero sobre sus brazos, después sobre sus rodillas y se desplomó al momento murmurando:

— Primero degollarme que desnudarme, infame canalla.

Sus fuerzas se habían agotado; inmediatamente quedó atado en cruz y empezaron la obra de desnudarlo. Entonces un torrente de sangre brotó borbolloneando de la boca y las narices del joven, y extendiéndose empezó a caer a chorros por entrambos lados de la mesa. Los sayones quedaron inmóviles y los espectadores estupefactos.

—Reventó de rabia el salvaje unitario –dijo uno.

—Tenía un río de sangre en las venas –articuló otro.

—Pobre diablo: queríamos únicamente divertirnos con él y tomó la cosa demasiado a lo serio –exclamó el Juez frunciendo el ceño de tigre. –Es preciso dar parte, desátenlo y vamos.

Verificaron la orden; echaron llave a la puerta y en un momento se escurrió la chusma en pos del caballo del Juez cabizbajo y taciturno.

Los federales habían dado fin a una de sus innumerables proezas. En aquel tiempo los carniceros degolladores del matadero eran los apóstoles que propagaban a verga y

puñal la federación rosina, y no es difícil imaginarse qué federación saldría de sus cabezas y cuchillas. Llamaban ellos salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador, patrón de la cofradía, a todo el que no era degollador, carnicero, ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad; y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el matadero.

REFERÊNCIA

Echeverría, Esteban. El Matadero. Instituto Distrital de las Artes (**IDARTES**). Primeira edição: Bogotá, out. 2015.

Como são os títeres

Aída Rodríguez

Nicolás Loureiro

Tradução de Paola L. R. Peciar¹

Universidade Federal de Pelotas



Capa da Primeira Edição, Uruguai, 1969.

Sobre o livro e esta tradução

Cómo son los títeres é um livro que versa sobre a história e as técnicas de confecção e uso de títeres, com um foco especial sobre a educação escolar e infantil. Seus autores, Aída Rodríguez e Nicolás Loureiro e, por consequência esse livro, estão intimamente relacionados à história da arte dos títeres no Uruguai. Ambos foram diretores do *El Galpón*,² que iniciou como um teatro de títeres fundado em 1949, na cidade de Montevideu,

¹ Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (PPGAS/UFSC) e Editora do Cadernos Nauti – NAUI/PPGAS/UFSC. Acadêmica do último ano do Curso de Licenciatura em Letras Espanhol, da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). E-mail: paola.peciar@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3326-7046>.

² *El Galpón* é uma instituição emblemática das artes cênicas do Uruguai, e reconhecida internacionalmente. Na atualidade constitui-se como um centro cultural que conta com três salas teatrais, espaços para exposições e uma Escola de Artes Cênicas (El Galpón, 2024).

e que está completando 75 anos de vida, junto com a publicação de *Cómo son los títeres*, com mais de meio século³.

O livro é composto por um prólogo e uma introdução que precedem as respectivas cinco partes: 1) *Historia*, que compreende informações sobre a antiguidade e a popularidade dos títeres no mundo, apresentando informações de pesquisas sobre os títeres na Ásia, na Europa, na África, na América, e no Século XX em geral, junto de um rico compilado de imagens; 2) *Técnicas, descripción*, onde apresenta-se a tipologia dos títeres; 3) *Técnicas, realización*, onde descreve-se o saber-fazer, a forma como construir os diferentes tipos de títeres; 4) *El títere y el niño*, que reflete acerca da importância do teatro de títeres como instrumento lúdico de desenvolvimento cognitivo e social da criança e, por fim, 5) *El títere en la escuela*, que por meio da retomada de algumas informações das partes dois e três do livro aborda a forma como professores e alunos podem se valer da arte dos títeres, no contexto da educação escolar.

Sobre esta tradução⁴, esclareço que não apresento o livro por inteiro, e que elegi dois momentos da obra para traduzir. Primeiramente, apresento a introdução do livro, precedida de um extrato da parte 1 que trata da história e da popularidade dos títeres. E, num segundo momento, apresento um extrato da parte 5 do livro, que versa sobre a prática do uso de títeres no âmbito escolar.

A escolha por traduzir essas partes deve-se ao entendimento de que, com a primeira, posso oferecer ao leitor uma ideia geral sobre a obra e sua relevância e, com a segunda, desejo despertar no leitor, sobretudo aquele interessado nas práticas de ensino-aprendizagem das línguas estrangeiras, o interesse na utilização dos títeres enquanto recurso didático. Isso porque, acredito que o uso dos títeres por parte dos alunos, em seus contatos iniciais com uma L2, pode auxiliá-los, principalmente, no desenvolvimento de suas habilidades orais, desinibindo-os em suas primeiras pronúncias, por meio da ludicidade, fazendo os bonecos “falarem”.

Dito isso, gostaria de mencionar algumas particularidades do texto original. Conforme pode ser conferido em anexo, o texto não segue, por assim dizer, algum tipo de padronização. Trata-se de uma escrita mais orgânica, em que também a preocupação com gramática normativa parece não ter sido uma questão. E, sim, a profundidade do conteúdo, uma pesquisa técnica e cultural sobre a origem e a utilização dos títeres em cinco continentes oferecendo, ainda, um conjunto significativo de imagens. Também, as citações a

³ A primeira versão do livro data de 1969, e foi publicada pelo grupo teatral *El Galpón* em parceria com algumas gráficas locais, não constando nessa edição o registro de uma editora específica. Já, a segunda e última edição, de 1971, conta com o registro da Editora Losada, e encontra-se em domínio público na internet.

⁴ Da primeira edição, 1969, livro físico.

autores não possuem data no corpo do texto, e as ideias de autores distintos vão sendo encaixadas nele sem, exatamente, uma frase ou parágrafo que as conecte de forma mais explícita. Sobretudo, a primeira parte remete, de certo modo, a estrutura de um fichamento.

Nesta tradução, a forma original foi mantida, ainda que a mesma possa causar algum estranhamento, devida a uma aparente ausência de padronização. Por que também ao leitor nativo dos dias atuais ela causa certo estranhamento, e me parece importante oferecer uma leitura em português que cause essa mesma experiência. Ou seja, mantive as marcas que caracterizam a obra para o texto de chegada (Britto, 2012)⁵. Essas e outras particularidades da escrita ratificam o fato de que, um texto é a representação de um espaço-tempo, de um contexto cultural, e que traz consigo marcas que permitem que ele seja classificado em um determinado lugar na história (Britto, 2012).

Por fim, desejo sublinhar que os desafios da tradução literária se assemelham, em muito, aos desafios da tradução cultural. Pois, em ambas as modalidades de tradução é preciso mergulhar em um universo cultural, na pesquisa sobre os códigos do contexto do tema, no mundo que abriga o tema a ser traduzido. Para esta tradução, tive que mergulhar no mundo do teatro de títeres e seus códigos, do contrário, ela não teria sido possível. E esse processo me remeteu, muitas vezes, aos moldes dos bastidores da pesquisa e da escrita etnográfica. Também, entendo que, tanto na tradução literária como na cultural, há de se resolver questões culturais de equivalência, e há uma questão ética envolvida no que tange a responsabilidade do tradutor nesses processos. E, nesse sentido, a tradução pensada através de uma perspectiva crítica nos faz refletir o quanto as traduções são passadas por questões de identidade e de poder (Rubel; Rosman, 2003).

⁵ Em alguns momentos, realizei notas com informações que, certamente, são dispensáveis para aqueles que possuem o conhecimento do universo técnico e cultural do mundo dos títeres, mas que me parecem elementares para a maioria dos leitores que ignoram essa área do conhecimento.

Como são os títeres

Introdução

Neste estudo o termo “títere” será empregado no sentido genérico, acompanhado em casos particulares da referência ao seu sistema de manipulação: títere de luva, títere de fio, de vareta, etc., mesmo que em espanhol se aceite o termo marionete para designar o títere de fio.

Etimologicamente, é provável que a origem do vocábulo títere trate-se de uma imitação da voz aguda ti-ti, aquela que o titerreiro⁶ empresta a seus bonecos, com o uso de um pequeno instrumento de sopro.⁷

Existe uma definição que estabelece que o títere seja uma pequena figura de madeira ou papelão, movimentada por um homem disposto atrás de uma tela com a ajuda de fios ou molas,⁸ sobre um pequeno teatro.

Seria mais exato dizer: “Personagem de madeira, papelão ou tecido e animado, participando de uma ação dramática”. Porque, em efeito, em certos casos os manipuladores não se ocultam e o boneco pode se mover mecanicamente.

Uma definição mais ampla é oferecida por Gastón Baty⁹: “Títere é um boneco que atua”.

Isto, no que diz respeito ao modo tradicional. Mas, segundo Guy Le Bolzer¹⁰, “com o aparecimento de formas e estilos novos, coloca-se a questão de saber se é possível

⁶ (N.T.) Profissional que manipula os títeres, também chamado de “titerreiro”.

⁷ (N.T.) O referido instrumento de sopro é designado no mundo dos títeres, em espanhol, como *lengüeta*. Segundo informações obtidas em uma entrevista exibida pelo projeto TitirionetaS, de Ramírez e Zuazola (2020), trata-se de duas pequenas lâminas de metal, encaixadas com uma fita e um fio de algodão, em formato levemente curvado, cuja medida deve ser proporcional a da curvatura do paladar do titerreiro. O titerreiro introduz a *lengüeta* na boca, e controla a saída do ar com a língua, para a criação de sons que representam a fala do títere. José Diego Ramírez e David Zuazola possuem uma trajetória de mais de 20 anos dedicada à pesquisa e ao trabalho com a arte dos títeres, assim como, ao estudo da interpretação, do teatro de sombras, da iluminação e da comunicação audiovisual, especialmente, na Espanha. Desde 2018, fundaram o projeto chamado TitirionetaS, nome originado da junção entre títeres e *marionetas*, que reúne blog, podcast e vlog acerca do mundo da arte dramática e, do trabalho com os títeres.

⁸ (N.T.) No texto original emprega-se o termo *resortes* que, segundo o Dicionário Larousse, significa peça elástica, geralmente de metal, que é capaz de exercer uma força e de recuperar sua forma inicial quando essa pressão desaparece (Larousse, 2011, p. 933).

⁹ (N.T.) A Referência a este autor consta ao final do livro, na seção, *BIBLIOGRAFIA SOBRE TÍTERES*, da seguinte forma: “**Historie des Marionnettes**” – Gaston Baty y René Chavance. Presses Universitaires de France – Paris 1959.

¹⁰ (N.T.) A Referência a este autor consta ao final do livro, na seção, *BIBLIOGRAFIA SOBRE TÍTERES*, da seguinte forma: “**La Marionnette à la conquête de Paris**” – Guy Le Bolzer – Editions “Le terrain vague” – Paris 1955.

chamar de títeres os jogos de mãos, os grafismos, as sombras, as transparências, os objetos; em resumo, a todo o mundo insólito que eles impõem”.

A esse respeito, baliza Paul-Louis Mignon¹¹: “Mas as buscas de animação abstrata de um Lafaye¹² se assemelham com o títere desde que a manipulação seja feita pelo homem, ou seja, ligado à inspiração do momento e ameaçada por um possível desfalecer”.

História

Nesta resenha trata-se de dar uma ideia geral da história do títere e seu desenvolvimento moderno, com dados extraídos do material bibliográfico acessível. Da intensa atividade do títere em nossos dias, são citados apenas alguns manipuladores ou grupos, cuja qualidade artística e inovações expressivas têm merecido uma maior atenção, sem desconsiderar o trabalho permanente de criação e difusão levado a cabo por um grande número de titereiros que têm permitido esta valorização atual do teatro de títeres.

Antiguidade e popularidade dos títeres

São tão velhos como a história; desde a Antiguidade há vestígios de sua existência. Os documentos escritos são escassos e somente algumas relíquias, realizadas em terra conhecida, madeira ou papelão, tem se salvado da devastação. Contudo, é o suficiente para estabelecer universalidade e a perenidade dos títeres.

Segundo Gastón Baty: “Quando as forças sobrenaturais recebem nome e se transformam em deuses, não tardam em serem alegóricos, e o Ídolo preside as cerimônias mágicas. Encontramos por todos os lugares estátuas móveis cujas cabeças e braços são movidos por cordas e contrapesos, que representam ao deus. A magia primitiva se baseia sobre a analogia: um gesto da imagem trará o gesto correspondente da divindade que ela representa. Mais tarde, quando a liturgia se faça mais complicada e dramatizada, obrigará a imagem a intervenções mais difíceis, a gestos menos simples e será necessário arriscar-se a substituí-la pelo homem. Pelo menos, tratará de se salvaguardar no possível o aspecto da estátua que substitui; o rosto será ocultado com pintura, será coberto com uma

¹¹ (N.T.) A Referência a este autor consta ao final do livro, na seção, *BIBLIOGRAFIA SOBRE TÍTERES*, da seguinte forma: “**J’aime les Marionnettes**” - Paul-Louis Mignon – Fotos de Jean Mohr – Edition Denoel – Paris 1962.

¹² (N.T.) O francês Georges Lafaye (1915-1984) foi doutor em medicina e titereiro, especialista na participação da eletrônica no teatro. Após a fundação do *Théâtre du Capricorne*, em 1951, suas realizações foram variadas, tornando-se um pioneiro de várias técnicas e uma referência mundial, o que levou à introdução de novas palavras para descrever as suas performances: espetáculos de animação, teatro de objetos ou teatro negro.

máscara, se perderá a forma de seu corpo em trajes recheados; realçados por coturnos, se fará o possível para que siga parecendo-se ao ídolo, esse grande títere”.

Popularidade

Escreve Paul-Louis Mignon:

“A arte do títere é essencialmente popular. Assim tem sido desde suas origens, quando era integrante das celebrações mágicas nas sociedades arcaicas e tinha a audiência de toda a população. Foi na Europa cristã, desde o dia em que o Concílio Quincex,¹³ no século VII recomendou sua utilização para ajudar na edificação dos fiéis, representando a História Santa. Até os princípios deste século, sua moda persiste. Pulcinella, Polichinelle, Punch, Petrusca, Kasperl, Guignol, Karagoz,¹⁴ encarnação do espírito dos povos ilustram as horas importantes.”

“Por que o títere pressupõe uma arte popular por essência? Seus personagens famosos resumem em sua personalidade, qualidades e defeitos, uma mentalidade, uma linguagem, tiques, que estão espalhados, sem dúvida, entre seus compatriotas; sem que, no entanto, se pareça totalmente a este ou aquele indivíduo. Sua força provém de ser a síntese de um conjunto de caracteres tão complexos, tão misturados, com frequência contraditórios em sua essência imaginária, que é difícil fazer a descrição. É forçoso admitir sua presença e sua verdade. Deflagram a todo momento na ação e reações do personagem. E cada um, entre os presentes percebe o laço que o une profundamente, secretamente, ao personagem e o aceita justamente na medida que a identificação permanece confusa.”

“Se dirá as vezes que o títere é grosseiro. Esta grosseria atende, em primeiro lugar, a necessidade que o público tem de se soltar fisicamente e se deixar levar por seus instintos; é a catarse básica. Além disso, a simplificação do discurso e da conduta dramática, estão comandados pela natureza sintética do boneco.”

“Reduzido à generalidade dos temas humanos, não suporta a atenção, o espírito de análise e de reflexão de um auditório selecionado; reclama uma ampla tribuna desde onde seu grito possa ressoar e encontrar uma ressonância imediata em um público variado e que, em sua diversidade mesma, esteja disposto a submeter provisoriamente sua individualidade ao denominador comum de Guignol, Punch ou Petruska.”

¹³ (N.T.) Concílio Quinisessexto ou Concílio de Trullo, realizado em 692 d.C. em Constantinopla.

¹⁴ (N.T.) Todos os sete, personagens famosos e representativos da popularidade dos títeres em seus respectivos países: Pulcinella (Italia), Polichinelle (França), Punch (Inglaterra), Petrusca (Russia), Kasperl (Alemanha), Guignol (França), Karagoz (Turquia).

“Esta cumplicidade deve ser espontânea. Não tolera artifícios. Quando, em nossos dias, espíritos nobres, apaixonados sinceramente pelo títere e determinados a fazê-lo reviver em sua glória do passado, se empenham, com uma vontade emocionante, em reconstruir os espetáculos do passado, todos seus minuciosos cidadãos acabam em uma bela sala de teatro. Sua manipulação conquista, talvez, o surgimento de formas, mas vazias. Falta-lhe, não tanto a lábia original do manipulador do passado, mas o acordo que estabelecia rapidamente entre ele e seu público, a figura popular. Para ser popular, para ser vivo, o títere deve ter atualização, é sua primeira lei.”

“A segunda lei – parece óbvio – é que seu espetáculo satisfaça a natureza... do títere. Desde o dia em que os manipuladores se viram abandonados pelo público, a maneira de atraí-lo parece a de ter sido de imitar... o teatro. Quando o problema não é que seja melhor, senão que diferente.”

O títere na escola

No capítulo inicial de “Puppetry in the Curriculum”¹⁵ consta: “Ensinar é uma arte. O professor enriquece sua função dando aos alunos oportunidades e meios para a expressão criativa. O títere não é um fim em si mesmo. Professores e alunos se valem dele como um valioso meio para integrar todas as experiências do curso”.

“O títere tem vantagens, não somente em seus aspectos gerais, mas também para ajudar a resolver problemas sociais e individuais dos alunos. Ao professor sensível as necessidades dos alunos, o títere abre uma porta para a expressão das individualidades. Na criação de um conjunto de qualidades imaginárias, em sua preferência pelas obras, na escolha do papel, o aluno se revela a si mesmo”.

Diz uma professora, Angela Poeta¹⁶, após a experiência realizada com títeres em uma escola rural: “Ótima escola de educação social, meio eficaz para o contínuo aprimoramento da expressão, para o descarrego espontâneo da exuberância, o sentimento, o domínio e o controle de si mesmo, a alegria de fazer com que os colegas se divirtam”.

¹⁵ (N.T.) Marionetes no Currículo, publicado pelo Conselho de Educação da Cidade de Nova York no ano de 1948.

¹⁶ (N.T.) A Referência a esta pessoa não consta ao final do livro, na seção, BIBLIOGRAFIA SOBRE TÍTERES. Provavelmente trate-se de uma depoente, colaboradora da pesquisa que resultou na escrita do livro.

María Signorelli¹⁷ sugere, dado que a realização de um verdadeiro títere exige operações difíceis para os alunos menores – arriscando produzir neles cansaço e desinteresse antes mesmo do término do instrumento de expressão – a colaboração entre eles e os realizadores, crianças maiores ou a professora mesma, de acordo com suas ideias sobre os personagens. Breve nascerá neles o desejo de fazer por si mesmos outros bonecos.

“Para treinar as crianças a movimentar os títeres e a representar com eles, é necessário proceder gradualmente”, devem aprender a movê-los com cada uma das mãos, logo simultaneamente, a sincronizar a linguagem com o movimento do títere e finalmente a coordenação com outro títere.

Os temas mais apropriados para os primeiros passos são poesias ou canções já conhecidas, de modo que a criança possa prestar toda atenção à manipulação do títere.

Mesmo que os títeres de luva permitem uma expressão muito rica, é perigoso começar com eles, pois a grande mobilidade da cabeça e dos braços pode levar ao manipulador principiante a uma agitação sem sentido e “indecifrável”.

Por isso, Denis Bordat e Pierre Rose¹⁸ aconselham a começar por outros sistemas, como o títere plano em papelão montado sobre uma vareta ou arame; por exemplo um peixe, uma borboleta e, por meio de exercícios, obter a impressão de que o peixe nada e que a borboleta voa, ou fazer uma larva serpentear construída com uma mola revestida de tecido e montada sobre duas varetas. Logo o uso de personagens humanos montados também sobre varetas, as *marottes*,¹⁹ que se expressam por movimentos e giros; se deseja acionar um braço do títere pode-se colocar uma vareta que complemente a mão, ou introduzir as variantes já vistas na parte das técnicas.²⁰

A continuação será detalhada a confecção de títeres de realização simples, com a utilização de materiais acessíveis: elementos vegetais,²¹ papelão, papel, vareta, tecidos, sacos de papel, bolas, meias, lã, botões etc.

¹⁷ (N.T.) A Referência a esta autora consta ao final do livro, na seção, *BIBLIOGRAFIA SOBRE TÍTERES*, da seguinte forma: “**El niño y el teatro**” – María Signorelli – EUDEBA – Buenos Aires. *Acrescento que: María Signorelli (1908-1992), italiana, uma mestre de marionetes, conhecida por suas criações, cenários, figurinos e coleção de marionetes, sua obra foi tema de inúmeras exposições pela Itália e pelo mundo.

¹⁸ (N.T.) A Referência a estes autores consta ao final do livro, na seção, *BIBLIOGRAFIA SOBRE TÍTERES*, da seguinte forma: “Les Marionnettes” - Denis Bordat y Pierre Rose – Editions du Scarabée – Paris 1949.

¹⁹ (N.T.) Termo em francês, utilizado geralmente para referir-se a cabeça de manequim e, que no espanhol é escrito como *marote*. Em português pode ser entendido neste contexto como “cabeça de boneco” ou, “cabeça” simplesmente.

²⁰ (N.T.) Refere-se aos capítulos do livro que não fazem parte desta tradução, quer seja, *Técnicas, descripción* (p. 57-64) e *Técnicas, realización* (p. 65-96).

²¹ (N.T.) Como o uso da cortiça, como se verá a seguir.



Em primeiro lugar, **títeres de fio**, em distintos materiais, cujas articulações se movem por oscilação.

Títeres de fio com braços fixados ao corpo em dobras.

Desenha-se a cabeça com um diâmetro aproximado de 12 cm, e o pescoço sobre um papel duplo. Colore-se a cara e o cabelo ou cola-se papel recortado colorido. Asseguram-se as duas partes em vários pontos do contorno da cabeça e recorta-se; logo se introduz uma vareta de 15 cm de comprimento dentro do pescoço fixando a estrutura.

Recortam-se 4 sapatos de papelão colando-os em pares para dar espessura aos mesmos. Duas tiras de papel entorno de 1,5 cm de largura e 40 cm de comprimento, de cores contrastantes, colando-as em ângulo reto no calcanhar e logo dobrando-as sucessivamente, uma sobre a outra, até que restem 5 cm de tiras.

Logo cola-se as pernas e os braços sobre a vareta.

Desenha-se a roupa e recorta-se o papel colorido fixando-os ao boneco.

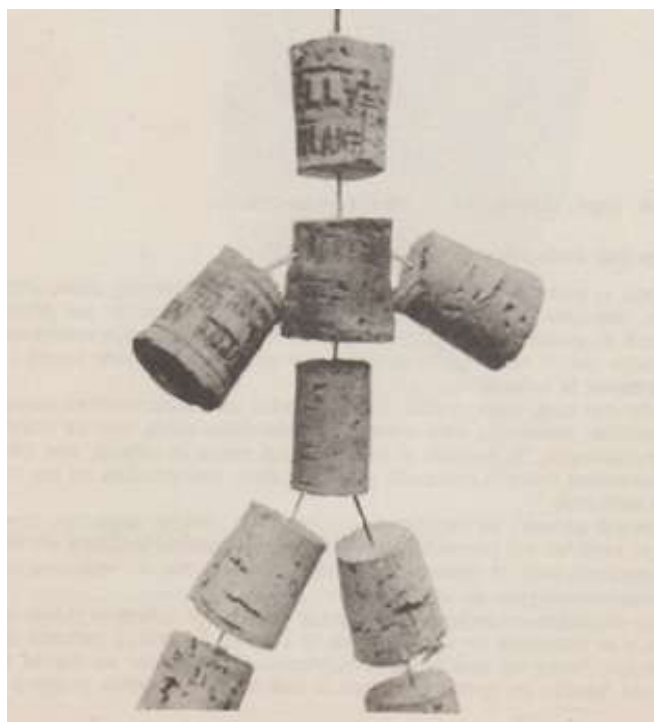
Ata-se um barbante na parte superior da cabeça e se obtém um títere apto para dançar e movimentar-se.

Títere de fio feito com rolhas.²²

Utilizam-se dez rolhas médias e duas grandes, furadas com uma ferramenta pontiaguda. Passar fio duplo pelas rolhas que formam a cabeça, chapéu e corpo, e logo separá-los para atravessar as rolhas que formam as pernas, fazendo um nó na ponta. Na parte superior deixa-se uma tira pequena para firmar o títere.

Com outro fio atravessar as rolhas que formam os braços, passando o fio através do orifício feito no tórax.

Logo define-se a cara e o corpo.



REFERÊNCIAS

BRITTO, P. H. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

EL GALPÓN. *Centro cultural e teatral de Montevideu – Uruguai*. 2024. Disponível em: <https://www.teatroelgalpon.org.uy>. Acesso em: 30 de maio de 2024.

LAROUSSE, Dicionario. *Larousse Diccionario Total de la Lengua Espanhola*. Mallorca: Barcelona, 2011.

RODRÍGUEZ Aída; LOUREIRO, Nicolás. *Cómo son los títeres*. 1. ed. Montevideo, Uruguay. Edição independente, 1969.

²² (N.T.) A palavra “rolhas” foi utilizada para traduzir aqui o termo original do texto *corchos*, entendendo-se que no texto *corcho* assume o sentido de “rolha”. Porém, vale destacar, que a tradução literal de *corcho* para o português é “cortiça”.

RODRÍGUEZ Aída; LOUREIRO, Nicolás. *Cómo son los títeres*. 2. ed. Montevideo, Uruguay. Editora Losada, 1971. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/383601520/Como-son-los-Titeres-pdf>. Acesso em: 30 de maio de 2024.

RAMÍREZ, José-Diego; ZUAZOLA, David. *Como hacer una lengüeta titiritera por Manuel Dias*. Plataforma: YouTube VLOG TITIRIONETAS. 26 de janeiro de 2020. Duração. 28:20. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xi2K1Yg4ppM>. Acesso em: 30 de maio de 2024.

RUBEL, Paula; ROSMAN, Abraham. *Translating cultures: perspectives on translation and anthropology*. Oxford: Berg, 2003.

Anexos

INTRODUCCION

En este estudio se empleará el término "títere" en el sentido genérico, acompañado en los casos particulares de la referencia a su sistema de manipulación: títere de guante, títere de hilo, de varilla, etc., aunque en español se acepta el término marioneta para designar al títere de hilo.

Etimológicamente, es probable que el origen del vocablo títere se trate de una imitación de la voz aguda ti-ti, que con el uso de la lengüeta presta el títritero a sus muñecos.

Existe una definición que establece que el títere es una pequeña figura de madera o cartón, que un hombre colocado detrás de una tela hace mover con la ayuda de hilos o resortes, sobre un pequeño teatro.

Sería más exacto decir: "Personaje de madera, cartón o tela y animado, participando en una acción dramática". Porque, en efecto, en ciertos casos los manipuladores no se ocultan y el muñeco puede moverse mecánicamente.

Una definición más amplia ofrece Gastón Baty: "Títere es un muñeco que actúa".

Esto, en cuanto a la manera tradicional. Pero, según Guy Le Bolzer, "con la aparición de formas y estilos nuevos, se plantea la cuestión de saber si se pueden llamar "títeres" a los juegos de manos, los grafismos, las sombras, las transparencias, los objetos; en resumen, todo el mundo insólito que imponen."

Al respecto, acota Paul-Louis Mignon: "Pero las búsquedas de animación abstractas de un Lafaye se emparentan con el títere en tanto que la manipulación sea hecha por el hombre, es decir, ligado a la inspiración del momento y amenazada por un posible desfallecimiento."

HISTORIA

En esta reseña se trata de dar una idea general de la historia del títere y su desarrollo moderno, con datos extraídos del material bibliográfico accesible. De la intensa actividad del títere en nuestros días, se citan solamente algunos manipuladores o grupos, cuya calidad artística e innovaciones expresivas han merecido una mayor atención, sin desconocer la labor permanente de creación y difusión llevada a cabo por gran número de títriteros que han permitido esta valorización actual del teatro de títeres.

7

Parte 1: Introdução p.7

Antigüedad y popularidad de los títeres.

Son tan viejos como la historia; desde la antigüedad hay trazas de su existencia. Los documentos escritos son escasos y sólo algunas reliquias, realizadas en tierra cocida, madera o cartón, se han salvado de la destrucción. Sin embargo, alcanzan para establecer la universalidad y perpetuidad de los títeres.

Según Gastón Baty: "Cuando las fuerzas sobrenaturales reciben nombre y se vuelven dioses, no demoran en ser figurados, y el ídolo preside las ceremonias mágicas. Encontramos por todos lados estatuas móviles cuyas cabezas y brazos están movidos por cuerdas y contrapesos, que representan al dios. La magia primitiva se basa sobre la analogía: un gesto de la imagen traerá el gesto correspondiente de la divinidad que ella representa. Más tarde, cuando la liturgia se haga más complicada y dramatizada, obligará a la imagen a intervenciones más difíciles, a gestos menos simples y será necesario arriesgarse a reemplazarla por el hombre. Por lo menos, se tratará de salvaguardar en lo posible el aspecto de la estatua que reemplaza; se ocultará el rostro con pintura, se le cubrirá con una máscara, se perderá la forma de su cuerpo en trajes rellenos; realizados por coturnos, se hará lo posible para que siga pareciéndose al ídolo, ese gran títere."

Popularidad

Escribe Paul-Louis Mignon:

"El arte del títere es esencialmente popular. Lo ha sido desde sus orígenes, cuando era una parte integrante de las celebraciones mágicas en las sociedades arcaicas y tenía la audiencia de toda la población. Lo fue en la Europa cristiana, desde el día en que el Concilio Quínto, en el siglo VII recomendó su utilización para ayudar a la edificación de los fieles, representando la Historia Santa. Hasta principios de este siglo, su moda persiste. Pulcinella, Polichinelle, Punch, Petruska, Kasperl, Guignol, Karagoz, encarnación del espíritu de los pueblos ilustran las horas importantes."

"¿Por qué el títere presupone un arte por esencia popular? Sus personajes famosos resumen en su personalidad, cualidades y defectos, una mentalidad, un lenguaje, tics, que están esparcidos, sin duda, entre sus compatriotas; sin que, sin embargo, se parezca totalmente a tal o cual individuo. Su fuerza proviene de que es la síntesis de un conjunto de caracteres tan complejos, tan mezclados, a menudo contradictorios en su existencia imaginaria, que es difícil hacer el inventario. Es forzoso admitir su presencia y su verdad. Estallan en todo momento en la acción y reacciones del personaje. Y cada uno, entre los asistentes, percibe el lazo que lo une

8

Parte 1: Introdução p.8

profundamente, secretamente, al tipo y lo acepta justamente en la medida que la identificación permanece confusa."

"Se dirá a veces que el títere es grosero. Esta grosería responde, en primer lugar, a la necesidad que tiene el público de liberarse físicamente y de dejarse llevar por sus instintos; es la catharsis elemental. Además, la simplificación del discurso y de la conducta dramática, están comandados por la naturaleza sintética del muñeco."

"Reducido a la generalidad de los temas humanos, no soporta la atención, el espíritu de análisis y de reflexión de un auditorio seleccionado; reclama una amplia tribuna desde donde su grito pueda resonar y encontrar una resonancia inmediata en un público variado y que, en su misma diversidad, esté dispuesto a someter provisoriamente su individualidad al denominador común de Guignol, Punch o Petruska."

"Esta complicidad debe ser espontánea. No tolera artificios. Cuando, en nuestros días, espíritus distinguidos, enamorados sinceramente del títere y determinados a hacerlo revivir en su gloria de ayer, se emplean, con una voluntad emocionante, en reconstruir los espectáculos del pasado, todos sus cuidados minuciosos terminan en una preciosidad de salón. Su manipulación logra, quizás, hacer surgir formas, pero vacías. Le falta, no tanto la verba original del manipulador de antaño, como el acuerdo que establecía en seguida entre él y su público, la figura popular. Para ser popular, para ser viviente, el títere debe tener actualidad, es su primera ley."

"La segunda ley —parece una perogrullada— es que su espectáculo responda a la naturaleza... del títere. Desde el día en que los manipuladores se han visto abandonados por el público, la manera de atraerlo parece haber sido la de imitar... al teatro. Cuando el problema no es que sea mejor, sino distinto."

A S I A

INDIA

Se encuentran trazos de espectáculos de títeres religiosos desde el siglo XI antes de nuestra era. Paralelamente, los espectáculos populares tienen por héroe a Vidouchaka, deforme, grotesco, sensual y astuto; burión y grosero, golpea a todo el mundo. Vemos aparecer aquí el tipo de personaje popular común a todas las civilizaciones.

El teatro que existe todavía hoy conserva sus más antiguos principios. En el Norte, los títeres de hilo presentan relatos históricos de la dominación mogólica, sobre la vida y costumbres de los príncipes y campesinos

9

Parte 1: Introdução p.9

EL TITERE EN LA ESCUELA

Se anota en el capítulo inicial de "Puppetry in the Curriculum": "Enseñar es un arte. El maestro enriquece su función dando a los alumnos oportunidades y medios para la expresión creativa. El títere no es un fin en sí. Maestros y alumnos se valen de él como un valioso medio para integrar todas las experiencias del curso".

"El títere tiene ventajas, no solamente en los aspectos generales, sino también para ayudar a resolver problemas socio-personales de los alumnos. Para el maestro sensible a las necesidades de los alumnos, el títere abre una puerta para las personalidades individuales. En la creación de caracteres imaginarios, en su preferencia por las obras, en la elección del papel, el alumno se revela a sí mismo".

Dice una maestra, Angela Poeta, después de la experiencia realizada con títeres en una escuela rural: "Óptima escuela de educación social, medio eficaz para el continuo mejoramiento de la expresión, para el desahogo espontáneo de la exuberancia, el sentimiento, el dominio y control de sí mismo, la alegría de hacer divertirse a los compañeros".

Maria Signorelli sugiere, dado que la realización de un verdadero títere comporta operaciones difíciles para los más pequeños —arriesgando producir en ellos el cansancio y desinterés antes de estar terminando el instrumento de expresión— la colaboración entre ellos y los realizadores, niños mayores o la misma maestra, de acuerdo con sus ideas sobre los personajes.

Pronto nacerá en ellos el deseo de hacer por sí mismos otros muñecos. "Para adiestrar a los niños a mover los títeres y a representar con ellos, es necesario proceder gradualmente", que aprendan a moverlos con cada mano, luego simultáneamente, a sincronizar el lenguaje con el movimiento del títere y finalmente la coordinación con otro títere.

Los temas más apropiados para los primeros pasos son poesías o canciones ya conocidas, de modo que el niño pueda prestar toda la atención a la manipulación del títere.

Si bien los títeres de guante permitan una expresión muy rica, es peligroso comenzar con ellos, pues la gran movilidad de cabeza y brazos pueden llevar al manipulador que se inicia a una agitación sin sentido e "ilegible".

Por esto, Denis Bordat y Pierre Rose aconsejan comenzar por otros sistemas, como el títere plano en cartón montado sobre una varilla o alambre; por ejemplo un pez, una mariposa y, por medio de ejercicios, lograr la impresión de que el pez nada y la mariposa vuela, o hacer reptar una oruga

Parte 5: O títere na escola p. 102

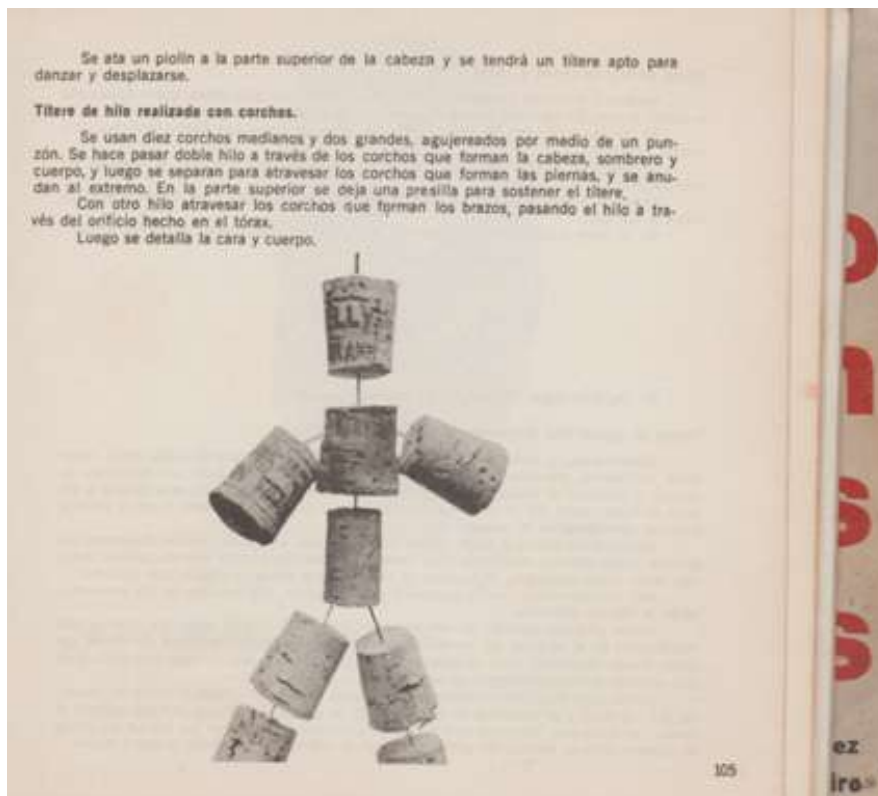
construida con un resorte revestido de tela y montado sobre dos varillas. Luego el empleo de personajes humanos montados también sobre varillas, las marionetas, que se expresan por desplazamientos y giros; si se desea accionar un brazo del títere se puede adosar una varilla complementaria a la mano, o introducir las variantes ya vistas en la parte de técnicas.

A continuación, se detallará la construcción de títeres de realización simple, con la utilización de materiales accesibles: elementos vegetales, cartón, papel, varilla, telas, bolsas de papel, pelotas, medias, lana, botones, etc.

Parte 5: O títere na escola p. 103



Parte 5: O títere na escola p. 104



Parte 5: O títere na escola p. 104

Finança, ética e tradução

Pierre Jeanson¹

Tradução² de
Bianca Melyna Filgueira³

Letícia Fiera⁴
Universidade Federal de Santa Catarina

“Especulação”, “bolha”, “subprimes”, “quebra da bolsa”: é nisso que pensamos quando se trata de finanças. Muitas vezes, esse ramo da economia é percebido como opaco e desencarnado. Ele beneficiaria apenas os mais ricos e jogaria os mais pobres na fome e no desemprego. Se a crise de 2008 nos mostrou para onde a finança desregulamentada e desconectada da economia real poderiam nos levar, podemos falar sobre finança ética? Além disso, como unir a ética e a finança na tradução e no mundo do trabalho em geral?

Na França, talvez mais do que em qualquer outro lugar, o dinheiro é um assunto tabu. As ideias de esquerda, bem como a moral católica, podem nos levar a desconfiar da finança. No entanto, o marxismo é uma corrente de pensamento materialista. E as grandes tradições religiosas não rejeitam o dinheiro como tal. Depois de uma visão geral sobre a finança ética de acordo com as diferentes escolas, veremos como agir concretamente para um mundo mais justo, seja você um investidor, um tradutor ou um Todo poderoso...

¹ Tradutor freelancer desde 2016. É especialista em tradução jurídica e financeira, e também traduz documentos com temática religiosa. Suas línguas de trabalho são o francês, o espanhol, o inglês e, em menor escala, o português. E-mail: pierrejeanson.trad@outlook.fr.

² (N.T.) O artigo foi publicado originalmente na *Revue Traduire*, n. 240, 2019. Agradecemos ao direito de tradução concedido pela revista e pelo autor por e-mail em setembro de 2022.

³ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET-UFSC). Bolsista Capes. E-mail: bimelyna@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-4498-2946>.

⁴ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET-UFSC). Dra. em Sociologia Política (UFSC). E-mail: leticia.fiera@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0310-0800>.

Finança ética: diferentes escolas para um mesmo objetivo

As religiões e as filosofias oferecem respostas às questões fundamentais da vida. O que elas dizem sobre dinheiro? Independentemente de pertencer ou não a uma dessas escolas de pensamento, como investir concretamente de modo ético?

Segundo a **religião judaica**, possuir riquezas não é visto como algo vergonhoso, mas como uma bênção divina, uma vez que enriquecer permite ter meios para doar. Na Idade Média, os judeus às vezes eram malvistas pelos cristãos, porque eram os únicos que podiam emprestar a juros – uma prática que era proibida pela Igreja. Os banqueiros judeus eram, portanto, necessários para o funcionamento da economia. É daí que vem o clichê sobre judeus e dinheiro, que ainda hoje afeta essa comunidade. Infelizmente, quando os devedores medievais não podiam pagar seus empréstimos, por exemplo, por causa da fome ou de uma epidemia, às vezes atacavam violentamente seus credores.

A Bíblia hebraica, no entanto, estabelece uma legislação social exigente, que convida a uma redução das desigualdades dentro da comunidade israelita, bem como entre judeus e imigrantes que vivem em seu território. Além disso, muitos profetas do Antigo Testamento conclamam seu povo em nome de Deus para que se preocupem com os mais pobres. De fato, segundo Éric Conan (2002) testou-se que o primeiro imposto de renda da história da humanidade surgiu no reinado do rei Salomão, no século X a.C. Com uma alíquota entre 10% e 20% da renda de cada contribuinte, o *Tzedaká* foi totalmente distribuído aos necessitados. O Talmud de Jerusalém (século 4) e da Babilônia (século 6) regulam a economia e as finanças de forma muito precisa. Eles decretam a fixação de um preço justo, a proibição da especulação, bem como um conjunto de normas sociais e até ambientais.

O **cristianismo** é uma continuação do judaísmo, com a caridade como regra de ouro. No Novo Testamento, muitas vezes trata-se de fazer o bem sem olhar a quem e de se desprender das coisas materiais. No Evangelho de Mateus, Jesus é muito claro sobre este assunto: “Ninguém pode servir a dois senhores. Pois vai odiar a um e amar o outro, ou se apegar a um e desprezar o outro. Não podeis servir a Deus e ao Dinheiro”⁵. “Em busca do bem comum”, “opção preferencial pelos pobres”, “destino universal dos bens”: esses conceitos técnicos do pensamento social cristão ensinam que não é proibido ser rico. Mas essas riquezas devem ser adquiridas honestamente e servir à construção de um mundo mais humano e justo. O cristão não é, portanto, o proprietário de seus bens, mas é o gerente.

⁵ Mt 6,24.

Segundo Max Weber (2004), a ética protestante, que vê a ociosidade como um pecado muito grande, estaria na origem do capitalismo. Segundo o sociólogo, as pessoas sempre buscaram fazer a ligação entre as convicções religiosas, a ética e a ação. Em seus escritos, ele expõe sua intuição de que as crenças impulsionam à ação. Nesta perspectiva, a bênção de Deus sobre o homem dá-lhe o desejo de “enriquecer”, porque a riqueza é um sinal da abundância de Deus.

Em janeiro de 2018, a Congregação para a Doutrina da Fé e o Dicastério para o Serviço do Desenvolvimento Integral (dois órgãos da administração central do Vaticano) publicaram um documento sobre ética financeira intitulado *Oeconomicae et pecuniariae quaestiones*. A ideia principal é colocar o homem no centro da economia. De fato, o sistema econômico não é apreendido apenas do ponto de vista material. Ele é também um conjunto de relações entre pessoas que devem ser respeitadas em sua totalidade. Esse documento condena a especulação e convida a repensar o sistema financeiro para que ele esteja a serviço da economia real. Segundo a Santa Sé, isso permitiria evitar novas crises financeiras e ajudar os mais desfavorecidos a escapar da pobreza. O texto também denuncia as desigualdades entre especialistas financeiros e o investidor médio. Este último pode ser facilmente enganado colocando seu dinheiro em instrumentos excessivamente complexos cujas sutilezas ele não entende. Por fim, a evasão fiscal, a corrupção, o superendividamento dos Estados e a lavagem de dinheiro são denunciadas.

Todos esses fenômenos, considerados imorais, seriam a causa profunda das disfunções do sistema econômico. O relatório *Oeconomicae et pecuniariae quaestiones* (2018) oferece algumas soluções:

- uma clara separação dos poderes políticos, econômicos e financeiros, para devolver a soberania ao povo;
- uma maior transparência, para permitir que cada investidor saiba onde seu dinheiro está investido;
- uma melhor responsabilidade social das empresas (RSE);
- uma maior diversidade econômica e financeira, bem como maior capital para os bancos, para que o sistema seja mais resiliente em caso de crise;
- uma regulamentação reforçada;
- a presença de um comitê de ética dentro dos bancos;
- um imposto sobre transações *offshore*, inspirado na famosa taxa Tobin, para doar o dinheiro arrecadado às organizações responsáveis pela erradicação da fome no mundo;
- uma redução da burocracia das nossas administrações, para combater o endividamento dos Estados, que pesa sobre o contribuinte.

Mas, para além dessas propostas políticas, *Oeconomicae et pecuniariae quaestiones* (2018) relembra que cada consumidor pode agir ao seu próprio nível para tornar o mundo mais humano e mais justo, principalmente direcionando as suas compras e investimentos.

Nesse ponto, as ações de uma parte da Igreja Católica nem sempre foram coerentes. De fato, por muito tempo houve ligações entre a máfia e certas paróquias do sul de Itália. Dinheiro sujo chegou a ser depositado no banco do Vaticano. Tudo começou na época da Guerra Fria, quando os mafiosos viram a vantagem que poderiam obter de uma aliança com a Igreja e com alguns políticos contra os comunistas, que eram então muito populares na Sicília. Mas, na prática, alguns padres corajosos denunciaram o crime organizado, arriscando suas vidas. Em 1993, João Paulo II opôs-se claramente à máfia, recordando o mandamento “Não matarás”. Em junho de 2014, o Papa Francisco foi além, excomungando os mafiosos. Um ano antes, ele havia beatificado e reconhecido como mártir o padre Giuseppe Puglisi, assassinado em 1993 por se opor aos gângsteres de Palermo. Quanto ao banco do Vaticano, passou por uma operação de “mãos limpas”, já iniciada durante o papado de Bento XVI. Milhares de contas ligadas à lavagem de dinheiro foram fechadas.

No **Islã**, as finanças são baseadas em cinco pilares:

- a recusa categórica da usura (é proibido emprestar ou tomar emprestar com juros);
- a proibição da especulação e dos jogos de azar;
- a proibição do comércio de bens “ilícitos” (*haram* em árabe), principalmente o álcool, as drogas, o tabaco e a pornografia;
- a obrigação de compartilhar os lucros e as perdas entre quem fornece o capital e quem o explora (o bom senso recomenda, por isso, não financiar empresas ou famílias demasiado endividadas, isso evita desencadear crises como a crise do *subprime*);
- a obrigação de apoiar os títulos com ativos tangíveis, a fim de se manterem conectados à economia real.

O fato de as finanças islâmicas funcionarem de forma diferente das finanças ocidentais protegeu relativamente bem o mundo muçulmano da crise de 2008. Notamos também que Muhammad Yunus inventou o microcrédito em conformidade com a ética muçulmana em termos de dinheiro. Esse professor de economia fundou, em 1976, o Grameen Bank para as populações marginalizadas de Bangladesh, desenvolvendo um sistema de microcrédito que hoje permite que muitas pessoas ao redor do mundo escapem da pobreza. Em 2006, ele recebeu o Prêmio Nobel da Paz.

Por outro lado, outros bancos com valores supostamente islâmicos praticam uma usura dissimulada. Dessa forma, eles burlam os muçulmanos que queiram fazer emprés-

timos em conformidade com a lei da Sharia. Seus clientes acabam pagando juros muito mais altos do que se tivessem tomado emprestado de um banco tradicional.

Além disso, a esmola (*zakât* em árabe) é o terceiro dos cinco pilares do Islã. Ela serve tanto para assegurar a solidariedade com os fiéis mais necessitados quanto para ajudar os fiéis doadores a desligarem-se dos bens materiais. É por esta razão que muitos países muçulmanos não estabeleceram um sistema de tributação estatal. Os muçulmanos devem, através do *zakât*, redistribuir os bens que possuem.

Por fim, o ponto de vista das diferentes *escolas budistas* pode ser resumido nesta citação do mestre tibetano Tulku Thondup: “Não que ganhar dinheiro seja, por si só, uma causa de sofrimento, mas entregar sua vida à tirania das intermináveis posses é um golpe fatal para a paz e a alegria”. Aqui, também, trata-se de viver com verdadeiro desapego que conduz à felicidade.

Note-se que o judaísmo, o cristianismo, o islamismo e o budismo têm em comum o fato de condenarem – ou não recomendarem – os jogos de azar e ligados ao dinheiro.

Essa visão geral, portanto, nos ensina que, nessas quatro tradições religiosas, não é o dinheiro que é bom ou ruim, mas o uso que se faz dele. É claro que esses valores também são compartilhados por muitas pessoas que estão ligadas a outras crenças, religiosas ou não. Essa visão comum considera, portanto, que a finança é legítima no plano ético se ela for utilizada não para enriquecer a todo o custo, mas para criar empregos, com respeito ao homem e ao seu ambiente. Hoje em dia, é perfeitamente possível investir seu dinheiro em fundos ou empresas que atendam a determinados critérios ambientais, sociais e de governança (ESG). Isso é chamado de investimento socialmente responsável (ISR) ou investimento responsável (IR). Quando o IR/ISR visa reduzir o aquecimento global, falamos em “finanças verdes”. Por exemplo, os títulos verdes (*green bonds*) são empréstimos para empresas que desenvolvem energias renováveis. Na França, o rótulo público autorizado nesta área é TEEC (para “Transição Energética e Ecológica para o Clima”). Também é possível investir seu dinheiro em conformidade com outros valores, por exemplo, em fundos que investem localmente para manter ou criar empregos. Aliás, os fundos de investimento de proximidade (FIP), que investem em PME (Pequenas e Médias Empresas) locais, são vantajosos do ponto de vista fiscal; por outro lado, são investimentos de risco. Por fim, alguns fundos investem exclusivamente em empresas que respeitam os valores de uma determinada filosofia ou religião. Por exemplo, algumas organizações de investimento coletivo (OIC) geridos pela *Meeschaert Asset Management* estão empenhadas em respeitar ao máximo o pensamento social cristão. Isso inclui, além dos critérios ESG tradicionais, a recusa em investir em pornografia. Da mesma forma,

existem fundos que cumprem as regras das finanças islâmicas para pessoas que desejam respeitar os princípios da lei Sharia.

Além disso, investimentos éticos visam gerar uma certa rentabilidade. Isso é evidenciado pela atuação da SICAV Sycomore Happy@Work. Este compartimento ISR criado em 2015 favorece o investimento em empresas comprometidas com a felicidade dos seus colaboradores no trabalho; como isso tem um impacto muito positivo na criatividade, produtividade e, portanto, rentabilidade, o desempenho do fundo quase sempre foi bem superior ao de seu índice de referência, o EURO STOXX TR.

Mas, como aponta Thibault Leroux (2018), jornalista da Anistia Internacional, o investimento socialmente responsável visa antes de tudo o lucro. Alguns fundos podem, portanto, ser mais ou menos cautelosos com este ou aquele critério de seleção. A finança ética propõe, na verdade, outra opção, menos lucrativa, mas muitas vezes mais íntegra, a saber, a poupança solidária. Ela coloca o dinheiro dos poupadores a serviço da economia social e solidária (ESS) ou de várias associações humanitárias ou de caridade. Algumas delas oferecem aos indivíduos a oportunidade de investir seu dinheiro em fundos (muitas vezes certificados ISR), aceitando que 25 a 100% dos lucros sejam doados a essas organizações sem fins lucrativos. Este é o sistema de “compartilhamento de produtos”. É usado, entre outros, por Habitat et Humanisme, CCFD-Terre Solidaire e Anistia Internacional.

Em suma, finanças e ética são completamente compatíveis. Chega a ser difícil escolher quando se trata de investir nosso dinheiro para o bem comum.

E a tradução nisso tudo?

Quando iniciei meus estudos em tradução econômica e jurídica na Universidade de Cergy-Pontoise, não planejava me especializar em tradução financeira. Na verdade, esse campo me parecia tão opaco e técnico que eu não me sentia à altura. Além disso, moldado por valores que me levavam a naturalmente ser desconfiado em relação ao dinheiro, não via qual era o sentido de tal atividade. Por isso, hesitei antes de aceitar um estágio de fim de curso nesta área de especialidade.

Por fim, rapidamente entendi que essa experiência profissional poderia ter um propósito ético interessante. De fato, após o estouro da bolha financeira em 2008, os líderes políticos perceberam que as finanças precisavam ser mais bem regulamentadas.

Assim, uma série de diretivas europeias limita desde então o poder das instituições financeiras, obrigando-as a demonstrar transparência absoluta, a fim de reduzir esses riscos. Este é especificamente o caso da diretiva *Markets in Financial Instruments Directive*

(MiFID). Como resultado, essas instituições publicam inúmeros documentos (prospectos de vendas e documentos de informação chave aos investidores) para informar os investidores e controlar seus investimentos. E como os fluxos de capital circulam quotidianamente em escala internacional, essa documentação deve ser traduzida rapidamente. É pensando nisso que a empresa FinTech foi fundada. Ela cria recursos de tradução automática no setor financeiro, com o objetivo de permitir a transparência em escala global. Ao aceitar um estágio de seis meses nessa estrutura, eu daria minha contribuição para a moralização das finanças.

No entanto, mencionar a tradução automática (TA) levanta outro problema ético: a perda de empregos devido à substituição de humanos por máquinas. No entanto, os defensores da TA consideram que oferecer tradução a um custo mais baixo possibilita a tradução de documentos que nunca teriam sido processados manualmente, devido à falta de orçamento. Mas a inteligência artificial nunca se adaptará tão rapidamente quanto o cérebro humano, e o trabalho de uma pessoa de carne e osso continua sendo indispensável:

- para criar o recurso de tradução através do processamento de bases de dados linguísticos (isso equivale a um exercício de revisão de textos que já foram traduzidos);
- para reler a tradução necessariamente imperfeita da máquina (o que o jargão chama de “pós-edição”).

Seus defensores acreditam de fato que a tradução automática não ameaça o emprego de tradutores profissionais. No entanto, mesmo que os tradutores mantenham seus empregos, outra questão ética surge. De fato, que satisfação intelectual se obtém da limpeza das memórias de tradução ou da pós-edição, em comparação com a tarefa gratificante e estimulante da tradução?

Infelizmente, outros pesquisadores são muito menos otimistas. Com o advento da TA neural, eles acreditam que o trabalho de alguns tradutores está realmente ameaçado, especialmente nas combinações de línguas mais comuns e especialidades menos criativas. Já podemos ver na redução gradual das tarifas uma marca desse fenômeno?

Como qualquer habilidade, a tradução financeira – e a tradução em geral – pode ser usada para fins questionáveis. De fato, desde que me estabeleci como *freelancer*, já me ofereceram para traduzir por uma causa que ia contra a minha ética pessoal. Então recusei esse projeto que me pareceu sem sentido. Estudos também comprovam que a felicidade no trabalho está em parte ligada à conformidade de nossa vida profissional com nossos valores. Um auditor financeiro sênior especializado em contas de organizações sem fins lucrativos me garantiu que não poderia realizar seu trabalho se seus clientes fossem empresas com ética de negócios questionável.

Cheguei a recusar um projeto de tradução muito grande que era altamente remunerado porque o contratante era uma seita. Eu poderia ter ganhado muito dinheiro, mas teria sido pago com dinheiro roubado de pessoas doutrinadas, e meu trabalho teria sido usado para doutrinar outras. Por outro lado, se optei por não contribuir com essa causa que me parecia injusta, fico feliz de hoje traduzir para empresas e associações que atuam de acordo com meus valores.

Porque permanecer íntegro não é necessariamente prejudicial à rentabilidade. Empresas que ecologizam sua gestão e, portanto, sua imagem, gozam de boa reputação e, muitas vezes, de excelente saúde financeira. De acordo com um estudo da *France Stratégie*, transmitido pela plataforma E-RSE, a implementação da responsabilidade social corporativa aumenta o desempenho em 13%. Por outro lado, um escândalo bem noticiado na mídia pode reduzir significativamente o faturamento. Quanto à felicidade no trabalho, há um aumento de produtividade de 12%, de acordo com uma pesquisa realizada pela Universidade de Warwick em 2014.

Então, como aplicar a RSE e ecologizar sua imagem quando se é tradutor? Trabalhar sozinho em frente ao computador envolve uma pegada de carbono e uma gestão de recursos humanos muito limitadas. Cabe a nós sermos inventivos para ir além, trabalhando de forma ética, além do código de ética do SFT (Sociedade Francesa dos Tradutores)!

Desde o respeito às taxas com subcontratados até a prática de patrocínio de habilidades dentro de uma organização sem fins lucrativos, incluindo a transferência de parte dos lucros a uma associação, os exemplos são inúmeros. Além disso, a tradução e a revisão podem ser realizadas junto a uma organização humanitária ou de caridade, e alguns grupos desfavorecidos estão em busca de cursos de francês, línguas modernas e outras disciplinas. Finalmente, e especialmente no contexto do aquecimento global que estamos vivendo, nunca podemos dizer o suficiente sobre a importância de um estilo de vida ecológico que contribua para reduzir a nossa pegada de carbono (meios de transporte, alimentação, energia, papel etc.).

Se cada tradutor é movido por seus próprios valores, como podemos falar sobre esse assunto para atrair clientes? Em sua teoria do chamado “círculo dourado”, Simon Sinek (2012) provou que a ordem de comunicação de marketing mais vendida não é “O quê? Como? Por quê?” – o que todos tendemos a fazer instintivamente; mas, sim, que devemos pensar: “Por quê? Como? O quê?” Em outras palavras, nossos valores ressoarão com o cliente em potencial mais do que o que vendemos e como o fazemos. Foi assim que os maiores líderes, de Martin Luther King a Steve Jobs, raciocinaram. Assim, destacar nossos valores em nosso site profissional pode ser decisivo para que um cliente entre em

contato conosco. É claro que dizer que andamos de bicicleta ou que usamos lâmpadas de baixo consumo pode fazer os internautas rirem. Mas podemos simplesmente dizer que estamos procurando reduzir nossa pegada de carbono. Isso pode encorajar os clientes a fazerem perguntas que responderemos na discussão que se segue. Por outro lado, ações concretas no âmbito social podem ser divulgadas de forma mais precisa. Podemos até mencionar as associações que apoiamos ou com as quais estamos envolvidos. No entanto, é necessário buscar seu consentimento e garantir que elas não sejam política ou religiosamente muito explícitas.

Nas finanças, como na tradução e no mundo profissional em geral, a ética assume, portanto, uma dimensão primordial. Ela possibilita fazer sentido, ter um impacto positivo a nível social e ambiental, bem como ser mais feliz no trabalho. Além disso, se acreditarmos em Aristóteles, a busca da felicidade não está na base de toda moral?

REFERÊNCIAS

CONAN, Éric. Les juifs, les chrétiens et l'argent. **L'Express**, 2002. Disponível em: www.lexpress.fr/informations/les-juifs-les-chretiens-et-l-argent_646897.html. Acesso em: 3 set. 2024.

Congrégation pour la doctrine de la foi & dicastère pour le service du développement intégral. Economie et finance - Oeconomicae et pecuniariae quaestiones : Considérations pour un discernement éthique sur certains aspects du système économique et financier actuel. Cité du Vatican, 2018. Disponível em: https://www.vatican.va/content/dam/wss/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_20180106_oeconomicae-et-pecuniariae_fr.html. Acesso em: 03 set. 2024.

La Sainte Bible. Mt 6,24. Tradução de J. N. Darby. Bibles et Publications Chrétiennes, 1992.

LEROUX, Thibault. Finance Éthique : des valeurs gagnantes. La Cronique d'Amnesty International, 2018. Disponível em: <https://www.amnesty.fr/responsabilite-des-entreprises/actualites/finance-ethique--des-valeurs-gagnantes>. Acesso em: 03 set. 2024.

SINEK, Simon. Comment les grands leaders inspirent l'action ? Oser entreprendre, 2012. Disponível em: <https://objectifvdi.com/simon-sinek-comment-grands-leaders-inspirent-action/>. Acesso em: 03 set. 2024.

WEBER, Max. L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme. Tradução Jean-Pierre Grossein. Paris, Gallimard, 2004.

ENTREVISTA



Conversando com a professora Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão

Ana Carolina de Freitas¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Luciana Trajano Leal Tenório²

Universidade Federal de Santa Catarina



Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão. Foto: Arquivo Pessoal (2024)

A professora Adja leciona na graduação em Letras-Espanhol e também dos programas de pós-graduação em Linguística e em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Ela coordena o Núcleo de Lexicografia Multilíngue da UFSC. Foi professora convidada e professora visitante na Universidad de Valladolid na Espanha. Nos anos 90, foi tradutora de dublagem da Herbert Richers. Seus principais campos de estudo são a língua espanhola, o ensino de línguas não maternas, a lexicografia e os estudos da tradução. Recentemente foi vencedora do Prêmio PROPESQ Mulheres na Ciência, na área do conhecimento Humanidades, categoria plena em 2023.

¹ Doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal Santa Catarina (PGET-UFSC). Professora colaboradora no Departamento de Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste, *campus* Irati (Unicentro). E-mail anacarolzen9@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8192-0962>.

² Mestranda em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina (PGET-UFSC). E-mail: trajanoluciana1@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-2004-9685>.

Para qual língua você se sente mais confortável em traduzir?

Normalmente, sobretudo quando se trata de um encargo tradutório de textos literários, sinto-me confortavelmente desafiada tanto para traduzir do espanhol para o português como também para fazer traduções inversas, ou seja, do português para o espanhol. Obviamente, no primeiro caso, principalmente quando os textos envolvem discursos mais formais, costumo me sentir como se estivesse passando uma tarde de primavera em um parque florido. No segundo caso, a sensação de conforto mistura-se ao peso de ter que lidar com texturas nem sempre fáceis de encarar, pois é preciso superar o trabalho de busca de equivalentes tradutórios nem sempre fáceis de identificar ou propor.

Quando tenho que me deparar com a tradução de textos de especialidade, independentemente do campo — jurídico, da saúde, turístico, administrativo, acadêmico, entre outros —, sempre me vejo pisando em ovos.

Você lê traduções de obras que você pode ler no original?

Leio sim, entretanto, sempre que posso, se tiver certo conhecimento da língua original em que o texto foi escrito, procuro confrontar original e traduzido. É divertido, aprende-se muito e, também, descobrem-se soluções tradutórias (positivas e negativas) às quais talvez eu não tivesse chegado por mim mesma.

Qual foi a primeira tradução que você fez? Qual a mais gratificante? Quais os problemas encontrados nessas traduções?

A primeira tradução que fiz derivou de uma situação totalmente acidental, tanto que no momento em que fiz esse trabalho, não tinha elementos para aquilatar a relevância do que estava fazendo, nem o impacto que teria no meu futuro. Essa primeira tradução foi realizada mais ou menos nos últimos anos da década de 80 do século passado, quando eu ainda estava começando a minha atuação profissional como professora de língua e cultura espanhola na cidade do Rio de Janeiro. Por morar longe do meu local de trabalho, eu tinha o hábito de chegar muito antes do meu horário de entrada, por isso passava bastante tempo na sala de professores do Instituto Brasileiro de Cultura Hispânica aguardando a hora de efetivamente dar aula. Numa tarde como qualquer outra, apareceu um senhor na secretaria desse lugar, perguntando por alguém que pudesse traduzir, com muita urgência, um documento que trazia consigo. Diante da indiferença de duas outras colegas que também aguardavam para iniciar suas aulas, eu pedi licença a esse senhor para fazer uma leitura rápida do texto em questão, que constava de três páginas redigidas em espanhol

e envolvia questões diplomáticas entre a Espanha e o Brasil. A tarefa seria traduzir esse texto para o português. Embora temerosa, achei que poderia pelo menos tentar.

Acho que não preciso dizer, mas estou dizendo: naquela época não existia nem um décimo dos inúmeros recursos dos quais os tradutores dispõem nos dias de hoje para facilitar e agilizar a construção de uma tradução — no caso daquela instituição, nem sequer um computador —, mas como havia ali vários dicionários impressos, muni-me de alguns deles e coloquei mãos à obra.

Eu comecei a traduzir e, ao mesmo tempo, fui conferindo termos e expressões por meio de consultas aos dicionários. Depois que fiz um rascunho da tradução a mão, comparei-a com o texto original, alterando e corrigindo algumas estruturas e palavras. Datilografei o mais rápido que pude uma nova versão e, quase duas horas mais tarde, bem no momento de eu entrar em sala, entreguei nas mãos daquele senhor o texto que ele, sentado por ali, esperava pacientemente.

Arrependi-me de ter me metido naquela situação, pois comecei a pensar que poderia ter cometido deslizes que, naquela ocasião, não teria condições de avaliar por mim mesma. Ele insistiu para pagar pelo trabalho, mas eu, intimidada, completamente inexperiente no mundo da tradução, não tive coragem de cobrar absolutamente nada, entre outras razões, porque nem sequer sabia quanto deveria pedir por aquele trabalho. Além disso, embora o meu primeiro “cliente” fosse um senhor cortês, como eu, ele também era inepto no assunto, pois me deu o encargo daquela tradução sem descrever o teor nem informar quem seria o seu receptor, destacando apenas que precisava que aquele texto fosse traduzido para o português.

Ele insistiu para que eu cobrasse pelo trabalho, contudo, diante da minha resistência, disse que tinha pressa para levar a tradução consigo, mas que voltaria para conversarmos. Eu não achei que ele realmente voltaria, principalmente depois que uma colega que também trabalhava naquela instituição comentou que, em vez de tirar proveito da situação, fiquei chupando o dedo!

Passados alguns dias, como relatei em um texto anterior (Durão, 2022, p. 90), aquele senhor voltou e pediu para conversar comigo. Quando me avisaram que ele estava de novo na secretaria do curso, eu comecei a imaginar que pediria para eu fazer outra tradução, mas não era isso o que ele desejava. Para minha surpresa, aquele senhor queria se apresentar: ele era embaixador da Espanha no Brasil, e veio me dizer duas coisas: primeiro, que avaliou a qualidade da tradução que eu havia feito como boa e, alegando que eu tinha sido capaz de fazer uma boa tradução naquelas circunstâncias, opinou que eu deveria investir nisso.

A segunda coisa que ele disse deixou-me de boca aberta: comentou que antes de eu fazer aquela tradução, um conhecido seu, dono de uma empresa de tradução e dublagem, havia pedido a ele a indicação de um bom tradutor de espanhol, e que resolveu indicar o meu nome para ocupar uma vaga de tradutora que estava para abrir nessa empresa. Palavra de honra: eu fiquei assustadíssima! A minha consciência de não ter formação para exercer tal função me fez querer sair correndo dali. Entre as coisas que vieram à minha cabeça estava principalmente o fato de eu lamentar ter cursado bacharelado e licenciatura em Letras Português-Espanhol, em 1983 e 1985 respectivamente, sem que minha formação universitária tivesse me propiciado qualquer tipo de preparação para o mercado da tradução, pois, em minha opinião, a oferta de formação para esse tipo de atuação profissional deveria ser absorvida pelos cursos de Letras.

Eu fui sincera e expliquei que a única experiência que tinha tido em tradução em minha vida até aquele momento era aquela. Ele riu e procurou tranquilizar-me, afirmando que sabia o que estava fazendo ao me indicar para o cargo.

Então, anotou o meu contato e retirou-se com a promessa de que alguém me procuraria para convidar-me para uma conversa na empresa, que só vim a saber qual era quando, de fato, me ligaram para falar do trabalho. Assim sendo, a primeira tradução que fiz aconteceu quando eu ainda não sabia absolutamente nada sobre como fazer uma boa tradução.

Minha experiência mais gratificante em tradução, sem dúvida alguma, envolve o período de tempo em que trabalhei para a empresa para a qual fui indicada pelo senhor de quem acabo de falar. Naquela época, essa empresa era responsável por 80% das traduções para dublagem e legendagem no Brasil. Ao atender ao contato feito pela Sra. Maria Helena de Oliveira, à época, gerente geral de dublagem da Herbert Richers, ela me explicou as características gerais da função e esclareceu que a política da empresa era capacitar os seus tradutores, ou seja, a própria Herbert Richers preparava seus funcionários para o exercício das funções relativas à tradução audiovisual³, ensinando, em cada caso, técnicas e procedimentos a serem adotados na tradução para legendagem, na tradução para dublagem⁴ e na tradução para

³ Doblaje y subtitulación, pero también *voice-over* y las modalidades con menor impacto en el mercado mundial [...] como la sobretitulación, el rehablado, la interpretación simultánea para festivales, el comentario libre la subtitulación para personas sordas o con discapacidad auditiva, la audio-descripción para personas ciegas o con discapacidad visual, la audiosubtitulación, el *fansubbing* y el *fandubbing* completan el mapa de la traducción audiovisual y se cobijan bajo este término. Otras prácticas profesionales relacionadas con la TAV, como la traducción de la publicidad audiovisual, la traducción de cómics (aunque sin componente acústico) o la localización de videojuegos, se han sumado recientemente (Chaume, 2015, p. 11-12).

⁴ La traducción para el doblaje es una modalidad de traducción audiovisual que se practica o consume en casi todo el mundo para traducir [...] filmes, series de TV de cualquier género, dibujos animados, pero también documentales o incluso *realities*, aunque estos dos últimos géneros también se traducen mediante el *voice-over* en muchos países dobladores (Chaume, 2015, p. 25).

voice over (vozes superpostas). Saber que a minha capacitação seria responsabilidade dessa empresa me deu tranquilidade para acompanhá-la na visita para me apresentar às instalações relacionadas ao trabalho que teoricamente viria a desenvolver ali.

Nessa visita, eu conheci algumas salas onde se realizavam traduções para *voiceover*, “tipo de tradução em que se coloca a voz de um locutor sobre a(s) voz(es) presente(s) no material original” (Durão, 2022, p. 91); uma das salas onde se fazia legendagem, “quando uma tradução escrita passa a fazer parte do texto fílmico de forma sincronizada com o texto oral/visual original” (Durão, 2022, p. 91); e uma das estações de trabalho de tradutores para dublagem, que fazem o “trabalho de substituição dos diálogos por nova falas na língua-meta a serem travados por atores / atrizes” (Durão, 2022, p. 92). Ao final da visita, ficou definido que eu iniciaria naquela empresa a minha jornada profissional como tradutora para dublagem.

A capacitação que me foi oferecida na Herbert Richers me preparou para que fosse tradutora de dublagem. Meu trabalho consistiria em traduzir telenovelas. Esse treinamento foi conduzido por um tradutor veterano da empresa que, lançando mão de roteiros, VHS e áudios (à época, fitas de rolo e fitas cassete) relativos a uma telenovela mexicana infantil que iria ao ar pelo SBT (em espanhol, *Carrusel*; em português, Carrossel), foi me mostrando como deveria agir para, durante os anos que se seguiriam, contribuir assim para colocar o pão na minha mesa.

Destacando a especificidade da tradução audiovisual, o treinador me apresentou uma seleção de cenas de filmes que, para serem entendidas pelos telespectadores, dependeriam da sensibilidade dos tradutores. A dinâmica dos processos tradutórios de textos audiovisuais ultrapassa o nível da palavra escrita, sendo preciso, na tentativa de evitar incoerências entre o que aparece na tela e o que se fala, a necessidade de observação dos movimentos corporais com significado específico, as entonações enfáticas, os rituais de alimentação, religiosos ou de cortesia, etc., pois quando esses elementos não são compartilhados na cultura de origem dos filmes e na cultura dos espectadores da tradução, eles precisam ser esclarecidos com recursos da linguagem verbal.

Centrando-se nas tarefas do tradutor de dublagem, ele também esclareceu que, embora em muitas empresas estrangeiras o trabalho do tradutor de dublagem costume se restringir à produção da ‘primeira tradução’, ou seja, a tradução grosseira que ainda passará por outros dois profissionais da área — o linguista-corretor, que lerá a primeira tradução e corrigirá as inadequações linguísticas, e o ajustador, que mensurará a tradução com base no tempo disponível para cada emissão e nos movimentos de boca dos atores —, na Herbert Richers o trabalho do tradutor de dublagem acumulava essas três tarefas: a produção

da primeira tradução; a correção dos erros linguísticos nela identificados; e a realização da isocronia⁵ e da sincronia⁶, com a consequente produção da “segunda tradução” (que é a tradução já revista pelo próprio tradutor).

Ainda recordo alguns dos ensinamentos que me foram passados naquela etapa de capacitação, que, de certa forma, constituem uma síntese das tarefas que um tradutor de dublagem executa, a saber:

- concentrar a atenção no vídeo e no áudio, usando o roteiro escrito como apoio para a produção da tradução;
- avaliar e corrigir a primeira tradução (aspectos linguísticos, de isocronia e de sincronia);
- quando necessário, ampliar o texto da tradução, usando recursos tais como a criação de explicações, o uso de sinônimos, hiperônimos, etc.;
- reduzir a longitude do texto quando necessário, por exemplo, omitindo nomes, sobrenomes ou substituindo palavras por sinônimos, hiperônimos ou hipônimos, etc.;
- definir quando adotar o procedimento de estrangeirização (Newmark, 1988), mantendo a idiossincrasia cultural existente no texto original, ou o procedimento de domesticação (Newmark, 1988), por meio da substituição de elementos exóticos presentes no texto original por algo cotidiano na cultura da língua para a qual se traduz, ou, ainda, mediante a inclusão de explicações que não existem nos roteiros originais (licença poética) com o propósito de esclarecer passagens que pareçam estranhas, desestrangeirizando cenas culturalmente marcadas;
- definir quando manter os nomes próprios da forma como aparecem no texto original e quando substituí-los, sempre considerando se a escolha dos nomes de alguns personagens se baseia ou não em motivações relacionadas ao enredo;
- definir quando manter topônimos em sua forma original e quando traduzi-los, substituindo-os por nomes “domésticos” que apaguem conexões com os cenários nos quais os fatos ocorrem;
- decidir se traduzir ou não designações de comidas e bebidas, considerando que alguns nomes de alimentos têm referentes relacionados com a cultura dos lugares envolvidos.

⁵ Duração de tempo dos enunciados do texto base e os enunciados do texto-meta.

⁶ Coincidência da entre os movimentos articulatórios dos personagens que aparecem na tela e os movimentos articulatórios do dublador.

Outros ensinamentos compartilhados pelo treinador diziam respeito aos elos da ‘cadeia de montagem’ da tradução audiovisual⁷ que eu precisaria entender, a começar pelo papel do gerente de dublagem⁸, cuja responsabilidade envolve administrar os processos de tradução da empresa como um todo, definindo, por exemplo, quem traduz o quê, elaborar as planilhas de fluxo de trabalho, assim como tratar dos aspectos financeiros relativos a todos os envolvidos (diretores de dublagem, tradutores, dubladores, etc.)

Ele também explicou sobre o trabalho do diretor de dublagem, que começa pela assistência de cada obra, e passa pela definição dos atores/ atrizes dubladoras, cujas vozes substituirão as vozes da versão original. Sua responsabilidade também abrange a segmentação do texto traduzido em *takes*⁹, além de ter que introduzir, nos roteiros já traduzidos, símbolos paralinguísticos, que indicam quando atores/ atrizes terão que manifestar reações como tossir (T), rir (R), emitir o som de um beijo (B), entre outras, e, ainda, símbolos de colocação e procedência da voz, que indicam, entre outras coisas, quando os dubladores terão que falar, quando os personagens que dublam não aparecem de frente na tela (OFF), ou quando os personagens que dublam falam de frente na cena (ON). Cabe ao diretor de dublagem, portanto, controlar e supervisionar todos os aspectos artísticos da dublagem, assim como orientar cênica e artisticamente o dublador no processo de interpretação e harmonização da sua voz com a voz dos atores e atrizes que produziram a obra original, concretizando o processo de dublagem propriamente dito¹⁰. A diretora de dublagem de todas as telenovelas que traduzi, Ângela Bonatti, também era dubladora.

⁷ En el caso del doblaje para televisión, son las cadenas de TV quienes inician el proceso y, una vez firmados los derechos de emisión del producto con la distribuidora, buscan el estudio de doblaje para que inicie el proceso de producción del doblaje. En estos casos es mucho más habitual que sea el traductor quien se encargue también de la adaptación o ajuste, presentando un producto final más homogéneo y coherente. El proceso de producción del doblaje, una vez el estudio ha recibido la traducción adaptada, se cierra con la interpretación de dicha traducción por parte de los actores de doblaje, bajo la batuta del director de sala y con la inestimable ayuda del técnico de sonido, que se encargará de ensamblar las nuevas pistas de sonido grabadas durante el doblaje con las pistas de imagen y de música y efectos especiales del texto original, de modo que el producto final se envíe al cliente con la traducción incorporada al filme (Chaume, 2015, p. 29).

⁸ Na época em que trabalhei na Herbert Richers, a gerente geral de dublagem chamava-se Maria Helena de Oliveira.

⁹ Um *take* (ou *loop*), é um conjunto de enunciados que são agrupados em um mesmo segmento. A duração de cada take é definida pela capacidade de memorização dos atores e atrizes ou por critérios econômicos.

¹⁰ El doblaje consiste en la traducción y ajuste de un guion de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de los actores, bajo la dirección del director de doblaje y los consejos del asesor lingüístico o ayudante del doblaje, donde esta figura existe (Chaume, 2015, p. 25).



Figura 2: Ângela Bonatti, dubladora.

Uma curiosidade que gostaria de destacar é que, naquela época, não havia computadores nas estações de trabalho onde os tradutores realizavam suas atividades. Sei que pode parecer estranho imaginar o desempenho de uma atividade tradutória tão sofisticada como a tradução audiovisual, tendo à disposição, para a sua produção, apenas máquinas de escrever manuais, gravadores de fita cassete (quando não, de rolo) e aparelhos de videocassete (VHS) conectados a uma TV de tubo. No começo da década de noventa era exatamente esse material que estava disponível na estação de trabalho de cada tradutor para dublagem. Assim, depois de fazer a primeira tradução numa máquina manual, de fazer a revisão idiomática e de proceder aos ajustes indispensáveis para que a tradução tivesse um mínimo de qualidade para ser levada para a direção de dublagem, às vezes se somavam tantas rasuras em cada página, que era preciso bater de novo todo o texto da página em questão numa máquina de escrever manual, então, até chegar à última versão da tradução como um todo, o trabalho poderia ter se multiplicado. Considerando-se que datilografar exige um esforço físico considerável, eu vivia, constantemente com os pulsos abertos. Não resta dúvida de que ter conseguido passar pelo crivo de um mercado de trabalho tão exigente, restritivo, seletivo e competitivo como o da tradução audiovisual, e de ter permanecido como funcionária da Herbert Richers por anos, exercendo a função de tradutora de dublagem, até que, por vontade própria, decidi pedir exoneração desse emprego para me dedicar exclusivamente à docência universitária, foi uma conquista profissional incontestável.

É possível sobreviver só traduzindo?

Sim, eu acho. Contudo, tanto naqueles dias como nos dias de hoje, poucos são os colegas da área de Letras que ocupam espaço no mercado da tradução, principalmente no que se refere à tradução audiovisual, que ainda continua a ser dominado por profissionais de outras áreas. Imagino que isso se deva à circunstância de que ainda hoje, de modo geral, os currículos dos cursos de Letras — Língua Estrangeira priorizam o desenvolvimento das quatro

habilidades linguísticas da língua objeto de aprendizagem —ouvir, falar, ler, escrever —, e não buscam desenvolver a competência tradutória dos estudantes, que é caracterizada por Hurtado Albir (2015, p. 19) como “conhecimento especializado, integrado por um conjunto de conhecimentos e habilidades, que singulariza o tradutor e o diferencia de outros falantes bilíngues não tradutores”. Se além de professores de línguas, um curso de Letras – Língua Estrangeira também tiver o intuito de formar tradutores, deverá oferecer um currículo que inclua um quadro de disciplinas que vise ao desenvolvimento do estudante para ler, interpretar e reconstruir em determinado idioma, textos originalmente produzidos em outro.

Quais obras você já traduziu?

As telenovelas que eu traduzi durante os anos em que fui funcionária da Herbert Richers foram as seguintes:

	
Título Original	<i>Rosa Salvaje</i>
Idioma Original	Espanhol 🇪🇸
Estúdio de Dublagem	Herbert Richers
Direção de Dublagem	Ângela Bonatti
Tradução	Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão
Data de Gravação	1991
Lugar de Dublagem	Rio de Janeiro, RJ 🇧🇷
País de Origem	México 🇲🇽
Ano	1987-1988 🇪🇸
Ano de Emissão	1991 🇧🇷
Episódios	200

Figura 3: Quadro resumitivo da tradução audiovisual da Telenovela **Rosa Selvagem**.
 Fonte: https://dublagem.fandom.com/wiki/Rosa_Selvagem (Acesso: 08/07/2024)

	
Título Original	<i>Simplemente María</i>
Idioma Original	Espanhol 
Estúdio de Dublagem	Herbert Richers
Direção de Dublagem	Ângela Bonatti
Tradução	Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão
Data de Gravação	1991-1992
Lugar de Dublagem	Rio de Janeiro, RJ
País de Origem	México 
Ano	1989-1990
Ano de Emissão	1991-1992 
Episódios	150

Figura 4: Quadro resumitivo da tradução audiovisual da Telenovela **Simplemente Maria**.
 Fonte: https://dublagem.fandom.com/wiki/Simplemente_Maria (Acesso: 08/07/2024)

	
Título Original	<i>La Fiera</i>
Idioma Original	Espanhol 🇪🇸
Estúdio de Dublagem	Herbert Richers
Tradução	Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão
Data de Gravação	1992
Lugar de Dublagem	Rio de Janeiro, RJ 🇧🇷
País de Origem	México 🇲🇽
Ano	1983-1984
Ano de Emissão	1992 🇧🇷
Episódios	230

Figura 5: Quadro resumitivo da tradução audiovisual da Telenovela **A fera**.
 Fonte: https://dublagem.fandom.com/wiki/A_Fera (Acesso: 08/07/2024)



Título Original

Alcanzar una estrella

Idioma Original

Espanhol 

Estúdio de Dublagem

Herbert Richers

Direção de Dublagem

Ângela Bonatti

Tradução

Adja Balbino de Amorim

Barbieri Durão

Lugar de Dublagem

Rio de Janeiro, RJ 

País de Origem

México 

Ano

1990 

Ano de Emissão

1992 

Episódios

160 capítulos

Figura 6: Quadro resumitivo da tradução audiovisual da Telenovela **Alcançar uma estrela**.

Fonte: a autora



Figura 7: Quadro resumitivo da tradução audiovisual da Telenovela **Maria Mercedes**.
Fonte: a autora

Fora do âmbito da tradução audiovisual, e da tradução juramentada, na função de tradutora pública e intérprete comercial no idioma Espanhol que exerci depois de ter sido aprovada em concurso público, eu priorizei nesta entrevista as perguntas relativas ao que expus anteriormente, mas gostaria de destacar, ainda, alguns textos que traduzi em suporte impresso:

Nome do livro	Autor / Editor	Nome do livro traduzido	Tradutores	Editora	Para qual língua
Relato del nuevo descubrimiento del famoso rio grande por el capitán Francisco de Orellana	<i>Frei Gaspar de Carvajal</i>	<i>Relatório do novo descobrimento do famoso rio grande pelo capitão Francisco de Orellana.</i>	Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão	Scritta Editorial / <i>Embaixada de España</i>	Do espanhol para o português
A educação dos profissionais de saúde na América Latina: Teoria e prática de um movimento de mudança (Tomo 1 – Um olhar analítico)	Márcio Almeida; Laura Feuerwerker; Manuel Llanos C.	La educación de los profesionales de la salud en Latinoamérica: Teoría y práctica de un movimiento de cambio. (Tomo 1 – Una mirada analítica)	Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão; Azucena Oberdiek; Beatriz Labela; Rosana Corrêa Dias.	Editores Hucitec; Lugar Editorial; Editora UEL.	Do português para o espanhol
La educación de los profesionales de la salud en Latinoamérica: Teoría y práctica de un movimiento de cambio (Tomo 2 – Las voces de los protagonistas)	Márcio Almeida; Laura Feuerwerker; Manuel Llanos C.	A educação dos profissionais de saúde na América Latina: Teoria e prática de um movimento de mudança (Tomo 2 – As vozes dos protagonistas)	Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão; Azucena Oberdiek; Beatriz Labela; Rosana Corrêa Dias.	Editores Hucitec; Lugar Editorial; Editora UEL.	Do espanhol para o português
Semina. Revista Cultural e Científica da Universidade Estadual de Londrina. I Encontro Latino-americano de estudantes UNI. Volume 15. Edição Especial.	Centro Brasileiro de Estudos da Saúde (CEBES)	Semina. Revista Cultural y Científica de la Universidad Estadual de Londrina – I Encuentro Latinoamericano de Estudiantes UNI, volumen 15. Edición Especial.	Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão;	Editores UEL	Do português para o espanhol
Coca-Cola: 50 anos com arte	Lucia Rito; Wilson Coutinho.	Coca-Cola: 50 años con arte	Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão;	Editores Gráficos Burti	Do português para o espanhol

Quadro 1: Relação de alguns livros traduzidos. Fonte: a autora

REFERÊNCIAS

DURÃO, Adja Balbino de Amorim Barbieri. A minha decisão foi cursar Letras (Português-Espanhol). In: Goes de Andrade, Otávio (Org.). **Políticas linguísticas e a formação em Letras Espanhol no Brasil. Homenagem à Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão**. Londrina: Engenho das Letras, 2022. p. 41-129.

CHAUME, Frederic. La investigación en normas matriciales de traducción para el doblaje. In: CEREZO MERCHÁN, Beatriz; CHAUME, Frederic; GRANEL, Ximo; MARTÍ FERRIOL,

José Luis; MARTÍNEZ SIERRA, Juan José; MARZÁ, Anna; TORRALBA MIRALLES, Gloria (Eds.). **La traducción para doblaje en España. Mapa de convenciones**. Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2015. p. 11-23.

CHAUME, Frederic. La traducción para el doblaje. *In*: CEREZO MERCHÁN, Beatriz; CHAUME, Frederic; GRANEL, Ximo; MARTÍ FERRIOL, José Luis; MARTÍNEZ SIERRA, Juan José; MARZÁ, Anna; TORRALBA MIRALLES, Gloria (Eds.). **La traducción para doblaje en España. Mapa de convenciones**. Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2015. p. 24-36.

HURTADO ALBIR, A. **Aprender a traducir del francés al español: competencias y tareas para la iniciación a la traducción**. Madri: Edelsa, Grupo Disdocalia, 2015.

NEWMARK, Peter. **A textbook of translation**. Nova York; Londres; Toronto; Sydney, Tokyo: Prentice Hall, 1988.

