



# VICEVERSA: TÓPICOS DE TRADUCCIÓN ENTRE ESPAÑOL Y PORTUGUÉS

AMANDA BLANCO,  
CARLOS RIZZON Y  
MAYTE GORROSTORRAZO  
Organizadores



# VICEVERSA: TÓPICOS DE TRADUCCIÓN ENTRE ESPAÑOL Y PORTUGUÉS

Amanda Blanco, Carlos Rizzon y  
Mayte Gorrostorrazo

Organizadores



*Viceversa: tópicos de traducción entre español y portugués* se encuentra bajo una licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

## **Organización**

Amanda Blanco, Carlos Rizzon y Mayte Gorrostorrazo

## **Autores**

Rosario Lázaro, Walter Carlos Costa, Bruna Ussandizaga Gonçalves Neves Araujo, Carlos Rizzon, Karina de Castilhos Lucena, Rodrigo Foresta Wolfenbüttel, Liliam Ramos da Silva, Adolfo Elizaincín, Ricardo Soca, Sabrina Araújo Pacheco, Amanda Blanco, Mayte Gorrostorrazo

## **Prólogo**

Alma Bolón

## **Corrección de estilo en español**

Mayte Gorrostorrazo

## **Corrección de estilo en portugués**

Amanda Blanco

## **Fotografía de portada**

Fabiano Severo Bertoncetto

V633 Viceversa: tópicos de traducción entre español y portugués. [recurso eletrônico] / Amanda Blanco, Carlos Rizzon y Mayte Gorrostorrazo organizadores. - Dados eletrônicos - Jaguarão: UNIPAMPA, 2020.

Modo de acesso: <<http://dspace.unipampa.edu.br>>  
ISBN 978-9974-94-752-8

1. Linguística. 2. Tradução. 3. Língua espanhola. 4. Língua portuguesa. I. Blanco, Amanda. II. Rizzon, Carlos. III. Gorrostorrazo, Mayte.

CDD 410

*Un agradecimiento especial a todos los alumnos, colegas y profesores  
que apoyaron la organización de este libro.*

## Índice

La traducción como proceso: como recorrido sin término propio <i>Alma Bolón</i> .....	7
Las iniciativas de apoyo a la traducción: obras brasileras publicadas en Argentina y Uruguay desde el 2011 <i>Rosario Lázaro y Walter Carlos Costa</i> .....	12
Tradução e identidades regionais de Arregui e Faraco <i>Bruna Ussandizaga Gonçalves Neves Araujo y Carlos Rizzon</i> .....	24
Rumo ao Aleph no lombo de um hipopótamo: um paralelo entre Machado e Borges <i>Karina de Castilhos Lucena y Rodrigo Foresta Wolfenbüttel</i> .....	37
Especificidades y problemáticas de la traducción audiovisual y la actuación del traductor como mediador cultural <i>Liliam Ramos da Silva</i> .....	52
Tan cerca y tan lejos: un ejemplo de familiaridad lejana <i>Adolfo Elizaincín</i> .....	70
El lunfardo rioplatense en el portugués de Brasil <i>Ricardo Soca</i> .....	84
Um estudo do léxico malsonante em dicionários bilíngues escolares espanhol-português/português-espanhol <i>Sabrina Araújo Pacheco</i> .....	93
O infinitivo pessoal em português e suas traduções ao espanhol na revista de traduções literárias Pontis - Práticas de Tradução <i>Amanda Duarte Blanco y Mayte Gorrostorrazo</i> .....	105

## La traducción como proceso: como recorrido sin término propio

ALMA BOLÓN (UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA)

### 1. UN TAPÓN

En una de las varias tipologías geopolíticas posibles, a Uruguay le corresponde la poco agraciada denominación de *estado tapón*. Con este nombre se señalan, para un territorio, un origen y un destino indisolubles, ambos concebidos para interponerse entre dos potencias presumiblemente hostiles y dispuestas para la beligerancia. Si este fue el propósito amortiguador de la diplomacia británica cuando en el siglo XIX creó el nuevo estado «independiente» uruguayo, esto no impidió que el territorio inspirara otras imágenes más gratas.

### 2. UNA FRONTERA

Así, por ejemplo, puede interpretarse que esto sucede en «El muerto», cuento en que Jorge Luis Borges narra una historia de compadritos, gauchos, usurpaciones, destinos, contrabandistas y frontera. Los acontecimientos ahí relatados, situados a fines del siglo XIX, se desarrollan principalmente en el territorio uruguayo y conciernen la vida de un compadrito de Balvanera, entonces suburbio de Buenos Aires, obligado a huir a Montevideo, ciudad en donde encuentra empleo con un contrabandista. El comienzo del cuento reza así:

«Que un hombre del suburbio de Buenos Aires, que un triste compadrito sin más virtud que la infatuación del coraje, se interne en los desiertos ecuestres de la frontera del Brasil y llegue a capitán de contrabandistas, parece de antemano imposible. A quienes lo entienden así, quiero contarles el destino de Benjamín Otálora, de quien acaso no perdura un recuerdo en el barrio de Balvanera y que murió en su ley, de un balazo, en los confines de Río Grande do Sul. Ignoro los detalles de su aventura; cuando me sean revelados, he de rectificar y ampliar estas páginas. Por ahora, este resumen puede ser útil.

Benjamín Otálora cuenta, hacia 1891, diecinueve años. Es un mocetón de frente mezquina, de sinceros ojos claros, de reciedumbre vasca; una puñalada feliz le ha

revelado que es un hombre valiente; no lo inquieta la muerte de su contrario, tampoco la inmediata necesidad de huir de la República. El caudillo de la parroquia le da una carta para un tal Azevedo Bandeira, del Uruguay. Otálora se embarca, la travesía es tormentosa y crujiente; al otro día, vaga por las calles de Montevideo, con inconfesada y tal vez ignorada tristeza»<sup>1</sup>.

Como se desprende de esta larga cita, de entrada, el protagonista abandona Buenos Aires y llega a Montevideo; tres años más tarde, al finalizar el relato, la muerte lo encontrará en «los confines de Rio Grande do Sul». Durante ese lapso, que coincide con el tiempo representado por el cuento, el protagonista se habrá hecho contrabandista a las órdenes de Azevedo Bandeira, de providencial apellido, en el que se hacen oír la banda, la bandera, el bando y el contrabando.

Significativamente, el espacio en donde actúa el excompadrito llegado a capitán de contrabandistas no es nombrado por su nombre, a saber, *Uruguay*, fuera de la primera ocurrencia en la que, irónicamente, se dice que Azevedo Bandeira, patronímicos portugueses si los hay, es «del Uruguay». Fuera de esta ocurrencia, este topónimo desaparece; se ausenta siempre el gentilicio correspondiente. En cambio, sí aparece aludida la Banda Oriental en el segundo apellido de Azevedo Bandeira y son nombrados Montevideo, Paso Molino, Ciudad Vieja y Tacuarembó, así como también el tan impreciso como recurrente y sugestivo «el Norte», además de una serie de sintagmas —«la llanura inagotable», «la interminable llanura», «las cuchillas»— que designa los *loci* en donde actúa el protagonista.

De esta manera, el espacio que media entre Buenos Aires/Montevideo y Rio Grande do Sul parece convertirse en una extensa frontera, un espacio «inagotable» e «interminable», una «llanura» o unas «cuchillas» en que se producen transformaciones (un compadrito se vuelve contrabandista; un vencedor es vencido; un lugarteniente se vuelve verdugo, etc.) e intercambios y desplazamientos, el más notorio de los cuales es, claramente, el contrabando. (Aunque en un sentido divergente del aquí seguido, y apoyándose en otros aspectos, este cuento pudo ser leído como una gran hipálage, como un texto que figura el desplazamiento de sus elementos.)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, «El muerto», en *El aleph*, Buenos Aires: Emecé, 1957, p. 27.

<sup>2</sup> Cf. Hanne Klinting, «¿Una hipálage textual? Lectura de ‘El muerto’» en *Variaciones Borges* n.º 2, 1996, disponible en <<https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/0205.pdf>>.



Esta frontera, teatro de los intercambios y de los desplazamientos, lejos de ser una línea real o imaginaria que se atraviesa, lejos de ser un límite en el sentido más estricto, es, propiamente, un territorio, una faja ancha, una banda recorrida por contrabandistas, como Azevedo Bandeira, que conducen hacienda hacia un lugar de bordes tan imprecisos como «los confines de Rio Grande do Sul».

Un sutil hilo se tiende entre el trajín de quienes trasladan hacienda y el de quienes trasladan palabras —traducen—; esto resulta sugerido cuando el narrador presenta a Ulpiano Suárez diciendo que «es el capanga o guardaespaldas de Azevedo Bandeira», es decir, cuando el narrador procede a una especie de traducción, en la que la conjunción *o* no disyunta sino que parafrasea, dice primero en un idioma y luego en otro, traslada un sentido de un lado para otro. De hecho, paradójicamente, así como Azevedo Bandeira «es de Uruguay», Ulpiano Suárez, personaje de nombre con consonancias españolas, «habla muy poco y de una manera abrasilera».

### 3. UN PUENTE

Ni *tapón* ni *frontera*, la metáfora elegida por los autores del proyecto que hoy da lugar a este libro es la del *puente*, materializada, para mayor énfasis, en la forma latina *pontis*, palabra panrománica y celta, relacionable con una serie de términos indoeuropeos que designan el camino, como por ejemplo lo hacen el védico *pánthāh* o el griego *πάτος*<sup>3</sup>.

El puente en tanto que metáfora del camino vuelve a destacar, antes que los términos que lo constituyen, el paso que conduce de uno a otro: el trance que traduce. Esta metáfora que insiste en el trance de traducir y en el tránsito que es la traducción también queda explícitamente declarada por Amanda Duarte Blanco y Mayte Gorrostorrazo, cuando en su trabajo definen «a tradução como um produto inacabado, resultado provisório de muitos debates» (cf. p. 117).

Según esta perspectiva, que hace del *puente* —del lugar de tránsito— el *locus* por excelencia y, en consecuencia, de la traducción un producto inacabado, lo que cuenta es el proceso, siempre pendiente. De ahí, claro está, el programático subtítulo del presente *Tópicos de traducción entre español y portugués*. El lugar de la traducción es *entre*.

En este sentido, los trabajos presentados en este libro, en armonía con la metáfora regente, vienen a colmar un vacío evidente en el ámbito uruguayo. En efecto, dado que la

---

<sup>3</sup> Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, tomo 2, París: Le Robert, 1998.

carrera universitaria pública, en Uruguay, hasta ahora solo ha admitido el traductorado público, sus estudios han consistido mayoritariamente en la incorporación de técnicas que arrojan productos acabados, productos que resultan de haber atravesado el puente y estar ya arribados a la otra margen. Se trata, en suma, de favorecer la adquisición de técnicas que, en última instancia, hagan lo más breve posible la estancia polémica (con uno mismo y/o con colegas): la estadía en el puente.

En las antípodas de ese enfoque técnico, supuestamente serio, pragmático, autosuficiente, redituable y profesional, se sitúa pues la opción que busca pensar en torno a esa curiosa y, sobre todo, a esa inacabable práctica, que es la traducción. Por cierto, atender las obras literarias, tal como las atiende el proyecto *Pontis*, es una manera de considerar y de proclamar el carácter irreductiblemente «inacabado» del traducir, ya que las literarias son obras con vocación de seguir hablándonos cuando parece que ya dijeron todo. Lo inacabado de la traducción —la imposibilidad de concluir que la traducción impone— condice perfectamente con lo inacabado de la obra literaria, siempre abierta a algún sentido inédito. (Obsérvese, de paso, la índole propiamente democrática de esta postura que asume que la última palabra no es de nadie y a todos es reacia. Por cierto, esta índole antidogmática es la propia del espíritu universitario, sustentado en la constante crítica del conocimiento, por definición siempre inacabado.)

No obstante, *Tópicos de traducción entre español y portugués* muestra que la posibilidad de ocuparse de la traducción no como producto sino como proceso polémico también puede alojarse fuera del campo de lo literario o de los actos de habla singulares, para situarse en el plano de las lenguas mismas.

Así queda de manifiesto en el estudio de Adolfo Elizaincín, quien traza la inacabada historia —la historia aún en curso— de los contactos constantes y ultraoceánicos que signaron el devenir del portugués y del español, para luego exponer los sucesivos acercamientos y alejamientos de dos verbos que parecen uno: *gustar* y *gostar*, ilustrativos de esa cercanía en la lejanía que caracteriza las relaciones entre español y portugués. Si para este par de verbos se plantea la pregunta de cómo se traduce lo que parece estar ya traducido, Amanda Duarte Blanco y Mayte Gorrostorrazo se ocupan de cómo se traduce lo que «no existe» en el otro idioma, en este caso, la traducción al español del infinitivo personal de la lengua portuguesa. De manera comparable, Ricardo Soca muestra que el contacto entre las lenguas puede prescindir de fronteras externas, ya que los idiomas entran en contacto por dentro —desde dentro—, por ejemplo, a través de la literatura y del cancionero, tal como sucedió con la incorporación de voces del lunfardo rioplatense

al portugués de Brasil, gracias al tango. Liliam Ramos da Silva considera las particulares restricciones del subtitulado audiovisual, un tipo de traducción que necesariamente debe duplicar, en presencia, el texto fuente, en contrapunto asimétrico por el que siempre estará siendo juzgado por quienes cotejen lo oído y lo leído. La lexicografía, a través de las expresiones idiomáticas, es decir, a través de lo que parece más propio y resistente al pasaje a otro idioma, se hace presente en el estudio de Magali de Lourdes Pedro; la marcación como *malsonante* —inasible y evasiva experiencia en que lengua y moral se cruzan en un escucha íntima y sentida del idioma— efectuada por el *Diccionario de la Real Academia Española* es objeto de estudio para Sabrina Araújo Pacheco. Con Karina de Castilhos Lucena y Rodrigo Foresta Wolffenbüttel volvemos al entre dos que se produce en la literatura, cuando se trata de autores como Machado de Assis y Jorge Luis Borges.

La condición de país frontera no es un bien (o, creerán algunos, un defecto) inalienable o inherente al territorio. Por el contrario, es una prenda que hay que cuidar, so pena de que, suspendiéndose los intercambios y los traslados, lo uniforme y lo monocorde se instalen. Es de temer que algo de esto ocurre hoy en Uruguay, país que evoluciona hacia un monolingüismo sin fulgor, acompañado de un *globish* igualmente desprovisto de brillo, anclado en las urgencias comunicacionales y prácticas.

## Las iniciativas de apoyo a la traducción: obras brasileñas publicadas en Argentina y Uruguay desde el 2011

ROSARIO LÁZARO IGOA (PNPD/CAPES; PGET/UFSC)

WALTER CARLOS COSTA (POET/UFC; PGET/UFSC; CNPq)

### INTRODUCCIÓN

Los programas de apoyo a la traducción y publicación de obras en el exterior ocupan un lugar excepcional en el escenario de la circulación internacional de literatura en traducción. Por una parte, son en general iniciativas de índole estatal, o al menos ligadas a la esfera de lo público, razón por la cual suelen traer actores «externos» al mercado editorial. Al mismo tiempo, tienen la capacidad de ir a contramano de tendencias generales del mercado del libro e incidir en la introducción de autores, géneros o lenguas dentro del marco de proyectos ligados a los espacios nacionales. De acuerdo a las características enumeradas, el fenómeno no logra explicarse únicamente con modelos como el propuesto por Toury, en que «la posición de un texto (y su función), incluida la posición y función que acompañan a un texto que es visto como una traducción, son determinados en primer lugar y principalmente por consideraciones que se originan en la cultura que lo recibe»<sup>1</sup> (1995: 26). En efecto, la relativa independencia financiera de estos programas en relación con la cultura que acoge las obras los torna un objeto de estudio en que la autonomía suele estar en tensión con las características del sistema editorial en que las traducciones son publicadas.

En estos casos no habría necesariamente una «cierta deficiencia en la cultura de destino» (Toury, 1995: 27) que motive la traducción, ni tampoco una autoridad que supiera lo que el sistema literario necesita para proporcionárselo. Estamos, pues, frente a una política de expansión de la literatura de un determinado país por medio de la promoción de la traducción y publicación. No obstante lo anterior, la contrapartida de que

---

<sup>1</sup> «[...] a text's position (and function), including the position and function which go with a text being regarded as a translation, are determined first and foremost by considerations originating in the culture which hosts them». Todas las traducciones con el fragmento original como nota de pie de página son de nuestra autoría.

algunos de estos programas exijan que las editoriales locales lleven adelante los proyectos de traducción genera un vínculo que es una especie de termómetro de las necesidades de cada espacio en particular, como veremos enseguida.

En el caso de la literatura brasilera traducida y publicada en el Río de la Plata, el Programa de Apoyo a la Traducción y Publicación de Autores Brasileños en el Exterior, de la Fundação Biblioteca Nacional de Brasil, ha asumido un papel dinamizador en el flujo de traducciones entre los dos espacios (Argentina/Uruguay, con diferencias entre sí que veremos más adelante, y Brasil). El presente trabajo realiza un análisis comparativo de las obras de literatura brasilera que el programa ha apoyado desde 2011 en Argentina y en Uruguay<sup>2</sup>, para después centrarse en las peculiaridades del mercado editorial uruguayo y el tipo de diálogo que este ha establecido con la literatura brasilera en los últimos siete años a raíz de este fenómeno promocional. El análisis de los datos busca oscilaciones entre la preeminencia de la cultura de partida o la cultura de llegada en la constitución del corpus traducido, para así, en una instancia futura, investigar eventuales relaciones que el fenómeno establezca con flujos de traducción provenientes de otras lenguas.

## **CARACTERÍSTICAS DEL PROGRAMA**

En 2011, la Fundação Biblioteca Nacional de Brasil reformuló el Programa de Apoyo a la Traducción y Publicación de Autores Brasileños en el Exterior<sup>3</sup>. Surgido en un contexto de crecimiento político y económico, el programa estuvo acompañado por una campaña de propaganda rumbo a la Feria de Frankfurt, en la que Brasil fue invitado especial en el año 2013. Con el objetivo de internacionalizar la literatura y la cultura brasileras, se asemeja a programas análogos<sup>4</sup> existentes en la mayoría de los estados miembros de la Unión Europea, con iniciativas nórdicas pioneras que datan de los años 70, o incluso al Programa Sur argentino, del 2009 (iniciado un año antes de que Argentina

---

<sup>2</sup> Agradecemos la información sobre las becas otorgadas, brindada por Fabio Lima, de la Fundação Biblioteca Nacional de Brasil.

<sup>3</sup> Como puntualizan Muniz y Szpilbarg (2016) con relación al programa anterior, «entre 1991 y 2009 el programa ofreció 161 subsidios a la traducción, y tan solo entre 2010 y 2013 ofreció 422 subsidios (o sea, 72 % del total de la serie en apenas cuatro años)» (2016: 679). [«(...) entre 1991 e 2009 foram oferecidos pelo programa 161 subsídios à tradução, somente entre 2010 e 2013 foram 422 subsídios (ou seja, 72 % do total da série em apenas quatro anos)».]

<sup>4</sup> Agradecemos las indicaciones bibliográficas brindadas por Alejandrina Falcón y Daniela Szpilbarg.

fuera invitada de honor en Frankfurt), y al «Programa para el apoyo a la traducción de obras literarias uruguayas», que operó solamente en 2016. Como forma de contextualizar la ligazón entre los programas y la presencia en Frankfurt, Souza Muniz Jr. y Szpilbarg (2016: 677) apuntan que «aunque no implique reversión o equilibrio de flujos de traducción directa y traducción inversa, la participación de países invitados en la Feria es el momento oportuno para que mercados no centrales se proyecten de modo singular en un espacio altamente jerarquizado»<sup>5</sup>. Podríamos afirmar que, de acuerdo al material con el que fue promovido en un principio (comunicados de prensa, etc.), ese parece ser uno de los alicientes para el relanzamiento del Programa de Apoyo a la Traducción y Publicación de Autores Brasileños en el Exterior.

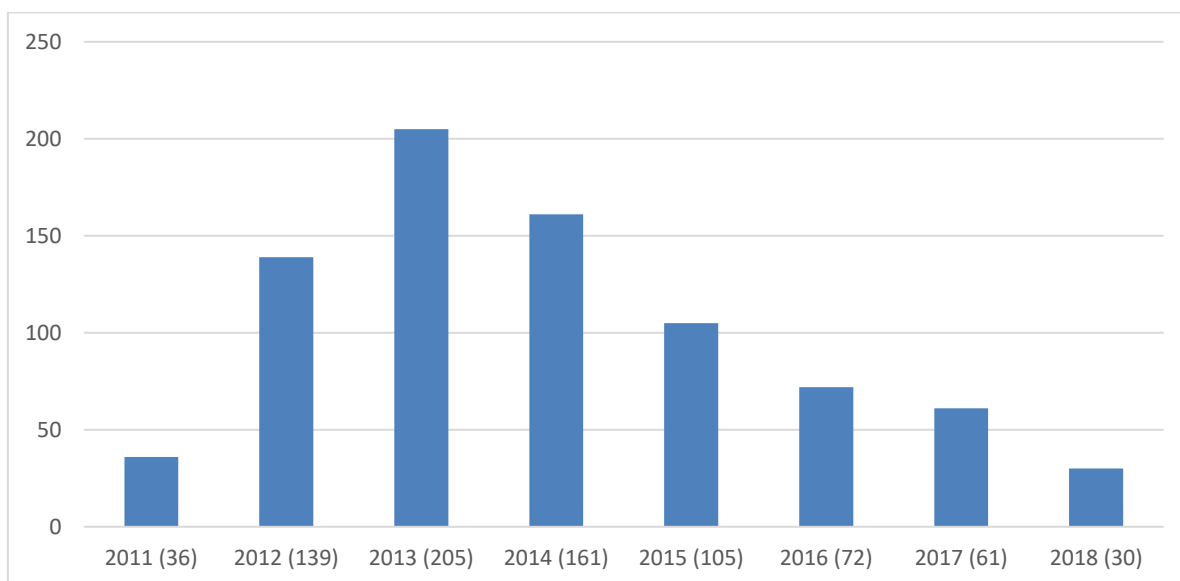
Es importante destacar que el programa en cuestión ha tenido como objetivo el apoyo no solamente a la traducción a lenguas extranjeras, sino a la retraducción y reedición de obras agotadas, iniciativa en la que se encuadran numerosas obras brasileñas publicadas en Portugal. Asimismo, debe notarse que el programa no tiene una línea que especifique el género de obras que apoya, y que se ha caracterizado por una gran heterogeneidad en las becas otorgadas. En términos generales, ha apoyado 809 obras, de las cuales 194 fueron traducidas al español de los siguientes países: Argentina (57), Chile (12), Colombia (6), Ecuador (3), España (79), México (24), Perú (5) y Uruguay (8).

No obstante, al comparar el número total de obras apoyadas cada año por la Fundação Biblioteca Nacional desde 2011, podemos observar la evolución que se muestra en el Gráfico 1.

---

<sup>5</sup> «Ainda que não implique reversão ou equilíbrio dos fluxos de tradução e versão, a participação de países convidados na Feira é o momento oportuno para que mercados não-centrais se projetem de modo singular num espaço altamente hierarquizado».

**GRÁFICO 1. Número de traducciones financiadas por el Programa de Apoyo a la Traducción y Publicación de Autores Brasileños en el Exterior**



Fuente: Elaboración propia.

Debe señalarse que las cifras del 2018 son relativas al primer semestre del programa, por lo que se espera que hayan aumentado a fines de ese año. Nótese que el mayor número de obras publicadas corresponde al año 2013, con 205 obras apoyadas, en una curva decreciente que llega hasta 2017, con 61 obras. Estos datos ayudan a vislumbrar la reducción en el volumen de traducciones subvencionadas, reflejo probablemente de las prioridades del orden político y diplomático brasileño actual. A efectos de contextualización, un informe de 2012 sobre estos programas en los países de la UE indicaba que «las organizaciones de promoción literaria (y los programas como grandes estructuras) han logrado convencer a los responsables de la toma de decisiones de la importancia de la continuidad»<sup>6</sup> (Büchler, 2012: 15). Sin embargo, ese mismo informe constata una disminución de los fondos en 13 de los 22 programas de traducción analizados, fenómeno explicable por la crisis que varios países europeos atravesaron a partir de 2008.

De todos modos, la puesta en práctica del programa brasileño desde 2011 hasta la fecha permite preguntarnos en qué medida puede haber logrado afianzar un flujo de traducciones significativo que haya revertido, eventualmente, un diagnóstico como el que

---

<sup>6</sup> «[...] literary promotion organisations (and programmes in large structures) have managed to convince the decision-makers about the importance of continuity, and that examples of other countries' best practices has played a role».

hacia Sorá en el año 2002 sobre la relación entre Brasil y Argentina (Sorá, un año después, publicaría *Traducir el Brasil: una antropología de la circulación internacional de ideas*):

En tiempos del Mercosur, la traducción cruzada de autores, la venta de libros argentinos en Brasil y brasileños en Argentina, las políticas binacionales de fomento al intercambio de bienes editoriales, a la circulación de sus creadores, quedaron relegadas a las inconstantes iniciativas de individuos e instituciones aisladas (Sorá, 2002: 127).

La existencia de una iniciativa como Programa de Apoyo a la Traducción y Publicación de Autores Brasileños en el Exterior es de por sí un intento de consolidar el flujo de traducciones a diversas lenguas, por medio de la divulgación de la literatura nacional. Cuál ha sido el impacto en el ámbito rioplatense, y cuál podría pensarse que será la evolución futura, es lo que buscamos entender a partir del análisis que sigue.

### **COMPARACIÓN ARGENTINA-URUGUAY**

Dentro de «la fragmentación de un supuesto mercado de 500 millones de compradores potenciales que no deja de comportarse como la suma inarticulada de muchos miles» (Rodríguez Marcos, 2017: s/p), el Río de la Plata actúa como un mercado con una cierta articulación entre Argentina y Uruguay. Tal unificación se debe más a la circulación en Uruguay de obras publicadas en Argentina como tradicional centro editorial que al fenómeno inverso, escaso y sujeto a políticas de importación/exportación de libros que han variado en los últimos años. Recordemos que a raíz de la Guerra Civil Española «Argentina llegó a proveer el 80 % de los libros que importaba España y se convirtió en el referente más sólido en la industria editora hispanoamericana» (Diego, s/f), conformación que ha tenido consecuencias duraderas, aunque con entrada de otras variables, en la dependencia del mercado editorial uruguayo con relación al argentino. Según se consigna en el informe 2018 de la Cámara Argentina de Publicaciones, Uruguay es el tercer destino con respecto al volumen de libros exportados desde Argentina, con 13 % del total de libros vendidos al exterior. De esta forma:

[...] los destinos más buscados son Chile, Perú, Uruguay y Ecuador, que juntos representan el 69 % del total de exportaciones. Es notable las bajas exportaciones —aunque todas comerciales— a los grandes mercados del habla castellana, México y España. España representa el 50 % del mercado mundial del libro en castellano, y México un 25 %. (2018: 12)



Al partir de la idea del tránsito entre ambos mercados, no queremos desatender características propias del mercado uruguayo, que analizaremos en el próximo apartado, sino delinear las condiciones en que opera el programa brasileiro. En paralelo, antes de entrar en las consideraciones acerca de las editoriales, hay un problema que debe ser mencionado: el papel de los traductores como agentes de mediación, promotores de las traducciones. Aunque no contamos con datos cuantitativos para hacer afirmaciones en este sentido, los traductores y editores de las obras efectivamente traducidas (las «iniciativas de individuos» que mencionaba Sorá) deben ser abordados como una fuerza alternativa, y en ocasiones con un peso determinante, a los intereses solo editoriales.

Una primera observación surgida de los datos correspondientes a Argentina es que del total de 57 obras apoyadas por el programa desde 2011, si tomamos las 27 editoriales beneficiadas, encontramos que las que más becas obtienen son Corregidor (7), Edhasa (5), El Cuenco de Plata (8) y Manantial (5). En este primer grupo, la única editorial internacional es Edhasa, al tiempo que ninguna de las cuatro concentra más que un 14 % del total de becas (El Cuenco de Plata es la que llega a esta cifra). Sin embargo, hay un segundo grupo compuesto por un alto número de editoriales, 23 del total de 27, que obtienen cada una de ellas un menor número de becas. Entre ellas está Adriana Hidalgo, Beatriz Viterbo, Editorial Municipal de Rosario, El Río Suena, Eterna Cadencia, Gog y Magog, y Tinta Limón, todas pequeñas o medianas, y no pertenecientes a conglomerados extranjeros. En función de esto, podemos afirmar que en Argentina no se da una concentración significativa de las becas de apoyo a la traducción en ninguna editorial, ya sea nacional o extranjera. Igualmente, que no hay participación de los grandes conglomerados internacionales en esta dinámica específica de las becas brasileiras de traducción y que esta dispersión contribuye a la dinamización de editoriales de menor porte, como es el caso de Tinta Limón, por citar una de ellas, que traduce la antología *Saraus - Movimiento, literatura, periferia, São Paulo*<sup>7</sup> (2013), *La Mirada del Jaguar*, con entrevistas a Eduardo Viveiros de Castro (2013), y *Cartografia da autoria negra no Brasil* (2017). Vale anotar que la mitad de las 27 editoriales que usufructuaron las becas son distribuidas también en Uruguay.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Citaremos las obras según el registro (casi siempre en portugués) que consta en los resultados de la Fundação Biblioteca Nacional.

<sup>8</sup> Agradecemos la información brindada por Juan Rodríguez Laureano.

En cuanto a los autores de las obras brasileñas traducidas en Argentina, se observa que, del total de 46 autores (recordar que hay autores que se repiten y que hay asimismo obras de autoría colectiva, como las antologías), 22 de ellos nacieron después de 1950; 20 entre 1900 y 1950 y solamente 4 pertenecen al siglo XIX, como es el caso de Júlia Lopes de Almeida, Mário de Andrade, Sousândrade y Raul Bopp. El ejemplo de la editorial Corregidor es significativo debido a la traducción de *O inferno de Wall Street e outros poemas*, del precursor del vanguardismo Sousândrade, y de *Cobra norato*, del modernista Raul Bopp. Esa opción por poetas que han sido revalorizados por la crítica de las últimas décadas habla de una interacción que ocurre en función de diálogos críticos o académicos y que se aleja de los circuitos netamente comerciales.

Con relación a determinados autores, en el caso argentino queda claro cómo existen escritores que poseen independencia de este tipo de fondos promocionales, como es el caso de Clarice Lispector. Reconocidas por la crítica internacional, las obras de Lispector traducidas al español en Argentina ya eran numerosas hacia 2011, con tres editoriales trabajando con su obra, como Corregidor, El Cuenco de Plata y Adriana Hidalgo, esta última inclusive con dos volúmenes de crónicas (*Descubrimientos*, 2010, y *Revelación de un mundo*, 2004). El programa financia, pues, dos traducciones de El Cuenco de Plata (la novela *A maçã no escuro* y la colección de textos diversos *Onde estivestes de noite?*) y una de Corregidor (la novela *A cidade sitiada*), lo que demuestra que no hay entrada de actores editoriales argentinos nuevos a la secuencia de obras de Lispector, una de las autoras más traducidas en la cuenta general del programa (38 al total de lenguas).<sup>9</sup>

## LITERATURA BRASILEÑA EN URUGUAY

Las relaciones literarias entre Brasil y Uruguay se han caracterizado por ser escasas, por el papel promotor del Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño en Montevideo y por la fuerza de las relaciones personales, como demuestra Rocca al ofrecer un catálogo descriptivo de traducciones publicadas en Uruguay durante el período 1945-2008, recogido en la revista *Pontis* (2016). El panorama descrito por Rocca se detiene tres años antes del comienzo del actual Programa de Apoyo a la Traducción y Publicación de Autores Brasileños en el Exterior, pero si observamos la lista no exhaustiva de las treinta

---

<sup>9</sup> Otros autores cuyas obras obtienen numerosos apoyos para ser traducidas al total de lenguas en las que está presente el programa son Adriana Lisboa (14), Alberto Mussa (14), Andréa del Fuego (10), Antônio Torres (10), Jorge Amado (25), Luiz Ruffato (10), Machado de Assis (36), Michel Laub (10), Moacyr Scliar (13) y Rubem Fonseca (17).

obras de autores brasileños o sobre autores brasileños publicadas en Uruguay en esos sesenta y tres años notamos que ya está la impronta del apoyo estatal operando en el sistema literario uruguayo. Por ejemplo, cinco de estas publicaciones fueron realizadas por el Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño, y una, auspiciada por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil, Embajada de Brasil en Uruguay (2007). Sin embargo, el dato más significativo que surge de este catálogo es el trabajo sistemático realizado por la editorial Banda Oriental con la literatura brasileña en Uruguay. Son catorce libros publicados en el mencionado período, lo que demuestra cuán importante puede ser una iniciativa editorial independiente poseedora de una intención deliberada de trabajo con una literatura extranjera.

Ahora bien, las traducciones realizadas a partir de 2011 con el apoyo del Programa de Apoyo a la Traducción y Publicación de Autores Brasileños en el Exterior son ocho. No es objetivo de este trabajo contrastarlas con aquellas traducciones que puedan haber sido publicadas en el mismo período sin estos fondos, o con las traducciones esporádicas publicadas en la prensa, como en el periódico *La Diaria*, el suplemento «Cultural» de *El País*, la revista *Lento*, o las ediciones sucesivas de la revista digital *Pontis - Prácticas de Traducción*. Quedaría fuera de este recorte la publicación bilingüe de las *Galaxias* de Haroldo de Campos por el poeta Reynaldo Jiménez o de *Novelas marafas*, de Wilson Bueno, por la colección *La Flauta Mágica*. Importa aquí observar cómo las ocho obras cuyas traducciones fueron subvencionadas por el programa de la Fundação Biblioteca Nacional representan una cierta muestra de la literatura brasileña y cuál sería la impronta del programa brasileño en cuanto al corpus de obras cuya traducción ha apoyado. A efectos de visualizar las ocho obras publicadas en Uruguay, reproducimos a continuación los detalles de año, editorial y título:

**CUADRO 1. Obras apoyadas en Uruguay por el Programa de Apoyo a la Traducción y Publicación de Autores Brasileños en el Exterior**

<b>Editorial</b>	<b>Título original</b>	<b>Autor/a</b>	<b>Género</b>	<b>Año de publicación</b>
Cruz del Sur	<i>Várias histórias</i>	Machado de Assis	Cuento	2013
Editorial Yaugurú	<i>As coisas</i>	Arnaldo Antunes	Poesía	2013
Editorial Yaugurú	<i>Antonio</i>	Beatriz Bracher	Novela	2013
Editorial Yaugurú	<i>Pitanga</i>	Carlos Eduardo de Magalhães	Novela	2013
Editorial Yaugurú	<i>Espinhos e alfinetes</i>	João Anzanello Carrascoza	Cuento	2013
Editorial Yaugurú	<i>A minha alma é irmã de Deus</i>	Raimundo Carrero	Novela	2013
Editorial Yaugurú	<i>Outra vida</i>	Rodrigo Lacerda	Novela	2013
Alter Ediciones	<i>Os filhos da Candinha e outras crônicas</i>	Mário de Andrade	Crónica	2016

Fuente: Elaboración propia.

Como se puede observar, entre las ocho obras apoyadas por el programa, hay seis que pertenecen a la misma editorial, Yaugurú. Esta editorial, en 2012 y 2013, llevó adelante la colección «Boca a Boca» en conjunto con la editorial paulista Grua Livros y también con el apoyo de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Los libros publicados por Yaugurú fueron todos de autores brasileños contemporáneos, mientras que los libros publicados por Grua en Brasil abarcaban un panorama menos restringido a la actualidad de la literatura uruguaya. En lo relativo a los géneros elegidos para la colección en Uruguay, la mayoría de los libros son de prosa: cuatro novelas y un libro de cuentos, y representan autores de São Paulo y de Recife, como es el caso de Raimundo Carrero. El único libro de poesía de la colección, género en que Yaugurú es fuerte dentro del mercado uruguayo, es *As coisas*, del músico y poeta Arnaldo Antunes (una contracara de esta elección fue la traducción de *Mudança/Mudanza*, del músico y poeta uruguayo Fernando Cabrera al portugués).

Las restantes dos obras publicadas gracias al apoyo a la traducción son iniciativas destacables de relecturas de grandes escritores brasileños. Se trata de *Várias histórias*, de Machado de Assis, libro de cuentos publicado por la editorial Cruz del Sur en 2012 y traducido por Pablo Cardellino Soto, quien firma asimismo el prólogo del traductor. Por

otra parte, está la antología *Crónicas de melancolía eufórica*, realizada a partir de las crónicas del libro *Os filhos da Candinha e outras crônicas*, de Mário de Andrade, publicada en 2016 por la editorial Alter. Editada por el escritor Leonardo Cabrera y una autora de esta investigación, que asimismo oficia de traductora y firma el prólogo de la obra, es un libro que consta con ilustraciones del artista Martín Verges Rilla. Cabe notar que tanto Mário de Andrade, cuya obra entró al dominio público en 2016, como João Anzanello Carrascoza, autor brasileiro contemporáneo, son los dos únicos autores que se repiten en el corpus de autores traducidos para Argentina y Uruguay.

## **REFLEXIONES FINALES**

Si bien es cierto que este flujo de traducciones no parece estar determinado por la cultura que lo recibe, el análisis del perfil de las editoriales que usufructuaron las becas del programa brasileiro sugiere que existe una contraparte relevante del programa tanto en Argentina como en Uruguay. La escasa concentración de becas en manos de determinadas editoriales indicaría que este tipo de iniciativa ha contribuido a dinamizar varios tipos de empresas del rubro, con obras que no siempre responden a un interés comercial neto. Nos preguntamos si, con el paso del tiempo y la experiencia acumulada, y si la tendencia a la disminución de las becas se confirma, habrá o no algún tipo de planificación estratégica y explícita por parte de la Fundação Biblioteca Nacional en torno a las obras/lenguas/autores/géneros que serán apoyados, lo que inclinaría la determinación de las traducciones a la cultura que las promueve. O si el objetivo de divulgación de la literatura brasileira fuera de fronteras se alimenta justamente de ese perfil variados de acuerdos que se establecen con las editoriales locales.

De todas maneras, la alianza que se establece al usufructuar el programa seguirá siendo un buen indicador del ajuste entre ambas partes. A grandes rasgos, el corpus de obras traducidas indica dispersión, foco en lo contemporáneo y una disminución desde el 2013. El intercambio editorial constante entre los dos espacios, fomentado por los respectivos estados y con oportuna participación de los agentes privados, es aún una materia pendiente para una investigación de largo aliento.

Por otra parte, a pesar de que los datos de traducciones de literatura brasileira publicadas en Uruguay desde 2011 no sean demasiado significativos, habría que contrastarlos con las traducciones de otras lenguas publicadas también en el mismo país para ver si efectivamente son escasas las traducciones del portugués, o lo que ocurre es

que hay pocas traducciones literarias realizadas en el país en general. La iniciativa de Yaugurú, por ejemplo, es de por sí relevante en este panorama, en tanto marca una continuidad de relaciones editoriales con aquella de Banda Oriental, aunque con autores contemporáneos en este caso. En todo caso, las traducciones de obras brasileras publicadas gracias al apoyo de la Fundação Biblioteca Nacional de Brasil en el Uruguay desde el 2011, y los libros publicados en Argentina durante ese período que asimismo circulan en el mercado uruguayo, no parecen ser un factor determinante, al menos por ahora, de un cambio en el parco diálogo que el Río de la Plata establece con Brasil.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÜCHLER, A. (ed.) (2012). *Publishing Translations in Europe: a survey of publishers*. Desarrollada por Literature Across Frontiers, preparada por Budapest Observatory. Serie Making Literature Travel. Gales: Mercator Institute for Media, Languages and Culture, Aberystwyth University. Disponible en <<https://www.lit-across-frontiers.org/wp-content/uploads/2013/03/Publishing-Translations-in-Europe-a-survey-of-publishers-2012.pdf>>. [Consultado el 02/07/2018.]
- DIEGO, J. L. de (s/f). «La edición en Argentina», en *Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED* [en línea]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/editores\\_editoriales\\_iberamericanos/edicion\\_en\\_argentina/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/editores_editoriales_iberamericanos/edicion_en_argentina/)>. [Consultado el 02/07/2018.]
- CÁMARA ARGENTINA DE PUBLICACIONES (2018). *El libro blanco de la industria editorial argentina 2018. Informe de datos estadísticos*. Disponible en: <[http://docs.wixstatic.com/ugd/38a267\\_fc5cabceb77a403599adfe942de5c3b7.pdf](http://docs.wixstatic.com/ugd/38a267_fc5cabceb77a403599adfe942de5c3b7.pdf)>. [Consultado el 02/07/2018.]
- RODRÍGUEZ MARCOS, J. (2017). «La plata atraviesa el río (y el océano)». *El País*, 19/11/2017. Disponible en <[https://elpais.com/cultura/2017/11/18/actualidad/1511022402\\_688311.html](https://elpais.com/cultura/2017/11/18/actualidad/1511022402_688311.html)>. [Consultado el 15/07/2018.]
- ROCCA, P. (2016). «Cruzar la frontera. Literatura uruguayo editada en Brasil/Literatura brasileña editada en Uruguay. (Una muestra: 1945-2008)», *Pontis - Prácticas de Traducción*, año 1, 1, feb./mar. 2016, pp. 17-25.

- SORÁ, G. (2002). «Frankfurt y otras aduanas culturales entre Argentina y Brasil: una aproximación etnográfica al mundo editorial», *Cuadernos de Antropología Social*, 15, pp. 125-143.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Traducir el Brasil: una antropología de la circulación internacional de ideas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- SOUZA MUNIZ Jr., J. y Szpilbarg, D. (2016). «Edição e tradução, entre a cultura e a política: Argentina e Brasil na Feira do Livro de Frankfurt», *Revista Sociedade e Estado*, vol. 31, 3, set./dic. 2016, pp. 671-692.
- TOURY, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

## Tradução e identidades regionais de Arregui e Faraco

BRUNA USSANDIZAGA GONÇALVES NEVES ARAUJO

(UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA)

CARLOS RIZZON

(UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA)

A correspondência entre os escritores Mario Arregui e Sergio Faraco, publicada em espanhol, no Uruguai, em 1990<sup>1</sup>, e depois em português, no Brasil, em 2009<sup>2</sup>, teve início em 1981 e durou quase quatro anos, até a morte do autor uruguaio. O motivo inicial da troca de cartas foi a intenção de Faraco em traduzir e organizar a publicação de contos de Arregui no Brasil, o que se concretizou nos livros *Cavalos do amanhecer* e *A cidade silenciosa*, obras publicadas em 1982 e 1985, respectivamente.

Nesse diálogo epistolar, recheado de dúvidas e esclarecimentos e criações, proposições e escolhas no trabalho da tradução, construiu-se uma grande amizade, mesmo que os dois tenham se encontrado pessoalmente somente uma vez. A aproximação entre Arregui e Faraco permitiu que comentassem sobre conjunturas políticas, crises econômicas, paixões esportivas e, também, revelassem seus gostos literários, seus projetos e solicitassem e/ou permitissem ao interlocutor opiniões sobre suas próprias produções. As sugestões da leitura de livros e autores de um para o outro revelam a apropriação de textos que contribuíram para a construção e o reconhecimento de uma tradição literária comum, na qual perceberam aproximações que os faziam conterrâneos de uma mesma comarca pampiana constituída por uma cultura fronteiriça.

Nascido no interior do Uruguai, em 1917, Mario Arregui passou a infância em uma estância na cidade de Trinidad, no Departamento de Flores, lugar para o qual regressou para criar gado depois de ter vivido em Montevidéu. O ambiente pampiano mesclado a leituras de Jorge Luis Borges, Franz Kafka, André Malraux, Aldous Huxley, César

---

<sup>1</sup> ARREGUI, M. e FARACO, S. (1990). *Mario Arregui & Sergio Faraco: correspondência*. Montevidéu: Monte Sexto.

<sup>2</sup> ARREGUI, M. e FARACO, S. (2009). *Diálogos sem fronteira*. Trad. Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM.



Vallejo e Pablo Neruda, entre outros, possibilitou “debatirse entre la comarca y el mundo” (Rocca in Arregui, 1999: 6). A relação do regional com o universal que essas palavras do crítico Pablo Rocca denotam permitem à escritora Alicia Migdal dizer que os contos de Arregui.

[...] incorporan con naturalidad esa cruz que hace que una simple anécdota de fogón a propósito de unos caballos perdidos esté atravesada por alusiones a las conductas de la especie, o que poderosas imágenes de la soledad y la noche se levanten a partir de una visita peculiar a un boliche de campaña o a una tapera. Con paciencia enamorada, con laboriosidad sensual pero recatada, Mario Arregui bordó sus cuentos y convocó en ellos buena parte de la literatura clásica occidental para hablar de un paisano, un velorio, un duelo [...] (in Arregui, 1992b: 5).

Os primeiros contos de Arregui apareceram em periódicos, entre eles o semanário *Marcha*, no final da década de 1940. Seus livros publicados foram: *Noche de San Juan y otros cuentos* (1956); *Hombres y caballos* (1960); *La sed y el agua* (1964); *Líber Falco* (1964); *Tres libros de cuentos* (1969), coletânea que reúne seus primeiros livros; *El narrador* (1972); *La escoba y la bruja* (1979). *Ramos generales*, de 1985, já foi uma publicação póstuma. Em 1992, foram publicados *Cuentos completos*, edição em três tomos; e, em 1996, *Los mejores cuentos*. Conforme o próprio escritor dizia, dirigindo-se a Faraco:

[...] me fazes autor de uma obra mais extensa do que a que em realidade tenho. [...] Como vês, não chego a ser autor de 40 contos, embaralhados e repetidos de uma maneira que não sei se não é um pouquinho desonesta. [...] Penso que seria necessário esclarecer de algum modo que a obra não é tão vasta como seis títulos fazem pensar (Arregui; Faraco, 2009: 93).

Porém, Ángel Rama chama a atenção de que, por reduzida que possa ser a sua produção literária, ela não deixa de

[...] tocar, a través de las formas concretas y cotidianas del vivir, algunos rasgos consustanciales a la naturaleza humana; tanto vale afirmar la existencia de una esencia humana, o más precisamente, de una comunión biológica y espiritual primaria que le permite la homologación de experiencias en personajes de muy distinta extracción social, de muy distinta cultura, ya sea un resero que llega a un prostíbulo, ya sea un hombre que se parece al autor [...] (in Arregui, 1992a: 7).

Sergio Faraco conheceu os contos de Mario Arregui quase que por acaso, pois, em um passeio por Bella Unión, cidade uruguaia que faz fronteira com o Brasil e com a

Argentina, encontrou, em um bazar, as obras *Tres libros de cuentos e El narrador* “[...] entre artigos de ferragem, caixas de lápis de cor e cadernos escolares” (Arregui; Faraco, 2009: 75). Desde a primeira leitura, se surpreendeu com as narrativas de Arregui e, em seguida, traduziu alguns contos, que foram publicados em suplementos literários de Porto Alegre, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, antes mesmo de ter qualquer contato com o autor uruguaio.

O ânimo de Faraco para iniciar as traduções dos contos de Arregui foi provocado pelo gosto e interesse pelo ambiente pampiano, como relata na primeira carta enviada ao escritor uruguaio: “[...] me entusiasmei com os teus contos, a maioria ligada à terra e compondo o rosto do homem do campo” (Arregui; Faraco, 2009: 22). No sentido da territorialidade, pode-se dizer também que houve uma identificação pelo caráter fronteiriço, pois, além de ambos terem nascido em cidades próximas à linha que divide seus países, marcas culturais da fronteira são mostradas nos textos. No conto “Contrabandistas”, Arregui apresenta esses traços fronteiriços, por exemplo, no diálogo das personagens:

—Ganas de degollarla —había dicho con acento fuertemente abrasilero.

—Si vos degollás la mula —acababa de decir Juan, con un acento idéntico—, seguro que Rulfo te degüella a vos. (Arregui, 1992a: 132).

Se, por um lado, Mario Arregui se dizia autor de poucos contos, por outro, até o início do encontro epistolar entre o uruguaio e o brasileiro, Sergio Faraco também não possuía uma produção extensa. Naquele ano de 1981, tinha publicado tão somente três livros de contos: *Idolatria* (1970); *Depois da primeira morte* (1974) e *Hombre* (1978).

E na tradução, se hoje Faraco possui um vasto trabalho, tendo trazido para a língua portuguesa obras dos uruguaio Eduardo Acevedo Díaz, Juan José Morosoli, Julián Murguía, Idea Vilariño, Eduardo Galeano, Tomás de Mattos, Horacio Quiroga, além de outros escritores hispano-americanos, como Mempo Giardinelli, José Gabriel Ceballos, Roberto Arlt e ainda outros, quando começou a tradução da obra de Arregui, Faraco deu impulso a sua atividade como tradutor, que era algo recente, apesar de que já tinha publicado Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e outros escritores para o *Caderno de Sábado* do jornal *Correio do Povo*. Para Pablo Rocca, “se poderia especular que o constante estímulo de Arregui para que traduzisse Horacio Quiroga, Juan Carlos Onetti e outros hispano-americanos funcionou como propósito e antologia do futuro trabalho de Faraco como tradutor” (in Arregui; Faraco, 2009: 12).

Ao propor a tradução da obra de Arregui para o português, Faraco teve como critério, na seleção das narrativas, escolher aquelas com abordagens regionalistas, privilegiando temáticas e estéticas literárias que se fazem presentes no Uruguai e no Rio Grande do Sul. Apesar das aproximações culturais desses territórios, como resultado, as recriações das narrativas traduzidas são profundas, chegando a provocar alterações de títulos e supressão de passagens que constam nos textos de partida. Esse aspecto é, como aponta Rosemary Arrojo, próprio da tradução, pois ela não é neutra, revelando opções e interferências que evidenciam a instabilidade dos textos, uma vez que eles podem se desdobrar a partir de suas leituras em diferentes contextos socioculturais e históricos.

Concepções teóricas de décadas atrás privilegiavam operações linguísticas no ato tradutório, já que elas consideravam a tradução uma disciplina técnica e exata. Porém, a professora Arrojo coloca que nessa ideia, “em sua versão idealizada, [o tradutor] acabaria se transformando, em última instância, num autômato, numa eficiente máquina de traduzir devidamente programada pelos interesses e prioridades da teoria [linguística] e de seus proponentes” (2000: 77), pois se eliminaria a necessidade de interpretação e as traduções poderiam alcançar uma almejada fidelidade, dispensando interferências dos tradutores e das línguas e suas culturas.

Tomando o caminho do empírico, o que Arrojo propõe é a aceitação do literário e do poético como características textuais na prática tradutória, abandonando preocupações de controle e disciplina que a busca a equivalências possa determinar. Argumenta também que, “se se quiser estabelecer uma relação entre teoria poética e linguística estrutural, será esta última que deverá ser modificada para que possa lidar adequadamente com as especificidades da poesia” (2000: 84).

Outros pensadores, porém, acreditam na impossibilidade da tradução, como lembra Haroldo de Campos, citando a Albrecht Fabri, escritor alemão que via que a “linguagem literária ‘não pode ser traduzida’, pois a ‘tradução supõem a possibilidade de se separar sentido e palavra’. [...] A tradução apontaria, para Fabri, o caráter menos perfeito ou menos absoluto (menos estético, poder-se-ia dizer) da sentença”. (Campos, 1992: 21). Em contraposição, Haroldo de Campos coloca que a tradução desconstrói o texto de partida para operar “uma deslocação reconfigurada, a projetada reconvergência das divergências” (Campos, 1991: 18). O deslocamento realizado pelo tradutor transgride a obra ao ambientá-la no imaginário de outra cultura a partir de “uma nova seleção e combinação dos elementos extra-e-intratextuais do original [...]. No mesmo passo, reconfigura, numa outra concretização imaginária, o imaginário original, reimaginando-

o” (Campos, 1991: 18) para propiciar outros horizontes, novas significações. Essa é a perspectiva do que Haroldo de Campos chamou de transcriação.

Desde as primeiras cartas que Faraco enviou a Arregui, o tradutor já alertava sobre transcriações a que poderiam ser submetidos os textos:

A tradução é cuidada, minuciosa, mas de vez em quando modifico uma frase ou outra, para buscar a exata correspondência em português. Em alguns casos, tenho eliminado certas imagens, por constatar que, em português, não conservam a mesma força do espanhol ou parecem gratuitas (Arregui; Faraco, 2009: 23).

A resposta de Arregui a essa consideração deu liberdade ao brasileiro para realizar o trabalho que achasse o mais adequado: “Nada tenho a aprovar e aprovo *avant la lettre*. O que fizeres está bem feito. Meu desconhecimento do português é total e seria um absurdo pensar em te corrigir” (Arregui; Faraco, 2009: 25).

Muito por ingenuidade e por desconhecimento do trabalho de Faraco, em carta de alguns meses depois, Arregui propõe a participação de um revisor nas traduções:

[...] contei para minha filha e para os amigos da Editorial Arca em que empresa tradutora nos metemos. Minha filha é professora de Literatura e tem um amigo e colega que, além de ter feito, como ela, cursos de língua e literatura espanholas, fez também cursos de português e literatura brasileira. Ela falou com o homem, que na verdade não conheço, e ele aceitou dar uma olhada final na tua tradução. Penso que não podemos perder essa oportunidade, no sentido de que quatro olhos veem mais do que dois. Não sei que medida intelectual possui o tipo, mas segundo minha filha, é alguém muito capaz. (Arregui; Faraco, 2009: 36).

Faraco tomou essa sugestão como brincadeira. Na mesma carta, entre comentários sobre seus contos, Arregui também dizia: “[...] preciso vender vacas a preços que não são obtidos no Uruguai. Tenho um plantel de vacas holandesas [...]. Acaso conheces alguém no Brasil que possa se interessar pelo negócio?” (Arregui; Faraco, 2009: 38). A resposta dada foi: “Tua última carta é fantástica: primeiro, propões um fiscal uruguaio para revisar minhas traduções, depois me promove a teu representante bovino no Brasil. Se eu não tivesse um acentuado senso de humor, por certo te daria umas guampadas...” (Arregui; Faraco, 2009: 39).

É notável a intimidade à qual os autores chegaram depois da troca de umas poucas cartas até aquele momento. A franqueza da conversa, naturalmente, ajudou nos esclarecimentos e compreensões das narrativas durante o processo de tradução. As “guampadas” a que se refere Faraco também apontam para o uso de um vocabulário

familiar aos dois, além de possuir vínculo direto ao regionalismo focalizado por ambos escritores nas suas obras. Faraco menciona essa questão quando pensa na seleção dos contos para a tradução: “Estou selecionando os contos que mostram o campo e traços peculiares do homem que o habita, seus costumes, usos, credences” (Arregui; Faraco, 2009: 23). Porém, Arregui se mostra um tanto reticente em relação a esse aspecto, pois, no seu entendimento, o *criollismo* fomentado por governos que pregam uma “gauchofilia nostálgica [...] derivada da direita oligárquica que, depois de exterminar ou domesticar o anárquico gaúcho, passou a destacá-lo como emblema de coisas que nunca foi” (Arregui; Faraco, 2009: 33). Por outro lado, no contexto vivido por Faraco, no Brasil, a conjuntura é outra, pois, diz ele: “O Rio Grande padece a influência deletéria do imperialismo cultural do centro do país e é nessa medida que teus contos recobram a índole do homem do campo — inclusive o rio-grandense — e, exagerando, sua ‘nacionalidade’” (Arregui; Faraco, 2009: 28). Via, assim, diante do que chama de “amassamento cultural”, que o *criollismo* era uma forma “de ser um núcleo de resistência de nossa nacionalidade” (Arregui; Faraco, 2009: 32).

Arregui pareceu compreender as colocações do brasileiro, chegando a um acordo sobre o entendimento do regionalismo apontado por Faraco, pois, em resposta a perguntas de uma entrevista que seria publicada em um jornal de Porto Alegre, definiu o que entendia por *criollismo*:

[...] não sou nem quero ser um escritor *criollista*, e em meu próximo livro [...] incluirei um pequeno ensaio intitulado “Literatura y botas de potro”, onde lanço umas quantas pedras mal-humoradas no *criollismo* literário usual. Mas reparem que digo “*criollismo* usual”, ou seja, aquele que se limita ao típico ou ao particular, que pretende explorar o que é pitoresco de cor local e que, no fim das contas, é uma forma de mau folclore. Tenho tentado, talvez não de todo conscientemente, uma outra coisa: apreender em âmbitos de campo e cidade, através de personagens um tanto regionais, aspectos e reações que possam ter significados universais (Arregui; Faraco, 2009: 103).

A proposta da universalidade a partir de elementos regionais é o que norteia a obra de Arregui e que, de forma responsável e cuidada, é possível encontrar nas traduções realizadas por Faraco. Esse comprometimento exigiu esforços que podem parecer inusitados para quem não trabalha com tradução, mas que, muitas vezes, são formas únicas de se encontrar palavras precisas. Faraco explica:

Houve uma ocasião em que, torturado por dificuldade na área da Botânica e desesperando de solucioná-la nos manuais, tive de cortar um ramo de uma folhagem e

remetê-lo a Trinidad para conferência. Houve outra em que madruguei numa padaria para acompanhar o fabrico do pão e descobrir, no momento preciso de seu uso, o nome que aqui se dava a certos apetrechos. (Arregui; Faraco, 2009: 109).

O cuidado de Faraco também se mostrou no aprimoramento das suas versões dos contos em português, alguns traduzidos antes ainda do contato de Faraco com Arregui. Esse foi o caso de “Un cuento con un pozo”, cujo título, na primeira versão, foi “Um conto com um poço”. Porém, na versão final, a que foi para o livro publicado em 1982 pela editora Francisco Alves (depois houve uma nova edição pela L&PM, em 2003), recebeu o título de “Cavalos do amanhecer”, após o tradutor experimentar “Cavalos ao amanhecer” e “Ginetes ao amanhecer”. A alteração do título foi do agrado de Arregui, que comentou e decidiu:

*Cavalos do amanhecer* — *al amanhecer* — é um título bellissimo. A palavra cavalos já vibra em nosso subconsciente de ginetes, filhos de ginetes. Me agrada muitissimo. [...] Não vale a pena conservar “Un cuento con un pozo” como subtítulo: simplesmente trocamos o título (Arregui; Faraco, 2009: 66-67).

Tanto “poço” quanto “cavalos” são elementos ilustrativos do drama que o conto apresenta. Porém, enquanto o primeiro termo direciona a tensão para o final do texto, o segundo conduz a imagem do conflito já para as primeiras linhas da narrativa. A pesquisadora Yanna Karlla H. G. Cunha sinaliza ainda outro aspecto:

[...] a inserção da imagem do cavalo no título abrange um significado maior no texto, pois não simboliza apenas a chegada da guerra, mas também o cenário político, social e fronteiriço em que está situada a personagem de Martiniano, além de carregar o caráter simbólico de uma identidade fronteiriça, tanto uruguaia quanto sul-rio-grandense. (2011: 32).

Se Faraco teve uma máxima preocupação na elaboração do texto em português, o primeiro editor da tradução buscou outros critérios para imprimir a obra de Arregui. Conforme relata o tradutor:

[...] esmerou-se o revisor na destruição de tudo aquilo que fora desveladamente construído. Para começar, você em lugar de tu, a varrer, nos diálogos campeiros. Às vezes, o revisor se distraía, ou rendia-se ao hábito inculto do carioquismo: trocava o pronome e deixava o resto. E era só? Não. Sumariamente eliminados todos os guris das coxilhas sulinas para dar lugar ao garoto das areias copacabânicas. A ordem era acariocar, imposição do linguajar ex-metropolitano e decadente, atípico, a uma literatura cujo

substrato é típico, provincial e muito mais cheio de vida. (Arregui; Faraco, 2009: 109-110).

Felizmente, na edição gaúcha, mais recente e mais difundida, é possível encontrar o texto de Faraco, e não aquele do revisor do Rio de Janeiro, de forma que o esmero do tradutor reaparece na sua plenitude, trabalho que foi construído no diálogo com Arregui, que, pelas cartas, pôde dirimir e esclarecer dúvidas do tradutor.

Entre as terminologias que foram assunto na correspondência entre os escritores está, por exemplo, “grasa entibiada de riñonada”, do conto “Los contrabandistas”. Provisoriamente, Faraco provou com “graxa quente de rim”, mas, duvidando de que a tradução não estivesse dando uma ideia completa do que Arregui escreveu, pediu ajuda ao seu interlocutor. O uruguaio explicou que a graxa do rim era mais fina e que, esquentada, servia para esfregá-la em botas e malas de couro para impermeabilizá-las. Como resultado, o texto em português recebeu uma nota do tradutor no pé da página, dando esse esclarecimento.

Com esse conto, Faraco teve bastante trabalho. Isso ele declarou a Arregui, dizendo: “Difícil (e como!) foi ‘Os contrabandistas’”. Uma das dúvidas colocadas se referiu a “[...] la mula avanzaba con sus desentendidos pasitos matemáticos [...]” (Arregui; Faraco, 2009: 42). Na carta a Arregui, Faraco diz: “Fiz uma tradução literal, mas não compreendi este ‘desentendidos’. Suspeito que queres dizer que os passos seriam iguais, alheios aos problemas de Juan, mas me confirme” (Arregui; Faraco, 2009: 41). Procurando esclarecer, sem querer complicar as palavras com uma explicação que pudesse se perder entre os idiomas espanhol e português, a resposta do uruguaio veio em francês; “[...] eu quis dizer, sem dúvida, que a mula caminhava *au dessus de la mêlée*, alheia aos problemas de Juan, de Pedro, de Rulfo...” (Arregui; Faraco, 2009: 42). Por fim, a escolha feita pelo tradutor foi: “[...] a mula avançava com seus alheados passinhos matemáticos [...]” (Arregui, 2003: 47).

Outro debate foi com a palavra *perro*. Em “Un cuento con un pozo”, aparece:

El **perro** salió del rancho y, casi desde la puerta, ladró y aulló a la noche sin luna. [...]

—No alborote, Correntino —dijo Martiniano Ríos, que [...] solía decirle cosas a su **perro**. [...]

El **perrazo** de pelo atigrado seguía dando muestras de un desasosiego realmente insólito [...].

—Bueno, **perro** ‘e mierda [...].

—Quédese tranquilo, haga el bien —dijo después Martiniano (que nunca tuteaba a su **perro**). [...]

Pero Correntino siguió todo lo contrario de tranquilo [...]. Y terminó por albergar la certidumbre de que un hecho aciago, o por lo menos alarmante, era detectado por los sentidos de brujería del nieto de **perros** cimarrones (Arregui, 1999: 35-36) [grifos nossos].

Enquanto que, na tradução de Faraco, se lê:

O **cão** saiu do rancho e, perto da porta, pôs-se a latir e uivar para a noite sem lua. [...]

— Não se assanhe, Correntino — disse Martiniano Ríos, que [...] costumava dizer coisas ao **cachorro**.

O **cachorro** de pelo atigrado seguia dando mostras de um desassossego insólito [...].

— **Cusco** de merda [...].

— Se acalme — tornou Martiniano (que jamais tuteava o **cachorro**). [...]

Mas Correntino continuou agitado [...] alguma coisa ruim, ou ao menos perigosa, era adivinhada pelos sentidos de bruxaria daquele neto de **cães** selvagens (Arregui, 2003: 64-66) [grifos nossos].

As variações na referência ao animal são constantes na tradução, diferente da narrativa de Arregui, que mantêm um mesmo termo ou radical. Isso foi observado pelo escritor uruguaio, que fez questionamentos e anotações na primeira cópia do texto enviada por Faraco, pois não entendeu as diferenças presentes na tradução. Faraco explicou a escolha por *cusco* para dar uma certa conotação depreciativa na fala de Martiniano.

Nesse sentido, existem ganhos no texto em português porque aparecem outras conotações, enriquecendo a representação de Correntino. Ao usar *cão*, Faraco aponta o que poderia ser uma formalidade respeitosa, pois “O cão saiu do rancho” são as primeiras palavras do conto, e o leitor ainda não possui nenhuma referência em relação ao animal. O mesmo pode ser entendido em “cães selvagens”, observando uma generalidade e, conseqüentemente, sem nenhum traço de intimidade. Com *cachorro*, aparecem algumas características, mostrando marcas físicas do pelo do animal, ou então revelando um contato próximo entre Correntino e seu dono, que conversava com ele. Já com *cusco*, que apresenta uma conotação depreciativa, além de dar conta de uma marca de oralidade perdida na fala ‘*e mierda*, a tradução de Faraco aponta para uma fala repentina, forte e determinada, de como quem vai perdendo a paciência, diferente da fala do diálogo anterior, quando se percebe um tom de quem dá um conselho.



Entre outras alterações que foram escolhas do tradutor, uma delas, nesse mesmo conto, é bastante significativa, aparecendo justamente no desfecho da narrativa, que, em espanhol, tem o seguinte final: “Apoyó el codo en la pared, no miró hacia arriba, se apoyó el caño en la sien... En los pozos hondos el aire no se renueva o se renueva apenas, y tal vez persistía el olor a pólvora cuando empezó el olor a podredumbre” (Arregui, 1999: 45). Antes de optar pela sua versão final, Faraco havia traduzido, para *podredumbre*, *matéria decomposta*. Mas reconheceu que talvez esse não fosse o melhor resultado, pois, “se foi uma solução para a frase, não o foi para o conto. Vou tentar outra fórmula” (Arregui; Faraco, 2009: 31).

Arregui fez algumas observações para, talvez, deixar mais evidente o que pretendia com a imagem e o significado de *podredumbre*: “Não pensei que o poço exalasse podridão, mas sim que o fundo dele, sem sair para o exterior, sem ser exalado, sobretudo sem um fantasmal nariz inalador, foi talvez crescendo esse cheiro de podridão sobre o persistente cheiro da pólvora” (Arregui; Faraco, 2009: 56).

Cinco meses mais tarde, Faraco continuava na busca por um melhor acerto para o final do conto: “A expressão *olor a podredumbre*, traduzida literalmente, torna-se uma construção forçada e quase redundante, por isso a dificuldade. Vamos deixar este tópico para mais adiante” (Arregui; Faraco, 2009: 57). Por fim, o que encontramos em “Cavalos do amanhecer” é: “Apoiou o cotovelo na parede, o cano da arma encostado na frente. Nem olhou para cima” (Arregui, 2003: 79).

Se, no texto em espanhol, aparecem as reticências em “[...] el caño en la sien...”, assinalando um inevitável disparo do revólver, que não é mostrado, mas que deixa o estampido retumbar na imaginação do leitor, como bom contista, o que Faraco fez foi ampliar a ressonância, pois as posteriores cenas de um corpo em decomposição no fundo de um poço são consequências do dedo que aperta o gatilho, descrição que, sem ser dita, está presente no texto.

Outro final modificado está em “Três homens”. Antes mesmo de que Faraco se dedicara à tradução desse conto, Arregui já previa alguma dificuldade com alguns termos que usou. Em uma das cartas, fez comentários sobre palavras como *planchazos*, “golpes de lado com o facão, que apenas machucam” (Arregui; Faraco, 2009: 60), aclarava o uruguaio; ou como *rajuñones*, que explica: “incorreta fórmula de *rasguños*, ou seja, feridas superficiais”. A frase final do conto, “El zaino del finau es sin yel pa galopear” é explicada por partes: *Galopear*, diz Arregui, “é uma fórmula incorreta de *galopar*. *El*

*zaino del finau* é um acerto: implica que Maciel está ciente da morte de Pazos e então oferece um cavalo para a fuga e a liberdade” (Arregui; Faraco, 2009: 61).

Essa é uma frase que contém marcas de oralidade e expressões muito próprias do *criollismo rioplatense*. Tentando dar conta do significado de *yel*, por exemplo, Arregui cita passagens do poema *Martín Fierro* para que Faraco possa captar a dimensão da expressão, que significa incansável, infatigável. Nas cartas entre os dois, não chegam a aparecer outros esclarecimentos ou indagações sobre esse caso em si, apenas há comentários de que, nas cópias dos textos traduzidos que Faraco enviava a Arregui, são feitas anotações pelo escritor uruguaio. Pela complexidade da construção, é possível que Faraco tenha se debruçado para alcançar um bom resultado. E ele não decepcionou: “O zaino do finado é mui guapo de pata” (Arregui, 2003: 63). Em português, não aparece a supressão da letra “d”, caracterizando uma típica oralidade uruguaia dos verbos no participípio; não aparece o “yel”, tão *criollo* na literatura do Prata; nem o “pa”, contração que se usa na fala. E tampouco aparece a corruptela do “galopar”. No entanto, o que Faraco apresenta contém tudo isso, mas em outras palavras, pois, com “mui guapo de pata”, faz uso de castelhanismos e indica oralidades, o que remete para falas fronteiriças.

Também em “Tres hombres”, outra dúvida colocada por Faraco refere-se a “matrero”. Mesmo sabendo o significado, ele não encontra uma tradução adequada. Chega a dizer que conhece “[...] uma tradução de Martín Fierro que traduz *matrero* por ‘matreiro’, mas é uma impropriedade clamorosa” (Arregui; Faraco, 2009: 78), avalia. Depois pondera que a “[...] expressão que mais se aproxima é ‘bandoleiro’, isto é, um bandido meio nômade, até um tanto romântico, que eventualmente poderia se alistar em revoluções ou correrias do gênero” (Arregui; Faraco, 2009: 78). Na explicação de Arregui, “[...] *matrero* é o elemento anárquico, individualista, numa rebeldia solitária. É um fenômeno de protesto individual contra a ordem feudal/capitalista instaurada (ou que começou a ser instaurada) lá por volta de 1870. É uma reação contra o aramado” (Arregui; Faraco, 2009: 79). Em outra carta, Arregui volta ao assunto para comentar que, longe do Rio da Prata, em *El otoño del patriarca*, Gabriel García Márquez usou várias vezes a palavra *matrero*, porém o uruguaio desconfia que o escritor colombiano deva ter conhecido o termo em *Martín Fierro*.

Pois no conto em espanhol, onde apareceu “[...] el **matrero** Velasco andaba en un tordillo [...]”; “[...] tuvo la impresión de que el monte se había tragado literalmente al **matrero** y al sargento” e “A los **matreros** no les gusta salir del monte” (Arregui, 1992a:

120; 121; 123) [grifos nossos], Faraco optou sempre por *bandoleiro*. Constatase que, na falta de opção melhor, Faraco se definiu pela sua primeira tentativa.

Os casos apresentados até aqui sobre as dificuldades, escolhas e resultados do processo de tradução realizado por Sergio Faraco são alguns dos problemas e soluções com os quais o tradutor se deparou. Na correspondência que ele teve com Mario Arregui, várias outras questões sobre as narrativas são apresentadas, discutidas e esclarecidas. Com os exemplos que trouxemos, pretendemos focalizar o trabalho do tradutor e, em especial, a preocupação de Faraco em dar conta de uma linguagem que privilegia marcas regionalistas e fronteiriças, pois, como já foi mencionado, os traços da obra de Arregui que remetem à índole do homem do campo foi o que despertou a vontade na tradução dos contos.

Nesse sentido, compreende-se que, se é tarefa do tradutor fazer escolhas de formas de um idioma para representar o que foi dito em outra língua, essas escolhas já iniciam na própria seleção das obras a serem traduzidas, o que “[...] faz aludir ao caráter analítico-interpretativo do procedimento, em suma, à noção da tradução como leitura” (Carvalho in Carvalho; Rebelo; Ferreira, 2004: 23).

Assim, nítida parece ser a interferência do tradutor por revelar circunstâncias que se aproximam mas que também se distanciam entre texto de partida e sua tradução. Como reflexiona Haroldo de Campos ao também se deparar com essas questões ao traduzir *Blanco*, do mexicano Octavio Paz, em uma tradução “que se passa entre línguas tão próximas e aparentemente solidárias como o espanhol e o português, os avatares obsessivos do mesmo se deixam, não obstante, a cada momento, assaltar pelos azares pervasivos da diferença” (1987: 65). No caso da tradução de Faraco dos contos de Arregui, encontramos a valorização de um caráter fronteiriço, marcado pelas identidades e alteridades que revelam o regionalismo pampiano presente no Uruguai e no sul do Brasil.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARREGUI, M. (1992a). *Cuentos completos*. Tomo I. Montevidéo: Arca.  
\_\_\_\_\_ (1992b). *Cuentos completos*. Tomo II. Montevidéo: Arca.  
\_\_\_\_\_ (1999). *La mujer dormida y otros cuentos*. Montevidéo: Banda Oriental.  
\_\_\_\_\_ (2003). *Cavalos do amanhecer*. Trad. Sergio Faraco. Porto Alegre:

L&PM.

- ARREGUI, M. e FARACO, S. (2009). *Diálogos sem fronteira*. Tradução de Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM.
- ARROJO, R. (2000). «Modernidade e desprezo pela tradução como objeto de pesquisa», in *Revista Alfa*, São Paulo, 44, pp. 71-87.
- CAMPOS, H. (1987). «Reflexões sobre transcrição de *Blanco*, de Octavio Paz, com um excuro sobre a teoria da tradução do poeta mexicano», in *Anais do I Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada*. Porto Alegre: UFRGS, pp. 64-65.
- \_\_\_\_\_ (1991). «Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfigurador», in COUTHARD, M. (org.). *Tradução: teoria e prática*. Florianópolis: UFSC, pp. 17-31.
- \_\_\_\_\_ (1992). «Da tradução como criação e como crítica», in *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, pp. 21-31.
- CUNHA, Y. K. H. G. (2011). «O enfoque regionalista na tradução de Faraco», in *Revista Fronteira Digital*, Ano II, 4, ago-dez, pp. 28-36.
- MIGDAL, A. (1992). «Una tensión hacia la exactitud», in ARREGUI, M. *Cuentos completos*. Tomo II. Montevideo: Arca, pp. 5-11.
- RAMA, A. (1992). «Mario Arregui: interrogación ética del hombre», in ARREGUI, M. *Cuentos completos*. Tomo I. Montevideo: Arca, pp. 5-18.
- ROCCA, P. (1999). «Prólogo», in ARREGUI, M. *La mujer dormida y otros cuentos*. Montevideo: Banda Oriental, pp. 5-9.

## Rumo ao Aleph no lombo de um hipopótamo: um paralelo entre Machado e Borges

KARINA DE CASTILHOS LUCENA

(UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL)

RODRIGO FORESTA WOLFFENBÜTTEL

(UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL)

*Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo. A história do homem e da terra tinham assim uma intensidade que não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos.*

MACHADO DE ASSIS (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*)

*Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?*

JORGE LUIS BORGES (*El Aleph*)

### SUBINDO NO HIPOPÓTAMO

E se a eternidade ou o universo, em sua absurda vastidão, fossem revelados em uma aparição única e momentânea? Como representá-los? Como traduzir a suposta impressão de algo que é logicamente compreensível (o eterno e o infinito), mas de difícil apreensão sensível e descrição? Pensando no aspecto demasiadamente humano das palavras, ou melhor, nos limites intrínsecos da linguagem e da narração, talvez a literatura não seja a forma mais adequada para transmitir tal experiência. Ainda assim, dois dos maiores mestres da prosa latino-americana realizaram esta proeza de representar o absurdo, o contraditório e o simultâneo em relatos estranhamente semelhantes.

Pensamos aqui em ninguém menos que Machado de Assis e Jorge Luis Borges, escritores canônicos em seus países que, no capítulo denominado *O Delírio*, do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), e no conto *El Aleph*, presente no livro homônimo (1949), descrevem duas das mais incríveis experiências literárias já relatadas. Em comum entre elas, a narração em primeira pessoa de uma momentânea revelação do todo, isto é, a descrição de uma experiência holística em que todo o tempo ou o espaço apresentam-se ao narrador de forma simultânea, capaz de ser apreendida de uma só vez.

Tal semelhança já foi notada e relatada em outros estudos. Luís Augusto Fischer, em seu seminal ensaio *Machado e Borges, clássicos e formativos* (2008), aponta para esta e outras importantes aproximações entre os autores, apesar de suas diferenças biográficas. O presente artigo, porém, propõe-se a explorar, a partir do paralelo entre estas duas narrativas, a proximidade da perspectiva literária dos autores, ou melhor dizendo, a proximidade de seus posicionamentos e entendimentos em relação à literatura, à razão e seus lugares de escrita.

Desta forma, pretendemos explorar nas próximas linhas o caráter agnóstico e resignado de ambos os escritores, expresso nestes dois relatos incríveis, por intermédio da fina ironia, da volubilidade do narrador (Schwarz, 2012) e de uma estrutura narrativa paradoxal, calcada na razão, mas envolvendo elementos não completamente explicados por ela. Aspectos esses que se tornam mais claros nestes relatos em que a relação entre conhecimento e linguagem são tensionados, e dilemas da representação e da narração são explorados.

## **CONTEXTOS DIVERSOS, PERSPECTIVAS SEMELHANTES**

O primeiro ponto a ser ressaltado nesta proposta são as incontornáveis diferenças entre os autores e suas obras, a começar pela distância cronológica, origens sociais e os contextos históricos em que viveram. Filho de um pintor e de uma imigrante portuguesa, Machado de Assis (1839-1908) nasceu no Rio de Janeiro, capital do predominantemente agrário e escravocrata Império Brasileiro, sua formação, um tanto quanto irregular, se deu na imprensa por meio dos diversos cargos que exerceu nos jornais e revistas literárias da época. Descendente da aristocracia *criolla*, filho de pais literatos, Borges (1899-1986) teve sua formação dividida entre a Argentina e a Suíça, onde morou com a família durante o período da I Guerra Mundial. Após passar um tempo na Espanha, voltou para Buenos Aires, cidade em franca modernização, no ano de 1921.

Além destas importantes diferenças em suas trajetórias, outro ponto divergente entre os autores são suas predileções pelas formas literárias. Enquanto Borges afasta-se do romance, preferindo as formas breves, poemas e ensaios, Machado torna-se célebre por aquele gênero, apesar de também aventurar-se pelo conto e pela poesia. De fato, a comparação aqui proposta é entre um conto (*El Aleph*) e o capítulo de um romance (*O Delírio*, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*), o que pressupõe, devido à extensão imposta pelas regras dos gêneros, algumas diferenças entre o nível de complexidade psicológica dos personagens e o peso da atmosfera social nas obras, aspectos com mais espaço para serem desenvolvidos e autorreferenciados no romance do que no conto. Segundo Sarlo (2008), essa preferência de Borges pelos contos em vez dos romances é devida à estrutura do conto, que favorece a perfeição formal e possibilita a concentração da narrativa na trama, não nos personagens.

Apesar dessas distâncias, os relatos aproximam-se por uma perspectiva semelhante sobre um acontecimento de estranheza comparável, ambos estão em primeira pessoa por narradores escritores, relativamente voláteis e pouco confiáveis, que nos descrevem suas experiências absurdas, a partir de uma narrativa que tensiona os limites da própria linguagem e do conhecimento científico. Tal postura pode ser descrita, como bem destacou Fischer (2008), por um temperamento clássico e por uma desconfiança em relação ao realismo, pois se distancia do realismo convencional, mas sem cair no onirismo ou num simbolismo radical. Mais especificamente, trata-se de uma postura que afirma sua posição e seu compromisso com a “realidade” de forma diferente do entendimento que o movimento literário realista/naturalista o faz, pois desconfia do sensível e de uma metodologia que permite acessar o real, da possibilidade de fidelidade absoluta e da finalidade de uma estética de reprodutibilidade total. Mas, por outro lado, uma perspectiva pouco afeita à posição romântica, marcada pela subjetividade e por arroubos nacionalistas.

Neste sentido, tal perspectiva estabeleceria um duplo distanciamento, com o realismo ingênuo e com o romantismo impressionista, pois instauraria um tipo de razão que se localiza na narrativa, como uma força cognitiva que atua para além do enredo e dos personagens. Este posicionamento seria comum a ambos os autores, que, nas palavras do próprio Fischer (2008: 28), “desconfiam da *mimesis* porque confiam mais naquela 'razão narrativa', naquela inteligência raciocinante de feição clássica, naquela distância irônica informada de agnosticismo”, isto, “para melhor poderem flagrar a realidade com

olhos realmente desveladores, capazes de mostrar mais do que aquilo que os modelos europeus seriam capazes de fazer”.

Quanto à desconfiança, a análise dos relatos explorados à frente aponta para a mesma direção, porém, em relação a esse desvelamento, supomos que mais do que desvelar a “realidade”, o que pressupõe a existência de uma realidade ordenada e passível de ser desvelada, estas narrativas a expressam e a problematizam, suspendendo seu *status* e tensionando-o. Essa problematização dos limites da razão para apreender a realidade aproxima-se de um pessimismo esclarecido, desconfiado das pretensões das luzes e das capacidades da razão, mas inteiramente racional em sua estrutura e ciente de sua potência como forma estética. Aspecto que torna ambas as narrativas paradoxais sob vários aspectos.

Tanto no *Delírio* quanto no *Aleph*, esse duplo distanciamento apresenta-se na forma de narrativas insólitas, mas que são logicamente encadeadas e descritas, tal como um sonho lúcido. No caso do delírio de Brás Cubas (cabe salientar que esse ocorreu no leito do enfermo enquanto recebia a visita de sua antiga amada Virgília), a vertiginosa viagem à origem dos séculos começa logo após a transmutação do narrador em barbeiro chinês e depois em uma edição da Suma Teológica de São Tomás, para enfim readquirir sua forma humana. Arrebatado por um hipopótamo falante, Brás é levado ao longo dos séculos até a presença de uma figura de mulher que se autodenomina Natureza ou Pandora, mãe e inimiga.

A descrição que segue da mitológica figura sugere uma vastidão incompreensível, cujos limites e contornos não podem ser definidos. Aliás, a indefinição, em função da impossibilidade de apreensão, e a contradição aparente por meio de oxímoros são recursos amplamente recorrentes neste relato para expressar a experiência: “espesso diáfano”, “vontade imóvel”, “impassível egoísmo” são termos utilizados para descrevê-la. A fascinante história prossegue com a interpelação da Natureza ou Pandora a Brás: “Entendeste-me?”, ao que o narrador responde: “Não, nem quero entender-te; tu és absurda, tu és uma fábula. Estou sonhando de certo, ou, se é verdade que enlouqueci, tu não passas de uma concepção de alienado, isto é, uma coisa vã, que a razão não pode reger nem palpar” (Machado de Assis, 2008: 634).

Neste fragmento percebe-se que a postura do narrador diante do inconcebível, daquilo que “a razão não pode reger nem palpar”, é uma negação. Reflexo de uma postura agnóstica que admite os limites da razão e desinteressa-se por aquilo que ela não é capaz de abarcar, ainda assim, e aqui reside um dos principais elementos paradoxais da



narrativa, trata-se do relato de um delírio realizado por defunto. Apesar de vã e incompreensível, a figura é fascinante e aterradora, e a história prossegue com um colóquio em que a Natureza ou Pandora ameaça retomar de Brás o sopro vital que lhe emprestou, ao que o protagonista responde com uma súplica por mais alguns anos.

Na estranha conversa que se segue são apontados alguns aspectos da entidade, manifestados por ela própria, que lhe dão algum sentido. Um destes, que justifica sua denominação como Pandora, é que ela é portadora de todos os bens e os males da humanidade, inclusive o maior de todos, a esperança. Outro é sua manifestação como o “todo”, entidade da qual todas as coisas fazem parte e força vital que tudo anima e devora, numa sucessão eterna e “egoísta”. Tal concepção de natureza aproxima-se de cosmologias não antropocêntricas, isto é, cosmologias em que o homem, e com ele a razão, ocupa uma posição periférica no ordenamento do mundo. Não mais como seres abençoados, iluminados e destinados a reinar sobre o mundo, mas como uma manifestação, entre milhares, da própria natureza da qual faz parte, diferenciando-se das demais apenas por sua maior autoconsciência.

Isto fica claro quando Brás é erguido ao alto de uma montanha e compelido a assistir ao desfile dos séculos que ocorre a sua frente. Neste, a espécie humana desempenha um papel passivo e determinado enquanto é agitada pelas paixões e flagelada pelos sentimentos “Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo” (Machado de Assis, 2008: 635) e, mesmo diante da fatalidade das coisas, o ser humano era impelido a correr atrás da “quimera da felicidade”, que sumia, como uma ilusão, quando era finalmente apanhada.

Percebe-se, então, o fatalismo vazio da existência humana, isenta de sentido que não seja a sucessão contínua ao longo do tempo. Mas como é possível descrever essa sucessão simultânea que ocorre no delírio do personagem? Apoiado em formulações como “cogitações de enfermo”, “curiosidade de delírio” e “os olhos do delírio são outros”, o narrador propõe a imagem de uma redução, uma condensação de todos os tempos e a necessidade de “fixar o relâmpago” para descrever o espetáculo. Ainda assim adverte: nem a imaginação ou a ciência poderiam dar tal intensidade ao desfile “porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto o que eu via ali era condensação viva de todos os tempos” (Machado de Assis, 2008: 634).

Antes de analisarmos mais detidamente estes aspectos, observemos que Borges, narrador homônimo do conto *El Aleph*, defronta-se com um problema extremamente similar ao iniciar seu relato sobre sua experiência no porão de Carlos Argentino Daneri, primo-irmão de sua falecida amada Beatriz Viterbo. Pergunta-se o narrador antes de iniciar sua descrição do Aleph, mais tarde referido como ponto onde convergem todos os pontos: “¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?” (Borges, 2006: 191). O principal problema de tal descrição é que no Aleph as inumeráveis coisas visualizadas ocupam o mesmo ponto de forma simultânea, sem superposição e sem transparência, já a linguagem utilizada para transmiti-las, uma vez que não interessa ao narrador o uso de figuras emblemáticas e inconcebíveis, tal como os míticos em transe análogo, é necessariamente sucessiva.

Porém, não se trata de um problema apenas da linguagem, mas da própria apreensão de um conjunto infinito de coisas e o sentido de uma enumeração sequencial destas. Desta forma, encontra-se implícita na narrativa a impossibilidade de representar a infinita realidade; mesmo que alguém tivesse acesso a ela num momento de revelação, seria impossível e sem propósito representá-la fielmente, pois a própria noção de representação implica em uma redução. Ainda assim, Borges nos fornece um impressionante vislumbre desta inconcebível possibilidade, da redução do infinito universo a uma pequena esfera embaixo de uma escada no porão de uma casa em Buenos Aires.

Numa fabulosa esfera cintilante de dois ou três centímetros, Borges vislumbra todas as coisas de todos os pontos do universo. O sentimento diante da experiência é descrito pelo narrador como uma infinita veneração e uma infinita lástima, além disso, após ter visto todas as coisas, tudo passa a lhe parecer familiar, nada mais parece surpreendê-lo, pelo menos até o esquecimento começar a agir sobre ele. Ao fim da narrativa, Borges adiciona um PS em que tece alguns comentários enciclopédicos sobre a origem do nome Aleph e aponta para a possibilidade de não apenas existirem outros, mas de que o Aleph que visualizou seja um falso Aleph, um “mero instrumento de óptica” (Borges, 2006: 197), e que o verdadeiro esteja localizado numa mesquita no Cairo.

Para assombro completo do leitor, uma situação que já era de difícil apreensão torna-se um paradoxo insolúvel. O infinito universo, reduzido a uma esfera, duplica-se na forma de “artifícios congêneres”, ilusões de óptica, reflexos que, ainda por cima, projetam o verdadeiro Aleph entre as inumeráveis imagens ali dispostas. Todavia, assim como no “delírio” de Brás, todo esse absurdo é descrito da maneira controlada e racional, intercalado com comentários e ponderações em que a razão prepondera, tal como num

relato realista. Como bem observa Fischer (2008: 63), “o que espanta, então, não é o jeito de contar, mas a coisa contada”. Não por acaso, tanto no capítulo posterior a *O Delírio* quanto no PS do conto de Borges, há um movimento de estabilização da narrativa, fecha-se o parêntese do absurdo e busca-se uma explicação racional (ainda que parcial) para o ocorrido: “era a Razão que voltava à casa” (Machado de Assis, 2008: 636), afirma Brás.

No caso do Aleph a solução é ainda mais precária: não se trata de um delírio, hipótese que chegou a ser cogitada por Borges quando Carlos Argentino conta-lhe sobre o Aleph pela primeira vez, mas de um fenômeno inexplicável, cuja existência de registros históricos similares reforça sua possibilidade, mas não a resolve logicamente. Já a viagem à origem dos séculos seria facilmente explicada como um delírio provocado pela sandice de um enfermo, não fosse o caso de o próprio enfermo relatá-la do “outro mundo”. Neste sentido, trata-se de situações paradoxais, narrativas incríveis, mas racionalmente orientadas e estruturadas sobre temas que a razão não é suficiente para solucioná-las.

#### **PARTICULARIDADES IRÔNICAS**

No entanto, uma parte considerável da incredulidade dos relatos não passa pelos temas metafísicos, mas pela volubilidade dos narradores. Ainda que de formas bem diferentes, tanto Brás quanto Borges são narradores que, devido a suas constantes oscilações de opinião, não inspiram muita confiança no leitor. No caso de Brás, essas oscilações renderam importantes teses sobre a inconstância discricionária da classe proprietária brasileira da época e o papel da ironia narrativa como forma de representar o descompasso entre os ideais liberais (universalismo e meritocracia) e a base produtiva escravocrata nacional, com seus desvios institucionais arbitrários e seletivos (Schwarz, 2012; 2014). De acordo com Schwarz, essa volubilidade do narrador pode ser vista na maneira com que Brás mobiliza e defende ideias, para logo em seguida abandoná-las, num uso da ilustração e da razão que, em vez de ser um instrumento de crítica e reforma social, aponta para o capricho e para a licenciosidade de classe.

Em relação ao capítulo *O Delírio*, tal licenciosidade pode ser vista já no anúncio da pioneira narrativa de um delírio, que certamente será agradecida pela ciência, e na advertência ao leitor, que pode muito bem pular o capítulo caso não seja afeito à “contemplação de fenômenos mentais” (Machado de Assis, 2008: 632), mas que perderá as coisas interessantes que passaram na cabeça do narrador. O mesmo ocorre com a série de ideias e referências que Brás mobiliza e abandona ao longo do delírio conforme o

hipopótamo avança em direção à origem dos séculos, mas também quando Brás argumenta a fim de evitar que Pandora lhe tome de volta a vida que lhe emprestou, para, em seguida, já no alto da montanha contemplando a passagem dos séculos, pedir que ela lhe devore. Ademais, se considerarmos a condição do narrador (defunto autor), torna-se ainda mais patente seu capricho e sua vontade sobre todos, inclusive sobre o leitor.

No caso de Borges, a volubilidade do narrador não se traduz necessariamente em licenciosidade de classe — embora a forma alternada como ele se posiciona em relação a Beatriz Viterbo e seu primo Carlos Argentino sugira um certo desagrado em relação a suas origens italianas e às mudanças provocadas pela imigração — mas aponta uma chave irônica para a leitura da trama. Pois, apesar de o narrador diminuir e ironizar em vários momentos aquele descendente de italianos que se chama Argentino e seu poema de pretensões planetárias, ele acaba embaixo de uma escada em um porão escuro por sua influência. Além disso, no fim, é o poema de Carlos Argentino que recebe o Segundo Prêmio Nacional de Literatura, ao passo que a obra do arguto narrador não consegue nenhum voto.

Entretanto, esse movimento sugere uma importante diferença em relação à chave irônica (que permite perceber os desmandos e assimetrias da classe proprietária brasileira da época) proposta por Schwarz para *Memórias Póstumas*, pois, no caso do *Aleph*, a ironia não se fixa num sentido, ela dobra-se sobre si mesma. Vejamos. Ao longo do relato, Borges faz um amplo uso da ironia para ridicularizar as pretensões literárias desmedidas de seu amigo/desafeto Carlos Argentino, que “se proponía a versificar toda la redondez del planeta” (Borges, 2006: 181), numa clara crítica ao seu pedantismo e a sua crença na representação exaustiva das coisas. Porém, ao fim do conto descobrimos que o tedioso poema escrito pelo ineficaz e insignificante Carlos Argentino é premiado, “¡una vez más, triunfaron la incomprensión y la envidia!” (Borges, 2006: 196). A ironia agora se aplica à situação do narrador — que acaba sendo superado pelo homem que chegou a considerar insano, quando este lhe falou sobre o Aleph — e à própria narrativa, ao adicionar no PS observações, supostamente embasadas em elementos empíricos e históricos, sobre as origens do nome, a existência de um verdadeiro Aleph, para além daquele, e a possibilidade do narrador tê-lo vislumbrado quando viu todas as coisas do universo, criando uma narrativa em abismo.

Segundo Sarlo (2008), esta duplicação, este deslizar dos sentidos é típico da narrativa borgeana, que tende a uma permanente suspensão dubitativa por meio deste distanciamento irônico, traço que “emerge de ficções em que perguntas sobre a ordem do

mundo não se estabilizam com a aplicação de uma resposta” (Sarlo, 2008: 20). Tal como no caso do Aleph e seus possíveis reflexos, essa suspensão da ordem pode ser lida como uma espécie de prudência antidogmática, que, no entanto, não aponta necessariamente para um relativismo radical, pois “a ironia desalenta quem insiste em fixar um sentido, mas também frustra quem pensa não haver nenhum sentido em pauta” (Sarlo, 2008: 20).

Por seu turno, a ironia machadiana, expressa no *Memórias Póstumas*, não faz uso de duplicações e relações especulares para manter uma suspensão semelhante à mencionada por Sarlo; para tanto, se vale de paradoxos insolúveis, como um defunto autor, e da volubilidade extrema do narrador, que nos solapam a confiança desde o início. Que disso se depreenda uma questão de classe e um descompasso entre estruturas produtivas e arcabouços ideológicos importados na época é um sentido possível, muito provável e bem construído, mas não único.

Esta distância irônica, mobilizada por ambos os autores, em comunhão com os temas metafísicos abordados nos relatos, não apenas tensiona a relação entre conhecimento, linguagem e representação, mas tende a produzir no leitor uma sensação inebriante, um tanto quanto vertiginosa, de passo em falso. Tal sensação pode ser traduzida como um convite a uma viagem, instável e insegura, entre a verdade e a ficção, em que a consciência e a razão estão presentes, mas são constantemente solapadas e postas à prova por elementos endógenos à própria dinâmica racional, por meio de contradições, paradoxos e deslocamentos.

Apesar desta e outras semelhanças irônicas — como o caso dos coincidentes nomes de suas amadas Virgília e Beatriz e sua correspondência com os companheiros de Dante em sua *Divina Comédia* (Virgílio e Beatriz)<sup>1</sup> — existem algumas importantes particularidades nos relatos que os afastam. A primeira delas, já referida, é o *status* do relato: enquanto Brás narra um delírio, uma ausência momentânea da razão em que todos os séculos são devassados, bem marcado por sentenças como “Era meu delírio que começava” e “Já o leitor compreendeu que era a Razão que voltava a casa e convidava a Sandice a sair” (Machado de Assis, 2008: 636), Borges nos descreve um objeto concreto com tamanho definido, mas que depois supõe ser uma ilusão de óptica, um falso reflexo do verdadeiro universo reduzido a um ponto:

---

<sup>1</sup> Para além dessa “coincidência”, há referências diretas à *Divina Comédia* no *Memórias Póstumas*, bem como todo um debate sobre a relação entre *El Aleph* e a obra de Dante Alighieri; para saber mais ver Nascimento (2008) e Montano (2003).

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución (Borges, 2006: 192).

Convém ressaltar que, antes de ver o Aleph, Borges chega a considerar a possibilidade de ter sido envenenado e preso no porão por Carlos Argentino, na tentativa de defender seu delírio e impedir que seja comprovada sua loucura. São entradas distintas para uma mesma questão, os limites da razão para explicar uma experiência sensível que a tensiona. O primeiro caso rapidamente ganha o *status* de delírio passageiro, atribuído pelo próprio apatizado narrador – aqui se percebe novamente a posição cética do narrador em relação às coisas que a razão não explica, apesar de sua condição de defunto autor – já o segundo começa como a suspeita de um delírio de outrem, para no fim ser considerado um fenômeno físico/místico inexplicável. Outra importante diferença são os pontos de vista: Brás vislumbra a passagem de todos os séculos do alto de uma montanha, numa visão panorâmica da sucessão:

Isso dizendo, arrebatou-me ao alto de uma montanha. Inclinei os olhos a uma das vertentes e contemplei, durante um tempo largo, ao longe, através de um nevoeiro, uma coisa única. Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas (Machado de Assis, 2008: 634).

Ao passo que Borges vê, a partir de um ponto bem específico, todo o universo em outro ponto: “Ya sabes, el decúbito dorsal es indispensable. También lo son la oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular. Te acuestas en el piso de baldosas y fijas los ojos en el decimonono escalón de la pertinente escalera” (Borges, 2006: 189), lhe informa Carlos Argentino antes de descerem ao porão. Uma terceira diferença, intimamente relacionada ao ponto de vista, é a ênfase na simultaneidade: no delírio, tanto o tempo quanto o espaço são reduzidos naquele “acerbo e curioso espetáculo”, porém a sucessão temporal, dos povos e dos séculos, e com ela o sentimento de monotonia, pesa mais do que a redução do espaço:

Cada século trazia sua porção de sombra e de luz, de apatia e de combate, de verdade e de erro e o seu cortejo de sistemas, de ideias novas, de novas ilusões; em cada um deles rebentavam as verduras de uma primavera e amareleciam depois, para remoçar mais tarde. Ao passo que a vida tinha assim uma regularidade de calendário, fazia-se a história e a civilização, e o homem, nu e desarmado, armava-se e vestia-se, construía o tugúrio e

o palácio, a rude aldeia a Tebas de cem portas, criava a ciência que perscruta e a arte que enleva, fazia-se orador, mecânico, filósofo, corria a face do globo, descia ao ventre da terra, subia à esfera das nuvens, colaborando assim na obra misteriosa, com que entretinha a necessidade da vida e a melancolia do desamparo. (Machado de Assis, 2008: 635).

Já na descrição do Aleph o que é visto de forma simultânea é o espaço, todas as coisas do universo são vistas ao mesmo tempo no mesmo ponto: “En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia” (Borges, 2008: 191-192). E antes de recuperar algumas das coisas vistas no Aleph, Borges adverte sobre o aspecto necessariamente sucessivo da linguagem, que não condiz com a simultaneidade de seu vislumbre, e abrange todos os lugares do universo desde todos os ângulos<sup>2</sup>.

## **METÁFORAS E SUAS POSSIBILIDADES INTERPRETATIVAS**

As implicações dessas diferenças para as narrativas e para o posicionamento literário dos autores não são completamente óbvias. Contudo, cabem algumas conjunturas: ambos os relatos estendem-se para além dos assuntos tipicamente locais e tensionam as perspectivas realistas, pois tratam, a partir do contexto local, de temas extremamente amplos (a eternidade, o universo) e da dificuldade em apreendê-los e representá-los. Logo, trata-se de uma perspectiva literária situada geograficamente na periferia do Ocidente (Rio de Janeiro e Buenos Aires), mas nem por isso presa a motivos exclusivamente locais. Isto é, uma perspectiva atenta à suposta questão da literatura nacional e sua relação com a cultura ocidental.

Esse ponto em comum também foi ressaltado por Fischer (2008) no mencionado ensaio. Trata-se do aspecto formativo de ambos os autores para a literatura de seus países e sua posição contrária a uma literatura focada exclusivamente nos temas locais. Tal posição também pode ser encontrada em ensaios como *Notícia atual da Literatura Brasileira: Instinto de nacionalidade* (1873), no qual Machado de Assis claramente

---

<sup>2</sup> É irônico pensar que essa diferença entre simultaneidade temporal e espacial só faz sentido no interior de um modelo teórico como o newtoniano, que concebe o tempo como algo separado e independente do espaço, e ambas as narrativas problematizam isto ao propor uma redução de uma das dimensões, uma vez que os modernos modelos baseados na teoria da relatividade geral sugerem um espaço quadridimensional chamado espaço-tempo. Não por acaso, tanto o físico Stephen Hawking (*O universo numa casca de noz*) quanto Borges utilizaram a mesma referência a Shakespeare em suas obras (*El Aleph*): “Eu poderia viver recluso numa casca de noz e me considerar rei do espaço infinito” (Hamlet, ato 2, cena 2).

crítica a opinião de que o espírito nacional estaria apenas nas obras que tratam do assunto local, fator que limitaria muito a literatura brasileira; e *El escritor argentino y la tradición* (1953), em que Borges afirma com todas as letras “debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos” (Borges, 2012: 165). Reforçando assim uma perspectiva comum que entende a literatura nacional como algo específico – no sentido em que é substrato básico, “una fatalidad”, do qual se depreende um “sentimento íntimo que o torne [escritor] homem de seu tempo e de seu país” (Machado de Assis, 2008b: 1205) – mas pertencente a um gênero maior, a uma tradição literária, e que, portanto, não deve se prender exclusivamente a temas locais, ou abrir mão de assuntos remotos no tempo e no espaço.

No caso de Borges, nos parece plausível a relação da metáfora espacial do Aleph (a possibilidade de todo o universo ser acessível por meio de uma pequena esfera, numa casa da rua Garay, em Buenos Aires — ou melhor, a possibilidade de todos os pontos do universo convergirem para aquele ponto, ainda que falso) com a literatura argentina e ocidental, numa lógica de pertencimento sem exclusão necessária. Por seu turno, o caso do delírio escrito por Machado trata-se, principalmente, de uma metáfora temporal, da redução da eternidade em uma sucessão relâmpago. Uma metáfora que aborda o desamparo da raça humana e sua finitude face à eternidade, cíclica e impassível, um tema de imensa amplitude, mas que na sequência do romance parece causar pouco efeito na narrativa. Isto é, aquilo que poderia ser visto como uma epifania, um momento de revelação de uma verdade geral que aponta para a insignificância dos homens face à grandeza da Natureza, é tratado pelo caprichoso narrador como um delírio, algo despropositado, que pode ser saltado se o leitor desejar. Neste sentido, a metáfora borgeana do Aleph parece ser muito mais interessada e clara em relação à possibilidade da literatura ser argentina e ocidental, por isso o foco dele na espacialidade e não na temporalidade, como em Machado, em que a metáfora temporal mais parece apontar para indiferença de um narrador específico perante a revelação da eternidade.

De qualquer forma, em ambas as metáforas a posição periférica é considerada e explicitada, mas isso não impede um alargamento das possibilidades temáticas narrativas. A eternidade e o universo apresentam-se em contextos locais que lhes dizem respeito e os contêm. Não por acaso, a construção dessas narrativas envolve um grande número de referências temporais e espaciais que se estende muito além dos lugares em que ocorrem. Por exemplo, logo após ser arrebatado pelo hipopótamo falante, Brás lhe pergunta se ele



não era descendente do cavalo de Aquiles ou da asna de Baleão, referência a dois animais falantes da tradição helênica e judaico-cristã. Além dessas referências, Brás mobiliza outras mais na descrição de sua viagem, tais como a Tenda de Abraão, a desgraça de Jó, a geração dos Hebreus do Cativoiro, do imperador romano do século II d.C. Comodo, e a construção da cidade egípcia de Tebas.

Já no relato do Aleph, Borges nos descreve, num movimento alternado que vai do macro ao micro, uma série de lugares e objetos no planeta. Sua descrição vai de convexos desertos equatoriais a cada um de seus grãos, mas envolve também multidões na América, a cidade de Londres, lajotas num pátio interno da rua Soler (Buenos Aires), uma chácara em Adrogué (cidade da província de Buenos Aires), um poente em Querétaro (estado do México), que parecia refletir a cor de uma rosa em Bengala (região no nordeste da Ásia), um globo entre dois espelhos em Alkmaar (cidade da Holanda), cavalos no mar Cáspio, um baralho numa vitrine em Mizapur (cidade na Índia) e um monumento em Chacarita (bairro de Buenos Aires).

Ou seja, ambos mobilizam uma grande quantidade de referências que vão além dos contextos locais da trama, reivindicando, dessa forma, o pertencimento a uma tradição muito mais ampla e longínqua que a cor local. No entanto, no delírio, a eternidade, que diz respeito a Brás e à humanidade, envolve principalmente elementos da tradição ocidental com seus elementos greco-romanos e judaico-cristãos, uma das poucas citações fora desta linha é quando Brás se transforma em um barbeiro chinês que é pago por um mandarim com confeitos e beliscões. Já a descrição do universo contido no Aleph é mais abrangente e envolve lugares não ocidentais como a Índia e Bengala, além de referências a lugares extremamente próximos e provincianos. Neste sentido, o vínculo com a tradição proposto por Borges é mais amplo e heterogêneo, pois não se limitaria à tradição ocidental e suas apropriações do mundo helênico<sup>3</sup>, o que fortalece a tese de que Borges estava mais preocupado com essa relação, não apenas de forma a justificar esse vínculo com a tradição literária, mas interessado em criar um território original para sua literatura.

---

<sup>3</sup> Aqui cabe ressaltar o papel das importantes diferenças biográficas e cronológicas entre os dois escritores, descritas no começo do artigo, para uma formação mais diversificada e abrangente sobre a tradição literária.

## DEIXANDO O PORÃO DE CARLOS ARGENTINO

E agora, depois de contemplado o universo e devassada a origem dos séculos, que atitude tomar? Negar a experiência por desafeto ou por mero capricho, como os narradores fizeram, não nos parece um comportamento aqui cabível. Mais interessante seria pensar nas potencialidades de tal experiência narrativa e nos posicionamentos literários que a permitiram. Para tanto, recuperamos aquela perspectiva atribuída aos autores no início do ensaio, uma perspectiva que desconfia do realismo convencional, que busca superar a realidade, mas que não abre mão da racionalidade da narrativa, mesmo que crie situações que a razão não é capaz de abarcar inteiramente.

Pois tal perspectiva é pródiga em explorar essa inefável região da ficção que, diferentemente do realismo minucioso (pouco afeito à elipse e à abstração) e do subjetivismo romântico (espontâneo e desordenado), extrapola as possibilidades fornecidas pelos sentidos e pelas categorias do entendimento humano, apontando para os limites da própria razão sem, contudo, descartá-la. Uma perspectiva que logra produzir um pacto ficcional incompleto, naquilo que tanto Sarlo (2008) quanto Fischer (2008), recuperando o conceito fundamental de suspensão da descrença<sup>4</sup>, mobilizam para descrever o efeito de ambas as obras sobre o leitor. Assim, a narrativa literária se torna uma potência: não tem o compromisso com a realidade sensível que tem a ciência, mas faz amplo uso da razão para tornar possível essa suspensão.

De que outra forma seria possível experimentar o desamparo da eterna repetição que Brás nos descreve quando observa a infundável luta do homem pela quimera da felicidade, ou a momentânea perda da capacidade de se surpreender que acomete Borges após ter vislumbrado todas as coisas do mundo de todos os pontos de vista? Ainda que sejamos capazes de conceber as noções de eternidade, ou de infinito, por intermédio da razão e com o apoio da ciência, é somente quando essas noções adquirem uma dimensão humana que elas ganham uma relevância plena. Ou seja, é somente quando as concebemos a partir dos possíveis sentimentos e sensações humanas que elas adquirem um valor intersubjetivo. E neste quesito não há nada melhor do que a narrativa literária.

É neste sentido que tal posicionamento engendra uma narrativa antidogmática, dependente da relação com o leitor, desconfiada das possibilidades de representação literária do real e agnóstica em relação às pretensões grandiloquentes da razão. Essa

---

<sup>4</sup> Ambos se referem ao conceito *suspension of disbelief*, de Coleridge.

narrativa cria possibilidades, inspira novas ideias e tensiona limites; é capaz de superar a realidade para em seguida retomá-la, num movimento retroativo e espiral.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, J. L. (2012). “El escritor argentino y la tradición”, in *Discusión*. Buenos Aires: Random House Mondadori.

BORGES, J. L. (2006). *El Aleph*. Buenos Aires: Alianza Editorial.

FISCHER, L. A. (2008). *Machado e Borges: e outros ensaios sobre Machado de Assis*. Porto Alegre: Arquipélago.

MACHADO DE ASSIS, J. M. (2008a). “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, in *Obra completa de Machado de Assis*, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

\_\_\_\_\_. (2008b). “Notícia Atual da Literatura Brasileira. Instinto de Nacionalidade”, in *Obra completa de Machado de Assis*, vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

MONTANO, R. (2003). “‘El aleph’: Dante y los dos Borges”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 27 (2), pp. 307-325.

NASCIMENTO, L. (2008). “O Aleph, Beatriz e a Cabala em Jorge Luis Borges”, *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, 2 (3).

SARLO, B. (2008). *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*, Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras.

SCHWARZ, R. (2014). *As ideias fora do lugar*. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras.

SCHWARZ, R. (2012), *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34.

## Especificidades y problemáticas de la traducción audiovisual y la actuación del traductor como mediador cultural

LILIAM RAMOS DA SILVA

(UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL)

### 1. PRELIMINARES

Con la constante evolución de la comunicación y de los segmentos mediáticos, el consecuente acercamiento de culturas y el incremento de posibilidades de diálogo internacional resultantes de los procesos de globalización, los Estudios de la Traducción ganan un nuevo objeto de estudio hasta entonces poco considerado: la traducción audiovisual, conocida por su sigla TAV. La calidad y variedad de las producciones cinematográficas y de las series disponibles en los servicios de *streaming*, junto con el creciente rechazo de la programación fija de los canales de la televisión abierta en Brasil, han intensificado la búsqueda por este tipo de servicio, que cuenta con subtítulos en varios idiomas. Otro fenómeno interesante es que actualmente el público en general también puede subtítular, ya que cuenta con programas como el Subtitle Workshop, creado en Uruguay, que lo permiten. Gracias a esto, recientemente han surgido equipos de subtituladores *amateurs* que no siguen los mecanismos de control de las productoras. La utilización libre del programa también les ha permitido a las universidades desarrollar estrategias específicas de traducción, como en el caso de la TAV. El creciente interés académico por los estudios de la TAV se fundamenta en que algunos teóricos conservadores no la consideran específicamente una traducción, ya que se realiza una conversión intersemiótica entre textos: de la lengua hablada (libre y rebelde) a la lengua escrita (con códigos rígidos).

Este trabajo propone discutir los abordajes teóricos de la TAV y comprobar que, en primer lugar, se trata de una traducción si se la considera desde la perspectiva de las teorías de traducción literaria, y que, en segundo lugar, difiere de las demás modalidades traductorales por presentar abordajes específicos de transmisión de textos. Además, se ejemplificará con un fragmento de los subtítulos elaborados para el cortometraje

colombiano *La casa por la ventana / A casa pela janela*, del director Rubén Mendoza, realizados en la asignatura Tradução II de la carrera Bacharelado em Letras – Tradução Português/Espanhol de la UFRGS en el primer semestre de 2016.

## 2. EL MERCADO DE LA TAV EN BRASIL

Según Sabrina Lopes Martínez (2007), colaboradora de la Globosat por más de una década y socia de la productora Gemini Video, de Rio de Janeiro, la demanda por traductores de la modalidad audiovisual creció durante la década de 1990 con la llegada de la televisión por cable en Brasil. Como había pocos traductores especializados en TAV, se contrataban profesionales de otras áreas que solamente tenían conocimientos avanzados de otras lenguas. De esta forma, abogados, periodistas y artistas, tras aprobar los exámenes de lengua, pasaban por un entrenamiento que se resumía a una explicación rápida sobre el funcionamiento del *software*. Muchas veces, los traductores recibían el guion sin tener acceso a las imágenes del video. Trabajaban exclusivamente con el texto escrito, sin poder establecer relaciones esenciales entre subtitulación e imagen. A partir de los años 2000, además de los canales por cable, surgieron los DVD, que comportan hasta 32 versiones subtituladas. Gracias a eso, creció la demanda por traductores a nivel mundial y el portugués brasileño fue incluido en las listas de opciones de subtítulos. Actualmente, los servicios de *streaming* llegan a gran parte de la población brasileña.

En un artículo firmado por Juliana Lira (s/f) para el sitio ClienteSA, la fundadora y presidente de Lira Filmes comenta que este tipo de servicio avanza cada vez más y, según datos del Instituto de Investigaciones Dataxis —empresa norteamericana especializada en telecomunicaciones—, en 2011, Brasil contaba con 311.000 suscriptos y, en 2016, la cifra alcanzó los cuatro millones. El *streaming* permite dos tipos de acceso: el comercial (por el que se paga una mensualidad y, en consecuencia, los traductores, en principio, reciben una remuneración) y el no comercial (disponible en sitios de acceso libre, que cuentan con el trabajo de subtituladores colaborativos, en general, fanáticos de series televisivas o de cine que no reciben remuneración). Los servicios libres no presentan los nombres de los traductores para no exponerlos a acciones judiciales de derechos autorales y, en general, firman los trabajos con el nombre de colectivos, como «inSanos», «Darkside», «Griots», «Psicopatas», etc. Estos traductores, conocidos como *fansubbers*

o *legenders*<sup>1</sup>, buscan proporcionarles a los demás fanáticos la oportunidad de ver los programas televisivos y las películas luego de su estreno sin la necesidad de esperar una semana (o mucho más) hasta su proyección en Brasil; pero también subtitulan porque se creen profundos conocedores de la ficción y con mejores condiciones para transmitir el mensaje que la narrativa comunica.

Estudios académicos y observaciones de interesados en subtitulación muestran que no siempre la TAV de los programas comerciales es más adecuada que la no comercial. Carvalho (2007) señala errores graves que ocurren en canales por cable. En el caso del par de lenguas portugués-español, los subtituladores, para ahorrar el tiempo de sincronía de los subtítulos cuyo audio original está en inglés, aprovechan el texto escrito en español y lo sustituyen por la traducción en portugués. Eso puede funcionar si hay una buena revisión; pero la autora trae un ejemplo, resultado de una mala revisión, del programa *Inside the Movies*, de Warner Channel, cuyos subtítulos aparecen en una mezcla de los idiomas y sin revisión ortográfica ni sintáctica: «**Un** pouco da personalidade do outro. // E de **estarnos** juntos, fez com que ficássemos mais unidos. // Daí o bonito de **ver com fazem** parte de **una** família, mesmo sem terem uma» (Carvalho, 2007: s/p).

Una noticia del periódico *O Globo* (2010) sobre los *fansubbers* llama la atención sobre el hecho de que los traductores profesionales no se sienten amenazados por su trabajo: para José Roberto Valente, profesional desde hace 15 años y responsable por la subtitulación de *Lost* en Brasil, los *fansubbers* no dominan la técnica necesaria y el producto final no es adecuado. Sin embargo, para lo que pretenden ellos —como fanáticos—, el resultado es excelente. Lo mismo piensa Sabrina Martínez, quien afirma que es fantástico que cada vez más personas trabajen con TAV, pero señala que son pocos los que se profesionalizan. Cita el programa Subtitle Workshop como una revolución en el mercado de la subtitulación, que comenzó a ser utilizado por *amateurs* y ahora también por profesionales<sup>2</sup>. Se percibe, por lo tanto, que el fenómeno de la subtitulación para los productos audiovisuales en internet abre el debate sobre TAV y hace que cada vez más

---

<sup>1</sup> Neologismo utilizado solamente en Brasil, resultado de un juego de palabras formado por *legenda* del portugués y el sufijo *-er* del inglés, que significa alguien que practica la acción denotada por la base léxica.

<sup>2</sup> Sugerencias de trabajos académicos brasileños sobre subtitulación de *fansubs*: BERNARDO, Mário Henrique Perin (2011). *Subtitulando: o universo dos legenders e fansubbers no Brasil*. Disponible en: <<http://nonameshideout.com/Monografia%20-%20Subtitulando.pdf>>; FEITOSA, Marcos Pereira (2009). *Legendagem comercial e legendagem pirata: um estudo comparado*. Disponible en: <[www.letras.ufmg.br/poslin/defesas/743D.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslin/defesas/743D.pdf)>.

personas se involucren en esta actividad, posibilitando la discusión sobre la transposición de lenguas en el público en general, no solamente entre los académicos o entre los traductores profesionales.

Es importante aclarar que el trabajo de los *fansubbers* es interesante porque se trata de una traducción colaborativa de carácter heterogéneo, hecha por grupos de trabajo formados por personas de diversas edades y procedencias, que tienen en común apenas el hecho de ser fanáticos de series de televisión o de cine; es una subtitulación hecha de un fan para otro:

Assim, há uma identidade entre os membros das equipes e o público para o qual as legendas se destinam e, com isso, os revisores de legendas para a internet têm mais capacidade de fazer conjecturas que correspondam melhor às expectativas do público que assiste a filmes e episódios de séries na internet. (SOUZA, 2015: 156-157)

Sin embargo, en esta modalidad de subtitulación hay reglas que deben seguirse en cuanto al número de caracteres y de líneas, omisiones, etc., mecanismos de control que las productoras comerciales también exigen de los subtituladores. Es justamente por este constante control sobre la subtitulación que algunos teóricos más tradicionales no aceptan la TAV como una traducción, sino como una adaptación. Se comentará sobre los abordajes teóricos en el próximo apartado.

### **3. ABORDAJES TEÓRICOS SOBRE LA TAV**

En esta sección se discutirán dos abordajes relacionados con la traducción en general y con la TAV en particular: el prescriptivo y el descriptivo. Según el primero de estos abordajes, el objetivo de la traducción es mantener la fidelidad al texto original; de acuerdo con el segundo, el enfoque está en la recepción del texto traducido de acuerdo con la cultura de llegada, mediante un análisis del proceso de traducción involucrado.

#### **3.1 Estudios teóricos tradicionales de traducción: la TAV como adaptación**

Los teóricos más conservadores todavía defienden una concepción logocéntrica de transposición de una lengua a otra, en la cual el traductor debe tener un conocimiento lingüístico profundo de, por lo menos, dos idiomas, de modo de lograr transmitir un mensaje manteniendo la fidelidad al texto original. Eso es lo que defiende Jakobson (1969) al acotar que la traducción es una forma de discurso indirecto en la que el traductor recodifica y transmite un mensaje recibido a partir de otro mensaje fuente, lo cual tiene

como resultado dos mensajes equivalentes expresados en dos códigos distintos. Para el autor, en la traducción se sustituyen mensajes en una de las lenguas por mensajes completos de la otra lengua y no por unidades de códigos separadas. Sin embargo, al transponer un texto de una lengua a otra, comúnmente no hay equivalencia completa entre las unidades de código, y los mensajes de la lengua de llegada pueden servir como interpretaciones adecuadas de las unidades de código o mensajes extranjeros. La traducción *adecuada* propuesta por Jakobson privilegia el sistema-fuente, las normas y relaciones textuales vigentes en el texto de partida y presupone que la traducción será siempre una versión inferior del original. Martínez (2007) señala que, para la tradición logocéntrica, el significado es estable, está en el texto y permite apenas una interpretación correcta; las ideas se darían en el texto y estarían listas para el rescate del traductor. El buen profesional, por lo tanto, es aquel que interpreta correctamente los significados contenidos en el texto y es capaz de hacer la transferencia sin dificultades, con la ayuda de diccionarios y glosarios.

En este sentido, para los teóricos tradicionales —que privilegian la fidelidad al texto original— la subtitulación no se consideraría una modalidad de traducción, ya que en este tipo de trabajo las coerciones y restricciones se superponen a las prioridades del traductor en cuanto a la sintaxis, el estilo, el léxico, etc., elementos característicos del texto. Valiéndose de la nomenclatura propuesta por Toury (1995), en la TAV, además de las *coerciones* (reglas generales de limitaciones físicas impuestas) y de las *normas* (convenciones formales, técnicas y lingüísticas, adoptadas por los clientes de los subtituladores), hay que pensar que esta se trata de un tipo de comunicación que posee características peculiares que van más allá de la transposición de textos escritos. Gottlieb (1994) señala que, además de los tres canales semióticos asimilados por el espectador —el canal acústico verbal (diálogos, voces de fondo, letras de canciones, etc.), el canal acústico no verbal (música instrumental, efectos sonoros) y el canal visual no verbal (composición y flujo de imágenes)—, la comprensión de un video subtulado exige un gran esfuerzo cognitivo del espectador, que incorpora el canal visual verbal al leer los subtítulos. Al contrario del doblaje —modalidad de traducción en la que hay una sustitución en el canal acústico verbal—, en la subtitulación se incorpora un elemento al canal visual verbal, lo que exige más concentración por parte del espectador.

Como ejemplo de normas impuestas según estudios relacionados con la TAV, es posible comentar sobre las limitaciones físicas de la subtitulación. Según Karamitroglou (1998), el texto subtulado, en general, es  $\frac{1}{3}$  más breve que el original, existiendo casos



en los que la diferencia supera el 50% de texto. A su vez, presenta un carácter efímero: el tiempo ideal se calcula considerando 70 caracteres (con espacios incluidos) por bloque de subtítulos (unidad de significado inteligible y completa) divididos en dos líneas de texto, que permanecen como mínimo cuatro segundos y como máximo seis. El subtítulo debe aparecer  $\frac{1}{4}$  de segundo después del inicio del habla original, tiempo promedio que el cerebro humano lleva en identificar el sonido del habla y guiar la visión hacia el lugar donde el subtítulo debe aparecer. El subtitulador también debe tomar precauciones, porque, en traducciones entre idiomas parecidos como el par de lenguas español-portugués o de lenguas bastante difundidas como el inglés, la facilidad de comprensión le permite al espectador identificar las palabras y cuestionar las elecciones léxicas del profesional. Por lo tanto, una forma de evitar críticas y malas interpretaciones, además de un desvío de la atención del espectador en cuanto al texto escrito en la pantalla, es intentar reproducir la estructura de la lengua de partida y utilizar palabras fácilmente identificables por el espectador de la lengua de llegada (Martínez, 2007).

Las limitaciones físicas ya son un gran desafío para el traductor de subtítulos. Sin embargo, existen también las coerciones de las productoras con respecto al texto subtitulado que, en general, atienden a las imposiciones comerciales hechas por los grandes clientes. Un buen ejemplo son los títulos de las producciones. Es bastante común escuchar al público quejarse por los cambios drásticos en cuanto al significado y culpabilizar a los traductores por posibles «desaciertos» en sus elecciones de traducción. La traducción del título, al contrario de lo que se piensa, es estrictamente comercial y no la hace el subtitulador, sino el canal distribuidor. El título no se traduce, sino que se adapta, se recrea, con la intención de llamar la atención del público (aunque muchas veces esta estrategia no funcione). En cuanto al texto del subtítulo, las productoras también suelen exigir que el traductor no generalice ni tampoco nacionalice las referencias, que no utilice malas palabras y que evite términos de uso poco frecuente en el lenguaje popular, entre otras restricciones. Además, Martínez (2007) comenta que los subtítulos no son leídos como textos corridos, sino como bloques más o menos independientes y, por lo tanto, deben ser claros y directos. Asimismo, no hay espacio para notas a pie de página o explicaciones sobre las referencias culturales y geográficas. El traductor debe desarrollar una gran capacidad para seleccionar y resumir, buscando mantener los ítems léxicos entendidos como los más cargados de sentido y aquellas palabras enunciadas de forma enfática o con similitud fonética entre las lenguas, sin olvidar los elementos de cohesión entre las imágenes y el texto oral.

Con tantas limitaciones, y siguiendo la perspectiva de los estudios prescriptivos que se posicionan a favor de la traducción literal, entre otras características, es posible comprender por qué los estudios tradicionales no consideran la TAV como un tipo de traducción:

Si nos centramos en la subtitulación veremos claramente que, los estudios prescriptivos no podrán considerar nunca esta modalidad como traducción, sino que vendrán a tacharla más bien de adaptación. Obviamente, como hemos visto con anterioridad, las características propias de la subtitulación, entre las que destaca la condensación (recordemos que para sintetizar deberíamos recurrir a técnicas como la omisión, compensación, neutralización, etc.) no permitirán una traducción literal, ni una fidelidad absoluta al texto original. De hecho, en ocasiones, con la subtitulación se puede llegar a sufrir una merma del 75% respecto del texto original, y es que mientras que en la imagen hablan varios personajes, el traductor solo cuenta con dos líneas en pantalla. Esto no quiere decir que con la subtitulación podamos apartarnos del texto ya que, al conservarse la banda sonora original, se produciría el llamado *gossiping effect* (Törnqvist 1995: 49) o efecto cotilla. Pero aun así, los prescriptivistas puros no podrán aceptarla como traducción ya que se vulnera el carácter sagrado del texto en pro de la recepción de la información de los espectadores (Botella Tejera, 2007: s/p).

Las discusiones sobre la aceptación de la TAV como un tipo de traducción por parte de teóricos descriptivistas tienen una concepción distinta sobre el proceso de traducción y se acercan a las teorías de la traducción literaria. Estas, a su vez, surgieron porque la teoría general no logró dar cuenta de esta especificidad de transposición textual. A continuación, se abordará la defensa de la TAV como un tipo de traducción.

### **3.2 Aproximaciones de la TAV a las teorías de la traducción literaria**

En un primer momento, se buscó la definición de *traducción* en el *Diccionario de la lengua española* (RAE-ASALE, 2014). Llama la atención la relación que la Real Academia establece en cuanto a la entrada de *traducción literaria*: «traducción literaria 1. f. traducción libre». En la entrada de *traducción libre*, se encuentra: «traducción libre 1. f. traducción que, siguiendo el sentido del texto, se aparta del original en la elección de la expresión» (el destaque es nuestro). En el diccionario, la definición aparece abierta, amplia, despegada del texto original. Se percibe, por lo tanto, la diferencia entre la percepción de las teorías prescriptivas presentadas anteriormente y este punto de vista

diferente, caracterizado por un sesgo *descriptivo*, con foco en el proceso de traducción y centrado en la recepción del texto de llegada.

Los estudios descriptivos de la traducción (DTS por su sigla en inglés, *Descriptive Translation Studies*) propuestos por Toury en la década de 1980 presentan una propuesta específica de análisis para la traducción literaria. El teórico israelí menciona que la traducción es una práctica comunicativa y, por lo tanto, un tipo de comportamiento social: analiza el lugar sistémico que la traducción ocupa en la cultura receptora y teoriza sobre el funcionamiento de la traducción, su recepción, aceptación y circulación como tal en la cultura de llegada. Basada en este pensamiento, Martínez (2007) defiende que la subtitulación es una traducción y constituye un objeto de estudio legítimo puesto que se la recibe y se la acepta en la cultura de llegada como un tipo de traducción.

La hipótesis principal de Toury es que la traducción está condicionada por la cultura receptora, la responsable del proceso de traducción, y cumple su función de forma apropiada si el traductor desarrolla bien su capacidad interpretativa. En este caso, el papel del traductor tiene más destaque que en la visión prescriptiva, pues se acepta que interprete y manipule el texto de acuerdo con su inserción en un contexto cultural, ideológico, político y aun psicológico: sus experiencias, los textos que leyó y los conocimientos que tiene hacen que cada traductor sea único, además de ampliar la percepción de que existen varias posibilidades de traducción y no solamente una que sea (más o menos) fiel al texto original. A través de esta propuesta de deconstrucción textual basada en las teorías de Derrida (2002), que afirma que la traducción es una transformación regulada, Martínez (2007) propone el concepto de *representación aproximada* del texto original, en la cual el traductor transcodifica el texto fuente a través de una representación determinada por la comunidad interpretativa en la cual está inserto, incorporando elementos que extrae de su inconsciente.

Toury teoriza sobre los DTS a partir de estudios de su coterráneo Itamar Even-Zohar, quien, a fines de la década de 1960, en el intento de solucionar problemas específicos de la traducción literaria israelí y con el objetivo de enriquecer la literatura traducida en el país, crea la Teoría de los Polisistemas, en la cual define que la literatura es un sistema dinámico y complejo inserto en un sistema mayor: el cultural. Para el autor, sistema se define como «rede de relações que pode ser tomada como hipótese para um determinado conjunto de supostos observáveis (“ocorrências”/“fenômenos”))» (Even-Zohar, 1990: 27). Sin embargo, para Even-Zohar (1990), además del sistema literario, los sistemas político, religioso y socioeconómico, por ejemplo, actúan cada uno como un polisistema y

funcionan como un todo estructurado, como miembros independientes que se entrecruzan y se sobrepone, ocupando posiciones más o menos centrales y disputando la posición estratégica central. Más allá de la noción de sistema literario propuesta por el teórico brasileño Antonio Candido (1975) como factor condicionante de la literariedad de un texto (triángulo autor-obra-público), en el polisistema se presentan otros elementos, como los editoriales, las críticas en los medios de comunicación, las librerías y, por supuesto, la literatura traducida, que también es responsable por el canon literario mundial. En el centro del polisistema literario y de los sistemas que lo componen están sus respectivos repertorios canónicos,

(...) os quais são instituídos pelo grupo que detém o poder em um dado sistema e representam modelos a serem seguidos por aqueles integrantes do sistema que queiram ter boa aceitação. O cânone é por isso associado, entre as pessoas de uma cultura, a prestígio, *status* e qualidade (Carvalho, 2005: 31).

De esta forma, es difícil evaluar el acto de la traducción. La complejidad del proceso lleva al traductor a cuestionarse en cuanto a los objetivos de una traducción en particular: si se trata de un texto informativo, el texto debe estar claro, adecuado al público lector; si es científico, debe mantener la terminología adecuada de acuerdo con el original; por otra parte, si se trata de un texto literario, otros factores se ponen en juego, como el estilo, la forma como se expresa el autor, la elección de palabras, el ritmo del texto. Así como en la TAV, la literatura traducida también cuenta con mecanismos de control, en general de responsabilidad de los críticos, revisores, profesores y de los propios traductores, según Lefevere (1992), de acuerdo con el repertorio canónico y la ideología dominante en el sistema.

Carvalho (2005) defiende en su tesis de maestría que es posible relacionar el estudio de la TAV con base en la teoría de los polisistemas, y propone un polisistema de traducción audiovisual (con conocimiento del mercado brasileño). Si para Even-Zohar el polisistema literario es uno de los sistemas pertenecientes a la cultura, Carvalho señala que el polisistema audiovisual también se inserta en el polisistema cultural y comparte su espacio con el literario y con otros sistemas que componen la cultura. En dicho polisistema hay varios factores involucrados en la producción y distribución de un video: investigadores, guionistas, productores, directores, técnicos, empresarios, actores, distribuidores, críticos especializados, circuitos de salas de cine, sitios de internet, procesos de importación/exportación de películas, además de prácticas de enseñanza relacionadas con el área audiovisual. El traductor de subtítulos, por lo tanto, debe conocer

los procesos de producción y posproducción de materiales audiovisuales, comprender su posición como integrante del sistema y saber relacionarse con los múltiples participantes y los diferentes conjuntos de normas involucrados en la subtítulos. Basado en el conjunto de coerciones, el subtitulador evalúa los rumbos que puede seguir y toma decisiones de acuerdo con lo que considera más adecuado para sus objetivos:

Nesse sentido, a Teoria dos Polissistemas e os conceitos e metodologias associados aos Estudos Descritivos de Tradução são instrumentos ricos e flexíveis que ajudam a compreender essas decisões em função dos múltiplos níveis sistêmicos com os quais elas se relacionam. Assim como as regras, restrições e metas levam a excluir determinadas alternativas e a favorecer outras, as decisões estratégicas tomadas nos vários níveis, uma vez implementadas e submetidas à recepção e aos mecanismos de controle, contribuem para reforçar, renegociar ou modificar as normas que ajudam a configurar os sistemas (Carvalho, 2005: 133-134).

Para finalizar esta discusión, es importante aclarar que tanto el prescriptivismo como el descriptivismo son metodologías de trabajo distintas que apuntan a una mirada más atenta de la TAV. Si los prescriptivistas caracterizan la traducción como *adecuada* (privilegio del sistema-fuente) y los descriptivistas como *acceptable* (privilegio del sistema-meta), es posible adoptar una estrategia híbrida, pues, según Martínez (2007), algunos estudiosos descriptivistas (como Umberto Eco) defienden la importancia del sentido literal, el primero que es asimilado cuando alguien escucha determinado enunciado. No hay dudas de que el texto interpretado impone restricciones a sus intérpretes y de que los estudios de la traducción actúan con el objetivo de intentar pensar maneras de conseguir transmitir el mensaje original de la forma más comprensible posible para el espectador de obras audiovisuales.

#### **4. NUEVAS PERSPECTIVAS: EL TRADUCTOR COMO MEDIADOR CULTURAL**

En las clases de traducción de la UFRGS, los profesores desarrollan distintos trabajos con los alumnos buscando proporcionarles una formación heterogénea y diversificada. En 2014 tuvo inicio el proyecto Ciclo de Cine Colombiano, en el cual los alumnos matriculados en las asignaturas de traducción español-portugués produjeron los subtítulos de las películas seleccionadas para ofrecerle al público general un ciclo de cine colombiano en la sala de cine de la Universidad. A partir de las traducciones hechas por los alumnos bajo la supervisión de las profesoras, en las clases de los semestres

subsecuentes se hizo la revisión y discusión de los subtítulos. Seguramente el tiempo dedicado al trabajo completo está fuera de la realidad del mercado de la subtitulación; sin embargo, la academia es el espacio para establecer relaciones didáctico-discursivas y teórico-prácticas. Se tomaron algunas decisiones de estandarización antes de iniciar los trabajos: por ejemplo, en este caso, la variedad lingüística del portugués brasileño utilizada sería la correspondiente a la región de Rio Grande do Sul en cuanto a las elecciones léxicas y al desvío gramatical de la persona *tu* —que no se conjuga con la *-s* final (*tu falas / \*tu fala*).

Por otra parte, en el año 2016, las profesoras de las asignaturas de Versão do Espanhol I y III unieron sus grupos para que las alumnas armaran un memorial sobre la situación política brasileña con textos de diversas posiciones políticas y sociales que serán traducidos al español. Textos sobre temáticas en discusión en Brasil, como *Escola sem Partido, machismo, racismo, golpe*, conformarán un blog dirigido a los lectores del mundo hispánico; un gran ejemplo de mediación cultural activa de un traductor, que selecciona y publica sus textos traducidos, contribuyendo así a su formación profesional y constituyéndose como individuo crítico. Básicamente, las orientaciones técnicas para las dos actividades citadas siguieron las normas ya presentadas en el apartado 3.1 de este trabajo.

#### **4.1 Propuesta de iniciación para el estudio de la TAV**

Durante las clases de traducción en las que se practicaba la TAV, se proponían y discutían dudas y cuestionamientos sobre términos técnicos, culturales y léxicos. Con base en las discusiones, se armó una tabla de sistematización de dudas y resoluciones, con el objetivo de registrar los problemas encontrados por los alumnos en la subtitulación y las soluciones halladas por ellos, además de evaluar a los alumnos en cuanto a su proactividad y su conocimiento de mundo, capaces de ayudarlos en la transposición de textos. A continuación, se presenta la tabla.

## CUADRO 1. Tabela de sistematização de dúvidas e resoluções

### ASPECTOS SEMÂNTICOS E CULTURAIS

<p style="text-align: center;"><u>Pré-legendagem:</u></p> <ul style="list-style-type: none"><li>* Ambientação, antecipação dos problemas a serem encontrados;</li><li>* Áreas a serem estudadas/Inferências (geografia, história, canções, poemas, referências já existentes de obras citadas);</li><li>* Orçamento.</li></ul>
<p style="text-align: center;"><u>Durante a legendagem:</u></p> <ul style="list-style-type: none"><li>* Adequação do léxico;</li><li>* Adequação da legenda ao número de caracteres;</li><li>* Adequação temporal;</li><li>* Equivalências culturais: Históricas/Geográficas</li></ul> <p style="text-align: center;">Equivalências linguísticas: Expressões idiomáticas/Dialetos</p> <p>*Referencial: Realidade na língua da tradução (suplementações necessárias)</p>
<p style="text-align: center;"><u>Pós-legendagem:</u></p> <ul style="list-style-type: none"><li>* Revisão final</li><li>* Observações gerais</li></ul>

### UTILIZAÇÃO DAS TICs

Domínio do programa
Tempo médio de tradução

### MATERIAIS DE CONSULTA

Online
Impressos

Fuente: material producido para las clases de Tradução y Versão do Espanhol de la UFRGS en 2015.

De esta forma, se evidencia una propuesta de traducción basada en el abordaje descriptivo, que analiza el proceso de traducción por el cual pasa el alumno-traductor en formación. Se observa, asimismo, que la tabla no está orientada al análisis gramatical contrastivo de las lenguas, estudio que puede desarrollarse en otras áreas de investigación. Trabajar con esta tabla le permite al profesor investigador proporcionarle al alumno libertad y autonomía para tomar sus decisiones, actuando como su orientador lingüístico-cultural, enseñando y aprendiendo con cada subtítulo producido.

Esta forma de trabajar entra en consonancia con la visión de Carvalho (2005), quien identificó que un aspecto crucial de la actividad de traducción se hace más evidente en la traducción de subtítulos que en otras modalidades de traducción: la copresencia del original junto con del texto traducido hace que el proceso de toma de decisiones realizado por el traductor presente un carácter singular, ya que, aunque varios traductores insertos en un mismo subsistema de determinada cultura sigan las mismas reglas y tomen decisiones semejantes, las soluciones finales de los subtítulos nunca serán iguales. Carvalho (2005) comenta que no se refiere a los conocimientos lingüísticos, de traducción y enciclopédicos de cada uno, sino a algo más profundo: una cuota de singularidad presente en la TAV, un espacio que no se deja dominar por los intereses y normas del sistema en el cual se encuentra el individuo. En la misma línea, es por ello que Martínez señala que las posturas descriptivas critican la idea de que es posible establecer una teoría general de la traducción, ya que hay una imposibilidad de conocimiento sistemático y científico de los procesos mentales involucrados en el proceso: «diferentes caminhos e escolhas podem gerar traduções igualmente aceitáveis» (Martínez, 2007: 26).

La traducción deja de tener, por lo tanto, un reto puramente lingüístico y el nuevo texto estará atravesado también por la política, la ideología y la cultura del traductor, un individuo inserto en un contexto histórico, influenciado por la sociedad: «Nessa moldura epistemológica, portanto, traduzir é uma atividade complexa, rica, criativa, produtora de significados, e o original perde a aura de criação genial cujos significados têm de ser protegidos» (Martínez, 2007: 15-16). A continuación, se presentará un ejemplo práctico del proceso de traducción de una canción infantil y las estrategias discutidas para llegar a una (aceptable) solución.

#### **4.2 *La casa por la ventana*: el desafío de traducir las canciones infantiles insertas en contextos de violencia**

*La casa por la ventana* es un cortometraje de 17 minutos dirigido por el colombiano Rubén Mendoza<sup>3</sup> en 2010. Se trata de una historia de violencia y desquicio de dos niñas hermanas que tienen a una persona muerta dentro de una casa ubicada en el campo; una

---

<sup>3</sup> Nacido en 1980, egresado de la carrera de Realización de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia, es director y guionista de varios cortometrajes. Su obra más conocida es el largometraje *La sociedad del semáforo*, que obtuvo varios premios internacionales.



pasa todo el cortometraje apuntándole un arma a un señor —que, aparentemente, fue el responsable de la muerte de la persona— y escuchando un discurso profético y lleno de amenazas en contra de ella; la otra, con la ropa llena de sangre, camina en círculos alrededor de la mencionada casa cantando una canción infantil, gritando palabras sin sentido, como si estuviera fuera de aquella realidad violenta que se presenta delante «de la **exquisita** y **luminosa** sordidez del campo colombiano» (Día Fragma - Fábrica de Películas, disponible en [www.cinecorto.co/la-casa-por-la-ventana](http://www.cinecorto.co/la-casa-por-la-ventana)), el destaque es nuestro). El paisaje forma parte del lenguaje del corto: un personaje, la vegetación y los animales dialogan con los protagonistas. Según Mendoza, en entrevista a Jaure Solano Caro para el blog Laberinto del Minotauro ([disponible en <ellaberintodelminotauroblog.wordpress.com>](http://disponible.en.ellaberintodelminotauroblog.wordpress.com)) en *La cerca*, *La casa por la ventana* y en *El reino animal* (tres cortometrajes suyos) el paisaje es lo que determina todo porque es quien lo habita, es donde se encuentran personas, animales, espíritus, maneras de ver y estar en un lugar para contemplar.

Una probable facilidad para el traductor de este tipo de película con foco en las imágenes y pocos diálogos es el tiempo para que el espectador-lector pueda observar el paisaje y leer los subtítulos comprendiendo la propuesta del director. Sin embargo, los pocos diálogos que aparecen están cargados de significados e interactúan con el paisaje; los diálogos deben ser inferidos por el espectador y no hay respuestas claras para las preguntas que pueda hacerse durante la proyección del corto. Los significados necesitan ser bien comprendidos por el traductor-mediador, que debe transmitir el mensaje sin interferencias y ruidos, pero cuidando de no presentar apenas su interpretación de los hechos, sino permitiendo la amplia gama de sentidos que quiso transmitir el director.

A continuación, se mostrará el ejemplo de una duda que surgió durante la traducción de los subtítulos hecha en la clase de Tradução II. En la escena, la niña que está dando vueltas alrededor de la casa canta una canción infantil bastante escuchada en Colombia entre niñas que juegan agarradas de la mano: «Sapo, sapo, sapito, sapo, sapito azul, el sapo le dice a la sapa que no sabe ni la u, a, e, i, o, u...». La niña no la canta completa, solamente repite «Sapo, sapo, sapito, sapo...» y sigue circulando alrededor de la casa, mientras las cámaras la muestran desde ángulos distintos. Para esta subtitulación, hubo tres propuestas:

– **Propuesta 1: simplificación.** La idea era solamente repetir en el texto escrito las palabras *sapo*, *sapo*, *sapinho*, *sapo* en portugués brasileño. Aquí, el subtitulador solamente estaría decodificando el léxico de una lengua a otra, siguiendo la propuesta de

Martínez (2007), quien dice que, entre lenguas que tengan facilidad de intercomprensión, lo ideal es intentar reproducir la estructura del audio original, ya que este es fácilmente identificable por el espectador. Ayuda el hecho de que la pronunciación del español y del portugués de estas palabras se parece. Probablemente, esta sería la propuesta elegida por una productora comercial, pues estaría dentro de las normas de simplificación y objetividad que las empresas exigen. Sin embargo, no podría expresar el mensaje de que la niña está repitiendo esas palabras en un estado de locura y de fuga de la realidad, pues el espectador brasileño no conoce la canción, no sabe que se trata de una canción y tampoco se da cuenta de que la niña comienza a cantarla, pero no la termina.

– **Propuesta 2: equivalencia.** Se buscó una canción infantil brasileña que presentara el contexto semántico de la palabra *sapo* y mantuviera el sentido de que una niña esté cantando una canción infantil con el animal sapo: «O sapo não lava o pé... não lava porque não quer...». Aquí, el espectador brasileño comprendería que la niña comienza la canción, la repite y no la termina, en diálogo con la escena. Sin embargo, la letra de la canción no se relacionaría con el contexto de la narrativa, además de remitir a un juego feliz, de diversión, todo lo contrario a aquello que ocurre en la pantalla.

– **Propuesta 3: interpretación.** Esta propuesta buscó interpretar la escena de una niña que canta una canción infantil con su movimiento circular alrededor de la casa: «Ciranda, cirandinha, vamos todos cirandar, vamos dar a meia-volta, volta e meia vamos dar...». En este caso, la canción *Ciranda, cirandinha* trata de la decepción («o anel que tu me deste era vidro e se quebrou, o amor que tu me tinhas era pouco e se acabou»), lo que dialoga perfectamente con el texto, ya que, por el discurso del señor que se acerca a la niña que está con el arma en la mano, ellos ya se conocían, tenían cierta intimidad, y toda aquella situación podría ser una desilusión para las niñas que, en el momento de la narrativa, se encuentran completamente desprotegidas y amenazadas por él. En este caso, el traductor también propondría una interpretación al espectador, que necesita comprender las escenas que mira y armar el rompecabezas del corto para entender cómo los personajes llegaron a aquella situación.

De las tres propuestas discutidas, la alumna responsable de la traducción de los subtítulos optó por la **propuesta 2**. Aunque la 3 parecía la más adecuada porque ayuda en la interpretación del corto, fonéticamente no tienen nada que ver los contextos de *sapo*, *sapinho*, *sapo* y *ciranda, cirandinha, vamos todos cirandar*. Una observación interesante de la alumna fue la de que, si el audio original fuera en alemán, por ejemplo, la traducción podría ser la de la canción *Ciranda, cirandinha*, ya que el público brasileño, en general,

no comprende este idioma. Como el original estaba en español, el público podría relacionar las canciones y ello causaría un extrañamiento tan grande que distraería la atención del espectador, que debe estar atento a todo el conjunto de variantes (imagen, sonido, subtítulo). Esta percepción comprueba que el idioma también es un factor que influye en las elecciones léxicas del traductor, que podrá cambiar sus opciones dependiendo de la lengua original y de la lengua de traducción.

Las obras audiovisuales están repletas de mensajes implícitos, ya sea en los diálogos o en las imágenes, y el subtitulador decidirá qué explicitar en su interpretación, volviéndose, por lo tanto, un mediador cultural. Este análisis comprueba que las tres propuestas de subtítulos son aceptables según el contexto en que se presenten en el cortometraje, y que la elección de la traductora fue una de las posibilidades que la traducción final podría presentar.

## **CONSIDERACIONES FINALES**

Este trabajo procuró atestiguar que la TAV constituye una modalidad de traducción a partir de los estudios sobre traducción literaria propuestos básicamente por los teóricos Toury, Lefevere, Even-Zohar y Gottlieb, y por las académicas Martínez y Carvalho. En los estudios sobre la traducción literaria y la TAV, se perciben características semejantes: se trata de traducciones que se distancian del texto original, que se preocupan por el texto de llegada y su compatibilidad con el sistema ideológico de la cultura-meta, que sufren con los mecanismos de control en cuanto a la transposición de los códigos, cuyos resultados finales dependerán de la formación del traductor. El traductor-mediador cultural hará la transposición de textos según un control externo e interno, pero siempre habrá un espacio que demuestre la singularidad propia de cada individuo y jamás las traducciones saldrán de la misma forma.

Los estudios de la TAV aún son bastante tímidos, pero ya hay algunas teorías y es posible que sea un espacio de investigación que tienda a crecer cada vez más. Según Carvalho (2005), en las investigaciones sobre TAV, la gran mayoría de los investigadores se restringe a describir las principales características técnicas y operacionales y a relatar casos concretos. Esto dificulta la construcción de un corpus de estudio del área por su carácter empírico, provocando una carencia de fundamentos teóricos adecuados a la elaboración de estudios sistemáticos. En Brasil, profesores universitarios investigadores de la TAV terminan enfocándose en la parte técnica (*softwares*, errores de *timing*, *spotting*,

velocidad de lectura, etc.), pero no abordan la parte lingüístico-cultural. No se trata de intentar pensar en una teoría de la TAV correcta o completa, sino de proponer posibilidades de discusiones entre traductores, productoras y académicos para lograr traducciones interesantes y dirigidas al público espectador, pieza clave del alcance del texto traducido.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOTELLA TEJERA, C. (2007). «Aproximación al estudio del doblaje y de la subtitulación desde la perspectiva prescriptivista y la descriptivista: la traducción audiovisual», en *Tonos Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, n.º 13, jul. 2007.

Disponible en

<[https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/tritonos\\_A\\_doblaje.htm](https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/tritonos_A_doblaje.htm)>.

[Consultado el 09/11/2016.]

CALAZANS, R. (2010). «Mercado começa a ver com bons olhos equipes de fãs que legendam na internet», en *Jornal O Globo*. 10 de mayo de 2010. Disponible en <<http://oglobo.globo.com/cultura/mercado-comeca-ver-com-bons-olhos-equipes-de-fas-que-legendam-series-na-internet-3012204>>. [Consultado el 08/11/2016.]

CANDIDO, A. (1975). *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia Editora Nacional.

CARVALHO, C. (2007). «Erros de tradução nas legendas de canais pagos», en *A arte da tradução* [en línea]. Disponible en

<<http://artedatraducao.blogspot.com.br/2007/03/erros-de-traduo-nas-legendas-de-canais.html>>. [Consultado el 08/11/2016.]

\_\_\_\_\_. (2005). *A tradução para legendas: dos polissistemas à singularidade do tradutor*. Tesis de maestría. Rio de Janeiro, Departamento de Letras, Pontificia Universidad Católica de Rio de Janeiro. Disponible en

<[https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/6613/6613\\_1.PDF](https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/6613/6613_1.PDF)>. [Consultado el 12/11/2016.]

CARVALHO, U. (2016). «Por que a tradução de títulos de filmes é estranha?», en *Blog Tecla Sap* [en línea]. Disponible en <<http://www.teclasap.com.br/titulos-de-filmes>>. [Consultado el 08/11/2016.]

DERRIDA, J. (2002). *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva.

FUENTES LUQUE, A. (2001). «Aspectos profesionales y técnicos de la traducción audiovisual, con especial referencia al caso de España», en *TRANS Revista de*

- Traductología*, 5, pp. 143-152. Disponible en  
 <[http://www.trans.uma.es/Trans\\_5/t5\\_143-152\\_ALuque.pdf](http://www.trans.uma.es/Trans_5/t5_143-152_ALuque.pdf)>. [Consultado el 09/11/2016.]
- GOTTLIEB, H. (1994). «Subtitling: diagonal translation», en *Perspectives Studies in Translatology*, 2 (1), pp. 101-121.
- JAKOBSON, R. (1969). *Lingüística e comunicação*. Traducción de I. Blikstein y J. P. Paes. São Paulo: Cultrix.
- KARAMITROGLOU, F. (1998). «A proposed set of subtitling standards in Europe», en *Translation Journal*, 2 (2). Disponible en  
 <[www.bokorlang.com/journal/04stndrd.htm](http://www.bokorlang.com/journal/04stndrd.htm)>. [Consultado el 14/11/2016.]
- LEFEVERE, A. (1992). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. London: Routledge.
- LIRA, J. (2015). «Streaming, por que cresce rápido no Brasil?», en *ClienteSA* [en línea]. Disponible en <<http://www.clientesa.com.br/artigos/57889/streaming-por-que-cresce-rapido-no-brasil/imprimir.aspx>>. [Consultado el 08/11/2016.]
- MARTÍNEZ, S. (2007). *Tradução para legendas: uma proposta para a formação de profissionais*. Tesis de maestría. Rio de Janeiro, Departamento de Letras, Pontificia Universidad Católica de Rio de Janeiro. Disponible en  
 <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp034300.pdf>>. [Consultado el 02/11/2016].
- SOUZA, L. (2015). «Revisão de fansubs: análise das práticas de revisão de tradução audiovisual em legendas não comerciais produzidas por equipes organizadas», en *Cadernos Cespuc*, 26, pp. 148-188. Disponible en  
 <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/P2358-3231.2015n26p149/9249>>. [Consultado el 08/11/2016].
- TOURY, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam/Filadelfia: Benjamins

## Tan cerca y tan lejos: un ejemplo de familiaridad lejana

ADOLFO ELIZAINCÍN

(UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS)

Parafraseando de cierta manera la película del director alemán Win Wenders, de 1993, *In weiter ferne, so nah*<sup>1</sup>, creo que tan sugestivo título puede aplicarse al caso de las lenguas española y portuguesa, como también, claro, al de cualquier lengua que se relacione con otra como lo han hecho, y siguen haciendo, las lenguas originarias de Portugal y de España, y en el entendido de que presenten ambas, además, similitudes genéticas, tipológicas y areales entre ellas.

El traslado a América, a partir de 1492 en el caso del español y de 1500 en el del portugués, es uno de los episodios históricos que contribuye a ese acercamiento, ya que impregna ambos procesos de las peculiaridades universales características de los procesos de trasplantes de lenguas y culturas.

La cercanía de ambas lenguas peninsulares, instrumentos de sendos imperios que a partir del siglo XVI se desplegaron por el mundo (América, África, Asia) dando origen así a la época moderna, se verifica ya en el surgimiento de ambas. En efecto, tanto una como otra tienen su origen en las derivaciones que en la Península adoptaría el latín imperial expandido por Roma en su momento. Luego de varios siglos de adaptación, mezcla y contacto con las poblaciones autóctonas peninsulares, hacia fines del siglo X, comienzos del XI, se puede ya vislumbrar, entre otros, los esbozos de lo que luego serían las lenguas española y portuguesa. Ambas tienen su lugar de nacimiento en el norte de la Península, no muy alejada una de otra: el portugués (originalmente galaico-portugués) hacia el oeste, sobre la costa del Atlántico; el español (originalmente castellano, lengua de la región de Castilla o *Castiella*, región donde el paisaje se poblaba, y puebla aun hoy, de castillos o *castiellos*) un poco más hacia el este, en la zona cántabro-astur-leonesa.

---

<sup>1</sup> «En la lejanía, tan cerca».

Durante el proceso de la así llamada Reconquista, es decir, la lucha para el desalojo de los árabes de la Península, a la que habían llegado en el año 711, los pueblos que usaban esas variedades lingüísticas llevaron la delantera. Es decir que, por esta circunstancia histórica de alguna manera fortuita (tan fortuita como puede serlo la historia misma), el castellano y el gallego-portugués se convirtieron en adelantados en esa lucha, lo que por cierto acarrea privilegios ahí y en cualquier otro lugar del mundo. ¿Qué privilegios? Pues el prestigio de la lengua en cuestión que, si bien puede, por este mismo hecho que la favorece, proveerle fuertes detractores (naturalmente nativos y usuarios de otras variedades cercanas, la mayor parte de las veces vecinas geográficamente), a la larga, con el paso del tiempo, suelen prevalecer esos beneficios, pues la fuerza que da a una comunidad una lengua poderosa (esto es, vehículo de una cultura activa, fuerte, atractiva) no desaparece porque sí en un tiempo corto. Ejemplos hay de sobra en la historia del mundo.

Por eso alguien dijo, con certera ironía, que una lengua es un dialecto con un ejército y una armada. Y así fue en este caso. Las variedades dialectales de que venimos hablando eran unas entre muchas otras al comienzo del siglo X, para poner una fecha aproximada, en el norte de la Península, pero con el tiempo, y merced a esa fuerza militar de que hablo, a la que se suma, claro, luego, otras conquistas culturales sin relación directa con el mundo bélico, se transformaron en poderosas lenguas imperiales a partir del siglo XVI: el portugués y el español.

Y así llegaron ambas a América. Antes del trasplante, como puede verse, ambas lenguas estuvieron muy cercanas a lo largo de por lo menos ocho siglos, sea desde sus estadios primigenios, germen de las futuras lenguas, sea cuando estas ya estaban plenamente constituidas como las lenguas de los reinos de Castilla, luego España, y de Portugal. Y tantos y tantos años de convivencia no fueron por cierto todos pacíficos. Las vicisitudes del relacionamiento de Castilla/España con Portugal son de por sí objeto de bibliotecas enteras, y obviamente no puedo entrar a esta cuestión aquí. Pero lo cierto es que los contactos, de mayor o menor intensidad, de mayor o menor beligerancia, entre ambos reinos influyeron en forma muy notoria a ambas lenguas y, lo que es más importante, ese contacto actuó como elemento decisivo en el proceso mismo de constitución de las lenguas nacionales, a la postre imperiales, de que estamos hablando.

Quiero decir que no se trató de un contacto iniciado luego de que ambos reinos estuvieran establecidos, la cultura estabilizada, y sus sociedades asentadas. No, el

contacto se dio durante el mismo proceso de constitución de todos esos aspectos<sup>2</sup>. De ahí su decisiva importancia.

Y, como dije más arriba, ambas llegaron a América casi simultáneamente, 1492, 1511, español y portugués, respectivamente. Y de nuevo se pondrán en contacto en tierras americanas, pero no en forma inmediata. De hecho, habrá que esperar hasta el siglo XIX, por lo menos, para que ambas puedan comenzar a interactuar nuevamente. Pero claro, aquí nos asalta una duda, ¿se trata de las dos lenguas que llegaron en aquel lejano final del siglo XV, comienzos del XVI? Bueno, en principio, y desde el punto de vista teórico, se podría decir que no, que el español llegado al Caribe y el portugués llegado al nordeste brasileño eran muy distintos a las lenguas que finalmente se pondrán en contacto hacia el siglo XIX, como dije antes.

Ambas, al comenzar su aventura americana, siguieron rutas y caminos distintos. La expansión del español tuvo un primer capítulo caribeño (expansión en las islas a partir del primer desembarco en La Hispaniola, hoy República Dominicana/Haití), seguido de la expansión por México y Centroamérica, a lo que siguió la expansión por Sudamérica, a lo largo del Océano Pacífico, de norte a sur, hasta Chile, la «Araucanía». El portugués, afincado originalmente en la zona de la actual Salvador de Bahía, se expandió también de norte a sur por la costa atlántica, y durante prácticamente los dos siglos subsiguientes no abandonó su ubicación costera. Recién en la segunda mitad del siglo XVIII comienza a expandirse hacia el interior de Brasil, sobre todo como resultado del accionar de los *bandeirantes*. Y, por cierto, no llegó, en esta primera instancia, hasta las costas del Río de la Plata, precisamente la única zona atlántica por la que el Imperio español penetró en América, fundando por ejemplo las ciudades de Asunción y de Buenos Aires y, más tardíamente, de Montevideo, a comienzos del siglo XVIII.

Vale decir que este primer establecimiento de los contingentes europeos en América se hizo con una planificación y un orden que pareciera haber sido meditado de antemano. No lo fue, sin embargo. Pero cuando, como consecuencia de los desplazamientos territoriales de españoles y portugueses en América, los conquistadores europeos comenzaron a colidir y a entrar en conflicto, sí se necesitó planificar la distribución de los territorios americanos, para evitar o neutralizar reyertas posibles entre las metrópolis

---

<sup>2</sup> Por cierto, nunca una lengua está terminada ni perfecta, por lo que, en rigor, siempre se sigue «constituyendo». Pero hoy tenemos la perspectiva necesaria para percibir que hacia los siglos X a XIV tanto una como otra lengua se dirigían a una plenitud expresiva que se lograría durante los siglos XV y XVI, precisamente antes de comenzar su expansión global.



coloniales, lo que se logró a través de tratados y bulas papales, especialmente diseñados, es decir, a través de una planificación concreta e inmediata.

Para la época en que ambas lenguas de las que me ocupo aquí entraron en contacto, ellas mismas habían tenido acercamientos y mixturas con las lenguas nativas del continente ocupado. Obviamente, españoles y portugueses no llegaron a un continente vacío; había lenguas y pueblos de variadísima diversidad cultural y lingüística; había pueblos con una cultura primitivísima, ágrafos, de organización tribal, «salvajes» en una palabra, y los había de elevada y sofisticada cultura y organización social, institucional, militar.

Estos pueblos nativos de elevada cultura se encontraron mayoritariamente con la conquista española, la que, sucesivamente, doblegó y conquistó a aztecas, mayas, incas, entre tantos otros; la conquista portuguesa no encontró culturas de esta complejidad y sofisticación, ya que estas organizaciones no se dieron del lado atlántico de América. He aquí una gran diferencia en cuanto a los contactos previos que sufrieron nuestras lenguas antes de interactuar entre sí.

El mismo concepto de contacto tal como lo manejamos hoy debe ser cuidadosamente utilizado al tratarse de estas situaciones a las que me refiero. No es lo mismo el caso del contacto actual entre lenguas que vehiculizan una compleja sociedad letrada, con formas muy amplias de expresión y manifestación, con una globalización imperante que acerca cotidianamente y obliga a interactuar a individuos (y lenguas) de muy diferente origen y ubicación geográfica, que el de las penosas experiencias de contacto (sobre todo las iniciales) entre conquistadores y conquistados, en situaciones de casi exclusiva oralidad y de educación escasa o nula, tal como la entendemos hoy.

Pero ello no significa que no haya habido contacto. Lo que quiero decir es que debemos ser conscientes de que no son situaciones idénticas, que no es lo mismo el contacto de un español con un maya en el siglo XVI que el contacto de un hablante de español con un lusohablante en este siglo XXI. Los procesos en principio no deben diferir mucho, pero las circunstancias externas son tan diferentes que, por fuerza, los resultados no deben equipararse sin más.

La historia del portugués en Brasil se relaciona más, o sea, establece mayor contacto, con la así llamada *língua geral*, especie de lengua *koiné* de amplia difusión por todo Brasil (los especialistas distinguen, de todos modos, por lo menos dos variedades, la del norte y la del sur o paulista), de base tupí, muy utilizada hasta su prohibición (en un acto de planificación) en la segunda mitad del siglo XVIII por el Marqués de Pombal

(1699-1782). Aunque para esa fecha ya había contacto entre esa *língua geral* y el idioma de los conquistadores, que no se había extendido más allá de la costa atlántica, comienza apenas ahora la gran difusión del portugués por el territorio brasileño, hacia el interior del continente, alejándose de la costa, y estableciendo ahora sí contacto más sistemático con la lengua española.

La gran difusión imperial de la lengua lusitana en territorio americano fue de la mano de las políticas siempre presentes en el país del norte (colonia, imperio o república) de ampliar sus fronteras hacia el interior. En lo que a Uruguay concierne, es bien sabido que Brasil siempre consideró, por ejemplo, al Río de la Plata como su frontera natural, y hay muchos episodios de la historia regional que así lo prueban, como, por ejemplo, la fundación de la Colonia do Sacramento en 1680 o la constitución, efímera pero significativa, de la Provincia Cisplatina entre 1817 y 1825.

Hasta aquí esas rápidas pinceladas históricas sin las cuales nunca se termina de entender cabalmente un fenómeno actual, sea de la naturaleza que sea, y, en nuestro caso, con mucha más claridad, ya que la historia es aliada imprescindible de los fenómenos lingüísticos. Ningún fenómeno lingüístico actual lo es por su mera existencia en este instante, sino que es lo que es porque llegó a ser tal, evolución y cambio mediante.

---

El español y el portugués tienen la gran ventaja, a los efectos de su intercomprensibilidad, de pertenecer a la misma familia de lenguas, la románica; la de haber estado durante siglos en contacto, primero en Europa, luego en América; y la de compartir parcialmente su tipología. No es poco. Y, como desventaja, deben anotarse también los tres factores anteriores, por paradójico que parezca. En efecto, ambas lenguas se miran a sí mismas en sendos espejos que si bien por un lado ofrecen una imagen semejante de una y otra, no pueden evitar por otro el juego distorsionante que ofrecen las imágenes de imágenes reflejadas y reproducidas.

En otras palabras, ello quiere decir que la sensación de comprensión total que algunos ingenuos experimentan cuando oyen el portugués hablado (digamos brasileño, digamos del sur de Brasil), la certeza que suelen tener estas personas de que se puede mantener un diálogo en el que el interlocutor 1 usa español y el 2, portugués, es una ilusión. Mientras se trate de un intercambio intrascendente de comunicación (si es que ese concepto existe), como suelen ser las típicas interacciones iniciales (*small talk*) para comenzar un diálogo más «denso», o como quiera llamársele, o cuando se trate de una

interacción tan estandarizada y previsible que se puede saber qué se va a contestar, responder o argumentar, no hay problema, todo parece fluir con la naturalidad cercana al de un diálogo monolingüe.

Pero, si la conceptualización se agudiza, si la sofisticación estilística emerge, si los recursos de humor o ironía, dobles sentidos, sugerencias entredichas, etc. quisieran ser usados, si el interlocutor deseara evocar en su discurso un ambiente conocido a través de la forma de hablar de los nativos de ese ambiente, o si la interacción se aproximara a los estándares de sutileza propios de una discusión filosófica, o poética, o si se hablara de la poesía de Fernando Pessoa, etc., etc., la ilusión se desvanecería muy pronto.

Por eso digo que la impresión de que se puede interactuar en forma bilingüe es una ilusión, ya que, si bien sirve para algunos momentos de la comunicación, no es de utilidad en la gran mayoría de los casos. Me viene a la memoria una anécdota del gran antropólogo brasileño Darcy Ribeiro en una de sus clases de los años 60 del siglo pasado en la Universidad de la República. Terminada su clase inicial, un grupo de alumnos se le acerca y he aquí que el profesor comienza a hablar de las dificultades de comprensión en este tipo de situaciones, a lo que una alumna le dice que, si lo desea, y él pudiera, sería mejor para todos que se expresara en español durante la clase. «Pues creí que lo estaba haciendo», dijo, con su gracia característica. Pues eso, la ilusión de que estamos comunicándonos, en este caso, creyendo que estoy usando español, pero que todos perciben como portugués. Y ello se debe a la cercanía genética, areal, tipológica, como dije antes, que, si bien ayuda mucho, también provoca fuertes engaños y hasta equívocos que pueden ser peligrosos.

En algunas (no en todas) zonas fronterizas de Brasil con países hispanohablantes de América, el conflicto, irremediable consecuencia del contacto, se resolvió históricamente por el expediente de la creación de una tercera realidad lingüística, una suerte de variedad mezclada que en la mayoría de los casos tiene un predominio fuerte de elementos portugueses, mezclados con rasgos, características o estrategias propias del español. Nada distinto de lo que otras lenguas produjeron al ponerse en contacto con otras variedades distintas en muchas de las fronteras de este mundo, así, el español y el inglés en la frontera mexicana-estadounidense, o el francés y el inglés en Canadá, zona de Montréal, etc., etc.

Esta es la tradicional situación de contacto que ha sido abundantemente estudiada por la lingüística, desde que Uriel Weinreich publicara, a comienzos de la década del 50 del siglo pasado, su influyente *Languages in Contact*, pero con antecedentes interesantes ya a fines del siglo XIX en Alemania, Holanda, Portugal y otros países.

Pero hay otras situaciones de contacto que no necesariamente se dan en las regiones en que cotidianamente interactúan hablantes de una lengua y de otra (o variedades de lenguas), sino en el escritorio o en el aula. Me refiero, básicamente, a la tarea de traducción, quizás también la de interpretación, y a la labor de enseñanza de una de las dos lenguas, en este caso, enseñanza del español como L2 a nativos lusohablantes o la situación contraria, enseñanza de portugués como L2 a nativos hispanohablantes.

Aunque se trata de situaciones semejantes, no son idénticas. Tanto la tarea de traducción como la de enseñanza suponen un trabajo reflexivo sobre la lengua, reflexión ausente en la otra situación de contacto, en la que los fenómenos se dan espontáneamente en el uso práctico y concreto de las lenguas por parte de los hablantes. En el segundo caso las lenguas en sí están sometidas a una especie de análisis de laboratorio, sea este un laboratorio de traducción, lo sea de enseñanza, es decir que las técnicas de la traducción y las de la enseñanza inevitablemente producen o provocan esa reflexión de la que hablaba antes.

Pero no hay duda de que el fenómeno del contacto emerge como una variable importante a la hora de considerar tanto la validez y calidad de una traducción como las de una clase de lengua.

En lo que sigue, no tomaré en cuenta esta diferencia de situaciones de contacto y supondré que los fenómenos se hacen visibles en ambas situaciones, aunque la forma de manifestarse pueda ser distinta. Pretendo ejemplificar todo lo expuesto hasta ahora con un solo fenómeno, en la esperanza de que, como reza el adagio popular, «para muestra basta un botón».

---

En otras oportunidades he escrito mucho sobre un fenómeno que comencé a estudiar cuando lo descubrí en ocasión de mis trabajos de campo en la frontera Uruguay-Brasil, tratando de asir de la forma más pura posible la esencia de las hablas mezcladas de la región, variedades del portugués del sur de Brasil con fuerte influjo del español rural del noreste uruguayo, como expliqué más arriba.

Veamos una de esas sorpresas. Me llamaba la atención (entre tantas otras cuestiones) cómo algunos habitantes de la frontera decían, por ejemplo,

(1) *Gusto sí de ir a las carreras.*

Ejemplo real tomado de un diálogo sobre los entretenimientos de fin de semana en el pueblo en que a la sazón me encontraba. Por cierto, no se me escapaba que esa construcción se parecía mucho a la del portugués

(2) *Ele gosta muito das praias,*

y que esta a su vez tenía el correlato español en la mucho más pesada

(3) *(A él) le gustan mucho las playas,*

donde en caso de elegir el uso del pronombre fuerte precedido de preposición, la aparición del clítico es obligatoria; no lo contrario, ya que

(3a) *\*A él gustan las playas,*

no es gramatical, pero sí lo es

(3b) *Le gustan las playas.*

De manera que el uso del verbo *gustar/gostar*, del mismo origen y con mínima diferenciación fónica<sup>3</sup> en ambas lenguas, se ha organizado sintácticamente de una manera muy diferente en cada una de ellas.

En efecto, siendo en ambas un verbo psicológico, o de experimentación de estado, o *sentiendi* (las terminologías difieren también mucho), posee un argumento que se identifica con un experimentador, como elemento central de la construcción. Si lo comparamos con un verbo activo, por ejemplo, que requiera un agente que realice la **acción** nombrada por el verbo, como en

(4) *Él limpió la ventana,*

advertiremos que en casos como (2) o (3) se trata de identificar un experimentador del estado que nombra el verbo, inducido por un estímulo. Es decir, la playa (estímulo) provoca en el experimentador (*él*) el estado o sensación de placer, o agrado, o gusto, que nombra el verbo.

Hasta aquí lo que es común; la organización sintáctica de estos argumentos, sin embargo, es diferente: el portugués prefiere vestir al experimentador como un nominativo (*ele*), mientras que el español lo hace como un dativo (*le*). Y esto muestra dos perspectivas distintas y consecuencias sintácticas diferentes. El portugués identifica formalmente, por

---

<sup>3</sup> Una de las diferencias, la apertura de la vocal de la raíz en /o/ desde /u/ —el origen es *gustare*—, tuvo repercusión en la grafía portuguesa; la otra —palatalización de /-s/ en /-š/— es una regla optativa y no tiene estatus fonémico.

posición dentro de la frase o por el orden de las palabras, a ese experimentador con un sujeto propio de un verbo activo; no hay ninguna diferencia en este aspecto entre *ele* de (2) con *ele* de

(5) *Ele limpou a janela;*

ya que nadie dudaría en analizar ambos pronombres como sujeto de las respectivas oraciones.

Si comparamos con el español, veremos que no se puede hacer la misma operación. El pronombre *él*, sin duda sujeto agente de (4), nada tiene que ver con el *a él* de (3), por lo que nadie clasificaría esta parte de la oración como el sujeto con la misma facilidad que se hace en portugués.

El portugués identifica este tipo de oración, con un verbo de esta clase, con una oración activa transitiva de dos argumentos, un sujeto antes del verbo y un objeto después del verbo. Y así simplifica de una manera notoria la sintaxis general de la lengua.

En español todo son problemas<sup>4</sup>. Al querer identificar algo parecido a un sujeto (que hace o siente lo nombrado por el verbo) se encuentra que en la posición neutra general y común de los sujetos aparece un pronombre precedido de preposición, lo que inmediatamente lo descalifica como tal. Podría pensarse entonces que ese ubicuo sujeto se sitúa en posición posverbal, aunque no sea esa la posición típica de los sujetos en español. Así *las playas* de (3) podría calificar como sujeto, aunque esté en posición posverbal, ya que toma concordancia con el verbo, lo que es característico de los sujetos. Si el ejemplo fuera

(6) *A él le gusta la playa,*

el singular exige la concordancia en singular del verbo (*gusta* y no *gustan*).

Por otra parte, esa posición posverbal es típicamente ocupada por el objeto directo en las construcciones activas transitivas (*limpió la ventana*), por lo que podría pensarse en un objeto de este tipo para *las playas* en (6). Pero sucede que un objeto directo puede pasivizarse como un sujeto «paciente», como en

(7) - *La ventana fue limpiada por Juan,*

---

<sup>4</sup> En algunas variedades del español, además, subsiste la forma con nominativo *yo gusto de...* en general usada en tercera persona y muchas veces especializada para referir a la atracción mutua entre dos personas: *Juan gusta de María*. Repito, en algunas variedades; en otras la estructura es ya completamente desconocida.

lo que es a todas luces imposible con la oración que estamos estudiando:

(8) \**Las playas son gustadas por él.*

Además, la otra prueba sintáctica tradicional, sustitución por clítico acusativo, no da resultado aceptable:

(9) (?) *Juan las gusta.*

Compárese con el pleno funcionamiento de la técnica de sustitución en

(10) *Él las limpia,*

oración perfectamente aceptable por cualquier hablante de español, como pasivización de (4).

Luego de este análisis de las formas similares de construir con el verbo en cuestión, es posible hipotetizar (a los efectos del estudio del contacto lingüístico) que, al ponerse en comunicación cercana un hablante de portugués que posee una gramática que exige nominativo para el experimentador con un hablante de español cuya gramática le exige dativo, como así también en clases de portugués o de español como L2, en virtud de que el esquema sintáctico del portugués *gostar* se asimila al esquema general de un verbo biactancial activo (S V O), este se diluye o confunde, en consecuencia, en un esquema no marcado, como lo es la construcción a la que se asimila. El español, por el contrario, al no cumplir ese proceso de asimilación, ofrece una construcción marcada, es decir, no la esperable en primera instancia, no la que aparece por defecto.

Dadas estas características de ambas lenguas, se deja ver que la solución del portugués es más sencilla, más simple, más transparente. El español es, en este aspecto, más complejo. Solo para ilustrar un poco esta idea de procedimientos más simples o más complejos en la comparación de lenguas: en muchísimas oportunidades, los hablantes de español, al usar *gustar*, pero también otros verbos de la misma categoría como *parecer*, empiezan a construir sus enunciados (en la oralidad) por el nominativo. Es así que se suele escuchar con harta frecuencia comienzos falsos del tipo

*Yo... me gusta esta cerveza,*

*Yo... me parece que ya es tarde,*

etc. Interpreto esto como una imposición del orden no marcado (sujeto antes del verbo) que, una vez emitido, desencadena una cierta alarma en el hablante que vuelve atrás y recomienza la oración, ahora con la forma exigida por la gramática, más forzada, marcada, en una palabra.

En este estado de cosas, es bastante evidente cuál será el resultado del contacto: la construcción portuguesa se impondrá sobre la española, no lo contrario. Y ello porque las lenguas están siempre prontas para desencadenar el proceso de cambio, sobre todo en aquellas zonas de su gramática que no estén fijas, sino en variación, hecho que se puede probar, entre otras formas, por la duda y vacilación del usuario (lo que en mi ejemplo se evidencia en la duda sobre el uso del nominativo luego corregido por el dativo (*yo... me gusta esta cerveza*). Por esta razón, en mi trabajo de campo arriba referido me encontré con (1), oración que, a pesar de que cada una de sus palabras sea española, presenta una estructura propia del portugués. Es mucho más probable, dada la hipótesis arriba planteada, que suceda esto en hablantes de español, que un hablante de portugués cree una oración como

(11) *Me gosta a cerveja,*

de dudosa aceptación por la mayoría de los lusohablantes, aunque su sentido sea claro. De la misma manera creo (pero solo creo) que es más probable que un estudiante lusohablante de español L2 cometa la «falta» de decir o escribir

(12) *Gusto de las carreras*

que un estudiante hispanohablante de portugués L2 diga o escriba

(13) *Me gosta a cerveja.*

Todas estas consideraciones tienen que ver con el enfoque sincrónico del problema, es decir, cómo se presenta hoy, en la diacronía actual, visto a través de la lupa del análisis del contacto y comparación de las dos lenguas.

---

Pero el fenómeno está lejos de quedar explicado con lo que antecede. Si bien a los efectos prácticos de una clase de lengua, o de una traducción, tener claro estos aspectos ayuda mucho tanto al profesor como al traductor, el lingüista suele preguntarse más sobre la cuestión. Y, en mi caso particular, la curiosidad surgió cuando, frecuentando textos de español antiguo, encuentro que la forma más común de construir el verbo en el siglo XVI, por ejemplo, era como la construcción portuguesa actual, es decir, con experimentador en nominativo.

El verbo *gustar/gostar* es relativamente nuevo tanto en portugués como en español. Quiere decir esto que se trata de una formación romance, que no tiene su fuente en el latín de la época clásica, aunque sí, claro, en un latín posterior. Para nombrar esta sensación de



agrado que hoy nombra el verbo que vengo estudiando, el latín clásico tenía básicamente el verbo *placere* que se construía con experimentador en dativa, es decir, *mihi placet*. Este verbo da origen al verbo español *placer*, muy irregular, que subsiste aún hoy en estilos formales y cuidados, en el lenguaje cortés y hasta un poco afectado. En el portugués desapareció muy temprano, mucho más temprano que en español, donde, como digo, aún hoy se le suele escuchar o ver en textos escritos:

(14) *Me place compartir con la audiencia...*

Y quien vino a sustituirlo (no solo, pero fundamentalmente) fue, precisamente, *gustar/gostar*.

Para el español (de ahora en adelante continúo mi exposición refiriéndome solo a esta lengua), es importante saber que Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* de 1611 lo consigna, de manera que podemos suponer que ya estaba en uso por lo menos un siglo antes, comienzos del XVI. Y por cierto es un verbo denominal, que deriva o se ha formado sobre el sustantivo *gusto*, cuyo significado primario e inicial es el del sentido que permite experimentar el sabor de un alimento o bebida, por ejemplo. Pero prontamente el verbo, como es común en la evolución semántica de las lenguas, amplía su significado y comienza a usarse para referir no solo al sabor experimentable por la lengua, paladar, etc., sino a toda otra sensación placentera no experimentable por este medio, digamos así. Es la época en que podemos usar *gustar* para referir al sabor de un alimento (*gustar de los condimentos*), pero también de algo en absoluto material (*gustar de la música*).

Al avanzar en forma tan notoria en el espacio semántico que refiere a las sensaciones placenteras experimentadas por el individuo, se hace muy general, desplazando de a poco y casi en forma definitiva al antiguo *placer*, que, además, como anoté arriba, es un verbo irregular, con formas alternantes para una misma persona (*plazca~plega* para el subjuntivo, entre otras irregularidades), por lo que los usuarios prefieren evitarlo, si media una elección consciente. Antes de desaparecer, de todos modos, produjo compuestos, como *complacer*, de uso más corriente en la actualidad.

Surgen además sinónimos como *apetecer*, *encantar*, *agradar* (en épocas diferentes), se crea la versión negativa de gustar en *disgustar*, por lo que su vitalidad creativa queda probada y el verbo, establecido.

Pero, en cuanto a su conformación sintáctica, *gustar*, como dije antes, se construyó siempre con experimentador nominativo, por lo menos durante casi dos siglos, es decir,

hasta fines del siglo XVIII (por cierto, las fechas son muy aproximadas), lo que nos alienta a pensar que no siguió la estructura básica de su antecesor *placere*, ni tampoco la de *placer*, ya verbo romance. Pero sí cabe la observación de que ambas lenguas, español y portugués, se manifestaron de la misma manera, es decir, con nominativo. El hecho habla de un reacomodo romance de la realidad lingüística, rompiendo en forma notoria con los antecedentes latinos. Como este ejemplo, se pueden encontrar otros donde portugués y español actúan de consuno, construyendo fuertes lazos de identificación en sus gramáticas. Por cierto, hay también casos en que esto no sucede, produciéndose distanciamientos que a la larga hacen a la identidad propia de las lenguas en cuestión, una identidad más notoria por la diferencia, aunque la semejanza también pueda ser considerada un rasgo de dicha identidad.

Sin embargo, hacia fines del siglo XVII comienza a insinuarse en el español un cambio dramático: el verbo comienza a construirse en la forma como aparece mayoritariamente hoy, es decir, con experimentador en dativo; se perfila la forma

(15) *Me gusta la música popular,*

que, en caso de énfasis, puede reforzarse con la duplicación con pronombre fuerte

(16) *A mí me gusta la música popular,*

en detrimento del hasta entonces casi único

(17) - *(Yo) gusto de la música popular.*

En otras palabras, abandona el español la comunidad con el portugués, y construye nuevamente como lo hizo, en sus más lejanos antecedentes, el verbo *placer*. Se trata de un cambio sorprendente para cuya explicación la lingüística general histórica debe extremar sus herramientas de análisis y sus procedimientos heurísticos. Se trata, nada más ni nada menos, de un cambio que afecta la estructura argumental misma del verbo, ya que se ha pasado del esquema

A) EXPERIMENTADOR nominativo GUSTAR COMPLEMENTO (el estímulo)

Él gusta de la playa

a este otro

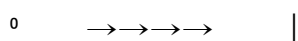
B) EXPERIMENTADOR dativo GUSTAR SUJETO (?) OBJETO (?) (el estímulo)

Le gusta la playa.

No es lo mismo que el experimentador emerja como nominativo que como dativo: son dos formas diferentes de ver el mismo proceso, a saber, una visión en que ese experimentador tiene un cierto control o responsabilidad sobre el estado de cosas que nombra el verbo, el esquema A), o, por el contrario, ese mismo experimentador no tiene ninguna responsabilidad sobre el estado de cosas en cuestión, esquema B), donde ese constituyente puede sin mucho esfuerzo ser visto como un objeto indirecto.

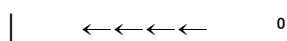
En el esquema A) la semejanza con la oración transitiva es bastante clara, no una acción, pero sí una especie de voluntad o predisposición se desplaza desde ese experimentador cuasi agente, a través del verbo, hacia el componente final, así

A) Él gusta de la playa



mientras que B) se representa así

B) Le gusta la playa



El español, al provocar el cambio arriba referido y preferir B) en forma tan estrepitosa, ha querido dejar en claro que la visión predominante (a la que la sintaxis le es funcional) es la del estímulo externo por completo a la persona que no hace más que recibirlo y experimentarlo, sin ninguna responsabilidad en lo sucedido, es decir, esta música/bebida/alimento/persona/paisaje/película... han provocado en el individuo en cuestión, el referente de los pronombres, un estado de bienestar y satisfacción como si hubiera sido poseído por el estado de cosas: mientras que el esquema A) expresa lo contrario, a saber, enfatiza que alguna responsabilidad y quizás hasta complicidad existe en el individuo referido con el pronombre de tercera persona en el estado de satisfacción final del proceso.

Por eso: el mismo verbo, el mismo origen, casi la misma fonética, es decir, tan cerca *gustar* de *gostar*; pero, por otro lado, tan diametralmente opuestos, tan lejos, en una palabra, en sus respectivas construcciones sintácticas, funcionales a dos visiones contrapuestas y hasta excluyentes que pueden ser fuente de malentendidos, errores, confusiones.

## El lunfardo rioplatense en el portugués de Brasil

RICARDO SOCA  
(UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA)

Tras asentarse en las periferias urbanas de ambas márgenes del Plata, el lunfardo rioplatense no se conformó con su territorio originario: a lomos del tango se abrió camino fuera de fronteras y muchas de sus voces florecen hoy, mimetizadas con el portugués de Brasil, en el habla coloquial de metrópolis como Rio de Janeiro y São Paulo. El lunfardo es hijo de la marginación de los barrios bajos del Buenos Aires y el Montevideo de la segunda mitad del siglo XIX, poblados por inmigrantes europeos —principalmente gallegos, genoveses e italianos del sur— que lo enriquecieron con vocablos procedentes de las lenguas europeas. Se ha dicho que su fuente primigenia fueron las jergas delictivas que prosperan en las prisiones y en los barrios bajos; recordemos que el nombre *lunfardo* viene de *lunfa* ‘delincuente’, traído para referir al hampa genovesa de Buenos Aires, pero conquistó el interés de los estudiosos cuando, a fines de aquel siglo, fue adoptado por el tango, el ritmo de estirpe orillera con el que se fue incorporando poco a poco al habla popular urbana.

El lunfardo nunca fue una variedad lingüística, sino un extenso repertorio léxico que, nacido en los arrabales, fue impregnando gradualmente la lengua: primero, la de las grandes ciudades, para, más tarde, extenderse al resto de la región. Tan imbricado está hoy en la urdimbre del lenguaje popular rioplatense, tan difusa es su frontera con el lenguaje general que suele ser difícil discernir cuándo un lexema rioplatense pertenece al lunfardo y cuándo no.

En efecto, en el *Nuevo diccionario del lunfardo*, las entradas marcadas con *leng. gen.* (lenguaje general) y *pop.* (popular) exceden en mucho a las que llevan la marca *lunf.* (lunfardo).

Hace ochenta años Enrique Santos Discépolo escribía su tango *Cambalache*: «Siglo veinte, cambalache problemático y febril... El que no llora no mama y el que no **afana** es un gil», sin sospechar que el verbo *afanar* acabaría por instalarse en Brasil, con la misma connotación coloquial y lunfardesca que tiene entre nosotros. Conviene recordar

que su acepción de ‘robar’ procede del caló, la lengua de los gitanos de España. Para los diccionarios brasileros Houaiss (2009) y Aurélio (2010), esta acepción viene definida como ‘robar, hurtar’, considerada un brasilerismo, es decir, una voz no europea, sin mención de su origen rioplatense.

En portugués formal tiene exclusivamente el sentido de ‘trabajar’ y, en forma pronominal, de ‘esforzarse’, tal como en el español formal.

Gobello (1994) recuerda, no obstante, que la equiparación del trabajo con el robo es común en la mayoría de las jergas. Veamos este ejemplo de *afanar* en el portugués brasilerero:

Orlas de facínoras, pilhadores, filibusteiros invadiram a parte destruída para afanar, pilhar e abusar dos que restavam ainda apavorados mas ilesos. (Paulo Novaes, 1996, *Mão de luva*.)

Un vocabulario nacido entre los presidios y los barrios periféricos de Buenos Aires y Montevideo no podría dejar de mostrar la impronta de su contacto con cárceles y comisarías. Según Gobello (1994) y Conde (2010), el véneto *incaenare* ‘encadenar’ se convirtió en *encanar* ‘llevar preso’, que condujo luego a *cana* ‘cárcel, presidio, policía’. Sería preciso investigar si el vocablo nos llegó desde el Brasil o si lo recibimos desde el véneto y luego lo transmitimos al portugués brasilerero, puesto que en ambas regiones hubo una caudalosa inmigración italiana.

Sabe o que me pareceu? Que queria ser preso. Francamente. Causar escândalo para ir em cana. Existe gente assim. (Marcos Rey, 1995, *Os crimes do Olho-de-Boi*.)

Otro nombre de la cárcel es *cafúá*, que, curiosamente, parece tener origen en el portugués o en el gallego, con el significado de ‘rancho de terrones’, según Teruggi (1978: 144) y Gobello (1994). En Brasil, designa el ‘lugar de la escuela donde los niños son puestos en penitencia’ o también una ‘habitación miserable’. Houaiss (2009) confirma esta etimología, que sitúa en el portugués patrimonial. Sin embargo, Pessoa de Castro (2001) le atribuye origen africano, en el quicongo, lengua en la cual significa ‘lugar oscuro y húmedo’. En todo caso, es voz lunfarda registrada por Gobello (1994) y por Conde (2010), que parece haber hecho un camino inverso al de la mayoría de las voces lunfardas, desde Brasil al Río de la Plata.

Gobello (1994) asegura que el platinismo *carcamán* proviene del español patrimonial *carcamal*, con la denotación de ‘viejo achacoso’, que fuera usado por Pérez Galdós, Valle-Inclán, Unamuno y Blasco Ibáñez, entre otros.

En el Corpus Diacrónico del Español (CORDE), *carcamán* aparece usado en el siglo XIX por José Mármol y por Hilario Ascasubi, forma que tal vez esté vinculada con el portugués brasileiro *carcamano* ‘apodo jocoso que se da a los italianos’. Sin embargo, sería difícil afirmar con certeza cuál es el origen del uso que se le da al término en las regiones rurales del noreste del Uruguay, zona en la que el portugués y el español interactúan desde hace cuatro siglos.

Entre nosotros, Monegal emplea *carcamán* con la denotación académica de ‘persona achacosa’ en varios de sus cuentos; en «Cuestión en la sierra»,<sup>1</sup> un personaje recurrente, el burro Jeromildo, interrumpe, furioso, una discusión entre una vaca y una yegua a la hora de la siesta:

¡Basta, carcamanas de Mandinga! ¡Me han cortao la siesta en lo más projundo, sotretas!

La denotación de ‘persona vieja’ queda más clara en «El trío Silverio Espinosa»<sup>2</sup>, cuento también de Monegal, cuyo protagonista narra:

Tuitas las noches me salía con la mesma letanía: «Silverio no seas desalmao, Silverio asentá los sesos, Silverio vas a llegar a carcamán y naide te lavará los mulambos».

En Brasil, en cambio, *carcamano* se aplica despectivamente a los inmigrantes italianos, como vemos en este ejemplo:

Filha minha não casa com filho de carcamano! (Antônio de Alcântara Machado, 1927, *Brás, Bexiga e Barra Funda*.)

Según Houaiss (2009), *carcamano* se aplica también a los lustrabotas (*engraxates*), pero de esta acepción no pude hallar testimonio.

La ocupación ocasional del desempleado, la **changa**, según Gobello, es ‘el trabajo del mozo de cordel’, mientras que, en Brasil, Houaiss (2009) le atribuye origen rioplatense, tal vez siguiendo a Caldas Aulete, citado por López (1993). Sin embargo, Corominas (1980) sostiene que se formó en Brasil a partir de *jangada* (‘transporte fluvial sobre maderos flotantes’), por hacerse por este medio el transporte de cueros por los ríos Paraná y Uruguay. De acuerdo con él, *jangada* proviene de una lengua dravídica de la India, el malayálam. Llama la atención el hecho de que el testimonio más antiguo que menciona el etimólogo catalán son las Actas del Cabildo de Montevideo, en una anotación de 1730.

---

<sup>1</sup> MONEGAL, José (1973). *Cuentos de bichos*. Montevideo: Banda Oriental, p. 17.

<sup>2</sup> MONEGAL, José (1967). *Cuentos escogidos*. Montevideo: Banda Oriental, p. 114.

En el portugués brasilero de hoy, *changa* es voz poco usada, a diferencia de en el Río de la Plata, donde refiere a un transporte de carga liviana y al pago que se hace por ese servicio, como, asimismo, por extensión, a cualquier propina.

El delincuente detenido que por primera vez es fotografiado queda **escrachado**. La palabra *escrache* proviene probablemente del genovés *scraccé* ‘fotografía, especialmente del rostro’. De ahí se derivó el verbo *escrachar* ‘retratar’; una vez **escrachado**, el delincuente queda en evidencia, puede ser reconocido en el futuro. Este rasgo semántico dio origen al nombre de los **escraches** protagonizados por defensores de los derechos humanos contra figuras de las dictaduras uruguaya y argentina. En el portugués de Brasil, entre otras acepciones, *escracho* es el ‘retrato hecho por la policía’ (Houaiss, 2009) y *escrachar*, ‘fichar a alguien en la comisaría después de fotografiarlo’.

*Estrilar* proviene del italiano *strillare* ‘rabiar’, pero por metonimia pasó a significar ‘gritar’ en el Río de la Plata, según Meo Zilio (1965). No obstante, en la definición del *Diccionario del español del Uruguay* (DEU) este verbo significa ‘mostrar ira o furia’, mientras que para el *Nuevo diccionario de americanismos* (NDA) es ‘manifestar furia o animadversión’; significados que no se alejan mucho del significado italiano para ‘rabiar’. En portugués de Brasil se define como ‘*vociferar, deblaterar, bradar, por zanga, exasperação, enfurecimento*’ según Aurélio (2010), que lo clasifica como *brasileirismo*, sin indicar su etimología.

En los garitos de juegos de azar y en las subastas era común la figura del **grupí** o **gurupí**, un jugador que actuaba en connivencia con la banca o con el rematador, haciendo ofertas ficticias para estimular la puja. En el DEU, aparece como *grupí*, con una etimología del genovés *gruppiê*, pero quizá resulte más verosímil un parentesco con el francés *croupier*, ya asentado en Mieres *et al.* (1966).

En *Memorias de Juan Pedro Camargo*<sup>3</sup>, de Monegal, el personaje Juanillo, un zorro parlante, se expresa así:

Tábamos en la punta de la sierra con mi máistro don Tatú, en una timba. Don Tatú tallaba y yo trabajaba de gurupí.

En Houaiss (2009), *gurupi* figura como vocablo propio de Rio Grande do Sul, definido como ‘individuo que en subastas, por medio de ofertas ficticias, hace subir los precios en favor del rematador o del dueño de los objetos subastados’.

---

<sup>3</sup> MONEGAL, José (1968). *Memorias de Juan Pedro Camargo*. Montevideo: Banda Oriental.

Asimismo, de *gurupí* o *grupí* procede *engrupir* ‘hacer creer una mentira’. En Brasil *engrupir*, atestado desde mediados del siglo pasado, es ‘engañar o ilusionar a alguien’ o también ‘embaucarlo’.

El **escruchante** es el ladrón que roba por medio del **escrucho** o **escruche**, es decir, ‘mediante la rotura de puertas o ventanas’ (DEU). Estos vocablos, provenientes del italiano jergal *scrus* ‘robo con fractura’, aparecen también en el portugués de Brasil, con una *n* epentética bajo las formas *escrunchante* y *escruncho*, definidos por Houaiss (2009) como ‘roubo que se faz por meio de arrombamento, assalto, escalamento, chave falsa etc.’.

Gaúcho falava gíria, de quando em quando me obrigava a interrompê-lo: – Que significa escrunchante? Escrunchante? Ora essa! O lunfa que trabalha no escruncho, quer dizer, no arrombamento. Era a profissão dele. (Graciliano Ramos, 1969: 62.)

Se puede observar aquí asimismo que Graciliano Ramos emplea la voz *lunfa*, que no figura en los diccionarios brasileños consultados, pero que, por lo que se ve, era de uso en Brasil, por lo menos hace seis décadas.

El **falluto** es el sujeto ‘falso, hipócrita’ (DEU). Vocablo de etimología dudosa, aunque de probable origen italiano; Teruggi (1978) propone *fallito*, ‘quebrado’ o ‘fracasado’ en italiano, mientras que Meo Zilio y Rossi (1970) señalan el napolitano *faglio* ‘trampa’, pero se trata de meras aproximaciones tentativas, sin el respaldo de testimonios seguros. En Brasil, *fajuto* se refiere a ‘algo de mala calidad’ o ‘falsificado’ y también a una ‘persona en la que no se puede confiar’ (Houaiss, 2009).

Joãozinho, tá na cara que esse chafurdo que o Zeca reportou é fajuto! – Fajuto em que sentido? Você quer dizer que não houve e que os outros sabiam disso? (Pedro Correa Cabral, 1993, *Xambioá. A guerrilha no Araguaia.*)

En el Uruguay, el **malandra** o **malandro** es aquel ‘que vive al margen de la ley’ (DEU); en la Argentina, donde es menos usado actualmente, es la ‘persona amoral, en la que no se puede confiar’. En Brasil, *malandro* es aquel ‘que não trabalha, que lança mão de recursos engenhosos, freq. condenáveis, para viver; vadio’, ‘perezoso, indolente’, ‘ladrón, marginal’. En Rio de Janeiro, equivale al malevo rioplatense ‘bohémio, sensual, de clase baja, con un modo peculiar de vestirse y hablar’. La palabra proviene del italiano *malandrino* ‘salteador, rapiñero’.



Un **mancarrón** es un matungo, un caballo viejo o de poca utilidad. Por extensión, ‘persona vieja y venida a menos’, añade Guarnieri (1979). Houaiss (2009) indica que *mancarrão*, voz propia de Rio Grande do Sul, llegó a Brasil proveniente del español.

Era um colmilhudo, com cada dente como uma estaca... velho como o cerro do Batovi; ou era um mancarrão de montaria, aporreado e cuerudo... outras vezes ainda... (Simões Lopes Neto, 1912, *Contos gauchescos*).

El DEU ofrece para **matrero** una definición diacrónica: ‘Fugitivo en el medio rural hasta fines del siglo XIX o principios del XX, generalmente buscado por la policía, que solía refugiarse en lugares agrestes o de difícil acceso’. Gobello (1994) la incluye como voz lunfarda atribuyéndole origen genovés. Sin embargo, Houaiss (2009) fecha esta palabra en el portugués del siglo XIII, mientras Corominas (1980) la ubica en Nebrija, como adjetivo en *siervo matrero*, con dos posibles significados: ‘envejecido en el servicio’ o ‘astuto, zorro’. Según el etimólogo catalán, es voz de probable origen árabe, derivada de *mohatrero* ‘tramposo’. Este es probablemente el étimo también de la palabra portuguesa *mutreta* ‘ardid’.

En el sur de Brasil, *matreiro* tiene hoy el significado de ‘persona dotada de experiencia y sagacidad en el trato con la gente, pícaro’. También se encuentra atestiguada en la prensa de Portugal.

El **otario** es para nosotros el ‘tonto, ingenuo, candidato a ser víctima de una estafa’, según Gobello (1994). En Brasil, *otário* equivale a ‘ingenuo, tonto, inexperto’. Se le suele atribuir una dudosa etimología, jamás comprobada, en el género zoológico de los otáridos, un león marino de cuyas especies algunas son extremadamente lentas. Es probable que el vocablo haya llegado a Brasil en la letra de muchos tangos, como *Se acabaron los otarios*, de Juan Andrés Caruso (1927):

Se acabaron los otarios  
que en otros tiempos había,  
los muchachos de hoy en día  
no son giles, al contrario.  
Se acabaron los otarios,  
que los salgan a buscar  
con linterna y con candiles,

o el más conocido *Mano a mano*, de Carlos Gardel y José Razzano (1920):

...y si alguna deuda chica  
sin querer se me ha olvidado,

en la cuenta del otario  
que tenés se la cargás.

El significado es semejante en Brasil, donde la palabra aparece definida como ‘individuo tolo, simples, fácil de ser engañado’ (Aurélio, 2010) o ‘ingênuo, tolo, inexperiente’ (Houaiss, 2009).

Ciro (Gomes) voltou a usar o seu vocabulário não-usual para um ministro e chamou de ladrão quem cobra ágio e otário quem paga.<sup>4</sup>

Tanto en Rio de Janeiro y São Paulo como en Montevideo y Buenos Aires, el **paco** es un paquete con dinero falso, que los estafadores emplean para engañar a sus víctimas. Proviene del italiano *pàcco* ‘paquete’, ‘envoltorio’. Tiene el mismo significado en el portugués de Brasil, que lo tomó del lunfardo (Aurélio, 2010), probablemente de la letra de algún tango, como *Madame Julie*, de Francisco Baldana, en cuya letra se incluye este fragmento:

Ya con el paco en mano, corrí a mi pieza  
y con mucho cuidado lo desaté  
pa’ qué contarle lo que había adentro,  
¡solo recortes de diario hallé!

El DEU atribuye a **pingo** dos significados vinculados con los equinos: ‘caballo de montar de excelentes condiciones’ y ‘caballo de carreras’, y, por extensión, ‘persona solidaria, servicial’. En Brasil, *pingo*<sup>5</sup> es un regionalismo exclusivo de Rio Grande do Sul, con el significado de ‘caballo de calidad, bonito y veloz’, pero Houaiss (2009), Aurélio (2010) y Da Cunha (1998) coinciden en que el vocablo es oriundo del Río de la Plata. Gobello (1994), por su parte, lo incluye como nombre popular del caballo, de cualquier condición.

El **punguista** es un carterista, un ladrón caracterizado por la destreza con que practica la **punga**. Voz de origen lunfardo, proveniente del italiano meridional *punga* ‘bolsillo’, está atestiguada en el léxico brasileiro desde mediados del siglo XX (Houaiss, 2009 y Da Cunha, 1998). No se trata de un brasilerismo, sino de un platinismo

---

<sup>4</sup> LAVORATI, Liliana (1994). «Ciro afirma que está pouco ligando para apoio da Fiesp», *Folha de São Paulo*, 03 de noviembre de 1994. Disponible en <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/11/03/brasil/4.html>>.

<sup>5</sup> El significado de *pingo* ‘gota’, en portugués, es un homónimo ajeno al uso que examinamos aquí.

incorporado al portugués, tal vez por vía de los marineros argentinos del Lloyd Brasileiro<sup>6</sup> que recalaban regularmente en Rio de Janeiro y en Recife. Houaiss (2009) define la **punga** como ‘hurto practicado con destreza’.

E levou a mão ao bolso onde enfiava as listas do jogo. A mão do secreta foi mais rápida — um punguista não teria dedos mais ligeiros, pensou Mariano. (Rachel de Queiroz, 1975, *Dora Doralina*.)

Con estas líneas espero dejar planteada la idea de que, para los jóvenes lingüistas, hay para recorrer un rico camino en el estudio de la incorporación de voces rioplatenses al portugués de Brasil, no solo ni principalmente por el contacto de frontera, sino también por la integración económica, política y cultural. Asimismo, deben tomarse en cuenta los nuevos medios electrónicos que abren paso a la comunicación instantánea, mucho más allá de las regiones de frontera, lo que viene favoreciendo el surgimiento y desarrollo de nuevas formas de contacto entre lenguas.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, C. (1990). *Onde andar Dulce Veiga*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS (2011). *Diccionario del español del Uruguay*. Montevideo: Banda Oriental.
- BUARQUE DE HOLLANDA, A. (2010). *Dicionário Aurélio* (edición electrónica). São Paulo: Regis Ltda.
- CASTRO, Y. (2001). *Falares Africanos na Bahia*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- CONDE, O. (2010). *Diccionario etimológico del lunfardo*. Montevideo: Taurus.
- COROMINAS, J. y PASCUAL, J. (1980). *Diccionario crítico-etimológico castellano hispnico*. Madrid: Gredos.
- GOBELLO, J. (1994). *Nuevo diccionario lunfardo*. Buenos Aires: Corregidor.
- HOUAISS, A. (2009). *Dicionário Houaiss* (edición electrónica). Rio de Janeiro: Objetiva.
- KÜHL DE MONES, . (1993). *Nuevo diccionario de uruguayismos*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- LÓPEZ, B. (1993). *Lenguaje fronterizo*. Montevideo: Nordan.
- MARCOS, R. (1995). *Os Crimes do Olho de Boi*. Rio de Janeiro: Saraiva.

---

<sup>6</sup> Empresa de navegación que existió entre 1890 y 1997, y que una Buenos Aires, Montevideo, Santos y Río de Janeiro. Mayor información en <<http://celsojapiassu.blogspot.com.uy/2012/02/samba-tango-e-o-lloyd.html>>.

- MEO ZILIO, G. (1965), «Italianismos generales en el español rioplatense», en *Thesaurus*, tomo XX, n.º 1. Disponible en [https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/20/TH\\_20\\_001\\_072\\_0.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/20/TH_20_001_072_0.pdf). [Consultado el 2/03/2012.]
- MEO ZILIO, G. y ROSSI, E. (1970). *El elemento italiano en el habla de Buenos Aires y de Montevideo*. Florencia: Valmartina Editore.
- MIERES, C.; MIRANDA, E.; ALBERTI, E. B. de y BERRO, M. R. de (1966). *Diccionario uruguayo documentado*. Montevideo: Academia Nacional de Letras.
- MONEGAL, J. (1973). *Cuentos de bichos*. Montevideo: Banda Oriental.
- \_\_\_\_\_ (1967). *Cuentos escogidos*. Montevideo: Banda Oriental.
- \_\_\_\_\_ (1968). *Memorias de Juan Pedro Camargo*. Montevideo: Banda Oriental.
- NOVAES, P. (1996). *Mão de Luva*. São Paulo: Nau.
- QUEIROZ, R. (1987 [1975]). *Dora Doralina*. Montevideo: Editora José Olympio.
- RAMOS, G. (1969 [1953]). *Memórias do Cárcere*, vol. 2. São Paulo: Livraria Martins Editora.
- SOCA, R. (2012). *Elementos compartidos con el portugués de Brasil en los cuentos de José Monegal*. Monografía de licenciatura. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en <http://www.historiadelaslenguasenuruguay.edu.uy/66/descargar.html>.
- TERUGGI, M. (1978). *Panorama del lunfardo*. Buenos Aires: Sudamericana.

## Um estudo do léxico malsonante em dicionários bilíngues escolares espanhol-português/português-espanhol<sup>1</sup>

SABRINA ARAÚJO PACHECO  
(UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL)

### INTRODUÇÃO

Neste trabalho, investigamos o léxico que recebe a marca de uso *malsonante*<sup>2</sup> em um importante dicionário monolíngue do espanhol: *Diccionario Electrónico de la Lengua Española 2003* (doravante DRAE). Segundo esse dicionário, as palavras e expressões marcadas dessa forma são empregadas em um discurso ofensivo e/ou consideradas tabus linguísticos, ou seja, devem ser evitadas em certas situações de comunicação, sob pena de reprovação social, visto que ofendem, chocam e são desagradáveis aos ouvidos de pessoas cultas e educadas. O aprendiz de língua espanhola precisa ser informado de que a palavra ‘xingar’, por exemplo, apesar de ser de uso comum no português, no espanhol, ‘chingar’ pode significar *practicar el coito* e não deve ser utilizada em alguns discursos.

Devido à importância das informações acerca do léxico ‘malsonante’ para os estudantes dos níveis iniciais de espanhol, analisamos, com base na investigação feita no DRAE (2003), o tratamento desse léxico em quatro dicionários bilíngues escolares: Michaelis Dicionário Escolar Espanhol-Português/Português-Espanhol, 2002 (doravante Michaelis); Dicionário Espanhol-Português/Português-Espanhol FTD, 1998 (doravante FTD); Minidicionário Espanhol-Português/Português-Espanhol Ática, 2004 (doravante Ática) e Dicionário Santillana para Estudantes Espanhol-Português/Português-Espanhol, 2005 (doravante Santillana).

Os resultados desta pesquisa apontam a necessidade de se rever os dados sobre o uso linguístico nas obras lexicográficas, especialmente nas obras bilíngues, as quais

---

<sup>1</sup> Texto publicado em *Léxico e Semântica. Cadernos do CNLF*, vol. XI, n.º 11. Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos. Rio de Janeiro: CIFEFIL, 2008, pp. 166-176. Disponível em <[www.filologia.org.br/xicnlf/11/um\\_estudo\\_do\\_lexico.pdf](http://www.filologia.org.br/xicnlf/11/um_estudo_do_lexico.pdf)>.

<sup>2</sup> Dicho especialmente de una doctrina o frase: que ofende los oídos de personas piadosas o de buen gusto. Que suena mal (DRAE, 2003).

descrevem duas línguas e fornecem, portanto, usos distintos aos aprendizes de língua estrangeira. Pretendemos contribuir para a descrição de aspectos pragmáticos do léxico e sua consequente inserção na microestrutura dessas obras lexicográficas.

### A MARCA ‘MALSONANTE’ NO DRAE (2003)

De acordo com a análise de todos os verbetes que recebem a marca ‘*malsonante*’ no DRAE (2003), essa marcação é utilizada para indicar sentidos que são considerados impróprios e “proibidos” em muitas situações de comunicação, sob pena de reprovação e perseguição social.

Na língua espanhola, as palavras e expressões que recebem essa marca parecem exprimir dois tipos de proibição:

1. proibição de tocar, fazer ou dizer algo por medo de um castigo (proibição instituída por um grupo social como medida de proteção, superstição);
2. interdição de ordem cultural e social sobre a qual se evita falar por pudor, crença ou superstição.

Nesse sentido, a marca ‘*malsonante*’ parece referir-se a um conjunto de condutas de ordem sexual, moral, social e religiosa que sofrem algum tipo de restrição na sociedade, quer porque estejam institucionalmente proibidas, como acontece com certos comportamentos, como prostituir-se, quer porque não sejam aprovadas como um comportamento social aceitável, como menosprezar alguém, chamando-o de estúpido, por exemplo.

A título de ilustração, vale observar essa marcação no verbete ‘*chingado*’ do DRAE (2003):

*chingado, da*

1. adj. *malson*. Méx. Que ha sufrido daño.
2. f. *malson*. Méx. prostituta.

ah, *chingado*

loc. interj. *malson*. Méx. U. para expresar sorpresa o protesta.

a la ~.

loc. adv. *malson*. El Salv. y Méx. a paseo. Me mandó a la chingada. ¡Váyase a la chingada!

de la ~.

loc. adj. *malson*. Méx. pésimo. U. t. c. loc. adv.

V. hijo de la ~

Nesse verbete, a marca ‘*malsonante*’ aparece cinco vezes. As duas primeiras acepções referem-se à palavra ‘*chingado(a)*’ e as outras três referem-se a locuções distintas, formadas a partir dessa palavra: ‘*ah, chingado*’; ‘*a la chingada*’ e ‘*de la chingada*’. Como essa palavra só apresenta dois sentidos e ambos são considerados ‘*malsonantes*’, é de se esperar que todas as locuções formadas a partir dela também sejam ‘*malsonantes*’. Contudo, há casos em que nenhum dos sentidos de um determinado vocábulo recebe essa marca, mas as locuções e/ou frases formadas a partir dele são entendidas como ‘*malsonantes*’, ou seja, são comumente empregadas para ofender, para causar escândalo, chocar, ou ainda para fazer referência a tabus linguísticos. Essa situação pode ser observada no verbete ‘*culo*’ do DRAE (2003):

*culo*

1. m. Conjunto de las dos nalgas.

2. m. En algunos animales, zona carnosa que rodea el ano.

3. m. ano.

4. m. Extremidad inferior o posterior de algunas cosas. Culo del pepino, del vaso.

5. m. En el juego de la taba, parte más plana, opuesta a la carne.

6. m. coloq. Escasa porción de líquido que queda en el fondo de un vaso.

(...) a tomar por ~, o por el ~.

1. locs. advs. vulgs. *malsons*. a hacer puñetas. Manda ese trabajo a tomar por culo y búscate otro.

2. locs. advs. vulgs. *malsons*. Muy lejos. Lanzó el balón a tomar por culo.

dar por ~, o por el ~.

1. frs. vulgs. *malsons*. Sodomizar

2. frs. vulgs. *malsons*. fastidiar (enfadar)

(...) lamer el ~ a alguien.

fr. vulg. *malson*. Adularlo servilmente para conseguir algo de él.

(...)

Nenhuma das seis acepções de ‘culo’ recebe a marca ‘malsonante’. No entanto, há locuções e frases formadas com esse vocábulo que recebem tal marcação. Reproduzimos apenas uma parte do verbete ‘culo’, a fim de ilustrar o emprego da marca que estamos estudando, porém há ainda mais 22 expressões ‘malsonantes’ nesse verbete.

É importante observar que, no verbete ‘culo’, a marca ‘malsonante’ aparece combinada com a marca ‘vulgar’ em locuções adverbiais e frases, diferentemente do que ocorre no verbete ‘chingado’, no qual a marcação ‘malsonante’ é empregada sozinha ou com as marcas geográficas ‘México’ e ‘El Salvador’, para restringir o uso de alguns sentidos a esses países. O DRAE (2003) utiliza ‘vulgar’ e ‘malsonante’ para especificar ainda mais o uso da palavra ‘culo’. A combinação dessas marcas nos informa que, além de essas expressões serem ‘vulgares’, ou seja, pertencerem ao vulgo, a uma linguagem popular, sem nenhuma preocupação com a correção e a elegância, também são utilizadas em um discurso ofensivo, grosseiro e inadequado em muitas situações de comunicação. Antes de passar à análise do tratamento do léxico ‘malsonante’ em dicionários bilíngues de língua espanhola e portuguesa, é necessário mostrar a relação existente entre as marcações ‘vulgar’ e ‘malsonante’.

#### **VULGAR E MALSONANTE: UMA RELAÇÃO DE INCLUSÃO**

Segundo Garriga (1994: 1), que apresenta um panorama da marca ‘vulgar’ desde o *Dicionário de Autoridades* (1726-1739) até o DRAE (1992), é possível dividir as acepções marcadas como ‘vulgares’ no DRAE em três grupos, conforme o quadro que segue.

**QUADRO 1. Acepções marcadas como ‘vulgares’ no DRAE**

Acepções que recebem a marca ‘vulgar’ no DRAE (1992)	<ol style="list-style-type: none"><li>1. Palavras e acepções que designam conceitos que são objeto de tabu.</li><li>2. Palavras e acepções que pertencem à linguagem de grupos marginais.</li><li>3. Arcaísmos que se mantêm em zonas rurais, considerados pouco cultos.</li></ol>
--	--

Fonte: Garriga (1994).



No grupo 1, estão os vocábulos relacionados ao sexo, ou seja, aqueles que são utilizados para designar os órgãos sexuais e o ato sexual, como ‘*carajo*’, ‘*chorra*’, ‘*concha*’ e ‘*joder*’, por exemplo. Esses termos, segundo Garriga (1994: 10), levam a marcação “es voz malsonante”. Também estão nesse grupo palavras que se referem às práticas sexuais, mas que acabaram adquirindo sentidos figurados, como no caso de ‘*lambeculos*’, que significa, literalmente, lambe cus, mas é empregado com o sentido de puxa-saco. O autor também inclui nesse grupo insultos, como ‘*gilipollas*’, que tem o sentido de tonto; palavras relacionadas à ingestão de vinho, como ‘*pelotazo*’; e expressões denominadas por ele de “*fuertes*”, como ‘*vete a la mierda*’.

No grupo 2, encontram-se palavras que designam sentidos relacionados com atos de grupos marginais, delinquentes. Nesse grupo constam termos que significam roubar, ‘afanar’, e matar, ‘*liquidar*’, por exemplo.

O grupo 3, segundo o autor, é muito numeroso e abarca arcaísmos que se mantêm na linguagem de pessoas pouco cultas e/ou que vivem em zonas rurais, é o caso de ‘*achalay*’, expressão que indica admiração, satisfação e surpresa, e ‘*acollarar*’, que significa unir duas coisas ou pessoas. A maioria dessas palavras está marcada com “vulgar” e “anticuados” ou “vulgar” e “desusados”.

O objeto de estudo do presente trabalho está no primeiro grupo de palavras ‘*vulgares*’, de acordo com a classificação de Garriga (1994). São palavras que designam objetos de tabu, insultos e expressões fortes, que chocam o interlocutor. Conforme o autor, a marcação ‘*malsonante*’, utilizada para indicar esse tipo de palavras, foi empregada inicialmente na edição de 1992.

Mostramos a história da marca ‘*vulgar*’ no DRAE desde o Dicionário de Autoridades (1726-1739) até a edição de 1992, com o objetivo de evidenciar a relação existente entre ‘*vulgar*’ e ‘*malsonante*’. De acordo com o que foi exposto, fica claro que a marca ‘*malsonante*’ especifica um conjunto de palavras ‘*vulgares*’. Assim, para o DRAE (1992), aquilo que é ‘*malsonante*’ é, necessariamente, ‘*vulgar*’, mas aquilo que é ‘*vulgar*’, nem sempre é ‘*malsonante*’. Nesse sentido, todas as acepções ‘*malsonantes*’ deveriam também ser marcadas como ‘*vulgares*’, ou, ao invés de utilizar essas duas marcações, por uma questão de economia, seria possível empregar somente a marca ‘*malsonante*’, deixando claro ao consulente que, onde ocorre a marca ‘*malsonante*’, está implícita a marcação de ‘*vulgar*’.

No entanto, não é o que acontece no DRAE (2003). Como já mostramos nos verbetes ‘*chingado*’ e ‘*culo*’, a marca ‘*malsonante*’ ora aparece sozinha, ora combinada

com *'vulgar'*. Talvez, para esse dicionário, as expressões que recebem somente a marca *'malsonante'* não sejam de uso exclusivo do povo, mas sim tenham surgido numa classe social mais popular e, posteriormente, se estendido a todas as camadas da sociedade. Ou seja, são expressões utilizadas por pessoas de todos os níveis sociais, empregadas quando se pretende ofender, chocar, ou designar objetos de tabu.

A discussão sobre a combinação, ou não, da marca *'malsonante'* com a marca *'vulgar'* e/ou com outras marcações é muito importante, porém nossa maior preocupação é que o léxico *'malsonante'* seja bem definido e bem marcado nos dicionários bilíngues de língua espanhola e portuguesa. Isso seria importante para que os aprendizes de espanhol conheçam esse vocabulário e saibam identificá-lo e, se for o caso, utilizá-lo de forma adequada em uma situação real de comunicação.

Os dicionários bilíngues escolares examinados neste trabalho marcam as palavras e expressões *'vulgares'*, sem alertar para o uso *'malsonante'*, deixando, portanto, de fornecer uma informação essencial para o aprendiz de língua espanhola.

#### **O LÉXICO *MALSONANTE* EM DICIONÁRIOS BILÍNGUES ESCOLARES ESPANHOL-PORTUGUÊS/PORTUGUÊS-ESPANHOL**

Depois de feita a análise de todos os verbetes que recebem a marca *'malsonante'* no DRAE (2003), pesquisamos esses mesmos verbetes nas quatro obras lexicográficas bilíngues escolares examinadas, com a finalidade de verificar o tratamento dado aos itens lexicais *'malsonantes'*. Retiramos, dessas obras, as palavras, locuções e frases que apresentam os mesmos sentidos marcados como *'malsonantes'* pelo DRAE (2003), juntamente com a(s) marca(s) que as acompanha(m).

A escolha dos dicionários bilíngues analisados aqui foi feita por meio de uma pesquisa realizada em vinte escolas de Porto Alegre. Escolhemos dez escolas públicas e dez escolas particulares que possuem mais de 800 alunos. Dentre as escolas públicas selecionadas para a visita, selecionamos escolas municipais, estaduais e federais. Verificamos que as quatro obras mais consultadas pelos alunos de Ensino Fundamental e Médio, nas escolas visitadas, são: Michaelis (2002), FTD (1998), Ática (2004) e Santillana (2005).

Faz-se necessário, antes de mostrar os verbetes analisados nessas obras, definir o tipo de dicionário que estamos analisando.

Schmitz (2001) apresenta um apanhado geral dos tipos de obras lexicográficas bilíngues existentes no mercado, mas se restringe às obras inglês-português/português-inglês. Apesar disso, ele utiliza uma classificação que pode servir para quaisquer dicionários bilíngues, independente dos pares de língua desses dicionários. Segundo esse autor, as obras bilíngues mais comuns podem ser divididas em: “dicionário bilíngue tradicional”, “dicionário semibilíngue” e “dicionário bilíngue especializado”.

O primeiro tipo, rotulado de “dicionário bilíngue tradicional” (Schmitz, 2001: 164), é aquele que fornece equivalentes e não se preocupa em dar definições. Normalmente, essas obras são pequenas, e a falta de espaço leva à superficialidade das equivalências. Esse tipo de dicionário oferece uma lista de equivalentes separados por vírgula, sem nenhuma indicação de diferença de significados e de usos de uma língua para outra que auxilie o usuário em sua escolha e/ou em sua compreensão da palavra consultada.

O segundo tipo constitui um avanço no terreno da lexicografia e, de acordo com o autor, é denominado “semibilíngue” (Schmitz, 2001: 165). Esse dicionário não apresenta uma lista de alternativas de equivalentes soltos, ou seja, fora de seu contexto de uso. A grande vantagem do semibilíngue é a utilização de “orações-modelo” (Schmitz, 2001: 166) dentro dos verbetes, ajudando os usuários a compreender corretamente o significado da palavra pesquisada, bem como as diferenças de significado de uma língua para outra.

O último tipo apresentado por Schmitz (2001: 166) é o “dicionário bilíngue especializado”. Esse dicionário fornece equivalentes para a tradução de termos técnicos de uma área específica, isto é, trata de uma linguagem de especialidade.

Os quatro dicionários analisados neste trabalho enquadram-se na definição de dicionário bilíngue tradicional proposta de Schmitz (2001). Entendemos que o melhor dicionário para os aprendizes de língua estrangeira, dentre os três tipos apresentados, é, sem dúvida, o dicionário semibilíngue. Contudo, sabemos que a obra bilíngue mais utilizada pelos iniciantes é, na maioria das vezes, a tradicional, conforme a pesquisa que realizamos nas escolas de Porto Alegre. Isso ocorre porque os dicionários semibilíngues, ou seja, aqueles que contêm orações-modelo, geralmente possuem um maior número de verbetes, são mais completos, mais volumosos e mais caros. Em vista disso, o usuário desse dicionário é o aprendiz de língua estrangeira que está em um nível mais avançado.

Os dicionários bilíngues mais usados por iniciantes são os tradicionais, por serem pequenos, com menor número de verbetes e com preço mais acessível. Esses dicionários oferecem uma consulta fácil e rápida. No entanto, além de não apresentarem definições

em sua microestrutura, são carentes de informações referentes ao uso da língua, dados estes essenciais para aprendizes de língua estrangeira.

Por meio da análise das marcações empregadas por esses dicionários para especificar o léxico ‘*malsonante*’, pretendemos repensar o modo como as informações a respeito do uso linguístico estão dispostas nas obras lexicográficas bilíngues escolares e contribuir para a organização dessas informações, principalmente no que concerne ao vocabulário ‘*malsonante*’.

É importante lembrar que os dicionários bilíngues examinados não apresentam a marca ‘*malsonante*’ e, na maioria das vezes, para as mesmas acepções que recebem tal marcação no DRAE (2003), empregam a marca ‘*vulgar*’. Tal fato pode ser observado nas expressões que foram transcritas desses dicionários.

No quadro abaixo, reproduzimos todas as expressões ‘*malsonantes*’ encontradas nas obras bilíngues examinadas.

**QUADRO 2. Léxico ‘*malsonante*’ em dicionários bilíngues escolares espanhol-português/português-espanhol**

Dicionário Ática (2004)	<p>chingar - v.t. 4. vulg. Fornicar.</p> <p>cojón - m. vulg. Testículo.</p> <p>concha - f. 3. vulg. Arg. Órgão sexual feminino.</p> <p>coño m. vulg. 1. Cono, vulva.</p> <p>dar/tomar por el culo. Dar ou tomar no cu.</p> <p>joder - v.t. vulg. 1. Foder, copular.</p> <p>pollo - m. vulg. Pênis.</p> <p>carajo - m. 1. vulg. Caralho.</p>
Dicionário Michaelis (2002)	<p>carajo - m. 1. vulg caralho.</p> <p>cojón - m. 2. vulg colhão.</p> <p>coño - m. 2. vulg. xoxota.</p> <p>descojonarse - v. vulg perder os colhões, desconjuntar-se.</p> <p>joder - vi 1. vulg foder.</p> <p>picha - f. vulg pica, pinto, pau, caralho.</p>

Dicionário FTD (1998)	<p>carajo - caralho.</p> <p>chingar - v. realizar ato sexual.</p> <p>cojón - m. testículo, colhão.</p> <p>concha - f. Amér., vulva.</p> <p>coño - m. vulva, parte externa da genitália feminina.</p> <p>dar/ tomar por culo - dar ou tomar no cu.</p> <p>hostia - f. bofetão, tapa.</p> <p>joder - v foder, praticar o coito, relação sexual.</p> <p>lamer el culo (a alguien) - puxar o saco de alguém.</p> <p>pijo/a - m. pênis.</p> <p>pollo - m. caralho.</p>
Dicionário Santillana (2005)	<p>carajo - m. 1. vulg. Órgão sexual masculino.</p> <p>chingar - v. 4. Praticar o ato sexual. É vocábulo chulo.</p> <p>concha - f. 2. vulg. Amér. O órgão sexual feminino. É vocábulo chulo.</p> <p>coño - m. interj. vulg. Parte externa do órgão genital feminino. É vocábulo chulo.</p> <p>joder - v. 1. vulg. Praticar o ato sexual. É vocábulo chulo.</p> <p>polla - m 2. vulg. Ver pene. É vocábulo chulo.</p> <p>lamer el culo. vulg. Puxar o saco. É expressão chula.</p> <p>hóstia f. 2. vulg. Golpe com a mão aberta. Bofetada.</p>

Fonte: elaboração própria com base nos dicionários Ática (2004), Michaelis (2002), FTD (1998) e Santillana (2005).

Os dicionários Ática (2004) e Michaelis (2002) apresentam a marca ‘*vulgar*’ para indicar o léxico considerado ‘*malsonante*’ pelo DRAE (2003). Já o Dicionário FTD (1998), o qual oferece o maior número de expressões ‘*malsonantes*’, não fornece nenhum tipo de indicação dos contextos de uso dessas expressões. Somente para a palavra ‘*concha*’, emprega uma marcação geográfica, alertando que o sentido descrito é utilizado na América. O Dicionário Santillana (2005) utiliza a marcação ‘*vulgar*’ para especificar

o léxico em questão, porém faz uma ressalva no final dos verbetes alertando que alguns sentidos são chulos. Esse último dicionário é o único que alerta os consulentes para os sentidos ‘*malsonantes*’ de alguns vocábulos. Os demais pecam ao não apresentarem uma informação fundamental para os aprendizes de língua espanhola.

Os dicionários bilíngues escolares fornecem um número de verbetes muito inferior ao dos monolíngues, já que oferecem apenas o vocabulário básico da língua, isto é, o léxico considerado fundamental para qualquer tipo de comunicação. Devido ao menor número de verbetes constantes nesses dicionários, eles oferecem bem menos acepções ‘*malsonantes*’ que o DRAE (2003).

Os dicionários em questão preocupam-se mais em fornecer as acepções ‘*malsonantes*’ que se referem aos órgãos sexuais e ao ato sexual, marcando-as, na maioria das vezes, como ‘*vulgares*’. Dentre essas acepções, quase sempre apresentam aquelas que, no DRAE (2003), não recebem marcas geográficas para indicar as localidades de ocorrências dos usos ‘*malsonantes*’, ou seja, os dicionários bilíngues, geralmente, tratam daquilo que é ‘*malsonante*’ para todos os países de língua espanhola, não incorporando palavras e expressões restritas a um ou a alguns países somente. A escolha dessas palavras e expressões ‘*malsonantes*’, comuns à maioria dos países de idioma espanhol, obedece aos critérios adotados pelos dicionários examinados para a seleção do léxico descrito: a frequência de uso. O objetivo das obras bilíngues, como já mencionamos, é fornecer o vocabulário essencial de uma língua, e não descrevê-lo exaustivamente, como fazem as obras monolíngues em geral.

Contudo, os dicionários bilíngues escolares falham na medida em que quase não fornecem palavras e expressões utilizadas como insultos, pois as mesmas são muito utilizadas por falantes de língua espanhola, como podemos observar em filmes, músicas e jogos de futebol, por exemplo. E, já que o critério para a inserção de vocábulos em obras lexicográficas bilíngues é a frequência de uso, termos que designam ofensas deveriam fazer parte de tais obras.

Além de não fornecerem esse tipo de léxico, utilizado para ofender, desrespeitar e menosprezar, as obras bilíngues examinadas pecam em relação ao tratamento do vocabulário ‘*malsonante*’ apresentado, visto que o marcam como ‘*vulgar*’, não especificando os contextos de uso; informação essencial para o aprendiz de língua espanhola. Como já foi dito, a marca ‘*vulgar*’, no DRAE (2003), informa que certos vocábulos são utilizados pelo povo, dessa forma, ao empregarem somente essa marca para indicarem expressões relacionadas a órgãos sexuais e ao ato sexual, os dicionários

analisados não alertam o consulente que o uso dessas expressões em alguns contextos pode gerar constrangimentos e mal-entendidos.

Com base nessas constatações acerca do tratamento do léxico ‘*malsonante*’ nos dicionários bilíngues escolares analisados, entendemos que o sistema de marcação para tratar desse léxico necessita ser repensado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esperamos que este trabalho contribua para a organização das informações sobre o uso da língua nos verbetes das obras lexicográficas. Os dados acerca do uso são essenciais para o aprendizado de uma língua e, por esse motivo, devem ser repensados no âmbito lexicográfico, sobretudo em dicionários bilíngues. O próximo passo desta pesquisa é propor uma sistematização de marcas de uso para especificar o léxico ‘*malsonante*’ nos verbetes de dicionários bilíngues espanhol-português/português-espanhol, especialmente na parte espanhol-português, com o objetivo de auxiliar os estudantes em níveis iniciais de língua espanhola a reconhecerem esse léxico e saberem quando não utilizá-lo, para que não sofram nenhum tipo de repreensão ou de discriminação social em situações reais de comunicação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLESTERO-ALVAREZ, M. e VALVAS, M. (1988). *Dicionário Espanhol-Português/Português-Espanhol*. São Paulo: FTD.
- DÍAZ y GARCÍA-TALAVERA, M. (2005). *Santillana para Estudantes: Espanhol-Português/Português-Espanhol*. São Paulo: Moderna.
- FLAVIAN, E. e FERNÁNDEZ, G. (2004). *Minidicionário Espanhol-Português/Português-Espanhol*. São Paulo: Ática.
- GARRIGA, E. (1995). “Las marcas de uso: despectivo en el DRAE”. *Revista de Lexicografía*, 1, 1994-1995, pp. 113-147.
- PEREIRA, H. (2002). *Michaelis Dicionário Escolar Espanhol: Espanhol-Português/Português-Espanhol*. São Paulo: Melhoramentos.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2003). *Diccionario Electrónico de la Lengua Española*, versão 1.0. CD-ROM. Madrid: Espasa.

SHIMITZ, J. (2001). “A problemática dos dicionários bilíngues”, in Oliveira, A. M; Isquierdo, A. N. (Orgs.), *As Ciências do Léxico; Lexicologia, Lexicografia e Terminologia*. Campo Grande: UFMS, pp. 161-170.



## O infinitivo pessoal em português e suas traduções ao espanhol na revista de traduções literárias *Pontis - Práticas de Tradução*

AMANDA DUARTE BLANCO

(UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL)

MAYTE GORROSTORRAZO

(UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA)

### INTRODUÇÃO

Neste trabalho, pretendemos analisar como jovens tradutores uruguaios, integrantes da revista *Pontis - Práticas de Tradução*<sup>1</sup>, projeto selecionado na categoria Revistas Especializadas em Cultura do Fundo Concursável para a Cultura, da Direção Nacional de Cultura (MEC, Uruguai), em sua convocatória 2015, lidam com a tradução ao espanhol de períodos em que ocorre o infinitivo pessoal nos textos originais em português. Como se sabe, a língua espanhola não conta com essa estrutura, então, primeiramente, iremos apresentar, de forma panorâmica, as hipóteses referentes à origem do infinitivo pessoal em português, seguindo os ensinamentos de gramáticas históricas e estudos filológicos; em um segundo momento, explicitaremos as indicações vinculadas às gramáticas tradicionais, detendo-nos especificamente nos ensinamentos de Napoleão Mendes de Almeida (1981) e Bechara (2000a, 2000b); em seguida, repassaremos brevemente as características do infinitivo verbal em espanhol, com ênfase nas formas que pode assumir o sujeito de tais verbos, partindo da descrição proposta em gramáticas de referência da língua espanhola. Posteriormente, apresentaremos a proposta de *Pontis*, uma revista digital bilíngue espanhol-português que pretende divulgar a literatura uruguaia no Brasil e a literatura brasileira no Uruguai por meio da tradução de textos de autores selecionados de ambos os países. Partindo de traduções de períodos nos quais se empregam construções com o infinitivo pessoal em português, selecionamos dois exemplos representativos que

---

<sup>1</sup> Disponível em <[www.revistapontis.com](http://www.revistapontis.com)>.

ilustram os procedimentos adotados pelos tradutores uruguaios da revista para lidar com a mencionada construção.

## 1. HIPÓTESES DA ORIGEM DO INFINITIVO FLEXIONADO EM PORTUGUÊS

A origem do infinitivo pessoal em português não é consenso entre estudiosos da área. Nesta seção, apresentaremos um panorama das hipóteses formuladas por linguistas e filólogos, com base, especificamente, nos estudos de Schaf Filho (2003). Vale mencionar que não temos aqui a pretensão de solucionar este ponto, mas expor, *en passant*, as principais linhas de análise reunidas pelo linguista.

Moitinha e Duarte (2014), em artigo intitulado “Estudo do Infinitivo na língua latina e portuguesa”, ao se deterem nas formas e funções do infinitivo em português e suas profundas relações com o latim, com vistas a explicitar a relevância do estudo de latim para uma mais sólida compreensão do fenômeno em língua portuguesa, resumem que, enquanto o infinitivo no latim se apresenta sob as formas de infinitivo presente, infinitivo passado e infinitivo futuro, em português existem somente o infinitivo impessoal, oriundo do infinitivo latino imperfeito em *-re* (*amāre, delēre, legēre, audīre*) e o infinitivo pessoal.

Nosso problema, portanto, não diz respeito à origem do infinitivo impessoal, reconhecida por diferentes estudiosos da área. Nosso ponto, nesta breve seção, como mencionado, se relaciona com as hipóteses referentes à origem do infinitivo pessoal em língua portuguesa.

Citando Moitinha e Duarte (2014), no que diz respeito à sintaxe:

[...] o infinitivo latino pode desempenhar função de sujeito, predicativo do sujeito ou complemento direto de outro verbo (acusativo de objeto) ao passo que no português as funções são de sujeito, de predicativo do sujeito, de complemento direto e de indireto de um verbo, de adjunto adnominal (+ *de*) ou de complemento nominal (+ *de*). (Moitinha e Duarte, 2014: 1).

Já Mattoso Câmara (2011), em seu *Dicionário de Linguística e Gramática*, na entrada referente ao infinitivo, especificamente no trecho dedicado ao infinitivo pessoal, explicita que

[...] o infinitivo se apresenta: [...] b) pessoal, tendo um sujeito (próprio ou o mesmo sujeito que o do verbo com que se articula). Neste segundo caso, a língua portuguesa possui um infinitivo flexionado, isto é, com flexão número-pessoal, que se emprega em condições de contexto mal regulamentadas pela disciplina gramatical, mas sempre em que há o intento de destacar o processo verbal expresso no infinitivo, como oração

reduzida, em face do processo verbal expresso no verbo principal. A origem desse infinitivo flexionado, um idiotismo da língua portuguesa, é controvertida; terá provindo do pretérito imperfeito do subjuntivo latino, que na sua função específica foi substituído pelo pretérito mais-que-perfeito do mesmo modo, ou ter-se-á desenvolvido em português pela adjunção das desinências número-pessoais ao infinitivo herdado do latim (cf. Coutinho, 1962: 291). (Mattoso Câmara, 2011: 181-182).

Oliveira (2001), ao trabalhar de forma detalhada aspectos evolutivos do infinitivo latino em português e contrastar os processos de recategorizações gramaticais ocorridos nos diferentes subsistemas, explicita, dentre outros aspectos, a

[...] “mais notável aquisição do português”, segundo Cornu (*apud* Coutinho, 1968), que o opõe em face às demais línguas românicas, o *infinitivo flexionado*. Antes, porém, de iniciar essa exposição, faz-se necessário distinguir esse idiotismo português — um infinitivo dotado de desinências número-pessoais —, do que se entende por *infinitivo pessoal* — o referido a um sujeito, a uma pessoa do discurso. Como substantivo verbal, só caberiam ao infinitivo flexões nominais de gênero, número e caso [...]. Como possui a particularidade de poder referir a ação a um sujeito determinado e expressar este fato por meio de desinências pessoais, o infinitivo flexionado português é, portanto, uma forma verbo-nominal *sui generis*. (Oliveira, 2001: 8).

Schaf Filho, em sua tese de doutoramento de 2003, expõe, de forma minuciosa, as diferentes hipóteses sobre a origem do infinitivo pessoal em português. No seu estudo, ele reitera a inexistência de respostas definitivas sobre o assunto, e explicita que

[...] os dialetos românicos revelam uma ampla difusão do infinitivo pessoal. Sua flexão ocorria nos dialetos da região meridional da Itália (siciliano, sardo e napolitano), em alguns dialetos da França, mas tornou-se uma marca mais particular nos dialetos da Península Ibérica. Contudo, apenas conseguiu fixar-se na região mais ocidental da Península Ibérica, que compreende a atual Galícia e Portugal. O dialeto mirandês, na região transmontana de Portugal, apesar de estar historicamente mais ligado ao dialeto leonês do que ao galego e ao português, também preservou, estranhamente, os dois infinitivos, segundo os estudos dialetológicos de Leite de Vasconcelos (1900). (Schaf Filho, 2003: 57).

O professor especifica que basicamente só duas hipóteses merecem crédito histórico: a “Teoria Vasconcelos” e a “Teoria Gamillscheg-Rodrigues”. Vejamos, seguindo Schaf Filho (2003), a primeira delas, que considera o infinitivo pessoal derivado do infinitivo românico impessoal. Esta hipótese, trabalhada de forma mais detalhada por

José Leite de Vasconcelos (1900), defende a ocorrência de acréscimo de desinências número-pessoais

[...] em decorrência da admissão de um sujeito próprio no caso nominativo. Apresenta sua hipótese de forma sucinta com o exemplo “ter saúde é bom”, que teria passado de interpretação impessoal para pessoal, com a consequente concordância sujeito-infinitivo. (Schaf Filho, 2003: 56).

Conforme Schaf Filho (2003: 57), o processo de pessoalização do infinitivo “decorreu do fato de que o infinitivo românico passou a aceitar um sujeito nominativo”. É conhecida como hipótese “criadora”, assim denominada por defender seu surgimento no dialeto galaico-português. Conforme Schaf Filho (2003), muitos filólogos aderiram à hipótese, dentre eles: Bourciez (1930), Martin (1960), Maurer (1968), Gondar (1978), Maia (1986), Vincent (2000).

A partir desse ponto de vista, sugere-se que o futuro do subjuntivo foi um fator facilitador na difusão do uso do infinitivo pessoal em detrimento do infinitivo impessoal. Conforme Schaf Filho:

É perfeitamente admissível que os falantes do galaico-português não tenham feito uma distinção muito clara no emprego desses dois tempos, perceptível ainda hoje em falantes brasileiros de menor escolaridade, que tendem a regularizar o radical do futuro do subjuntivo. Lembramos, aqui, que o futuro do subjuntivo deriva da forma *perfectum* e o infinitivo, da forma *infectum*. (Schaf Filho, 2003: 57-58).

Já a segunda hipótese, denominada “Teoria Gamillscheg-Rodrigues”, mencionada pelo mesmo estudioso, defende que o infinitivo pessoal se derivou do imperfeito do subjuntivo latino, teoria essa bastante antiga, do início de 1900. Sob essa perspectiva, o imperfeito do subjuntivo latino passou a exercer as funções do infinitivo românico, não desaparecendo no latim vulgar da Idade Média na área da Galícia e de Portugal. De acordo com Schaf Filho:

Duas evidências apontam para essa possibilidade: (i) a crescente restrição ao emprego da conjunção no latim vulgar e sua posterior supressão em certos contextos sintáticos, e (ii) a substituição do imperfeito do subjuntivo pelo mais-que-perfeito do subjuntivo no latim do século III d. C. Segundo Nascentes (1954), o imperfeito do subjuntivo do latim vulgar era aplicado tanto à ideia de presente como de passado. Para expressar passado havia, porém, o mais-que-perfeito do subjuntivo. Nesse impasse, o imperfeito do subjuntivo foi eliminado do latim vulgar por ser supérfluo. No português arcaico, ele, aparentemente, não sobreviveu como forma finita, mas teria se transformado em

infinitivo flexionado, segundo a “Teoria Gamillscheg-Rodrigues. (Schaf Filho, 2003: 58).

Conforme Schaf Filho (2003), as mudanças sofridas na passagem de imperfeito subjuntivo, uma forma finita, para infinitivo flexionado, uma forma infinita, ainda precisam de explicações mais convincentes. O autor menciona que os seguintes estudiosos filiam-se a essa hipótese: Wernecke (1885), Mohl (1899), Michaëlis Vasconcelos (1918), Campos (1924), Williams (1938), Piel (1944), Meier (1950), Nunes (1951), Sten (1952), Lausberg (1962, 1963), Elia (1962), Coutinho (1968), Chaves de Melo (1970), Osborne (1982), Wireback (1994) e Martins (2001).

### **3. USOS DO INFINITIVO FLEXIONADO: A NORMA CULTA**

São muitos os gramáticos e filólogos que se debruçaram sobre os estudos do infinitivo flexionado. Para este artigo, selecionamos dois gramáticos, de renomada trajetória nos estudos da área: Napoleão Mendes de Almeida (1981) e Evanildo Bechara (2000a, 2000b). Sabe-se que ambos os estudiosos, em muitas ocasiões, não seguem a mesma linha de análise linguística; portanto, a escolha foi feita justamente pela tensão gerada entre as duas posições.

Mendes de Almeida (1981) é categórico, como de costume, no seu posicionamento a respeito do emprego do infinitivo pessoal em português:

Por que dizer “A tendência dos modernos estudiosos da língua é reconhecer que não há regras fixas e definitivas a propósito do assunto”? Ora! Sejam mais sinceros e digamos: A conjugação do infinitivo é a maior prova da putrefação do nosso idioma ou, para maior suavidade, é consequência da confusão com o futuro do subjuntivo ou, ainda mais delicadamente, é resultante necessária da falta de escolas. Se em nenhum outro idioma provindo do latim o infinitivo é conjugado, como dizer que precisamos conjugar o infinitivo no nosso? (Mendes de Almeida, 1981: 151).

Seguindo essa linha de raciocínio, o gramático menciona ser “desprezível o argumento de que ‘o flexionamento serve de insistir na pessoa do sujeito’” (Mendes de Almeida, 1981: 150). O estudioso se pergunta se seria válido insistir na diferença de pessoas do sujeito quando a terminação do infinitivo pessoal tanto para a primeira quanto para a terceira pessoa do singular tem a mesma forma no infinitivo impessoal.

Para justificar que, longe de ser um maravilhoso lusitanismo, o infinitivo pessoal não se justifica por “clareza, harmonia, precisão, economia de expressão” (Mendes de Almeida, 1981: 152), o autor menciona o uso do infinitivo pessoal em húngaro, “em que

a flexão se dá de forma obrigatória com um objetivo gramaticalmente determinado de que não se pode fugir” (Mendes de Almeida, 1981: 151). Para tanto, se utiliza dos ensinamentos de Dom Gabriel Irossy, linguista russo:

Opera-se em húngaro a flexão do infinitivo com certos verbos, que chamaremos impessoais, formados de adjetivo, como “é preciso”, “é bom”, “é aconselhável” etc. Tomemos por exemplo *kell*, que significa ‘é preciso’; ele é impessoal; corresponde à terceira pessoa do singular dos verbos impessoais portugueses; ele vai funcionar numa locução verbal — suponhamos “é preciso ir” — como auxiliar, e a forma da ideia principal — em nosso exemplo, o infinitivo “ir” — é que irá flexionar-se para indicar a pessoa do sujeito. O verbo ir é em húngaro *menni*, onde temos o radical *men* acrescido da desinência do infinitivo *-ni*. *Menni kell* significa, portanto, ‘é preciso ir’.

Pois bem, aí vem a flexão do infinitivo húngaro: para dizer “é preciso eu ir”, “é preciso tu ires”, “é preciso ele ir” etc, a desinência *ni* do infinitivo é mudada por desinências correspondentes aos sujeitos, e temos, para cada uma das pessoas gramaticais: *mennem kell* (eu), *menned kell* (tu), *mennie kell* (ele), *mennunk kell* (nós) com trema no u, *mennetek kell* (vós), *mennuk kell* (eles) com trema no u.

Este comportamento da língua húngara não permite que continuemos a afirmar constituir a flexão do infinitivo fato exclusivo da língua portuguesa. A distinção, repetimos, está em ela ser fato real, obrigatório, com significação e finalidade precisas na língua húngara, e procedimento muitas vezes leviano e sem a necessária determinação flexional do sujeito em português; tanto assim é que a forma da primeira pessoa é em nossa língua idêntica à do infinitivo impessoal e, ainda mais, a terceira do singular é idêntica à primeira. (Mendes de Almeida, 1981: 151).

Não obstante sua clara opinião a respeito da pessoalização do infinitivo em português, Mendes de Almeida (1981) prescreve muitas circunstâncias de uso em língua portuguesa, dentre as quais mencionaremos as mais abarcativas no presente trabalho. Mas antes de elaborar efetivamente as regras de uso sob sua perspectiva, o autor menciona as propostas de regras de Soares Barbosa, em sua *Gramática Filosófica* de 1803, e de Frederico Diez, em sua *Gramática das Línguas Românicas* (1836-1844). Vejamos:

Na linha de Soares Barbosa, conforme Mendes de Almeida (1981):

1. Flexiona-se o infinitivo quando tem ele sujeito próprio, diverso do sujeito do verbo regente; não se flexiona quando os sujeitos são idênticos. [...] Ex.: Declaramos (nós) estarem (eles) prontos. [...]
2. Flexiona-se ainda o infinitivo quando empregado como sujeito, predicado ou complemento de alguma preposição, em sentido não já abstrato, vago, mas concreto,

determinado. [...] Exemplos em que o infinitivo é sujeito: O louvares-me tu me causa novidade [...]; predicado: os trabalhadores que acontecia passarem por ali [...]; complemento de alguma preposição ou locução prepositiva: Em virtude de estarem entrando os despachos de setembro [...]. (Mendes de Almeida, 1981: 152).

Mendes de Almeida indica que essas regras não abarcam todos os casos de emprego da construção em análise, não somente citando Camões, como outros modernos escritores de língua portuguesa.

Assim, o gramático reproduz as regras de uso formuladas por Frederico Diez, em *Gramática das Línguas Românicas* (1836-1844), em que se procurou justificar muitos exemplos a partir de uma regra extremamente genérica:

Só se flexiona o infinitivo quando é possível ser substituído por uma forma modal, sendo indiferente que esse infinitivo tenha sujeito próprio ou não: Alegram-se por terem visto o pai (alegram-se porque viram). (Mendes de Almeida, 1981: 152).

Mendes de Almeida (1981: 153) observa a necessidade de “compreender o ‘só’ que a inicia”, sendo uma justificativa de flexão, e não um imperativo: abarcando “grande número de legítimos exemplos que não se amoldavam à regra de Soares Barbosa, justificando a possibilidade da flexão do infinitivo em casos em que os sujeitos são idênticos”.

Havendo explicitado que as regras indicadas não são suficientes para o esclarecimento do emprego da construção, Mendes de Almeida (1981: 153-155) propõe, então, as seguintes regras, que serão abreviadas por nós partindo do esquema de citações:

- i. Locução verbal: “[...] errada será a flexão toda a vez que o infinitivo formar com o verbo subordinante uma locução verbal”.
- ii. Oração infinitivo-latina: “quando o infinitivo juntamente com o seu sujeito (quer realmente expresso, quer substituído pelo correspondente pronome oblíquo) constituem oração infinitivo-latina, o infinitivo é empregado na forma não flexionada”.
- iii. Preposição e infinitivo: “Quando o infinitivo, juntamente com a preposição a, equivale ou a um particípio presente latino (Flores a recender cheiros — flores recendentes) ou a um gerúndio (Andavam a entrar-lhe por casa — andavam entrando), usa-se a forma não flexionada [...]. Mesmo que o infinitivo registo da preposição a constitua um complemento de substantivo ou de adjetivo, emprega-se, de preferência, a forma não flexionada”.

iv. Posição-distância: “Quando um infinitivo preposicionado precede ao verbo regente ou quando, quer preposicionado, quer não, vem distanciado do verbo regente, a clareza permite a flexão mesmo no caso de serem idênticos os sujeitos”.

v. Parecer: “Tanto podemos dizer ‘Eles parecem estar doentes’ e ‘Eles parece estarem doentes’. No primeiro caso [...], o verbo parecer está empregado como verbo de ligação, sendo seu predicativo ‘estar doentes’ [...]. No segundo caso [...], o verbo parecer está empregado intransitivamente, isto é, com sentido completo, e é seu sujeito ‘estarem doentes’ — equivalendo a oração a ‘Estarem eles doentes parece’ ou ‘Que eles estão doentes parece’. [...] O verbo parecer, pois, quando o sujeito da oração está no plural, faculta estas duas construções”.

vi. Exclamações e interrogações: “[...] o uso do infinitivo flexionado mostra que se quer referir a ação em especial a certo sujeito: Tu, Hermengarda, recordares-te?”.

Observamos que no ponto iii., Mendes de Almeida, ao usar a expressão “de preferência”, não é tão categórico como nos outros pontos; no ponto iv., autoriza o uso do infinitivo flexionado, exemplificando com o clássico “Possas tu, descendente maldito de uma tribo de nobres guerreiros, implorando cruéis forasteiros, seres presa de vis aimorés”. Além disso, autoriza o uso da construção, em vi., referente a exclamações e interrogações. Por fim, o autor adverte para a confusão do infinitivo pessoal com o futuro do subjuntivo, e sugere especial atenção aos verbos irregulares.

Conclui o estudioso prescrevendo que se deve limitar a flexão do infinitivo aos casos de verdadeira necessidade de identificação do seu sujeito; “menos erra quem não flexiona um infinitivo do que quem na dúvida se arremete a fazê-lo”, além disso, explicita que “[...] todos nós sabemos o que está na Arte Poética (9, 10): Aos poetas tudo é permitido” (Mendes de Almeida, 1981: 156).

Mudando de perspectiva, iniciamos a exposição do emprego do infinitivo pessoal em português partindo do texto de Bechara (2000a), intitulado “O infinitivo: será um quebra-cabeças?”, publicado no livro *Estudos de Língua Portuguesa*. Neste breve artigo, Bechara menciona que não pretende focar seu trabalho em exemplos estilísticos, mas tratar, especificamente, de casos gerais “cuja transgressão constitui falha de gramática ou fuga a usos mais frequentes” (Bechara, 2000a: 197).

Logo no início de seu texto, existe uma coincidência bastante interessante com o mencionado nas conclusões de Mendes de Almeida (1981): “É justamente quem não tem o domínio do idioma e, por isso, imagina que a flexão se impõe em todos os casos, que mais foge a esta regra salutar” (Bechara, 2000a: 197).



Bechara (2000a: 198) menciona a atualidade do trabalho de Said Ali, que permitiu que os estudos na área tivessem uma orientação adequada.

Em sua *Moderna gramática portuguesa*, Bechara (2000b: 284-286) explicita as seguintes regras de uso do infinitivo pessoal, que serão reproduzidas na sequência, mas, por uma questão de economia, sem todos os exemplos indicados pelo gramático.

1. Infinitivo pertencente a uma locução verbal:

a) “Não se flexiona normalmente o infinitivo que faz parte de uma locução verbal: Pois, se ousais levar a cabo vosso desenho, eu ordeno que o façais”.

Encontram-se casos que se afastam deste critério quando ocorrem os seguintes casos:

a) o verbo principal se acha afastado do auxiliar e se deseja avivar a pessoa a quem a ação se refere:

“Possas tu, descendente maldito  
De uma tribo de nobres guerreiros,  
Implorando cruéis forasteiros,  
Seres presa de vis Aimorés”.

b) o verbo auxiliar, expresso anteriormente, cala-se depois:

“Queres ser mau filho, deixares uma nódoa d’infância na tua linhagem”.

2. Infinitivo dependente dos verbos causativos e sensitivos:

Com os causativos *deixar*, *mandar*, *fazer* (e sinônimos) a norma é aparecer o infinitivo sem flexão, qualquer que seja seu sujeito:

“Fazei-os parar”, mas flexionado em “e deixou fugirem-lhe duas lágrimas pelas faces”.

Conforme Bechara (2000b), a flexão se apresenta geralmente quando o infinitivo vem acompanhado de um pronome pessoal oblíquo átono:

Com os sensitivos *ver*, *ouvir*, *olhar*, *sentir* (e sinônimos), o normal é empregar-se o infinitivo sem flexão, embora aqui o critério não seja tão rígido:

“Olhou para o céu, viu estrelas... escutou, ouviu ramalhar as árvores...” e “Creio que comi: senti renovarem-se-me as forças” (Bechara, 2000b: 285).

Vemos que na regra 1.a) de Bechara, o exemplo de Gonçalves Dias também havia sido utilizado por Mendes de Almeida (1981): nesta regra, os pontos de Mendes de Almeida referentes à locução verbal (i) e à posição-distanciamento (iv) estão abarcando sob o mesmo ponto em Bechara. Também observamos que a indicação da não flexão do

infinitivo quando dependente de verbos causativos, no que os dois estudiosos concordam, mas, quando dependentes de verbos sensitivos, a flexão é veementemente desautorizada por Mendes de Almeida, enquanto Bechara indica que o critério não é tão rígido como no caso anterior.

Quando o infinitivo não faz parte de uma locução verbal, Bechara (2000b: 285) cita o mestre Said Ali: “a escolha da forma infinitiva depende de cogitarmos somente da ação ou do intuito ou necessidade de pormos em evidência o agente do verbo”.

Assim, ocorre o infinitivo flexionado nos seguintes casos principais:

1. “sempre que o infinitivo estiver acompanhado de um nominativo sujeito, nome ou pronome (quer igual ao de outro verbo, quer diferente);
2. sempre que se tornar necessário destacar o agente, e referir a ação especialmente a um sujeito, seja para evitar confusão, seja para tornar mais claro o pensamento. O infinitivo concordará com o sujeito que temos em mente;
3. quando o autor intencionalmente põe em relevo a pessoa a que o verbo se refere”: “Estudamos para nós vencermos na vida” ou “É permitido aos versistas poetarem em prosa” (Bechara, 2000b: 286).

Em suma, e retomando o já citado por Mattoso Câmara, sincronicamente, são poucos os casos em que a tradição gramatical imputa caráter obrigatório ao emprego das formas flexionadas: só quando o infinitivo tem sujeito explícito ou quando há uma necessidade de, por meio da flexão, evidenciar-se com maior clareza a pessoa do verbo.

#### **4. O INFINITIVO VERBAL EM ESPANHOL**

Nesta seção, descreveremos, muito brevemente, o fenômeno do infinitivo verbal em espanhol com base em duas gramáticas de referência: a *Nueva gramática de la lengua española* (doravante *NGLE*, RAE-ASALE, 2009) e a *Gramática descriptiva de la lengua española* (doravante *GDLE*, Bosque e Demonte, 1999).

Tal como propõe a *NGLE* (§ 26.1a), o infinitivo em espanhol, junto com o gerúndio e o particípio, é uma das formas não pessoais do verbo, pois não possui flexão de pessoa, número, tempo e modo, característica das demais formas verbais. No entanto, conforme a *NGLE* (§ 26.2a), o infinitivo é considerado uma categoria de duplo comportamento: pode ser verbal (*Espero terminar pronto el trabajo*) ou nominal (*El manso fluir de las aguas*), e cada um destes comportamentos apresenta uma sintaxe e um significado particulares.

O infinitivo verbal em espanhol forma grupos ou sintagmas verbais que podem ocorrer principalmente em quatro tipos de construções: perífrases verbais, orações subordinadas, outras construções dependentes não oracionais e orações independentes (NGLE, § 26.2b). Tendo em vista o objetivo do presente trabalho, apenas consideraremos as orações subordinadas de infinitivo e destacaremos as características do infinitivo verbal que dizem respeito à expressão de seu sujeito.

De acordo com Hernanz (GDLE, 1999: 2209, 2213), em espanhol, o infinitivo verbal carece de desinências número-pessoais, mas isso não constitui impedimento para que possa estabelecer uma relação predicativa com um argumento que irá desempenhar a função de sujeito, seja este tácito ou explícito. Assim, a autora reconhece cinco situações distintas em que pode ocorrer o sujeito do infinitivo verbal (Hernanz, 1999: 2213-2214) e que reproduzimos a seguir:

a) o sujeito do infinitivo verbal pode ser tácito e correferente com algum sintagma nominal da oração principal, como no exemplo *Pedro<sub>i</sub> detesta Ø<sub>i</sub> almorzar tarde;*

b) quando o verbo matriz pertence ao grupo dos verbos sensitivos ou dos verbos causativos, o sujeito do infinitivo verbal pode estar expresso na oração principal na forma de objeto acusativo, como em *Larisa escuchó a Pablo cantar La Cumparsita* ou em *El juez hizo declarar al acusado;*

c) em alguns casos, especialmente quando não há sintagma nominal na oração principal que possa servir de antecedente, o sujeito do infinitivo verbal recebe uma interpretação indeterminada ou genérica: *Es saludable caminar un poco todos los días;*

d) em orações cujo verbo regente é *parecer* ou *resultar*, entre outros similares, nas quais um único argumento, selecionado semanticamente pelo infinitivo, manifesta-se sintaticamente como sujeito do verbo matriz, por exemplo em *Los niños parecen tener hambre;*

e) por último, em determinadas configurações oracionais, o infinitivo verbal pode aceitar um sujeito nominativo, portanto explícito, na própria oração subordinada: *Tener que comprar nosotros los materiales es un disparate.*

Vemos, então, que, por mais que o infinitivo verbal careça de desinências número-pessoais em espanhol, isso não impede que, no plano semântico, possamos reconhecer a relação que, como qualquer outro predicado verbal, mantém com seu sujeito.

## 5. TRADUÇÕES DE PERÍODOS COM INFINITIVO PESSOAL AO ESPANHOL

Como já mencionado, o infinitivo pessoal é um fenômeno que não ocorre em espanhol. Nossa indagação, então, diz respeito a como tradutores uruguaios resolvem a tradução dessa construção em sua língua materna. Para analisar este ponto, selecionamos dois exemplos de uso de infinitivo pessoal em português e sua tradução ao espanhol proposta em *Pontis*. Mas, antes de observarmos esses exemplos, iremos apresentar a revista *Pontis*, não somente para contextualizar esses exemplos, mas também com o objetivo de difundir este projeto que pretende, como veremos a seguir, além de constituir-se em um âmbito de formação de tradutores literários, divulgar a literatura uruguaia no Brasil e a literatura brasileira no Uruguai, com ênfase em autores não canônicos e também contemporâneos.

### **5.1. Breve apresentação da revista *Pontis - Práticas de Tradução***

Esta seção se baseia em uma comunicação intitulada “La traducción literaria como proyecto colaborativo. La propuesta de la revista *Pontis - Prácticas de Traducción*”, apresentada por Gorrostorrazo no I Congresso Internacional de Língua Portuguesa: Experiências Culturais e Linguístico-Literárias Lusófonas, realizado na Universidade de Santiago de Chile, em outubro de 2016. Na mencionada comunicação, são detalhados os procedimentos adotados na revista, bem como indicadas as diferentes seções que a compõem.

Como mencionado na introdução do presente artigo, a revista *Pontis - Práticas de Tradução* é um projeto selecionado na categoria Revistas Especializadas em Cultura do Fundo Concursável para a Cultura, da Direção Nacional de Cultura (MEC, Uruguai), em sua convocatória 2015. Trata-se de uma revista digital bilíngue espanhol-português para a divulgação da literatura uruguaia no Brasil e da literatura brasileira no Uruguai, a partir da tradução de textos de autores selecionados de ambos os países.

Um dos pontos que diferencia essa revista de tradução de outros projetos tradutórios é uma característica muito particular: sua essência reside na concepção de formação e tradução colaborativas. Seus integrantes são oriundos de diversas áreas: tradutores públicos recém-formados da Universidad de la República (Udelar, Uruguai), professores de português, de literatura, estudantes de linguística e bacharéis em comunicação. Formação, porque, na Udelar, não existe um âmbito institucional para o ensino de tradução literária ou mesmo uma licenciatura generalista em tradução, somente existe o curso de Traductorado Público na Faculdade de Direito, portanto, *Pontis* pretende suprir

esse espaço no qual os integrantes da revista têm interesse. Colaborativa, porque, depois de selecionar os textos a serem traduzidos em cada um dos números, os membros do projeto se reúnem, discutem as traduções propostas pelos seus pares e, em um segundo momento, as propostas de tradução são enviadas para cursos de tradução de importantes universidades do Brasil, contando, assim, com a leitura e comentário de professores e estudantes que muito têm a ensinar. Assim, concebendo a tradução como um produto inacabado, resultado provisório de muitos debates, contamos com o apoio de professores e estudantes da Universidade de Brasília, da Universidade Federal de Santa Catarina, da Universidade Federal do Pampa e da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil), sendo, reiteramos, que esse intercâmbio é um dos aspectos mais inovadores do projeto.

No que diz respeito à estrutura da revista, além de contar com a seção destinada à divulgação dos textos e de suas correspondentes traduções, apresentam-se outras duas seções: “Apresentação do autor” e “O fazer do tradutor”, escritos por reconhecidos pesquisadores da área.

Citando Gorrostorrazo (2016), vale a pena mencionar que:

Al estar alojada en un sitio web especialmente desarrollado para este proyecto, <[www.revistapontis.com](http://www.revistapontis.com)>, la revista también cuenta con contenidos interactivos y multimedia:

- Comentarios: espacio abierto destinado a observaciones acerca de las traducciones propuestas, tanto por parte de los traductores como de los lectores, lo cual estimula el intercambio y propicia un mayor aprendizaje.
- Notas del traductor: contenido desplegable destinado a breves reflexiones sobre algunos aspectos o pasajes de la traducción propuesta.
- Notas biográficas: espacio destinado a dar a conocer el perfil académico y profesional de los profesores colaboradores que escriben en cada número para las secciones «El quehacer del traductor» y «Presentación del autor».
- Audios: en cada número, se dispone de archivos de audio que contienen la lectura de los textos elegidos y de sus traducciones. Para ello, los integrantes del equipo, junto con un invitado por cada número (traductores, artistas o personalidades destacadas del ámbito cultural), realizan grabaciones de la lectura de los textos mencionados. Los audios no solo enriquecen la revista con un nuevo medio, el sonoro, sino que también permiten el acceso de personas de visión disminuida a los textos originales y a sus correspondientes traducciones. (Gorrostorrazo, 2016: 240-241).

Assim, todas as traduções podem ser lidas, ouvidas e, especialmente, comentadas pelos leitores da revista, o que termina por reiterar o caráter de formação colaborativa que a representa.

Apresentada *Pontis*, iremos nos deter em dois exemplos de uso de infinitivo pessoal em português e as propostas de tradução publicadas.

## 5.2. Exemplos de infinitivo flexionado em português e as propostas de tradução da revista *Pontis*

Selecionamos dois exemplos a serem analisados, fragmentos de dois contos do escritor brasileiro Rafael Bán Jacobsen publicados no número 3 da revista *Pontis*, seguidos das suas respectivas propostas de tradução. Selecionamos somente dois exemplos pelo fato de que eles são representativos de outros tantos em que ocorrem os mesmos fenômenos que serão explicitados a seguir.

Elaboramos um quadro em que os trechos do original ficam paralelos às propostas de tradução. Na primeira coluna, apresentamos o nome do conto, do autor e do número da revista; na segunda, os trechos originais em português; e, na terceira, as propostas de tradução.

QUADRO 1. Exemplos de tradução do infinitivo pessoal do português ao espanhol

Rafael Bán Jacobsen. “Anotações do acaso em uma xícara de café”. Publicado em <i>Pontis</i> n.º 3.	“Antes de saírem, o homem tomou a xícara em suas mãos, fitou uma última vez os sinais nela deixados e atirou-a com força ao chão.”	“Antes de salir, el hombre tomó la taza en sus manos, miró fijamente una última vez las señales en ella dejadas y la tiró con fuerza al piso.”
Rafael Bán Jacobsen. “Caligrafia do espanto”. Publicado em <i>Pontis</i> n.º 3.	“Ele parou perto de uma acácia e arrancou um ramo delgado e frágil: não é bom deixar os outros dizerem o que você deve fazer.”	“Él se paró cerca de una acacia y le arrancó un ramo delgado y frágil: no es bueno dejar que los otros te digan lo que debés hacer.”

Fonte: elaboração própria.

Observemos que, na primeira linha, o procedimento adotado na tradução ao espanhol manifesta a escolha do tradutor em propiciar que a referência do sujeito desse infinitivo em espanhol possa ser recuperada a partir do contexto. Já na segunda linha,

vemos um procedimento bastante usual nas traduções do infinitivo pessoal para o espanhol: o desenvolvimento da oração reduzida, que explicita a concordância com o sujeito por meio da desinência-pessoa do verbo *decir*.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, pretendemos observar como tradutores uruguaios lidam com a tradução ao espanhol de períodos em que ocorre o infinitivo pessoal nos textos originais em português. Para tanto, selecionamos, da terceira edição da revista *Pontis*, dois exemplos representativos de tradução ao espanhol de períodos em que ocorre o infinitivo pessoal. Antes de nos determos na análise dos exemplos selecionados, repassamos a discussão da origem controversa do infinitivo pessoal em português e as regras, não de todo uniformes, descritas para seu uso na norma culta da língua, especialmente contrapondo os ensinamentos de estudiosos como Mendes de Almeida (1981) e Bechara (2000a, 2000b), e também as características do sujeito do infinitivo verbal em espanhol, com base nas gramáticas *NGLE* e *GDLE*. Assim, partindo dos exemplos propostos, observamos que existem neles duas possibilidades de tradução da construção em análise: a primeira, em que se mantém a oração reduzida em espanhol e a referência do sujeito do infinitivo passa a ser estabelecida a partir do contexto, e a segunda, em que ocorre o desenvolvimento da oração subordinada no texto traduzido, que, ao conjugar o verbo da oração subordinada, deixa patente a concordância com o sujeito a través da desinência número-pessoal do verbo em questão.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECHARA, E. (2000a). “O infinitivo: Será um quebra-cabeça?”, in Evanildo Bechara (org.), *Estudos de Língua Portuguesa*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, pp. 197-201.
- \_\_\_\_\_ (2000b), *Moderna gramática portuguesa*. Rio de Janeiro: Lucerna.
- CÂMARA JR., J. M. (2011). *Dicionário de Linguística e Gramática: referente à língua portuguesa*. Petrópolis: Vozes.
- COUTINHO, I. DE L. (1968). *Gramática histórica*. Rio de Janeiro: Acadêmica.
- GORROSTORRAZO, M. (2016). “La traducción literaria como proyecto colaborativo. La propuesta de la revista *Pontis - Prácticas de Traducción*”, in Mônica Baêta Neves

- Pereira Diniz (org.), *Anais do I Congresso Internacional de Língua Portuguesa: experiências culturais e linguístico-literárias contemporâneas*. Santiago: Universidad de Santiago de Chile, pp. 235-244.
- HERNANZ, M. L. (1999). “El infinitivo”, in Ignacio Bosque e Violeta Demonte (dirs.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, vol. 2, cap. 36. Madrid: Espasa.
- MENDES DE ALMEIDA, N. (1981). *Dicionário de questões vernáculas*. São Paulo: Caminho Suave.
- MOITINHA RIBEIRO, M. L. e DUARTE, D. (2014). “Estudo do infinitivo na língua latina e portuguesa”, *Principia*, 29. Disponível em <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/principia/article/view/13985/10679>>. [Acessado em 15/06/2017].
- OLIVEIRA, J. O. N. de (2001). “O infinitivo latino em face ao infinitivo português: aspectos evolutivos”, *Philologus*, v. 19. Disponível em <<http://www.filologia.org.br/revista/19/10.pdf>>. [Acessado em 15/06/2017].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA e ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2009): *Nueva gramática de la lengua española* [EPUB]. Barcelona: Espasa.
- SCHAF FILHO, M. (2003). *Do acusativo com infinitivo latino ao nominativo com infinitivo português*. Tese de doutorado. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Linguística. Disponível em <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/85331/199017.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. [Acessado em 15/06/2017.]