



**ESCOLA DE CIÊNCIAS SOCIAIS**  
**Departamento de Linguística e Literaturas**

**A problemática da tradução de poesia em**  
*El jardín de las mujeres*  
**de Alejandro Bruzual**

**(VOLUME I)**

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Línguas Aplicadas e Tradução  
Especialidade em Ramo Investigação apresentada à Universidade de Évora

por

Maria Eduarda Abílio Cabral de Sousa

Orientador: Prof. Doutor Antonio Sáez Delgado

Évora 2012

## AGRADECIMENTOS

“...a palavra “obrigado”, sendo a que realmente diz tudo, soa sempre a pouco.”<sup>1</sup>

Apresento o meu maior e sincero obrigada:

Aos meus pais, pelos os momentos em que os privei da minha presença e pela compreensão e carinho que sempre demonstraram.

Às funcionárias do Departamento de Linguística e Literatura da Universidade de Évora, pelo apoio.

A Filipe Marçal Correia, pela amizade demonstrada no apoio prestado.

Ao Professor Doutor Jorge Pestana Forte de Oliveira, pelos pertinentes conselhos.

À Ex<sup>a</sup>. Prof. Doutora Ana Clara Birrento, pela atenção e amabilidade com que me recebeu.

Ao Prof. Doutor Antonio Sáez Delgado, a minha gratidão pelo conhecimento transmitido, pelo apoio, estímulo e orientação prestados, pela constante disponibilidade, pela correcção e profissionalismo, que tanto contribuíram para a concretização do meu trabalho, que a registar alguma falha é da minha inteira responsabilidade.

Por fim, o meu agradecimento, muito especial, a Alejandro Bruzual, pela confiança, pela partilha e por me permitir fazer, também minhas, as suas palavras.

A todos, o meu muito obrigada.

---

<sup>1</sup> José Saramago (2011b), p. 128.

## ALGUNAS PALABRAS

Algunas de nuestras palabras  
son fuertes, francas, amarillas,  
otras redondas, lisas, de madera...  
Detrás de todas queda el Atlántico.

Algunas de nuestras palabras  
son barcos cargados de especias;  
vienen o van según el viento  
y el eco de las paredes.

Otras tienen sombras de plátanos,  
vuelos de raudos azulejos.  
El año madura en los campos  
sus resinas espesas.

Palmeras de lentos jadeos  
Giran al fondo de lo que hablamos,  
sollozos en casas de barro  
de nuestras pobres conversas.

Algunas de nuestras palabras  
las inventan los ríos, las nubes.  
De su tedio se sirve la lluvia  
al caer en las tejas.

Así pasa la vida y conversamos  
dejando que la lengua vaya y vuelva.  
Unas son fuertes, francas, amarillas,  
otras redondas, lisas, de madera...  
Detrás de todas queda el Atlántico.

## **Resumo**

Com o presente trabalho de projecto pretendemos apresentar uma reflexão teórica sobre as dificuldades e os problemas inerentes ao processo de tradução poética e providenciar uma explicação das estratégias e escolhas utilizadas na transposição da obra *El jardín de las mujeres* e dos poemas intitulados “Sulamita”, do poeta venezuelano Alejandro Bruzual, da língua espanhola para a língua portuguesa.

## **Palavras-chave**

Poesia hispano-americana, tradução, dificuldades, estratégias/escolhas.

The problematic of poetry translation of *El jardín de las mujeres* by Alejandro Bruzual

## **Abstract**

The aim of the present work project is to present a theoretical reflection on the difficulties and problems inherent to the process of poetry translation and provide an explanation of the translator strategies and choices used in the transposition of the *El jardín de las mujeres*, and the poems entitled “Sulamita” written by the Venezuelan poet, Alejandro Bruzual, from the Spanish language to the Portuguese language.

## **Key words**

Hispano-american poetry, translation, difficulties, strategies/choices.

## **Resumen**

Con el presente trabajo de proyecto pretendemos elaborar una reflexión teórica sobre las dificultades y los problemas inherentes al proceso de traducción poética, y ofrecer una explicación de las estrategias y elecciones utilizadas en la transposición de la obra *El jardín de las mujeres* y de los poemas titulados “Sulamita”, del poeta venezolano Alejandro Bruzual, de la lengua española a la lengua portuguesa.

## **Palabras-clave**

Poesía hispano-americana, traducción, dificultades, estrategias/elecciones.

# INDÍCE

|  |    |
|--|----|
| 1. Introdução .....  | 7  |
| 2. A literatura contemporânea na Venezuela: a poesia de Alejandro Bruzual -<br>“Alejandro Bruzual: vida e obra” .....              | 10 |
| 2.1. Breve percurso pela literatura contemporânea hispano-americana .....  | 10 |
| 2.2. Breve percurso pela literatura na Venezuela.....  | 15 |
| 2.2.1. Narrativa.....  | 15 |
| 2.2.2. Poesia.....   | 18 |
| 2.3. Alejandro Bruzual: vida e obra.....   | 21 |
| 2.4. A palavra poética de Alejandro Bruzual de <i>Las exequias de la flor</i> a <i>Los cuadernos de Aleta, la pintora</i> .....    | 23 |
| 3. A tradução literária e a tradução de poesia.....  | 36 |
| 3. 1. Métodos de tradução e conceitos teóricos.....  | 36 |
| 3.1.1. A Tradução Literária.....   | 36 |
| 3.2.2. A Tradução Poética.....   | 43 |
| 3. 2. Análise da tradução da obra <i>El jardín de las mujeres</i> de Alejandro Bruzual:<br>dificuldades e escolha tradutórias..... | 48 |
| 3.2.1. Introdução.....   | 48 |
| 3.2.2. O Tradutor.....   | 49 |
| 3.2.3. A tradução espanhol - português.....  | 52 |
| 3.2.4. Textos poéticos - <i>El jardín de las mujeres</i> .....   | 53 |
| 3.2.5. A tradução - dificuldades e escolhas tradutórias.....   | 59 |
| 3.2.6. Problemas fonológicos.....  | 61 |

|   |     |
|---|-----|
| 3.2.7. Problemas lexicais.....  | 63  |
| 3.2.8. Falsos amigos.....   | 66  |
| 3.2.9. Problemas semânticos.....  | 68  |
| 3.2.10. Problemas morfossintáticos.....                                       | 70  |
| 4. Tradução da obra <i>El jardín de las mujeres</i> de Alejandro Bruzual..... | 73  |
| 5. Conclusões.....  | 182 |
| 6. Bibliografia Ativa.....  | 184 |
| 7. Bibliografia Passiva.....  | 184 |

“En la poesía, la lengua alcanza la plenitud de sus poderes. Descubre, revela, encarna las ideas. Resuena, conmueve, hace temblar y refunda las ciudades, rehace el cosmos. El traductor de poesía debe tomar en cuenta todo esto, y hacer después lo que pueda. Atravesar las fronteras de las lenguas, precisamente por sus cumbres más altas, que son las de la poesía, es una operación riesgosa. El traductor sufre de perpetuo extrañamiento. Siente el influjo preciso de lo que es extraño, extranjero. Atravesar las fronteras de las lenguas es también forzar los bordes de lo pensable.”<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Alejandro Bekes (2010), pp. 134 e 135.

## 1. INTRODUÇÃO

“Traduzir é então o acto de quem lê sinais, ama, transforma...”<sup>3</sup>

O objetivo primordial do presente estudo é a apresentação da primeira tradução, para a língua portuguesa, da obra *El jardín de las mujeres* e do conjunto de poemas intitulado “Sulamita”, do poeta venezuelano Alejandro Bruzual.

Pretendemos, também, trazer para a cultura portuguesa a criação poética de um autor, desconhecido em Portugal, abordar a especificidade da tradução da poesia, refletir sobre o processo de tradução, equacionar os problemas e as práticas tradutórias que lhe assistem.

O nosso trabalho reside numa proposta de tradução e na respetiva reflexão, acompanhando a função do tradutor, na complicada tarefa de recriação, considerando o autor, a obra, o leitor e as dificuldades com que se deparou como autor do texto de chegada.

A escolha do *corpus*, versão revista pelo autor para a sua próxima edição, deve-se à solicitação, por parte do próprio, da tradução do mesmo. A nossa primeira reação foi de apreensão perante o desconhecimento dos pressupostos subjacentes ao processo tradutológico. No entanto, fascinou-nos o desafio e o nosso amor pela poesia conjugado com o gosto pela obra do poeta, contribuíram para a anuência à realização da tarefa.

Assim, conscientes de que, para produzir um bom trabalho, necessitávamos de nos munir de conhecimentos teóricos que nos permitissem realizar uma tradução correta, tomámos a resolução de aprender sobre tradução.

Iniciado o estudo, progressivamente apercebemo-nos da importância da tradução nos campos da literatura, da cultura e do social e, o nosso interesse, sobre o tema, aumentou. Aprofundou-se a ideia de que a mesma está sempre presente na nossa vida, quando deciframos os discursos na nossa própria língua ou de outra língua.

---

<sup>3</sup> João Barrento (2002), p. 225.

O que aprendemos fez-nos olhar de outra forma a problemática da tradução, deu-nos outras perspectivas e motivou-nos para a tarefa a executar.

Apresentamos, assim, a nossa primeira experiência como tradutores de uma língua que nunca estudáramos e de um género literário com idiossincrasias e especificidades muito particulares como é a poesia. Estes factos, tornaram o repto ainda mais aliciante e conferiram ao nosso projeto um sabor especial, mas, também um esforço acrescido e uma grande responsabilidade perante o autor e os possíveis leitores.

Como preparação para o presente estudo, lemos todos os livros referidos nas indicações bibliográficas, através dos quais tomámos conhecimento de teorias sobre a tradução literária, nomeadamente de poesia. Paralelamente lemos e analisámos traduções de poemas, da língua espanhola para a língua portuguesa, realizadas por tradutores poetas e tradutores não poetas. Estas análises, aliadas às bases teóricas que íamos adquirindo, foram muito importantes para a compreensão da complexidade do processo tradutológico e das metodologias escolhidas por cada um dos tradutores. Simultaneamente lemos bibliografia relativa à literatura venezuelana e poemas dos mais importantes autores venezuelanos, de forma a verificar em que medida influenciaram a criação poética de Alejandro Bruzual.

Munidos desses conhecimentos, colocámo-nos perante os textos poéticos, que já tínhamos principiado a traduzir de uma forma empírica, relemos e procedemos à sua tradução, mas agora com o olhar de tradutor, daquele que tem de compreender e transpor, para a sua língua, toda a alma das palavras sentidas e escritas noutra língua. A tarefa, por vezes penosa, a excitação da descoberta das palavras a nascerem na nossa língua e a recriarem a obra do poeta, tornou-se um prazer.

Pretendemos seguir uma metodologia que melhor servisse as nossas necessidades, atendendo a que nos iríamos, obviamente, deparar com dificuldades de várias ordens. Para isso, introduzimos no projeto inicialmente delineado, algumas partes que considerámos pertinentes, de forma a melhorar a organização do nosso próprio trabalho.

Relativamente à estrutura do trabalho, na primeira parte, de carácter introdutório, traçaremos um breve percurso pelo contexto literário hispano-americano e pela literatura venezuelana contemporâneas. Faremos, também, um breve enquadramento histórico da poesia venezuelana contemporânea. O nosso objetivo é, através de uma panorâmica geral da literatura da América Hispânica, compreender o contexto

literário em que se encontra a obra poética objeto do nosso estudo.

Ainda na primeira parte, apresentamos uma biografia do autor, focando o seu trabalho nas áreas literárias e musicais e realizaremos uma breve análise temática e estrutural das suas obras poéticas.

No capítulo seguinte focaremos as especificidades da tradução literária, dando ênfase à complexidade da tradução poética e referiremos as questões teóricas e práticas que lhe são inerentes.

No terceiro capítulo, num primeiro momento, concentrar-nos-emos no papel do tradutor, assinalaremos alguns dos constrangimentos inerentes à tradução da língua espanhola para a língua portuguesa, atendendo à proximidade das mesmas, e faremos uma breve análise dos textos que constituem o corpus do trabalho de tradução.

Num segundo momento, apresentaremos a tradução dos poemas propostos e a análise subjacente à sua tradução. Inicialmente, agruparemos as dificuldades detetadas em várias categorias e, posteriormente, elaboraremos uma reflexão teórica do processo tradutológico dos poemas e explicaremos as estratégias utilizadas, assim como as escolhas efetuadas.

A seguir, apresentaremos a tradução dos textos poéticos e finalmente, na quinta parte, elaboraremos a conclusão na qual referiremos as principais ilações da elaboração do estudo, assim como dos procedimentos efetuados.

Da mesma forma que nos apaixonámos pelas palavras do poeta e pelo o projeto que aceitámos, desejamos que a tradução proposta contribua para que a poesia de Alejandro Bruzual possa ser conhecida e apreciada.

## **2. A literatura contemporânea na Venezuela: a poesia de Alejandro Bruzual - “Alejandro Bruzual: vida e obra”**

Neste capítulo teórico traçaremos um breve e geral panorama da literatura contemporânea hispano-americana, das manifestações literárias dominantes, assim como, dos autores mais representativos, de acordo com uma determinada delimitação cronológica.

De seguida, faremos um percurso conciso pela literatura venezuelana e uma abordagem resumida da criação poética na Venezuela, na qual, seguindo a mesma metodologia da primeira parte do trabalho, referiremos apenas as principais tendências literárias e os autores que melhor as representam.

Por fim, apresentaremos os dados biográficos de Alejandro Bruzual, que consideramos mais marcantes, e uma breve análise de sua obra poética.

### **2.1. Breve percurso pela literatura contemporânea hispano-americana**

“La literatura contemporánea en Hispanoamérica muestra claros rasgos de mayor cohesión y de crecimiento en relación a la época anterior: más escritores escriben más en todas y cada una de las naciones del continente, y, al mismo tiempo, destaca en el marco internacional un número creciente de grandes escritores.”<sup>4</sup>

Qualquer reflexão sobre a literatura hispano-americana aponta, de imediato, para dois aspetos - o uso comum da língua espanhola e a diversidade de povos e respetivas manifestações culturais reunidas sob uma identidade comum - a América Hispânica.

Assim, podemos constatar que, no contexto da literatura hispano-americana, ao se elaborar uma classificação literária por tendências, a unidade perde-se na multiplicidade de movimentos, estilos e preocupações temáticas num território tão

---

<sup>4</sup> Cedomil Goic (1988) p. 23.

vasto como a América Hispânica.

Para melhor compreender a literatura contemporânea hispano-americana considerámos pertinente iniciar o nosso estudo com a referência ao período do Modernismo (1880-1910), que vai do parnasianismo e simbolismo francês até à vanguarda, pelo facto de se ter produzido uma ruptura com os ideais do século XIX, uma profunda renovação literária e ter sido a primeira grande contribuição da literatura hispano-americana na cultura universal.

Esta corrente, inspirou-se, entre outros, em movimentos como o naturalismo e o pessimismo, rompeu com tradições, criou novos conceitos, novos estilos e temas, na busca de uma perfeição estética e formal. Neste período dão-se grandes modificações e surgem grandes figuras no panorama literário dos quais se destaca a poesia do nicaraguense Rubén Darío (1867-1916), caracterizada por um novo estilo de linguagem poética que quebra com a métrica fixa e proclama a liberdade da forma. Muitos outros autores partilharam da mesma estética nomeadamente, o escritor cubano Julián del Casal (1863-1893) e o poeta colombiano José Asunción Silva (1865-1896).

O percurso literário que se segue ficou marcado pelos inúmeros movimentos de vanguarda europeus, nomeadamente o expressionismo, o cubismo, o dadaísmo, o futurismo e o surrealismo. Este último, atendendo a que lutava por uma liberdade total da expressão criadora e tinha como característica principal o emergir do subconsciente na forma de expressar as ideias, teve maior influência e provocou mudanças profundas em todas as vertentes da literatura hispano-americana.

Neste contexto, as tendências vanguardistas hispano-americanas surgem na segunda década do século XX e espalham-se por vários países em simultâneo, mas com diferentes denominações, entre as quais, creacionismo (de origem chilena), ultraísmo (nascido em Espanha e posteriormente difundido na Argentina por Jorge Luís Borges), estridentismo (surgido no México), e “*Contemporáneos*”, movimento de poetas mexicanos que rejeitava a literatura de carácter nacionalista e pretendia recuperar o carácter universalista e o vigor cosmopolita da poesia.

No século XX, a contínua procura por parte dos escritores hispano-americanos vanguardistas, não só da sua nacionalidade, conceito visto na perspectiva da procura de uma afirmação e de uma independência da literatura e da cultura de cada país relativamente à literatura e cultura do colonizador europeu, mas também, de uma identidade universal, tornou-se fundamental. Essa dependência da cultura e dos

modelos do ocidente sempre tinha gerado crises de identidade literária e era imperioso legitimar os traços culturais das nações do mundo hispânico. No entanto, a procura de uma identidade nacional e consequente afastamento das culturas europeias, que estão na base da sua formação, não só, mas também literária, funciona como uma negação de algo que sempre esteve presente nos alicerces da formação da identidade hispânica, tal como afirma Leila Perrone-Moisés, destacada crítica literária brasileira: “Como toda a antiga colônia, a América é necessária à Europa como um espelho. Que o espelho adquira uma perturbadora autonomia, tornando-se deformante, que devolva uma imagem ao mesmo tempo familiar e estranha, é esse o risco ou a fatalidade de toda a procriação ilegítima. O desforço do filho não consiste em ruminar indefinidamente o ressentimento relativo à sua origem, mas em reivindicar a herança e gozá-la livremente, em fazê-la prosperar, acarreado para ela preciosas diferenças linguísticas e culturais.”<sup>5</sup>

Entre 1920 e 1935, sob a influência do creacionismo, inicia-se uma nova fase da poesia. Esta sofre uma profunda alteração, liberta-se de algumas imposições formais, aborda novos temas, procura uma nova estética, preconiza a total autonomia do poema, a independência da realidade quotidiana exterior e uma visão do mundo que pretende alterar a realidade. São disso exemplo as obras de Vicente Huidoro (1893-1948), César Vallejo (1892-1938) e do vencedor do Prémio Nobel da Literatura em 1971, Pablo Neruda (1904-1973). Estes, ao distanciarem-se do passado modernista, contribuíram para a alteração da ideia de arte como imitação da natureza e para a defesa da existência de outras realidades.

Nos anos seguintes, a poesia sofre uma nova mudança concretizada por uma geração de poetas, da denominada segunda vanguarda, entre os quais, Octavio Paz (1914-1998), Nicanor Parra (1914) e José Lezama Lima (1910-1976), que aderem aos pressupostos do surrealismo e reagem contra os poetas da primeira vanguarda.

Até aos meados dos anos sessenta são principalmente as obras destes autores que influenciam o contexto poético hispânico. Nesta conjuntura, chama especialmente à atenção o conceito de poesia como destruição da própria poesia - a antipoesia - de Nicanor Parra.

---

<sup>5</sup> Leila Perrone-Moisés comunicação “Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina”, citada por José Saramago, 2011, p. 186.

Na narrativa, o rompimento com o realismo e a procura de um novo código literário verifica-se, por exemplo, com Jorge Luís Borges (1899-1986), cuja obra, por vezes autobiográfica, tem como características principais a inovação e a repetição, ou seja, fazer o mesmo mas sempre de modo diferente e inovador. O autor utiliza este processo especialmente na criação poética onde procura uma “nova poesia” menos metafórica, rebuscada ou lírica. Estas propostas do autor influenciaram muitos dos escritores que se lhe seguiram. Porém, até aos anos quarenta, prevalece o realismo tradicional com a atenção nas questões sociais e psicológicas.

Entretanto, a partir dos anos cinquenta, surge uma nova narrativa - o “realismo mágico” - corrente literária que rompe com o realismo. As obras deste período, que no entender de Goic (1988: 440) “... constituyen la muestra más notable de la imaginación hispanoamericana, postulan un mundo irreal, una revuelta en contra de los modos de representación tradicionales, una destrucción de las convenciones conservadas por los narradores de la primera vanguardia”, reúnem elementos reais e fantásticos, revelam o mágico, o ilusório e o absurdo, como algo rotineiro.

Entre os principais expoentes do “realismo mágico”, estão Jorge Luís Borges (1899-1986), Arturo Uslar Pietri (1906-2001), e Julio Cortázar (1916-1984). Estes autores, cujas obras constituem um legado capital na literatura mundial, são vistos como dos mais influentes da literatura hispano-americana do século XX.

Entre 1950 e 1965, produzem-se obras de grande valor das quais se destacam *Pedro Páramo*, do escritor Juan Rulfo (1918-1986), uma narrativa de cariz regionalista com vários planos temporais onde o real e o fantástico se fundem, e *Rayuela* de Julio Cortázar (1914-1984), na qual o autor mostra o seu talento na apresentação de aspetos banais da realidade quotidiana como algo de novo e extraordinário.

Na década de setenta, a literatura da América Hispânica foi projetada para o cenário internacional com o denominado *boom* editorial sustentado em obras do realismo fantástico. José Luís Borges e Gabriel García Márquez (1927), são exemplo de autores que contribuíram de forma decisiva para essa projeção.

Este é, também, o período do romance histórico contemporâneo, que, por intermédio da paródia e da inovação da forma, pretende exaltar o indivíduo na sua dimensão mais autêntica ao mesmo tempo que intenta atenuar as fronteiras entre a ficção e a história e recuperar personagens históricas. A obra de Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto* (1989), cuja personagem central é Simón Bolívar, é disso um exemplo.

Da geração seguinte, ainda sob a influência dos anos do *boom*, dois autores merecem

ser mencionados, pelas diferentes propostas apresentadas no contexto literário da época: Severo Sardu (1937-1993), cuja estética neo-barroca rompe com as regras estabelecidas atribuindo-lhes uma nova interpretação, desequilibrando-as e satirizando-as, e Mario Vargas Llosa (1936), galardoado com o Prémio Nobel da Literatura em 2010, que propõe uma narrativa diversificada no estilo.

O romance dos anos oitenta em diante, confirma a rutura com as obras literárias tradicionais e pretende criar textos literários de um forte realismo urbano influenciados pelos meios de comunicação social e pela cultura de massas.

A literatura hispano-americana contemporânea, impulsionada pela pretensão de apresentar o real, tem estado sempre marcada por duas tendências, a anti-realista, que rompe com o realismo e uma paralela, a neo-realista. Esta última, cuja temática está centrada nas causas sociais, políticas e económicas e nos problemas de uma sociedade urbana e supostamente civilizada, surge como um novo conceito de estilo que se distingue pela recusa de tudo o que é fantástico, alegórico, mítico e irreal através de uma visão da realidade crua e objetiva, sem intenções moralistas ou pedagógicas que pretende tão só revelar a realidade da sociedade urbana contemporânea com as suas ambiguidades, os seus desequilíbrios e as suas injustiças. Centra-se, ainda, nas vivências e tradições particulares dos povos da América Hispânica, na qual se pode incluir o “indigenismo”, particularmente importantes nalguns países hispano-americanos. Apesar de, nas gerações recentes, não ser o movimento dominante, o neo-realismo continua ainda a ser adotado, especialmente por jovens escritores.

## 2.2. Breve percurso pela literatura na Venezuela

“La literatura venezolana es universal porque es nacional. Creo que lo mejor que se pueda decir de ella es que enriquece al lector sin negarle el placer de la lectura...”<sup>6</sup>

### 2.2.1. Narrativa

Na Venezuela, a primeira manifestação literária ocorreu durante a época colonial dominada pela cultura e pensamento proveniente de Espanha. Durante o século XVIII, não foi abundante a criação literária, devido às guerras da independência, e as mais importantes criações literárias são as crônicas e a poesia.

Em meados do século XIX, surgem os primeiros romances com a publicação da obra *Los mártires*, de Fermín Toro (1808-1865). Nesta altura o romance segue os postulados das correntes literárias que prevaleciam no âmbito mundial, nomeadamente europeu.

Durante o denominado modernismo hispano-americano, na qual predomina o adorno retórico e o cuidado com a linguagem, nomeadamente na narrativa, destaca-se, como figura mais importante, Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927), em cuja produção literária prevalece a sátira política e social.

A partir da segunda década do século XX, começa lentamente a extinguir-se um período da narrativa venezuelana influenciada pelo Modernismo e surgem novas tendências literárias, de carácter realista e eminentemente social, ligadas às concepções positivistas. Durante este período da trajetória do romance venezuelano são relevantes os nomes de Rufino Blanco Fombona (1874-1944), José Rafael Pocaterra (1889-1955), Teresa de la Parra, (1839-1936), uma das mais destacadas escritoras da literatura venezuelana, e Rómulo Gallegos (1884-1969), com a sua prodigiosa obra *Doña Bárbara*, de grande intensidade expressiva e simbólica e de profundo realismo social. Com esta obra culmina mais um período do romance

---

<sup>6</sup> Kohut, Karl (2004), p.18.

venezuelano submetido às influências do nativismo e do realismo.

Paralelamente ao Modernismo, desenvolve-se o *criollismo* venezuelano, cujo representante por excelência é Luis Manuel Urbaneja Alchelpohl (1873-1937).

Com os escritores Enrique Bernardo Núñez (1895-1964), com o seu romance *Cubagua* (1931), e Guillermo Meneses (1911-1978), precursores do romance contemporâneo venezuelano, produziu-se uma importante evolução, passando o mesmo a integrar elementos fantásticos e a abordar a realidade de forma distinta.

São, também, de destacar nomes como Miguel Otero Silva (1908-1985) e Arturo Uslar Pietri (1906-2001). Este último, cujas obras se caracterizam por uma forte influência vanguardista e pela procura da venezuelanidade, é considerado como “... patriarca de las letras venezolanas e historia viva de su evolución en el siglo XX...” (Kohut, 2004: 10), e o maior narrador da literatura contemporânea venezuelana. Estes autores constituem os clássicos do século XX e uma referência na criação literária do romance nacional venezuelano.

As mudanças sociais, culturais e políticas que ocorreram na Venezuela a partir do princípio dos anos sessenta, afetaram de maneira significativa a produção literária e levaram ao surgimento de novas estruturas narrativas, novas temáticas e de uma linguagem lúdica, que se manifesta, por exemplo, na obra de Luís Britto García. Emergiram diferentes tipos de romance dos quais se destacam - o “romance de guerrilha” ou “romance de violência” -, cujo tema principal reside na guerrilha urbana e nas preocupações sociais e políticas vividas pelo país nessa época e a denominada “*novela de la interioridad*”, na qual prevalece a introspecção dos personagens e cujo precursor é Salvador Garmendia (1928-2001).

A partir dos anos setenta, o romance histórico, sempre presente na literatura venezuelana, ganha um novo rumo com a rutura da temática do tema rural e a viragem para temas como as mudanças íntimas das personagens e o drama coletivo, como é evidente nas obras de Alfredo Armas Alfonzo (1921-1990), e Francisco Herrera Luque (1927-1991).

Nos anos oitenta, na narrativa destacam-se três tendências, uma que coloca a ênfase nos aspetos linguísticos e formais, outra que se desenrola em ambientes elaborados e em explorações psicológicas das personagens e uma terceira de género “anedótico”, que faz uso dos recursos no desenvolvimento da indispensabilidade das acções.

Na década de noventa, a Venezuela volta a sofrer convulsões políticas e sociais que, novamente influenciaram a literatura, tendo emergido uma panóplia de estéticas

narrativas que, na opinião de alguns críticos, não tinham homogeneidade. Esta tendência parece manter-se neste início do século XXI.

Ao refletirmos sobre a literatura contemporânea na Venezuela, compreendemos que a mesma é, essencialmente, auto-referencial, na perspectiva da exaltação do “eu”, com a sua carga de emotividade, subjetividade, experiências pessoais e memórias, principalmente na poesia, no culto do ídolo e na exaltação das características específicas do país, nomeadamente as ligadas à natureza, à realidade histórica, política, social e cultural. O romance histórico e a literatura de carácter social e urbano sempre foram cruciais no contexto da literatura venezuelana e os autores continuamente percorreram os seus caminhos literários, não só na procura de si mesmos, mas também, de uma identidade nacional.

Não obstante alguns escritores e críticos, tal como Karl Kohut (2004: 16), afirmarem que a literatura venezuelana está “... más viva, rica, y multifacética que nunca. La efervescencia común a todos los géneros explica la atención creciente tanto del público más amplio dentro y fuera del país. La evolución nacional de la literatura venezolana ha llegado a un punto donde lo nacional se convierte en internacional.”, face ao conhecimento da realidade venezuelana, das leituras efetuadas julgamos que, apesar da crescente produção e edição de obras, a literatura venezuelana manifesta dificuldade em ultrapassar o seu espaço territorial.

## 2.2.2. Poesia

“La poesía venezolana es de las más vigorosas, saludables y en expansión de toda América. Poesía que ha hecho de la palabra, de su amor y respeto por ella, del cuidado de la armazón y arquitectura del poema, buena parte de su razón de ser.”<sup>7</sup>

A criação poética surge na Venezuela, como na maioria das nações hispano-americanas, como fruto da união da literatura indígena e da literatura colonial, sendo posteriormente, influenciada por movimentos literários de origem europeia.

As obras poéticas de José Antonio Maitín (1804-1874), considerado o primeiro poeta romântico, e de Andrés Bello (1781-1865), tido como o emancipador da literatura hispano-americana e um dos nomes mais significativos dentro do romantismo, dão início à história da poesia venezuelana moderna.

Ainda no período do Romantismo, sobressai a produção poética, na qual predomina o pessoal e o sentimental, de Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892), reputado como o mais representativo da poesia romântica venezuelana.

Apesar da criação poética venezuelana tardar a alcançar a modernidade, período no qual a poesia se renova, procura um novo estilo de linguagem e uma nova estética, o poeta Alfredo Arvelo Larriva (1883-1934), merece ser nomeado pois, para muitos, é considerado o único grande poeta modernista da Venezuela.

Paralelamente ao modernismo, desenvolve-se o *criollismo* venezuelano, uma poética de temática ligada à natureza e à realidade do país, cujo representante, por excelência, é Francisco Lazo Martí (1869-1909).

Com o movimento de vanguarda *Generación del 18*, influenciado pelas vanguardas europeias, que reage contra a estética modernista e causa agitações na poesia venezuelana, abre-se uma nova etapa na qual, sobressaem os poetas Fernando Paz Castillo (1893-1981), com uma obra poética de cariz religioso de tom clássico e linguagem cuidada, e Andrés Eloy Blanco (1896-1955), cuja poesia se apresenta repleta de metáforas, musicalidade e sentimentalidade. A sua obra simples e acessível,

---

<sup>7</sup> Joaquín Marta Sosa (2003).

tornou-o o poeta mais popular da Venezuela e o primeiro a sugerir uma expressão lírica marcadamente hispano-americana.

Dos precursores da contemporaneidade poética venezuelana, ressalta, no início do século XX, José Antonio Ramos Sucre (1890-1930), cujas obras, em prosa poética erudita e simbólica, se destacam dentro da literatura nacional, e é visto como o poeta mais marcante da vanguarda venezuelana.

Ainda neste período, sobressaem as obras de relevantes figuras femininas da literatura venezuelana, tais como Teresa de la Parra (1889-1936) e Enriqueta Arvelo Larriva (1886-1963), e o poeta Jacinto Fombona Pachano (1901-1951), que, com os seus arrojos linguísticos e metafóricos, produz uma mudança na poesia venezuelana da época.

A vanguarda afirma-se com a chamada *Generación del 28*, cuja principal característica é o enorme gosto pela metáfora e pela linguagem barroca. Desta época evidenciam-se, como mais influentes, os poetas Miguel Otero Silva (1908-1985), Antonio Arraíz (1903-1962) e Pablo Rojas Guardia (1909-1978).

A partir dos anos trinta, com o fim da ditadura (1936), teve início, na Venezuela, um novo período político que se repercutiu a nível literário. Nasceram, então, novos grupos que constituem um fenómeno relevante na compreensão da trajetória da lírica venezuelana. Entre estes destaca-se o grupo literário de estética surrealista, “*Viernes*” (1938-1941), no qual a figura principal é Vicente Gerbasi (1913-1992), considerado como umas das vozes mais líricas da literatura da Venezuela e da América Hispânica e, de acordo com Rafael Arraíz Lucca (2005: 95): “Quizás ... el primer poeta venezolano que hizo de su pueblo natal el lugar del absoluto”.

Quase de imediato, surgem movimentos “*antiviernistas*”, um liderado pelo poeta Juan Liscano (1914-2001), cuja obra poética, carregada de espiritualidade e erotismo, é uma das mais ricas e diversificadas da lírica venezuelana, e outros, por grupos literários dos quais salientamos o grupo “*Suma*”, que regressou às formas poéticas clássicas e renascentistas, o grupo “*Contrapunto*”, fundado por Héctor Mujica (1927-2002), dos quais fazem parte, entre outros, os poetas Aquiles Nazoa (1920-1976) e José Ramón Medina (1919-2010), um dos valores mais firmes do pós-viernismo e o grupo “*Cantaclaro*”, que com as obras, de entre outros, Alfredo Silva Estrada (1933-2009) e Gustavo Pereira (1940), passam uma mensagem eminentemente política.

A partir do meio da década de cinquenta, ocorre outra grande transformação no panorama literário venezuelano com a obra visionária e surrealista, do poeta Juan

Sánchez Peláez (1922-2003).

Outros autores pertencem ao quadro essencial deste período, Juan Calzadilla (1931), apontado como o primeiro poeta verdadeiramente urbano da literatura venezuelana, Eugenio Montejo (1938-2008) e Guillermo Sucre (1933). Foram, também, relevantes as propostas estéticas dos grupos “*Sardio*” e “*Tabla Redonda*”. A este último pertenceu o poeta Rafael Cadenas (1930), cuja obra é apontada como uma das mais ricas e profundas da poesia venezuelana.

Desenvolvendo poéticas distintas, os grupos “*Tráfico y Guaire*”, nos anos oitenta, guiam a criação poética venezuelana para novos rumos. Nesse período, surgem nomes como o de Hanni Ossot (1946-2002), com uma poética centrada na condição humana e suas transformações, Alejandro Oliveros (1948), introdutor da poesia narrativa de inspiração anglo-saxónica, Yolanda Pantín (1954), que representa a escrita feminina contemporânea na Venezuela e Rafael Arráiz Lucca (1959), cuja obra essencialmente autobiográfica, vai do urbano ao religioso.

Em conclusão, a poesia venezuelana, apesar de ser uma poesia “*del yo*”, como a descreve Joaquín Marta Sosa (2003: 52), na qual o natural, o real, o quotidiano, o social, o urbano, e o político estão sempre na base das criações, segue com fidelidade a sua trajetória, designadamente, na permanente reflexão sobre si mesma, no cuidado com a linguagem e na procura da perfeição.

### 2.3. Alejandro Bruzual: vida e obra

“De la proximidad ... , del amor que palpita en la imagen que el traductor dibuja de su poeta, resulta también, siquiera en parte, lo que ese poeta será para otros.”<sup>8</sup>

Alejandro Bruzual nasceu na cidade de Caracas em 5 de Dezembro de 1957. Em 1986, completou os estudos de *Profesor Ejecutante de Guitarra Clásica* na *Escuela de Música “Pablo Castellanos”, La Guiara*. Posteriormente, em 1993, tendo já publicado dois poemários, licenciou-se, em *Letras* pela *Universidad Central de Venezuela*, em Caracas. Entre 1998 e 2001, foi professor de *Historia de la Música y Estética musical*, na *Escuela de Música “José Reyna”*, em Caracas.

Mudou-se em 2001 para os Estados Unidos onde lecionou na *Pittsburgh University*. Paralelamente, continuou a sua formação académica tendo obtido, em 2003, o grau de *Master in Arts* e a *Calificación de honor en los exámenes de Maestría* e em 2006, o *Certificado doctoral en Estudios Cinematográficos* e o *Ph.D.* em *Literaturas latinoamericanas*.

Regressou à sua cidade natal em 2009, onde deu continuidade à carreira universitária, lecionando *Música y narrativa latinoamericana* na *Universidad Central de Venezuela*.

Atualmente é investigador no *Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos*, em Caracas, e simultaneamente professor de *Literatura Latinoamericana*, na *Universidad Central de Venezuela*.

Encontra-se a ultimar uma edição genético-crítica, da obra *Cubagua* do escritor venezuelano Enrique Bernardo Núñez e tem em processo os projetos de investigação: “*Poesía social de vanguardia en Latinoamérica (1920-1939)*”, antologia e estudo, “*Escritura latinoamericana y Guerra Civil Española (1936-1939)*”, antologia e estudo, e “Proceso de edición, traducción e introducción de *Parque industrial y*

---

<sup>8</sup> Alejandro Bekes (2010), p. 135.

*Pasión Pagú/ autobiografía precoz*”.

No campo da criação poética, publicou entre 1982 e 2011, seis obras: *Las Exequias de la flor*, San Cristóbal, Ediciones de El Parnasillo, 1983; *Imágenes Terrestres*, Caracas, Contexto Audiovisual 2, 1992; *El Jardín de las Mujeres*, Caracas, Monte-Ávila Latinoamericana, 1993; *Aldebarán y otros poemas*, Caracas, Editora El Perro y la Rana, 2010; *Los cuadernos de Aleta, la pintora*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2011, Colección Altazor, e *Abu reina, Mural a 33 pedazos para Lynndie England una muchacha cualquiera*, Caracas, El Perro y la Rana, 2012. Ainda, em 2012, publicou o ensaio *Aires de tempestad Narrativas contaminadas en Latinoamérica*, Caracas, Fundación Celarg.

A nível da investigação musical, o seu trabalho tem-se centrado no estudo da história da guitarra na Venezuela, tendo realizado e publicado numerosos trabalhos e ensaios biográficos.<sup>9</sup>

Nas áreas da investigação literária, cinematográfica e musical tem publicado diversos artigos e ensaios dos quais se destacam: Entrevista a Gerald Martin. “*El biógrafo de García Márquez en su laberinto.*” *Rebelión* (2005); Entrevista a Ricardo Iznaola “*El sueño de Ícaro*”, *Guitarra Artelinkado. España* (2005); *El rostro de Prometeo resistente*. Ensayo cinematográfico. Caracas: Cinemateca Nacional, 2005; “*Los viajes de César Vallejo por la URSS. “Dialéctica del vaso de agua”*”, *Contracorriente*. (2006); *Edición y notas; Palabra, música y cultura en Latinoamérica*. Revista Iberoamericana. Pittsburgh, 2006; Entrevista a Leonardo Balada: “*Los compositores son demasiado importante para los compositores de hoy*”, *Soundboard* (2008); “*Desde la otra orilla. Epistolario de Cruz Salmerón Acosta a Conchita Bruzual Serra*”, Caracas, CNE (2009).

---

<sup>9</sup> Raúl Borges: *Maestro de maestros de la guitarra venezolana*, Caracas: Deltaven, 1996; Antonio Lauro, *un músico total*, Caracas, Sidor, 1995; Rodrigo Riera: *la parábola de la tierra*, Caracas, Farmatodo, 1998; Fredy Reyna, Caracas, Deltaven, 1997; *Para los niños/ Catorce canciones infantiles de Eduardo Serrano*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2000; Alirio Díaz, Caracas, Comala, 2001; Manuel Enrique Pérez Díaz: *El señor de la guitarra*, Valencia, Universidad de Carabobo, 2001; *The Guitar in Venezuela/ A Concise History to the End of the 20th Century*. Quebec, Eds. Doberman-Yppan, 2005; *Visitantes de la guitarra. Un siglo de concertistas extranjeros en Venezuela*, Caracas, Centro de Arte La Estancia, 2008; *Visitantes de la guitarra. Un siglo de concertistas extranjeros en Venezuela*. Caracas, Centro de Arte La Estancia, 2008; *La guitarra en Venezuela. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Caracas: Banco Central de Venezuela, 2011.

Ao longo da sua carreira de professor e investigador tem proferido inúmeras conferências, das quais se salientam: “*Cubagua: El espacio del olvido imposible.*” 57<sup>th</sup> Annual Kentucky Foreign Language Conference. Lexington, 2004; “*Eisenstein y Welles en Latinoamérica.*” Latin American Studies Association (LASA), Las Vegas, 2004; “*Popular Thought and Heraldry of Resistance: The Latin American Guitar*”, Florida Atlantic University, 2005; “*Poesía social de vanguardia en Latinoamérica. César Vallejo: Viajes por la URSS; Cesar Vallejo: El tungsteno*” e “*Music and poetry of Venezuela*”, Radford University International Guitar Festival Music and Poetry of the Americas, 2012.

Tem recebido vários prémios e menções nomeadamente, a *Mención honorífica de la Bienal de Literatura “José Rafael Pocaterra”*, Valencia, 1990; o *Premio Municipal de Musicología*, Caracas, em 1996, 1997, 1999 e 2000; a *Calificación de honor en los exámenes de Maestría*, Pittsburgh University, em 2003; o *Premio de ensayos cortos de la Cinemateca Nacional* com a obra “*El rostro de Prometeo resistente*”, em 2005, e o *Premio Municipal de Literatura, mención poesía*, com a sua obra *Aldebarán y otros poemas*, em 2011.

#### **2.4. A palavra poética de Alejandro Bruzual de *Las Exequias de la flor a Los cuadernos de Aleta, la pintora***

“El poema es una recriminación  
a los dioses por la sinrazón  
de la vida.”<sup>10</sup>

Neste capítulo do nosso estudo, dado o objetivo primordial do nosso trabalho ser a tradução da obra *El Jardín de las Mujeres* e do conjunto de poemas intitulado “Sulamita”, incluídos na obra *Aldebarán y otros poemas*, considerámos importante assumir o papel de leitor crítico com o objetivo de compreender o processo criativo e

---

<sup>10</sup> Alejandro Bruzual, Alejandro (1982), p. 5.

as características poéticas de Alejandro Bruzual. Não é nossa intenção elaborar uma análise literária exaustiva e aprofundada de cada uma das obras, mas tão-só viajar pelo universo poético do autor e identificar os elementos formais e temáticos das suas obras.

Com uma breve abordagem do corpus poético do poeta, desde o seu primeiro livro, *Las Exequias de la flor*, publicado em 1983, até *Los cuadernos de Aleta, la pintora*, editado em 2011, procurámos, essencialmente, compreender a obra que nos propusemos traduzir.

O primeiro livro do autor, *Las Exequias de la flor*, publicado em 1982, é uma obra composta por vinte e um poemas em prosa poética de um lirismo comovente e de uma densidade temática amorosa, nostálgica, serena, imbuída de um erotismo, por vezes, sinistro, em que o sujeito poético, numa espécie de diálogo, confessa dor, “Y búhos insomnes de culpa, comen de mis andrajos la vida a la que aún me aferro, para verte sentada ahí, mancillando el fácil amor ofrendado en fatuas esperanzas, encadenado al látigo de tu piel que se desprende de la mía, obsequiándome su dolor.” (1982: 18), e solidão “Si respiro en cada nuevo aliento que me ahoga, te veo salir y creyéndote ausente, te encuentro en mis bolsillos hurgando menudas fantasías... Soledad, tú bien sabes que siempre fui cobarde en las renunciaciones.” (1982: 17).

Pela leitura do poemário, é possível perceber que o autor, logo na sua obra inaugural, demonstra saber trilhar com desenvoltura os caminhos estéticos ao procurar despojar a palavra de sua objetividade e dar-lhe novas cargas semânticas “ Ya siento el olor del tiempo que descompone y no eres ni viento para tu vida; el infinito me viene a buscar vestido con tus últimos gritos.” (1982: 7). Esta obra, feita de emoções, revela um trabalho linguístico estruturado, metódico e metafórico repleto de belas e surpreendentes imagens:

14

Pero volverá la luz, aun caminando más despacio, disfrazada de voz o vistiendo el recuerdo atesorado para la nueva existencia. Ya no arañará las paredes consintiendo el temor de los días, escabullidos entre los sueños para despedirse, luego de tantas tristezas.

Hasta las piedras habrán crecido sin tu paso, alargándote el nombre para volverte a saludar y recordarte como vencido porque el viento de los años hizo de tu pelo una flor y de las flores un rastro de tragedias.

Em *Imágenes Terrestres*, Bruzual apresenta um exercício poético a partir do olhar e do sentir lúcido de viajante, como o próprio afirma no intróito:

“Viajé, viajé muchos kilómetros [...] Conocí e conviví con gente de muy estratos, de todas las sensibilidades y perspectivas, de los más variados oficios. [...] Y ya al final de mi último viaje me di cuenta de que estas imágenes me habían acompañado, me habían estado hablando durante todo este tiempo. Eran muchas veces la clave que descifraba una vivencia.”

Alejandro Bruzual (1989)

Nos cento e três poemas que compõem a obra e que não possuem estrutura nem métrica regulares, o poeta, para retratar as imagens e vivências guardadas na memória, usa, entre outros recursos, as repetições, os estrangeirismos e as metáforas. Os poemas registam as subtilezas de um fazer poético original que se constrói em imagens, “... imágenes trabajadas con manos de artesano sabio de la palabra.”, como afirma Álvaro Trujillo C. (2012), e que expõem a “miséria e o esplendor” da condição humana.

A obra surpreende pela singularidade estética, pelo olhar crítico, pela fina ironia e pela acuidade das imagens. Imagens, estáticas e em movimento, que revelam um sentido de observação e um poder de síntese e de crítica admiráveis, e no dizer de Bruzual “... son ... fotografías escritas.” (1991).

A título de exemplo citamos três poemas:

#### XXXIV

En Trévis una niña me cantó una canción que  
hablaba del tiempo de las flores, me dio un beso y  
desapareció en un tren con toda la poesía de la calle.

#### XXVI

Una estación de trenes en Viena  
Un golpe  
Una cabeza blanca  
que cae  
Una escalera mecánica  
que sube  
que sube  
que sube  
como en un poema de Prévert

## LXXXVIII

En Aviñon vi a Judas arañado por los fieles en una  
Ultima Cena.

En Zaragoza vi besar columnas y estatuas.

En Pádua vi tocar la tumba del santo con los ojos  
lentos de lágrimas.

Y mendigos en las puertas de las catedrales.

Em *Aldebarán y otros poemas*, composta por três poemários de características próprias - “Aldebarán” (1993-1995), constituído por três partes e trinta poemas, “Soledad de Batelero” (1995-1997), com dezoito poemas e “Sulamita” (1987-1991), objeto de análise na terceira parte do nosso trabalho conjuntamente com a obra *El Jardín de las Mujeres*, com vinte e seis poemas, encontramos uma poesia que encanta pela sua linguagem altamente lírica e metafórica.

Aldebarán, é o poeta, o herói e anti-herói, que na segunda pessoa do singular, apresenta a sua condição de eu caminhante que empreende uma viagem interior que se adivinha incessante, tal como o próprio nos informa em epígrafe:

*Navegar, siempre navegar,  
bajo la arboladura flexible de tu cuerpo.  
Aldebarán*

Aldebarán, o navegante, o guerreiro, que numa caminhada interior, na descoberta de si próprio e da razão da sua existência, se confronta com momentos de perdição, de solidão e de destruição:

17

Abandona las naves  
ya innecesarias  
el arsenal oculto de tus rencores

arráncate el pedazo de lino  
que mantiene la quijada en orden  
pues la noche

no se hizo para tu descanso  
Por eso  
    te vas  
consumiendo  
    así  
dejando arena en el eco de tu paso  
como si la destrucción de los muros  
fuera  
    poco a poco  
                menos dolorosa  
y pudieras recobrar el sentido  
de tus días  
    viajando  
sobre las sombras  
sin saber la fecha exacta del sacrificio  
ni las rutas  
a una pátria  
    distinta  
donde alguna eternidad tenga sentido

Mas Aldebarán é, também, o amante que empreende uma jornada passional, carregando marcas de enorme erotismo e sensualidade:

3

[...]

Sin más explicaciones  
partiste a cultivar flores  
bajo la piel de tus amantes  
coleccionando  
las monedas de bronce de sus pezones  
bebiendo ron  
en la copa mínima de sus ombligos[...]

Os poemas apresentam uma harmonia e uma musicalidade serenas, primam pela ausência de regularidade métrica e estão construídos numa linguagem sem exageros retóricos, mas extremamente poética e comovedora. O ritmo é lento e ditado pelo próprio percurso do sujeito poético.

Nos trinta poemas apenas há pontuação, (pontos de interrogação), no décimo terceiro quando o sujeito lírico indaga sobre a sua condição atual e sobre o seu futuro:



siempre  
                  igual  
con igual certeza

(Porque esta ciudad sólo te amó  
para destruirte).

Em “Soledad de Batelero”, conjunto de dezassete poemas no qual o poeta, recriando o mito de Orfeu, num tom amargurado e triste, expressa o desespero e a dor pela perda da amada:

### III

Ninguno  
habrá pasado  
a tu lado  
ninguno  
que haya perdido  
lo mismo  
que yo

Os poemas construídos de palavras e silêncios seguem a linguagem extremamente lírica que perpassa toda a obra de Bruzual. A estrutura gráfica assume, nesta parte da obra, uma especial relevância e cria uma consonância com o texto:

### IX

Si la hubieras conocido  
si la hubieras  
                  visto  
                          recogiendo flores  
si pudieras leer  
                  las letras  
                          que el sudor dibujaba entre sus senos  
si la hubieras oído  
                  cantar  
si ella  
hubiera bailado para ti  
                  y desnuda  
                          fuera siempre otra en tu lecho

no vacilarías  
en dejarme entrar  
lleno  
como estoy de sus olores.

*Abu reina, Mural a 33 pedazos para Lynndie England una muchacha cualquiera*, obra poética compuesta por treinta e três poemas, porque como diz Bruzual “... es el número que construye otro infierno”, tal como no Inferno de Dante, o sujeito poético denuncia as atrocidades cometidas durante a Guerra do Iraque.

A obra revela a alma sensível e a faceta extremamente humana do poeta perante a dor e as injustiças cometidas entre seres humanos. O tema abordado distancia-se de outros criados pelo autor dado o seu cariz eminentemente ético, social e político e pela abordagem da problemática da guerra.

Sobre o assunto o autor escreveu as seguintes palavras:

“...que son vidas humanas, como la tuya o la mía, lector -, habla de un saldo que jamás dará cuenta de las injusticias acumuladas, otras más para la trágica memoria de una modernidad prepotente y asesina. La humanidad entera también está involucrada.”

Como é recorrente no seu trabalho poético, Bruzual apresenta, uma vez mais, a temática através de uma figura feminina, real mas carregada de simbolismo - a soldado americana Lynndie England, condenada por tortura a presos na prisão de Abu Ghraid:

[...]  
Lynndie  
es lo banal  
lo que duele  
el odio pero no la risa  
lo *cool* más negro que lo negro  
lo *neat*  
lo muerto entre los muertos  
la diversión de la guerra  
y tu terror  
de verle la cara a un hombre  
que cree en algo  
y tú  
tan vacía  
tan sola en la patria que te condena. [...]

Nesta obra, Bruzual reúne fragmentos do cenário de guerra e transforma-os em poesia usando uma linguagem dura e incisiva. Nesta obra, é a crueza das imagens invocadas que se destaca:

### **Alfabetización**

Cinco profesores y un humilde chofer  
fueron ejecutados en el aula vacía  
de la escuela de Iskandariya.

En Babel  
el portavoz del gobierno dijo:

“Eran terroristas en uniforme de policía”.

Os poemas são compostos por versos irregulares, sem um padrão métrico fixo, sendo possível encontrar versos com diversas sílabas poéticas, nos quais abunda o uso de estrangeirismos e préstamos. A pontuação, também ao contrário da maioria das obras do autor, tem importância para a construção semântica e estrutural dos textos poéticos.

Os recursos estilísticos usados, nomeadamente o cuidado com a forma, as repetições, e os jogos de palavras, contribuem para reforçar a importância, a perversidade e o horror dos acontecimentos recentes da história mundial aludidos na obra:

### **Dinamarca**

Hay algo mongoloide en tu cara, Lynndie  
que me perdonen esos muchachos inocentes  
pero faltan términos médico

-psicológico

-criminales.

Si por lo menos eso lo justificara, pero tu normalidad es de piel reseca.

Y Dinamarca no huele a podrido, Lynndie  
todo huele  
todo duele.

Na obra *Los cuadernos de Aleta, la pintora*, Alejandro Bruzual apresenta-nos uma poesia intimista, no qual o sujeito lírico descreve imagens, expõe o ideal da beleza feminina e os pressupostos do amor ideal.

*Aleta* é apresentada como a amada e companheira de Aldebarán, mulher forte, rebelde, apaixonada e apaixonante.

Logo no início da obra, surge um poema visual de aspeto circular, iniciado com “Derramarte, desbordarte, excederte...” e concluído com “...entré en tu mente, me hice mente, demente de ti.” no qual, o eu lírico se dirige à amada através de um jogo de palavras numa aproximação entre o poder visual e o poder semântico das mesmas.

A linguagem dos poemas, aparentemente coloquial e muito próxima do quotidiano, é altamente elaborada e repleta de metáforas. Uma análise mais profunda revela originalidade, densidade lexical, sintaxe própria e jogos musicais e semânticos. O ritmo e a falta de pontuação intensificam a turbulência do movimento nos poemas. A sonoridade é, essencialmente, marcada pela assonância das vogais e pela aliteração, elementos fónicos constantes na obra e que recriam, no plano da expressão, o movimento e a musicalidade dos poemas.

O autor, ao longo da obra, realiza interessantes jogos vocabulares com o nome *Aleta* como são exemplo os versos “Aleta atún atunera aletamarilla que te sabes sirena”, “Aleta marcopola Aleta cortesa Aleta pizarra”, “Aleta mía viajeraleta Aleta viajante Aleta”, “Aleta leonarda inventando máquinas que vuelan” e “Aleta einstein relativizándome todo esto”. Denota-se, assim, um trabalho poético que perpassa pelo lúdico e pela procura de variadas possibilidades sonoras e semânticas.

A obra é composta por trinta e cinco poemas livres, em tom discursivo onde, ao contrário da maioria das outras obras do autor, todos os poemas possuem um título que remete para o tema fulcral.

Os versos não seguem um padrão métrico rígido sendo possível encontrar versos bastante longos, com até catorze ou mais sílabas poéticas, que permitem um andamento mais lento e uma maior intensidade psicológica e outros muito curtos, com apenas três sílabas.

As rimas são ocasionais e maioritariamente internas, como no verso “Aleta atún atunera aletamarilla que te sabes sirena” do poema “Aleta en el mar cantando”.

O uso de pontuação, tal como nas outras obras do autor, é escasso.

As repetições enfáticas com o nome da amada sustentam a sonoridade dos poemas, que parecem ter sido criados para serem lidos em voz alta, e o uso de recursos estilísticos como as anáforas reforçam a ideia central, como no poema “Dos Aleta dos”:

Aleta es dos cuando está cansada de que la crean indivisa  
Aleta es dos cuando piensa en sí misma despiadada  
Aleta es dos cuando se olvida de que ha llovido  
Aleta es dos cuando se despierta y no está a mi lado  
Aleta es dos cuando está sola y sin prisa  
Aleta es dos cuando no quiere ser más que ella  
Aleta es dos cuando no puede explicarlo de otra manera  
Aleta es dos cuando no se atreve a quitarse una cabeza  
Aleta es dos cuando olvida el teléfono en el baño [...]

Nesta obra surge um elemento novo, nunca presente nos outros poemários, -o humor- que rompe com o hermetismo que caracteriza a poesia de Bruzual e que se pode observar nos seguintes versos do poema "Mis negocios con Aleta":

[...]

Mis negocios con Aleta en realidad  
son como Aleta y van a quiebra  
un poco en trueque un poco sin sacar la cuenta  
sería una locura para el contador que la administre  
y yo le tengo mucho cuidado y hasta cierto miedo  
de lo contrario me trasquila los bolsillos rotos  
y si me acompaña me aconseja en un descuido  
me ordena hasta la camisa  
porque manda más que un martillo  
así es Aleta mal negocio enamorado  
peor cuando está de regla  
habla mal del gobierno habla mal de su pasado  
dice cosas horribles que nadie cree  
le pega al gato del vecino suelta el loro de su hermana  
rompe el micrófono de su tío  
porque tiene un humor de perros que nadie aguanta. [...]

As palavras impõem-se pela sonoridade poética e pelas combinações com as quais o poeta constrói o tecido verbal, num jogo linguístico com o ritmo e a musicalidade, em que é explícita a influência do facto de Bruzual ser músico, para além de poeta, como se verifica nos versos do poema "El recuerdo de Aleta que se va retornando"

[...]

Aleta fue mi Aletamarilla  
Aleta fue mi Aletadistante  
Aleta fue mi Aletaleta Aleta, Aleta querida. [...]



construção poética num trabalho com traços muito próprios e um vocabulário repleto de simbolismo e representativo de uma vasta cultura.

A exploração sintática, semântica e fônica das palavras, a presença marcante de substantivos, adjetivos e verbos, a cadência dos versos, o verso livre, as estrofes desiguais e de metro irregular, os efeitos sonoros, o uso do espaço em branco, os jogos de palavras, o escasso uso de pontuação e outros recursos estilísticos, tais como metáforas, aliteraões, hipérbatos, anáforas, são as características que atribuem valor expressivo à sua criação poética.

A poesia emocional de Bruzual, mais do que reconstruir experiências, narra vivências, funde-se nos estados de alma do eu lírico e percorre núcleos temáticos tão diversificados como o amor, a morte, a dor da perda, a solidão, a melancolia, a angústia, a incoerência do comportamento dos Homens. É também uma poesia que apesar de sofrer influências europeias, apresenta marcas de uma venezuelanidade, característica mencionada na página 20 do presente trabalho, principalmente por ser uma poesia “*del yo*”,

Em conclusão e corroborando a opinião de Rafael Rattia (2000): “Alejandro Bruzual es una voz poética singularizada y con brillo propio dentro del panorama literario venezolano...; eso no se discute. Es demasiado obvio...”, consideramos que estamos perante um escritor de dimensão estética e literária crescente e, que a sua obra merece ser traduzida, divulgada e lida.

### **3. A tradução literária e a tradução de poesia**

#### **3.1. Métodos de tradução, conceitos teóricos**

##### **3.1.1. A Tradução Literária**

“No existe más eminente servicio que pueda prestarse a la literatura que trasladar de una lengua a otra las obras maestras del ingenio humano. Existen tan pocas producciones de primera fila; el ingenio, en cualquier género, es un fenómeno tan escaso, que si cada nación moderna se viera reducida a sus propios tesoros sería siempre pobre.”<sup>11</sup>

Madame de Staël (1816)

Desde sempre, a problemática da tradução tem seduzido, feito refletir e desenvolver distintas teorias aos filósofos, linguistas, escritores e outros académicos.

No nosso estudo, iremos referir algumas das teorias marcantes da história da tradução, em geral, e dos textos literários em particular. No entanto, julgámos pertinente iniciar com uma breve referência às principais características desse género de textos para compreender a complexidade do seu processo de tradução.

A linguagem literária é, por excelência, polissémica, plurissignificativa, rica em conotações, figuras retóricas e alusões culturais. O discurso literário, numa procura de renovação da própria linguagem, apresenta uma hegemonia da função expressiva, um desvio da linguagem padrão, uma rejeição das normas linguísticas, criando assim, um mundo imaginário, complexo, pouco transparente, mas autónomo e com regras próprias.

Dadas as idiosincrasias do texto literário, ao debruçarmo-nos sobre o processo tradutório compreendemos que traduzir um texto literário é obviamente diferente de traduzir qualquer outro tipo de texto. A própria tradução literária é, também, uma obra de cariz literário, equivalente à produção original, mas numa outra língua (Gonzalo

---

<sup>11</sup> Miguel Hernando de Larramendi e Juan Pablo Árias (1999), p. 155.

García e García Yebra, 2005: 49).

Para além do importante papel na divulgação e perpetuação das obras, a tradução de obras literárias tem, ainda, um contributo no âmbito da teoria e da história da sua própria.

Tendo em conta que o sentido etimológico da palavra “traduzir”, do latim “*traducere*”, significa “fazer passar”, “levar de um lugar para outro”, assemelhando-se ao verbo “seduzir”, do latim, “*seducere*”, que indica a atração de um lugar ou pessoa para outro ou outra e em português e espanhol “tradução”/“traducción”, acumula dois significados: “ato de traduzir” e “obra traduzida”, então o ato tradutório apresenta-se, em primeira instância, como um processo de transposição de um enunciado ou, para alguns teóricos, como Alejandro Bekes (2010: 72), ou João Barrento (2002: 17), de um discurso, para outro, no qual cada um tem as suas regras e as suas diferenças.

Muitos teóricos, como por exemplo, Miguel Ángel Vega (2004: 23), apresentam o ensaio *De optimo genere oratorum*, de Cícero, como sendo o início da história da reflexão sobre o processo de tradução. Neste são apresentadas duas formas de traduzir: a do tradutor, no sentido de intérprete, considerada a mais fiel e a do poeta vista como a mais livre. Cícero rejeita a tradução literal e postula que, na tradução a atenção deve recair, não apenas na palavra em si, mas no seu sentido.

Para além de Cícero, outros, como Horácio e Plínio, considerados os precursores daquele que é tido como o fundador da teoria da tradução - São Jerónimo, refletiram sobre a tradução. Este último, como resultado do seu trabalho de tradução da Bíblia, escreveu *Epistola ad Panmachium*, onde reflete sobre o processo de tradução e no qual se assume defensor de duas maneiras de traduzir divergentes - a literal e a livre - considerando que as mesmas devem ser utilizadas diferentemente conforme o tipo dos textos a traduzir. No entanto, São Jerónimo, no que concerne ao texto literário, refuta a tradução literal e dá primazia à tradução do sentido das palavras.

Na época medieval evidencia-se o trabalho desenvolvido pelo grupo de tradutores de Toledo, que traduziram, em grupo, a Bíblia, do latim para outras línguas.

Do período do Renascimento há, ainda, a destacar a obra *De recta interpretatione*, de Leonardo Bruni, na qual aparece pela primeira vez o termo “tradução”. Bruni considera que uma tradução deve transladar de forma correta uma língua noutra língua. Para isso, crê essencial que o tradutor, para além de compreender o próprio processo de tradução, domine a sua própria língua e a do texto para a qual traduz.

Com o Humanismo, o ato tradutório adota um papel de carácter político, assumindo-se contra a influência das línguas neolatinas nas línguas clássicas.

Lutero, com a sua obra *Sendbrief vom Dolmetschen*, reputada como um dos grandes textos sobre tradução, a seguir à carta de S. Jerónimo, foi um dos que mais se insurgiu contra a posição da Igreja que se opunha contra a tradução de algumas obras clássicas, tendo postulado a liberdade no processo de tradução.

Nessa linha, J. L. Vives considera três possibilidades de tradução - a literal, a livre e a mista - a primeira que considera a forma, a segunda, que tem em atenção o conteúdo e a terceira que tem em atenção a forma e o conteúdo. Destas, defende a tradução livre sem, no entanto, deixar de considerar que o mais importante é manter o sentido atribuído pelo autor do texto original.

Em Espanha, Frei Luis de Leon, dando primazia à tradução literal, traduz *Cantar de los Cantares*, e sem subestimar a importância do sentido das palavras, adequa o texto original às características da sua própria língua (Yebra, 1994: 145).

No século XVII, sobressai, pela sua grande influência na história da tradução, o tratado *De interpretatione libri duo*, de P. D. Huet, considerado por George Steiner (1998: 273) “... umas das exposições mais completas e reflectidas alguma vez produzidas sobre a natureza e os problemas da tradução.” No mesmo, Huet defende que a tradução deve ter em consideração o sentido expresso pelo autor, as palavras usadas e o estilo particular do autor.

Por esta altura, evidenciam-se tradutores como A. Pope e John Dryden. O primeiro proclama a tradução literal, ou a mais aproximada possível da literal, desde que siga o tom original. O segundo, defende que a tradução deve manter o estilo do autor, deve aproximar-se ao estilo do autor e ser uma transcrição do mesmo de forma a que pareça ter sido escrita na língua original do tradutor.

Neste período de exaltação da tradução livre, o tradutor podia eliminar ou alterar tudo o que pudesse confundir, surpreender ou dificultar a compreensão por parte do leitor, nomeadamente, o léxico, a sintaxe e o sentido de um texto, de modo a adaptá-lo aos pressupostos literários vigentes.

Nos séculos XVIII e XIX, considerados muito profícuos a nível da tradução, a teoria em voga baseava-se na premissa de que as traduções não podiam ser adaptadas, nem à língua nem à cultura de chegada. As particularidades das línguas e das culturas deviam ser conservadas de modo beneficiarem o leitor.

Nesta época, surgem importantes figuras no âmbito do estudo e da prática da

tradução, nomeadamente, J. W. von Goethe, A. W. Schlegel, Friedrich Schleiermacher e W. von Humboldt, sendo estes dois últimos os que mais destacaram. Friedrich Schleiermacher, no seu ensaio “Os diferentes métodos de tradução”, (Miguel Ángel Vega, 2004: 244 a 255), levanta várias questões, apresenta a sua visão sobre a problemática da tradução e aponta os caminhos que julga possíveis de serem seguidos no processo tradutório. Para ele, a verdadeira tradução realiza-se nos domínios da ciência e das artes, apesar de, ao longo do ensaio, não distinguir particularmente entre tradução literária e não literária.

Refere que a tradução pressupõe um conhecimento muito exato das línguas com que se trabalha, pois o ato tradutório não se limita a um trabalho puramente linguístico, dado que possui também uma dimensão literária.

No citado ensaio, Schleiermacher coloca inúmeras questões no que concerne à relação entre o autor e o leitor e conseqüentemente à conexão entre duas línguas e duas culturas diferentes. Considera que, para que essa relação se processe, os leitores devem penetrar no espírito da língua do autor e intuir a forma de sentir e de pensar do mesmo. Mas, atendendo a que uma língua nunca coincide com a outra, apresenta a seguinte questão: “A tradução assim entendida não parece uma tarefa de loucos?” Como resposta a esta pergunta, que podia levar à “célebre” questão da possibilidade de tradução, refere os dois procedimentos de trabalhar as línguas “estranhas” que ajudam a resolver algumas das dificuldades nesse campo: a paráfrase e a imitação. O primeiro, mais utilizado na área das ciências, sendo aquele que se tenta aproximar o mais possível do original, mas de uma forma mecânica, e o segundo, mais utilizado no âmbito das artes e da literatura, o que elabora uma imitação pretendendo apenas produzir, nos leitores da língua de chegada, uma impressão semelhante à que sentem os leitores da língua original. Schleiermacher aponta, também, as vantagens e desvantagens dos dois paradigmas, sublinhando que nenhum dos dois o satisfaz plenamente.

Todo o pensamento refletido no seu ensaio, tornou-se essencial para o estudo da tradução e influenciou outros teóricos, tais com Ortega y Gasset e W. von Humboldt. Este último, ao afirmar que o pensamento depende da língua que se fala, proclama que a tradução, não é uma réplica do original, nem este é uma cópia da “realidade”, mas sim, a reprodução do modo como cada tradutor interpreta um texto num dado momento.

No século XX, predomina o pensamento hermenêutico que acrescenta um carácter

filosófico à tradução desviando-a do conceito puramente estético. Esta, ultrapassa o pressuposto de que traduzir só serve para interpretar um texto, e passa a ser “... un viaje, ida a lo otro, encuentro, proyección al lenguaje universal, el que está en la mente divina.” (Vega, 2004: 51). W. Benjamin e Ortega y Gasset são dois exemplos de filósofos que postulam desta teoria.

W. Benjamin apresenta a tradução como ‘forma’, enfatiza a tradução literal voltada para a linguagem do texto original e considera a palavra como o elemento essencial da tradução. Para o filósofo, o único objectivo do ato tradutológico consiste na aproximação ao texto original e qualquer tradução é sempre inferior ao original. Para ele, a verdadeira tradução é a que deixa transparecer a “linguagem pura” do texto de partida. A teoria de Benjamin entra em contradição com as teorias até então defendidas, na medida em que, tudo o que era rejeitado passa a ser importante, nomeadamente, a impossibilidade da tradução, que funciona como um incentivo e desperta a liberdade do tradutor.

Ortega y Gasset, por seu lado, defende que a tradução deve servir o autor e encaminhar o leitor na procura de percursos possíveis para a compreensão da obra e do próprio autor. Apesar disso, considera que a mesma é uma utopia, atendendo às diferenças entre a língua original e a língua de chegada.

No início do século XX, a tradução, no seu sentido lato, assume progressivamente um carácter linguístico, tendo sido considerada como uma disciplina linguística por alguns estudiosos russos, como A.V. Fedorov e Retsker (Vega, 2004: 54).

Gradualmente, deixa-se de falar em arte da tradução e passa-se a falar em ciência da tradução. No entanto, no que concerne à tradução de textos literários, continuam a prevalecer os conceitos da estética e do poético.

Na segunda metade do século XX, inicia-se a época da chamada tradução moderna na qual emergem diversas tendências. Neste contexto, surgem alguns importantes teóricos, tais como, Eugene Nida e Peter Newmark.

Nida tipificou técnicas de tradução que se tornaram numa das grandes conquistas da história da tradução atual (Miguel Ángel Vega, 2004: 58). Segundo este teórico “a tradução consiste em produzir numa língua de chegada o equivalente natural mais próximo da mensagem da língua de partida, primeiro quanto à significação, depois quanto ao estilo.” (Jean Cohen, 1976: 43). Traduzir implica, assim, encontrar equivalentes na língua de chegada e, para isso, diversos caminhos devem ser percorridos. A questão das equivalências revelou-se um dos principais problemas da

tradução, dado que raramente se encontram equivalências perfeitas entre línguas diferentes.

Peter Newmark (2010: 69 a 76), por seu lado, apresenta vários métodos de tradução, todos eles orientados para a língua original: tradução palavra a palavra, tradução literal, tradução fiel e tradução semântica. Destes, recomenda a tradução semântica, com as condicionantes impostas pelo código da língua de chegada, por a considerar a mais exata, a mais ligada ao autor e a que melhor reproduz o sentido do texto original. Newmark julga, portanto, que o processo tradutório deve iniciar-se da forma mais literal possível, frase a frase, e posteriormente, adaptar-se de maneira a contextualizar o que for necessário. Para o teórico, a principal preocupação da teoria da tradução deve ser determinar métodos que se adaptem ao maior número possível de textos.

Mais recentemente, outros importantes teóricos, como García Yebra e Jean Maillot, contribuíram, também, para o estudo da tradução.

García Yebra (1994: 439), defende uma visão clássica da tradução, apoiada em dois pressupostos, sendo o primeiro a elaboração da tradução palavra a palavra e o segundo a verificação do sentido do traduzido. No seu entender, o importante é o ato de traduzir. O tradutor deve apenas “Dizer tudo o que diz o original, não dizer nada que o original não diga e dizê-lo com toda a correção e naturalidade que permita a língua em que se traduz” (García Yebra, 1994: 258). As duas primeiras regras apontam para a fidelidade absoluta ao conteúdo do texto e a terceira concede liberdade ao estilo.

Por sua vez, Jean Maillot (1997: 347), propõe uma abordagem da tradução que se pauta por um trabalho baseado em critérios de exigência e de qualidade. Considera mesmo que a tradução deve apenas ser exercida por autênticos profissionais. Este é um aspeto relevante, dado que o tradutor representa a voz do autor num determinado contexto, o que implica ter consciência da importância do seu trabalho e acarreta uma grande responsabilidade.

Na sua opinião, o importante na tradução é contribuição para o ensino das línguas vivas, pelo que sustenta a ideia de que o tradutor deve conhecer pelo menos duas línguas estrangeiras.

Maillot julga indispensável que o tradutor seja fiel não à palavra, mas ao espírito da mesma e que deve reunir quatro categorias de conhecimentos: o da língua de origem, o da língua de chegada, o do tema tratado, e o da técnica de tradução, que para o teórico se adquire com a experiência. De entre elas, Maillot elege em primeiro lugar,

o conhecimento da língua de chegada e, em segundo, o do conhecimento do tema. Com base no aludido anteriormente, pode concluir-se que é importante a compreensão do ato tradutório enquanto confronto entre teorias, visões e concepções distintas. Pode-se, também, constatar, que os teóricos da tradução têm, desde sempre, procurado compreender a dinâmica do processo tradutório e tentado encontrar respostas para as muitas questões provocadas pelo mesmo.

As diversas abordagens teóricas da tradução apresentadas, algumas antagónicas, oferecem diversas possibilidades de análise, ajudam no estudo da tradução e são, afinal, complementares entre si. Todas contribuem para o conhecimento dos conceitos e dos aspetos relevantes da tradução, assim como, para a perceção de que, ao longo dos séculos, o paradigma do processo tradutório não se alterou substancialmente, na medida em que, a problemática da tradução continua a centrar-se basicamente nos mesmos pressupostos e nas mesmas incertezas. Mesmo em contextos e cenários diferentes, os dilemas são recorrentes e deambulam entre a possibilidade ou impossibilidade da própria tradução, entre a tradução literal ou não literal, entre a reprodução e a recriação do texto original e, ainda, na questão, pouco consensual, se a tradução deve ou não parecer que é uma tradução.

No presente estudo, verificámos que, para alguns estudiosos, a tradução tem também um papel crítico, atendendo a que o tradutor ao ler e traduzir está simultaneamente a refletir sobre o próprio processo de tradução.

Tendo em consideração as semelhanças e as divergências entre as teorias estudadas, é redutor definir a tradução como uma mera transposição de mensagens de um sistema de signos para outro, visto que a mesma se apoia num processo muito mais amplo e complexo. A tradução literária não é apenas um trabalho puramente linguístico, é essencialmente uma prática criadora, um processo intelectual de descoberta de sentidos, muitas vezes para além das próprias palavras, de transformação, de interpretação e de produção literária, como refere J. C. Santoyo “la traducción literária no es sino una modalidad más de crear literatura, un cause distinto y propio, desde luego, de la actividad literária.”<sup>12</sup> Daí poder-se constatar que o principal problema da tradução é a reprodução da obra original de modo a que a mesma seja, também ela, uma obra literária. No processo tradutológico, as qualidades literárias do texto

---

<sup>12</sup> J. C. Santoyo citado por Consuelo Gonzalo García e Valentín García Yebra, 2005, p. 150.

original devem ser transmitidas de tal modo que o leitor as reconheça como características literárias.

Alvitramos, então, na sequência da afirmação de José Saramago que “Arte e Literatura são «leituras». ”, (2011a: 75), que a tradução pode ser a leitura de uma realidade fictícia, de uma cultura, de um código linguístico ou tão somente da alma do autor.

### 3.1.2. A Tradução Poética

“La traducción de los poetas es uno de los trabajos más importantes de una literatura, en primer lugar, porque aporta al que no domina el idioma las formas permanentes del arte y la humanidad que son totalmente desconocidas; en segundo, y sobre todo, porque amplía el significado y la capacidad de expresión del propio idioma”<sup>13</sup>

W. Von Humbolt

Nesta parte do nosso estudo, abordaremos e refletiremos sobre variadas questões relativas à tradução de poesia, dada a singular natureza do fenómeno poético e às características específicas da sua linguagem, nomeadamente a ambiguidade, a polissemia, as metáforas, os jogos de palavras, os recursos fónicos, as redundâncias, as inversões, a musicalidade, a rima, o ritmo, os parónimos, as assonâncias, a métrica, as pausas e os silêncios.

De acordo com Jean Cohen (1976: 22), “...o poeta não fala como toda a gente. A sua linguagem é anormal...”. Esta afirmação está em consonância com a ideia de que, apenas existe poesia quando há impertinência e violações das regras da linguagem, quer gramaticais quer do discurso. O conhecimento das normas induz à consciência linguística, porém, são a perceção e a compreensão dos desvios da linguagem que

---

<sup>13</sup> Vega (2004), p. 260.

permitem desvelar a poeticidade do texto e o estilo próprio de cada autor.

Assim, a tradução de poesia, atendendo à complexidade da criação poética, que se baseia em técnicas de versificação e na partilha do seu meio de expressão - as palavras - com outras formas de comunicação, não só tem enfrentado dificuldades, como tem gerado controvérsia, nomeadamente, sobre a possibilidade ou impossibilidade da mesma.

No dizer de Alejandro Bekes “Lo indecible alimenta la creación, la poesía. La poesía, la creación, se hace cargo de esa noche, de ese silencio, para que lo inaudito pueda volverse, tal vez, inteligible.” (2010: 88), então, como transpor para outra língua o indizível? É possível traduzir poesia? A resposta a estas questões têm sido, ao longo dos tempos, uma das principais preocupações de muitos académicos, filósofos, poetas e tradutores.

Os que postulam a impossibilidade da tradução poética, como, por exemplo Bekes (2010: 68), apontam para a inviabilidade de realizar uma tradução na qual todos os elementos correspondam na sua totalidade aos do texto original. Julgam que nunca se conseguirá uma cópia fiel de um original e argumentam que as diferenças serão sempre inevitáveis. As suas opiniões apoiam-se nas diferenças de ordem lexical, morfológica, sintática e cultural das línguas envolvidas e no pressuposto de que o discurso poético, sendo fortemente específico, trabalha com a linguagem em variados níveis.

O problema da intraduzibilidade da poesia assenta, ainda, no facto de tudo ser importante - palavras, sonoridade, ritmo, métrica, imagens, forma, estrutura sintática - e nada poder ser esquecido na tradução de um texto poético. Pode-se mesmo afirmar que um dos maiores problemas da tradução poética é a presença dos aspetos formais que são, muitas vezes, responsáveis pelos diferentes significados e sentidos pelo que devem ser mantidos ou então, como diz Jean Cohen (1976: 42), “perdemos também a própria poesia”.

Segundo a noção tradicional, a tradução busca equivalências a nível da forma e do conteúdo entre as línguas envolvidas. Assim, o tradutor deve analisar unidades de som e de sentido, a fim de atribuir uma significação, o mais próxima possível, daquela alegadamente pretendida pelo autor do texto original. O tradutor, tal como Miguel Ángel Vega e Eugene Nida preconizam, tem de ter em consideração as ideias e as palavras do autor e encontrar equivalentes, no seu próprio idioma.

Outros, como Vladimir Nabokov, são a favor da tradução literal. Julgam que se o

tradutor acrescentar, retirar ou modificar algo, destrói o poema e que, se não for possível a reprodução idêntica da forma, a tradução deverá restringir-se apenas ao significado. Sendo assim, o tradutor precisa ter em atenção e respeitar os aspetos formais e outras particularidades da linguagem poética e, se por vezes, tiver de efetuar algumas alterações, estas devem guardar sempre uma estrita proporção de equivalência com o poema original.

No entanto, teóricos, como J. L. Vives (Torre, 2001: 37), julgam que a tradução de poesia, atendendo às características próprias da linguagem poética, oferece uma maior liberdade ao tradutor para proceder às alterações que considerar pertinentes, desde que não modifique o sentido.

O tradutor, na sua procura de equivalentes formais, tem de estar disposto a perder em certos pontos, para poder ser compensado noutros, como diz Umberto Eco (2005: 345) “Para manter a rima e a métrica estamos dispostos a transigir noutros aspetos”. Deste modo, o tradutor debate-se com problemas muito complexos visto que a equivalência conotativa é muito difícil de atingir.

Alguns teóricos sustentam a tese de que apenas é possível ultrapassar as dificuldades da tradução da poesia através da recriação poética. A recriação está em oposição à tradução literal dado que é apresentada como o fazer de um novo poema, uma criação autónoma, na qual se traduz, não apenas o significado, mas também o significante. A recriação origina um novo texto, autónomo, mas que trás consigo a memória da obra que o originou.

Neste sentido, Roman Jakobson, citado por Alejandro Bekes (2010: 132), ao afirmar: “...la recreación es la única traducción válida, o mejor dicho, la única posible, considerando que lo que hay que traducir no es simplemente el sentido del texto y el significado de las palabras, sino la música, los valores fónicos y prosódicos del verso.”, pretende, que a tradução resulte num outro poema que funcione autonomamente na língua de chegada, o que pode obrigar evidentes constrangimentos formais.

Ao reescrever um texto poético, o tradutor opta por revelar e ocultar, simultaneamente, o texto original. O tradutor deve esforçar-se por manter tudo o que considere mais importante, dado que traduzir poesia é sempre um processo de múltiplas compensações e múltiplos compromissos. As perdas e os ganhos ocorridos na tradução de poesia exigem do tradutor a transposição da função poética do texto original e obrigam-no a trilhar os mesmos caminhos percorridos pelo autor ao criar o texto

original.

O tradutor, no entender de alguns teóricos, deve possuir sensibilidade poética e traduzir poesia em poesia, o que pode ser argumento para os que consideram que a poesia deve ser, preferencialmente, traduzida por poetas. No entanto, esta opinião não é consensual. Por exemplo, Jean Maillot, (2010: 203), não concorda com a afirmação e assume conhecer más traduções realizadas por poetas.

Em suma, na poesia, dado que se traduzem essencialmente palavras, e estas têm uma carga pessoal e cultural que confere um determinado significado, que nem sempre é exatamente igual ao do texto original, o sentido denotativo perde-se gerando uma conotação própria. João Barrento (2002:49), afirma “... o que há para transpor não é uma sequência de unidades de sentido, nem apenas uma forma, mas a forma de um sentido.” Assim, a tradução joga com as pluralidades do sentido e com os efeitos verbais. Por isso, para desvendar a mensagem poética, o tradutor tem de estar atento à multiplicidade dos significados dos signos linguísticos que ainda se nota mais na poesia contemporânea na medida em que, por vezes, esta se apresenta em prosa poética ou despoetizada.

No processo tradutório, as palavras não devem ser alteradas, mas sim reproduzidas, na língua de chegada e os sentidos têm de ser procurados para além delas.

A tradução em poesia não pode incidir apenas no conteúdo ou significado presentes no texto, dado este ter uma maneira específica de produzir a significância e ir para além do sentido.

Neste género literário, a forma da expressão é inseparável da forma do conteúdo, pelo que devem ser traduzidas juntas. A forma, enquanto estrutura do poema, é reveladora das marcas de poeticidade e o conteúdo desvenda temas e símbolos e indica sentidos.

Ao trabalhar com os diversos níveis estruturantes da forma e do conteúdo, o prosódico, o rítmico, o simbólico, o lexical e o sintático, o tradutor deve possuir conhecimentos e competências, tanto no que concerne ao domínio das normas gramaticais das línguas de partida e de chegada, como à sensibilidade para captar as capacidades criadoras e criativas das mesmas.

Para além disso, o tradutor não deve prescindir de manter os elementos formais quando traduz e deve fazê-lo como se o mesmo tivesse sido escrito na língua de chegada. Logo, tem de identificar as estruturas linguísticas que contêm em si mesmas sentidos denotativos e conotativos e que determinam a estrutura global do poema.

Na tradução poética, um dos principais objetivos do tradutor consiste em repercutir na

língua de chegada, por meios distintos, efeitos semelhantes aos da língua original, tal como afirma Umberto Eco (2005: 303), “A tradução é uma estratégia que tem em vista produzir, numa língua diferente, o mesmo efeito que o discurso-fonte, e dos discursos poéticos diz-se que têm em vista produzir um efeito estético.” Cabe assim, ao tradutor tentar recriar os efeitos poéticos no contexto de chegada com os recursos da língua para a qual vai traduzir o poema e fornecer ao leitor da língua de chegada, a mesma oportunidade, que teve o leitor da língua original, de desconstruir o texto e compreendê-lo. A poesia assim traduzida poderá transformar-se em criação poética que transporte elementos da cultura de outra língua e onde o texto de chegada faça tanto sentido quanto o texto de partida.

O tradutor deve fazer uma avaliação minuciosa dos elementos formais e semânticos do texto original, procurar determinar quais são as características mais significativas do mesmo, encontrar correspondências na língua de tradução de forma a obter um sentido poético por meio da reconstrução dos sons, dos significados e das imagens do texto original.

Podemos concluir que a tradução de um texto poético é uma tarefa árdua e complexa na qual nem sempre é possível captar e reproduzir todas as suas especificidades.

## 3.2. Análise da tradução da obra *El jardín de las mujeres* de Alejandro Bruzual: dificuldades e escolhas tradutórias

### 3.2.1. Introdução

“... la poesía es, entre todas las formas del lenguaje, la más reacia a la traducción...”<sup>14</sup>

Como foi referido na introdução, nesta parte do presente estudo, pretendemos apresentar a tradução e respetivo comentário da obra *El jardín de las mujeres* e do conjunto de poemas, “Sulamita” de Alejandro Bruzual.

Inicialmente, faremos uma breve referência teórica ao papel do tradutor, aludindo os dilemas que confronta e as competências, que segundo alguns teóricos, deve possuir para produzir um trabalho de qualidade.

De seguida, abordaremos a questão da tradução da língua espanhola para a língua portuguesa, dada a sua complexidade e tendo em consideração a proximidade das duas línguas, nomeadamente, em termos lexicais, morfológicos e sintáticos.

Prosseguiremos com uma análise das principais características temáticas e estruturais dos poemas que nos propusemos traduzir.

Finalmente, com uma seleção de exemplos, comentaremos a tradução dos textos poéticos originais, elaboraremos uma análise do processo tradutório, identificaremos os problemas, de diversa índole, inerentes ao processo de tradução poética e explicaremos as escolhas efetuadas.

---

<sup>14</sup> Alejandro Bekes, (2010), pp. 72 e 73.

### 3.2.2. O Tradutor

“...al traductor, fantasma cuyo nombre casi desaparece en la contraportada.”<sup>15</sup>

A tarefa do tradutor consiste, em transpor, para a sua língua, um texto que cumpra a mesma função do texto da língua original. É um trabalho complexo e difícil dado que uma língua é um modo de ver e expressar uma realidade e um determinado contexto cultural.

O tradutor, o de textos literários, deve pautar o seu trabalho por critérios de exigência e de qualidade, deve possuir sensibilidade literária, ser um bom leitor, ter um bom conhecimento da língua da qual traduz, e, principalmente, dominar a língua de chegada. Deve, também, possuir outros atributos, como o gosto pelo desafio, a persistência, a curiosidade, a paciência, a ousadia, que conjugados com os conhecimentos linguísticos, literários e culturais, lhe permitam desenvolver um trabalho de valor.

Segundo alguns estudiosos da tradução, determinadas competências que um tradutor deve possuir são inatas, mas outras, adquirem-se ao longo da vida. Jean Maillot (1997: 342), por exemplo, apresenta duas opiniões contraditórias relativamente a essa questão: a de Eugene Nida (ATAChronicle, núm. 2, 1978): “Translators are not made, they are born”, a qual refuta que as qualidades de um tradutor são inatas e conseqüentemente não é necessária formação, e a de Frank J. Healy (The Incorporated Linguist, num.3, 1978): “Translators are made, not born”, a qual sustenta que a formação é o mais importante.

Jean Maillot considera a questão complexa e aponta o meio familiar e escolar, o estudo de línguas estrangeiras e a assimilação de métodos e técnicas, como aspetos que influenciam os que seguem o caminho da tradução. Consideramos que a conjugação do preconizado por ambas as afirmações se torna relevante para definir um bom tradutor.

---

<sup>15</sup> Alejandro Bekes (2010), p.96.

A noção de fidelidade, não só da palavra, mas também do espírito é uma das maiores angústias do tradutor. Esta questão insere-se nas obrigações morais do tradutor e constitui objeto de códigos de deontologia da profissão. Jean Maillot critica essa situação e indica-a como sendo uma forma de exploração de um tradutor por outro ou, mesmo, por pessoas estranhas à profissão.

Atendendo a que o tradutor deve fazer as melhores escolhas tradutórias possíveis, o processo de desconstrução e reconstrução de um texto é essencial para a compreensão do mesmo.

Friedrich Schleiermacher, no seu ensaio “Os diferentes métodos de tradução”, (Miguel Ángel Vega, 2004: 244 a 255), já referido nas páginas 37 e 38 do presente estudo, postula que há apenas dois caminhos que o tradutor pode seguir - ou o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá ao seu encontro, ou pelo o contrário, deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que seja o escritor a ir ao seu encontro.

No primeiro caminho, o tradutor, com conhecimento da língua do texto original, tenta comunicar ao leitor a impressão sentida ao ler a obra, e ajustar, o mais possível, o texto da língua de chegada ao texto de partida. No segundo, o tradutor trata de apresentar a obra aos leitores como se o autor a tivesse escrito originalmente na língua destes e aspira a conseguir encontrar “equivalências funcionais” entre texto original e o que resulta da tradução. Schleiermacher defende que, dentro de certos limites, no primeiro caminho deve-se ajustar o mais possível a língua recetora ao modelo da língua original de modo a trazer o leitor para o mundo linguístico-conceitual do autor, para que o texto produza, no leitor da língua de chegada, o que produziria no leitor da língua original.

Na sua opinião, o tradutor tem que ter como objetivo proporcionar ao leitor uma imagem e um prazer semelhantes aos que procura um leitor com um nível cultural elevado ao ler uma obra na sua língua original ou os mesmos perderiam muito daquilo que lhes estava destinado.

Não obstante, Schleiermacher julga que não é possível traduzir tal como o autor teria escrito originalmente, pois a língua identifica-se com a singularidade de cada povo.

Esta abordagem implica uma forte preferência pela tradução, de uma forma uniforme, de todas as palavras do texto original, em vez de alternar entre duas ou mais formas de traduzir atendendo aos diferentes contextos.

Seguindo o postulado por W. Benjamin (Vega: 2004), entendemos que, apesar de

considerar de que uma tradução nunca é idêntica ao texto de partida, o tradutor deve reproduzir o mais fielmente possível a arte do original, o sentido da obra e o estilo do próprio autor. O tradutor terá que ser um criador, terá de efetuar o mesmo processo de criação que o autor realizou, e recriar os efeitos de sentido de forma do original.

O tradutor, desde sempre, objeto de inúmeras críticas, principalmente por parte dos que defendem a utópica sistematização da tradução que advém da opinião de que, num ato tradutório, as línguas precisam ser simetricamente equivalentes para que a tradução seja completa, deve ter consciência do valor do seu trabalho, nomeadamente, na divulgação da cultura e na contribuição para que as obras perdurem no tempo.

A situação parece ter evoluído positivamente, mas continuam a persistir opiniões baseadas em crenças que se têm perpetuado no tempo.

Em síntese, julgamos que é necessário elevar o prestígio da tarefa do tradutor, considerá-la como um trabalho intelectual e de grande responsabilidade e tirá-la do anonimato a que tem sido relegada.

### 3.2.3. A tradução espanhol - português

“A tradução existe porque os homens falam línguas diferentes”<sup>16</sup>

Atendendo ao facto das línguas espanhola e portuguesa serem latinas e, conseqüentemente, terem a mesma raiz e semelhanças a nível gramatical, lexical e morfológico, poder-se-ia pensar não haveria grandes problemas no processo de tradução e que o trabalho do tradutor estaria facilitado. No entanto, essa constatação, supostamente inquestionável, está longe da verdade, pois, apesar das duas línguas terem uma origem tão próxima, possuem estruturas gramaticais próprias e diferenças fonéticas, morfológicas ou ortográficas, o que pode, como afirmam Feytor Pinto e Norimar Júdice (1998: 32) “...contribuir para criar falsas noções de conhecimento mútuo e dar origem a confusões...”.

No caso do espanhol e do português apesar de como escreve García Yebra no seu ensaio “Sobre la fácil (?) intertraducción hispano-portuguesa”, publicado na Revista “El Extramundi” (1996), “ La proximidad de las lenguas permite de igual modo, en la traducción del español al portugués, salvar, con frecuencia, casi por completo el contenido y la forma del original.”, existem dificuldades, como os falsos amigos e as interferências linguísticas, que complicam a tarefa dos tradutores.

Não obstante o facto do tradutor ser sensível a essas situações, as mesmas podem constituir problema se não possuir conhecimentos suficientes acerca do funcionamento de ambas as línguas ou não se tiver em consideração a polissemia lexical.

Todos estes aspetos enfatizam a necessidade, por parte do tradutor, de estar completamente atento ao texto original sob pena de produzir uma tradução, não necessariamente incompleta, mas sem qualidade e com erros.

A estes problemas acrescem-se as dificuldades inerentes à tradução poética, referidas

---

<sup>16</sup> George Steiner (2002), p. 78.

no anterior capítulo.

No entanto, o facto das duas línguas serem etimologicamente próximas torna mais fácil manter o padrão sonoro do que em línguas de configuração morfofonológica diversa e encontrar equivalências a nível lexical.

### 3.2.4. Textos poéticos - *El jardín de las mujeres*

“Por mí se va al jardín de las mujeres”<sup>17</sup>

Assumindo o papel de tradutor e não de crítico literário, pretendemos, neste capítulo, apresentar uma breve análise dos textos poéticos de Alejandro Bruzual, *El Jardín de las Mujeres* (1993), e “Sulamita”. Este último integrado a pedido do autor.

*El Jardín de las Mujeres* é um poemário composto de trinta poemas, de estrofes desiguais, de versos livres, sem formas fixas e métrica irregular.

O título da obra estabelece, desde logo, uma relação direta com o corpo do texto e remete-nos para o universo feminino ao qual o eu-lírico, masculino, singular ou plural se dirige, em primeira pessoa.

A originalidade da obra consiste na forma de apresentar mulheres com grande carga simbólica, mítica ou histórica, mas que o poeta recria descontextualizando-as e imprimindo-lhes novas perspetivas interpretativas.

Nesta galeria de mulheres extraordinárias, o poeta introduz o leitor no universo da relação do sujeito lírico com essas mulheres.

Nessas relações tão intensas, tão humanas, a atmosfera de tensão, o choque entre o eu-lírico e a mulher é, por vezes, extremado, envolve, perturba e emociona o leitor, como no poema “Friné” (página 28):

---

<sup>17</sup> Alejandro Bruzual (1993), p.6.



e ainda:

[...]  
*y partir*  
*con los perros que vengan de la necrópolis*  
*luego de verlas reclinadas sobre mis palabras*  
*como toda condición de existencia. [...]*

Em cada verso há um encadeamento do sentido apenas se completa no verso seguinte. Esta utilização dos encavalgamentos cria um ritmo de cariz prosódico na maioria dos poemas, como se pode verificar na terceira estrofe do poema “Galetea” (páginas 8 e 9):

Despierta y ríe  
que en este mundo lo demás  
es ya innecesario  
juzgar,  
          hablar,  
                          comer serpientes,  
  volver  
al mismo sitio  
donde un Orestes sin leyes divinas  
mató a su madre.

O sujeito poético desaparece, por vezes, para reaparecer e assumir uma posição primordial no contexto do poema, tal se verifica no poema “Clitemnestra” (páginas 79 e 80).

Este recurso que, de acordo com o crítico Raffael Rattia “... no es muy común observar estas maniobras expresivas en quienes escriben poesía en Venezuela.”, é uma das características mais interessantes do poemário.

Ainda neste poema, pode-se observar outra particularidade da obra, a luta do eu lírico com a profusão de experiências relacionais, de emoções sofridas e sensações extremadas:

[...]  
De nada servirá cambiarte el nombre  
clava de una vez

tú  
también  
tu  
puñal.

Mi pecho es el culpable  
de tu vida  
y  
de mi propia muerte.

O erotismo e a sensualidade, características habituais na lírica de Bruzual, adquirem neste poemário uma especial relevância e surgem representados por palavras e imagens fortes, como nestes versos do poema Heaulmiere (página 11):

[...]  
Levantamos ciudades como falos orgullosos.  
Inventamos dioses  
que un día  
hablaron y pidieron  
los ojos  
de nuestros hijos.  
Abrimos inmensos clítoris en medio de las selvas  
para que lenguas de mármol  
nos fueran dejando solos.[...]

Na obra, o poeta apela às sensações visuais, táteis e auditivas e apresenta imagens poderosas e perturbadoras, para dar a sua visão de cada uma das mulheres, como no caso de versos do poema “Cláudia” (página 14):

[...]  
Ya no hay doma posible  
ni mitología  
que explique su misterio.  
Las bridas no obedecen  
y sólo podrá oírse un resonar vacío  
en quien intente recordarla.[...]

e do poema “Dido” (páginas 17 a 19):

*Agachada, mete las manos por su vientre  
y las saca por su inmenso sexo, como si se agarrara  
a la orilla de un pozo.  
Pasa por dentro de sí misma.*

A valor poético e estético dos poemas manifesta-se pelo uso de palavras de grande carga semântica, emocional, simbólica e metafórica, pelos múltiplos significados que adquirem, como no caso de “muerte”, “sangre”, “gritos”, “tumbas”, “fuego”, “vísceras”, “rostro”, “cuerpo”, “huellas”, “estancia”, “cabellos”, “manantial”, “flores”, “senos”, “desnudos”, “soledad”, “piedras”, e pela exploração do valor expressivo dos recursos estilísticos e dos materiais linguísticos usados.

Destacamos as repetições anafóricas que indicam um certo desespero do eu poético, no poema “Friné” (página 28), no qual o primeiro verso de cada estofe se inicia com “Yo la vi”; as metáforas, no exemplo “si las piedras pudieran encontrarte”, do poema “Henriette” (página 26), e “como lombrices en el dorso de las piedras”, do poema “Elsa” (página 33); as repetição de versos ou palavras para reforçar determinada ideia ou imagem no verso “de negro sobre negro sobre negro” do poema “Proserpina” (página 37) e o uso de aliterações que definem alterações de sons, nos versos do poema “Galatea” (página 8):

Pero ahora despierta  
de la piedra y la madera  
despierta del tiempo  
despierta de mí [...]

O ritmo dos poemas é acelerado ou lento, de acordo com os estados de ânimo do sujeito poético. Essas alterações do ritmo têm implicações semânticas no sentido das palavras e criam um grande efeito lírico.

A cadência dos poemas varia conforme o número das sílabas de cada verso e o uso reduzido da pontuação intensifica o ritmo dos mesmos, como se verifica no poema “Casandra” (página 35):

[...]  
Tú  
    que supiste de las vísceras venenosas  
y de la ciudad desesperada  
por tus ojos  
        te veo  
venir con un rey muerto.  
  
Calla,  
    calla,  
        de qué ha servido nunca  
tu verdad.

De qué tu mirada y tu demencia  
de qué tus promesas  
sino para hacer de la historia  
una madriguera de amantes y mentiras.[...]

Nos poemas, a forma apresenta-se relacionada com o conteúdo, criando simultaneamente, um efeito estético que corporiza a imagem sugerida, como no poema “Heaulmiere” (página 11):

“Pero el ave  
agonizante  
cae destruyendo el nido.”

As palavras, como símbolos de vivências sensoriais e as imagens poéticas, apresentadas nos poemas, invadem as emoções e refletem sentimentos que todos alguma vez já sentiram.

No conjunto de vinte e seis poemas de estrutura própria intitulado “Sulamita” (1987-1991), a temática, que confere grande valor trágico aos poemas, consiste na procura e no desencontro entre o sujeito lírico e a sua amada.

Os textos poéticos possuem um ritmo pausado e suave, nos quais, mesmo nas estrofes onde o ritmo é mais acelerado, a suavidade se mantém. A linguagem é profundamente lírica e de um fino erotismo onde se consegue sentir o pulsar do mais puro e profundo amor:

### **Primera vez**

A ti  
surgida en medio de la ciudad despierta.

Como un lirio  
me sirven de copa tus labios.

Tu estancia  
alberga todos los misterios.

Solo yo quiero encontrarte  
Perdida en el sueño.

### 3.2.5. A tradução - dificuldades e escolhas tradutórias

“...decir todo lo que dice el texto original, no decir nada que el original no diga, y decirlo todo con la corrección y naturalidad que permita la lengua a la que se traduce.”<sup>18</sup>

No processo tradutório inicialmente tivemos em consideração o facto da proximidade, em termos lexicais e gramaticais, das línguas espanhola e portuguesa. Esta circunstância, já aludida na página 52, do presente trabalho, gerou alguns problemas que dificultaram o trabalho. Para ultrapassar as dúvidas que iam surgindo, necessitámos de nos munirmos de documentação e ferramentas que nos ajudassem, nomeadamente: o *Diccionario da la Lengua Española da Real Academia Española*, a obra *Ortografía de la lengua española* e a gramática *Nueva gramática Básica de la lengua española da Real Academia Española*.

Cientes que as dificuldades tradutórias são, habitualmente, de cariz lexical, estrutural ou sintático e que os jogos de palavras, determinadas expressões idiomáticas, os falsos amigos, as interferências linguísticas e outros artificios de retórica, contribuem para a existência de problemas na tradução, de forma a transmitir a realidade de uma língua para a outra e a procurar do sentido poético através da reconstrução dos significados dos sons e das imagens dos poemas, optámos, como princípio metodológico, por partir da ideia que traduzir implica sempre uma escolha dentro de um processo seletivo.

A fim de detetar os possíveis problemas e tendo em consideração que, a arquitetura dos poemas assim como a estrutura gramatical de cada língua, também, contribuem para dificultar a tradução, procedemos à leitura atenta e minuciosa, dos textos originais, com intuito interpretativo e crítico.

De seguida, estabelecemos diferentes categorias de problemas, nomeadamente, de origem fonológica, lexical, semântica e morfossintática. Este procedimento revestiu-se de grande importância para a compreensão do estilo do autor e para todo

---

<sup>18</sup> Valentín Garcia Yebra, (1994), p. 431.

o processo tradutório. Posteriormente, selecionámos os problemas e elaborámos uma listagem, dos mesmos, com os respetivos comentários.

A etapa de leitura e identificação das dificuldades proporcionou-nos um conhecimento dos aspetos importantes e ajudou-nos na construção do sentido geral dos textos poéticos.

De modo a determinar quais os traços dominantes do discurso poético e a encontrar correspondências formais e funcionais na língua de chegada, procedemos a uma análise textual e a uma avaliação cuidada dos elementos formais e semânticos dos poemas, com o objetivo de captar o sentido, a estrutura linguística, os elementos de versificação e outros aspetos específicos, como, estranhezas e ambiguidades.

Após levantamento e, apesar de nos termos deparado com muitas correspondências, identificámos e registámos as características específicas dos poemas. Esta metodologia ajudou-nos a aperceber, particularmente, das dificuldades a nível da métrica variada e das estruturas gramaticais.

Com o texto desconstruído, passámos à etapa seguinte do processo de tradução, na qual procurámos encontrar equivalências dinâmicas e aliar o uso dos elementos semânticos importantes à manutenção de importantes características de ordem formal, preservando o sentido dos textos, o conteúdo das palavras e as imagens apresentadas. Optámos por traduzir o mais rigorosa e fielmente possível e fazer escolhas lexicais próximas dos textos da língua de partida. Tentámos reproduzir, na nossa língua, a substância estética, o sentido poético, o valor semântico das palavras e todo o material sintático, semântico e fónico que caracteriza os textos poéticos.

Procurámos, ainda, manter uma correspondência formal, uma fidelidade estilística e produzir sentidos semelhantes aos dos poemas dos textos originais.

Algumas vezes foi necessário optar por correspondências formais e funcionais para que o paralelismo, no conteúdo ou na forma, fosse preservado. Tentámos não destruir a estrutura dos poemas originais e não inverter a ordem das palavras, de modo a que o conjunto dos textos permanecesse inalterado, o que nem sempre foi possível. Tivemos a preocupação em respeitar o número de estrofes e de versos, a métrica e o ritmo, assim como, não omitir nem acrescentar palavras a não ser em situações absolutamente indispensáveis e por razões relacionadas com o sentido, a métrica ou o ritmo dos versos.

Ocorreram algumas percas, como no caso das palavras “ciegos” e “piedras” nos versos “ y reys ciegos / la cuidad de esa nueva diosa de piedra”, do poema “Friné”

(páginas 28 e 100)<sup>19</sup>, que ao serem traduzidos por “cegos” e “pedras”, perderam o efeito sonoro do poema original. Considerando que é inevitável que tais situações aconteçam numa tradução, pensamos que não afetaram significativamente os efeitos contextuais, nem representaram erros.

O processo de tradução sofreu muitos avanços, recuos e múltiplas revisões e alterações, no entanto, julgamos ter mantido um efeito poético e harmonioso, na medida em que, preservámos os sentidos e as características formais dos poemas originais.

### 3.2.6. Problemas fonológicos

“En poesía, sin embargo, el sonido carga con mitad del trabajo, y aquí comienza de verdad la desesperación del traductor.”<sup>20</sup>

Na transposição dos textos poéticos da língua espanhola para a língua portuguesa, dado cada um dos sistemas linguísticos ter características acústicas próprias, os aspetos fonéticos e fonológicos criaram algumas dificuldades e suscitaram a necessidade de definir estratégias.

Um dos procedimentos mais importante para compreensão do estilo do poeta, na resolução de dúvidas e consequentes decisões finais, foi a leitura, em voz alta, dos poemas.

Em consonância com o que escreve García Yebra (1997: 269), “...interesa más bien saber cuáles son los sonidos y las combinaciones de sonidos de la LO que pueden

---

<sup>19</sup> A primeira indicação das páginas referentes aos poemas em estudo no ponto 3.2.5, refere-se à versão original no Volume II e a segunda à tradução em português inserida no presente trabalho / no Volume I.

<sup>20</sup> Alejandro Bekes (2010), p. 54.

producir en el lector determinadas impresiones.”, demos especial atenção aos recursos retóricos utilizados na língua original e tentámos reproduzi-los na língua de chegada com equivalências ou compensações.

A reprodução das anáforas, que conferem determinado ritmo aos poemas, como no caso do verso “las llamo”, do poema “Las bestias del jardín” (páginas 4 e 76), ou as aliteraões, nos versos “Pero ahora despierta/ de la piedra y la madera/despierta del tiempo”, do poema “Galatea” (páginas 8 e 80), ou no verso “y ya no hay besos” do poema “Heaulmiere” (páginas 11 e 83), são disso exemplo.

Apesar de não ser fácil reconstituir na língua de chegada, o ritmo dos textos originais, pensamos que, com as escolhas lexicais que fizemos, nos aproximámos dos textos originais.

Nem sempre foi possível, manter o número de sílabas atendendo à ortografia da língua portuguesa, como no caso da tradução dos versos “los sonidos e la mirada”, no poema “Rachel” (páginas 40 e 112) e “Pero sí” no poema “Henriette” (páginas 26 e 98), e à diferença do número de sílabas da palavra “ceja” em espanhol, e “sobancelha” em português, do verso “y un arco de triunfo en cada ceja”, no poema “Último coro de ancianos” (páginas 105 e 177).

Foi inevitável a ocorrência de algumas percas, principalmente devido às diferenças ortográficas, como nos versos “cae destruyendo el nido.” e “me hubieras deseado y temido”, do poema “Heaulmiere” (páginas 11 e 83), no qual não pudemos manter a semelhança fonética entre “nido” e “temido”, pois ao traduzir “nido” por “ninho” perdeu-se a semelhança de som e conseqüentemente a rima.

### 3.2.7. Problemas lexicais

“...quien tiene oído literário sabe que entre dos sinónimos puede haber un abismo.”<sup>21</sup>

As semelhanças a nível lexical e o forte cariz polissémico, de certas palavras das línguas espanhola e portuguesa, desplotaram alguns problemas na tradução, nomeadamente, na procura de correspondente na língua de chegada, na escolha de equivalentes adequados e na procura de soluções de substituição.

Na tradução, decidimos, de forma a não empobrecer os textos e a preservar a métrica e conseqüentemente o ritmo manter os termos empregues pelo autor, desde que existentes na língua portuguesa com significado análogo, mesmo aqueles que caíram em desuso ou não são, habitualmente, usados, como o termo “estancia”.

No título do poema “Las bestias del jardín” (páginas 3 e 75), optámos por manter o termo “bestias”, apesar de na língua portuguesa, a palavra “besta” ter certas conotações diferentes das da língua espanhola, por consideramos que o termo é, semanticamente mais forte do que outros com semelhante significação, como por exemplo “monstro” ou “fera”, e por, em nosso entender, ser imprescindível para a compreensão do sentido e do contexto dos textos traduzidos.

Na tradução da palavra “lustral”, no verso “y verti agua lustral”, no poema “Las bestias del jardín” (páginas 4 e 76), preferimos manter o adjetivo “lustral”, apesar do mesmo, fora do contexto religioso, não ser vulgarmente usado, mas também, pelo seu cariz poético, pelo efeito acústico da própria palavra que se perderia se fossem esolhidas, por exemplo, as palavras “santa” ou “benta” para qualificar o substantivo “água”.

No poema “Heaulmiere” (páginas 11 e 83), no verso “Por qué gritas y corres/de nuevo tus vestidos”, inicialmente não encontrávamos um equivalente que nos satisfizesse completamente para traduzir o verbo “correr” no sentido que julgamos ter, pelo que a opção não foi fácil. Resolvemos manter o verbo “correr”, ainda que em na língua portuguesa, não seja habitualmente usado com o sentido de deixar deslizar,

---

<sup>21</sup> Alejandro Bekes(2010), p.25.

num movimento rápido, o tecido pelo corpo para cobri-lo, como é utilizada a expressão “correr o cortinado da janela”, de acordo com um dos significados do verbo “correr”, no DRAE: “Echar o tender un velo, una cortina, etc., cuando están levantados o recogidos; y levantarlos o recogerlos, cuando están tendidos o echados.”

Na primeira estrofe do poema “Henriette” (páginas 26 e 98), a palavra “acertijos”, foi traduzida por “adivinhas” e não por “enigmas”, apesar dos dois termos terem os significados semelhantes nas línguas espanhola e portuguesa, dado entendermos que o termo “enigma”, também, usado pelo autor no verso “que el enigma de tu silencio.”, do poema Bilkis (páginas 30 e 102) não ter o significado de “algo difícil de compreender” que julgamos ser a pretendida pelo poeta.

No poema “Proserpina” (páginas 37 e 109), a expressão “claros de luna” em espanhol tem o significado de “lunar” mas, atendendo à métrica, traduzimos por “raios de luar”.

Ainda no mesmo poema, o verso “y un mundo de cemento y tuercas”, a palavra “tuercas”, levou a uma demorada reflexão de forma a encontrar um equivalente, dado o termo “porca”, para além, do significado de “peça de ferro que sujeita o parafuso”, que se adapta ao contexto do poema, ter, na língua portuguesa, outras conotações distintas da língua espanhola, nomeadamente, “fêmea do porco”, “pessoa suja, imunda ou obscena”.

No verso “Que las ratas hayan huido”, do poema “Salomé” (páginas 69 e 141), traduzimos a palavra “ratas” por “ratazanas”, apesar do maior número de sílabas, atendendo a que o feminino de “rato” ter significações que não se aplicam à língua espanhola, ao ser habitualmente usada, na língua portuguesa, como termo calão da palavra “vulva”.

No poema “Charlotte” a expressão “va de la mano” no verso “el destino va de la mano” (páginas 74 e 146), foi complicada de traduzir, por ser muito coloquial e ter o sentido de “andar de mãos dadas com”, pelo que a nossa escolha recaiu, na expressão “está na mão”, de forma a nos aproximarmos do sentido do texto original.

No mesmo poema (páginas 75 e 147), no verso “o esas niñas que bajan sin conocerlo”, escolhemos como equivalente da palavra “bajan”, o termo “saúdam” porque transmite a imagem, expressa no verso, de baixar a cabeça para saudar alguém. Ainda na mesma página, no verso “y el delgado silbido”, o adjetivo “delgado” revelou-se um problema na tradução atendendo a que, apesar de ter a mesma grafia e os mesmos significados na língua portuguesa, ser estranho usá-lo relativamente ao som de uma guilhotina, no entanto, decidimos empregá-lo por

atenção à métrica e ao som.

Seguindo a opinião de Jorge Luis Borges ao afirmar "...que aplicamos a las lenguas criterios estéticos, y que decimos que tal palabra es linda y tal otra no los es..." (Bekes, 2012: 36), a palavra "mejillas" no verso "rojas como tu mejillas" do poema "Aclaratoria" (páginas 91 e 163), foi traduzida por "faces", por não nos agradar a sonoridade da palavra "bochechas" e por prejudicar o ritmo e a musicalidade do verso.

Ainda no mesmo poema, no verso "en mi recuerdo", o termo "recuerdo", foi traduzido "memória", apesar da palavra "recordação" ser mais adequada, por nos parecer que transmite melhor o sentido subjacente no poema, principalmente, a intenção do eu lírico de conservar a imagem expressa nos antepenúltimo e penúltimo versos.

Uma possível tradução para a palavra "exquisitas" no verso "de frutas exquisitas" do poema "Lectura" (páginas 98 e 170), poderia ser "extraordinárias", no entanto, por se tratar de frutos, optámos pelo termo "deliciosas" apesar de considerármos que o adjetivo não tem uma carga semântica tão forte, em português, quanto a palavra "exquisita" na língua espanhola.

A expressão "mascaron de proa", no último verso da quarta estrofe do poema "Las sombras" (páginas 103 e 175), foi traduzida por "figura de proa", dado ser esse o nome atribuído, em português, às figuras decorativas, muitas vezes com formas femininas ou de animais, esculpidas nas proas dos navios entre os séculos XVI e XIX.

### 3.2.8. Falsos amigos

“Los falsos amigos son muy traidores. Y donde con más facilidad engañan es en la traducción de lenguas afines.”<sup>22</sup>

Os “falsos amigos”, sendo palavras que podem pertencer ou não à mesma categoria gramatical, que podem ser ou não próximas a nível fonético, que podem ter a mesma grafia, mas sentido diferente ou a mesma grafia mas coincidindo nuns sentidos e divergindo noutros ou, ainda, palavras com a mesma grafia nas duas línguas mas cujo campo semântico é mais alargado numa delas, tornam-se armadilhas e provocam situações de interferência nas quais o tradutor pode cometer falhas, quer por desconhecimento quer pela ideia que conhece o léxico da língua espanhola.

Cientes desse problema recorrente na tradução da língua espanhola para a língua portuguesa, identificámos, marcámos e analisámos cuidadosamente todos os “falsos amigos” que encontrámos nos poemas originais. Por essa razão não tivemos grandes problemas na sua tradução, como se pode verificar pelos exemplos que destacamos:

No poema “Galatea” (páginas 8 e 80), no verso “Te *doy* el paso”, “*doy*” quer dizer “*dou*” 1º pessoa do Presente do Indicativo do verbo “Dar” e não “*dói*” 1ª pessoa do Presente do Indicativo do verbo “Doer”.

No poema “Heaulmiere” (páginas 11 e 83), no verso “nos fueron dejando solos.”, “solos” quer dizer “sozinho, só” e não “porção de superfície terrestre”.

No poema “Judith” (páginas 15 e 87), no verso “de una boca de arena y barro”, “arena” significa areia substância mineral granulosa e não “arena” como recinto e a palavra “barro” quer dizer argila e não “bairro” área administrativa numa localidade, e nas páginas 16 e 88, no verso “sed ni hambre”, “sed” significa “sede” necessidade de beber e não de “sede” “lugar onde se realizam algumas atividades”; no verso “lamiendo las murallas del espanto”, “espanto” de surpresa de assombro e não de “susto” medo profundo e repentino; no verso “Nunca lograrás callar mi boca”,

---

<sup>22</sup> Valentín García Yebra, (1994), p. 315.

“lograrás” significa conseguir, ter sucesso e não “burla”, engano fraudulento e no verso “con su falo erecto”, “falo” de “pénis” e não da 1ª pessoa do Presente do Indicativo do verbo “Falar”.

No poema “Dido” (páginas 17 e 89), no verso “a la orilla de un pozo”, “orilla” tem o significado de borda extremidade de algo e não de “orelha” parte externa do ouvido e no verso “tus viñas” (páginas 18 e 90), “vinhas” de terreno plantado de videiras e não a 3ª pessoa do singular do Presente do Indicativo do verbo “Vir”.

No poema “Beatriz” (páginas 21 e 93), no verso “para recorrer de nuevo todos los recintos”, “recorrer” de “percorrer”, “andar” com o sentido de atravessar um espaço e não de “recorrer” “examinar”, “averiguar” ou “apelar”. No mesmo poema, no verso “con la memoria vacía de los falsos homenajes.”, a palavra “vacía” corresponde a “vazia” de “ausência de conteúdo” e não a “bacia”, “recipiente de louça ou plástico”.

No poema “Eurídice” (páginas 22 e 94), no verso “Es el eco de una voz pensada.” “es” é “é” 3ª pessoa do singular do Presente do Indicativo do verbo Ser e não “és” 2ª pessoa do mesmo verbo; no verso “para brindarte a su amo”, “brindar” no sentido de “oferecer” e não de “comemorar” e no verso “y darle muelas de oro al batelero”, “muelas” são “dentes” e não “moelas” parte do estômago das aves.

No poema “Henriette” (páginas 26 e 98), no verso “con cuello”, “cuello” significa “pescoço” e não “coelho”.

No poema “Bilkis” (páginas 30 e 102) na quarta estrofe o termo “predios” foi traduzido por “terra” e não por “prédio”.

No poema “Casandra” (páginas 35 e 107), “Calla” do verbo “calar” e não “calha” do verbo “calhar” ou “calha” de “cano ou rego para conduzir a água a alguma parte”.

No poema “Medea” (páginas 49 e 121), a palavra “caderas”, no verso “que recorrieron tus caderas”, significa “ancas” e não “cadeiras”.

No poema “Helena” (páginas 55 e 127), no verso “un vaso de cristal” “vaso” significa “copo” ou “taça” e não “vaso” que, para além de outros significados quer dizer “objeto côncavo que pode conter sólidos ou líquidos”.

No poema “Ofelia” (páginas 64 e 136), a palavra “halagarte” no terceiro verso da primeira estrofe tem o significado de “agradar” e não “alagar” no sentido de “cobrir de água”.

No poema “Lectura” (páginas 98 e 170), no verso “que atraviesa mis predios”, o termo “predios” tem um significado que na língua portuguesa tem um significado distinto do da língua espanhola e, por isso, a palavra escolhida na tradução foi “terras”

e não “prédios”. Ainda nesse poema, encontramos mais um exemplo de “falso amigo”, no verso “ de frutas exquisitas”, a palavra “exquisitas” não tem os significados, como seria de supor, de “esquisito” ou “raro”, mas sim, de “extraordinário”, “singular”, “requintado”, “refinado” ou “delicioso”.

### 3.2.9. Problemas semânticos

“...aquilo que se traduz é sempre uma forma particular do sentido, indissociável da língua que se usa...”<sup>23</sup>

Na tradução dos textos poéticos, como já referimos anteriormente, foi dada especial atenção aos aspetos conotativos e polissémicos dos termos usados pelo poeta, e escolhidas palavras marcantes a nível semântico na tentativa de manter a conotação literária e a carga metafórica das mesmas, o que nem sempre foi fácil.

Sempre que possível, tentámos não desvirtuar a intenção dos textos originais, no entanto, deparámos com alguns problemas de tradução nos quais optámos por acrescentar ou escolher termos que, apesar de poderem causar algum estranhamento, fossem os mais adequados a nível da funcionalidade da língua portuguesa. Procurámos preservar o valor semântico dos termos dos poemas originais, contudo, nem sempre traduzimos uma palavra com o mesmo equivalente, umas vezes por causa do sentido, como no caso da palavra “tela” em espanhol, “pano” ou “tecido”, que, no verso “Reconozco el sudor en tus telas” no poema “Galatea” (páginas 8 e 80), traduzimos por “vestes”, atendendo a que, em português, a palavra “pano” ou “tecido” teria uma conotação negativa que consideramos não se aplicar ao sentido do poema, outras vezes, apenas pela questão do efeito sonoro, como no exemplo da palavra “desnudos” que, no conjunto de poemas “Sulamita”, ora traduzimos por “nus” ora por “desnudos”.

---

<sup>23</sup> João Barrento (2002), p. 36.

O verso “que grita fuego”, do poema “Eurídice” (páginas 23 e 95), causou-nos alguns problemas, no entanto, decidimos deixar o estranho e traduzir literalmente por “que grita fogo”.

No poema “Helena” (páginas 55 e 127), o segundo verso da última estrofe “y ponte mi abrigo”, foi traduzido por “e veste a minha roupa”, por nos parecer a solução mais adequada, dado que a palavra “abrigo”, apesar de na linguagem coloquial ser usada num contexto do vestuário, na língua portuguesa, ter essencialmente o significado de “refúgio” e “proteção”, o que não nos parece ser o sentido principal do verso.

No poema “Salomé” (páginas 70 e 142), traduzimos “después” por “logo” e “luego” por “depois”, nos versos “después que ella camine sobre sus brazos.” e “ y luego”, não obstante a alteração a nível do som nos versos, por julgarmos que, a nível semântico e dado os significados das duas palavras em português, esta seria a forma mais correta.

No poema “Francesca” (páginas 71 e 143), expressão “vueltas de carnero” foi traduzida pelo termo “piruetas”, pois, se fosse traduzida por “voltas de carneiro”, expressão de que não temos conhecimento que seja utilizada na língua portuguesa, não representaria a imagem de movimento expressa pelo autor e ficaria incompreensível para o leitor.

Ainda neste poema, traduzimos literalmente o verso “y coserás tus dedos” (páginas 72 e 144), para manter a escolha semântica do poeta e de forma a transmitir a ideia de união dos dedos numa prece.

No poema “Dominique” (páginas 77 e 149), no verso “que el latido de una estatua de piedra.”, decidimos conservar a palavra “latido” com o significado de “pulsar da vida” em contraste com a ideia de “ausência devida” transmitida pela palavra “estátua”, de forma a reforçar a ideia, anteriormente referida, da solidão e dando, também, privilégio ao aspeto sonoro (“do bater de um coração”), em detrimento da estranheza causada a utilização do termo.

A palavra “seno” no verso “aquí está mi seno esperando,” no poema “Clitemenestra” (páginas 79 e 151), o termo “seio”, por não se aplicar habitualmente no masculino, levantou-nos algumas dúvidas, contudo preferimos utilizá-lo, por considerámos ter sido deliberada a sua escolha, dado que, no verso “Mi pecho es el culpable / de tu vida / y / de mi propia muerte.”, na última estrofe do poema (páginas 80 e 152), o autor usar o vocábulo “pecho”.

No verso “en los pliegues de la tarde”, do poema “Tercer coro de ancianos” (páginas

100 e 172), a expressão “pliegues de la tarde”, originou algumas dificuldades e para para conservar o sentido da imagem física que transmite traduzimos literalmente por “dobras da tarde”.

### 3.2.10. Problemas morfossintáticos

“A sintaxe tem muitas vezes, profundas implicações de sentido...”<sup>24</sup>

Defrontámo-nos com algumas dificuldades de carácter morfossintático que, apesar de não serem em grande número, foram as mais trabalhosas em termos de análise e de estudo, pois pressupunham um bom conhecimento da estrutura gramatical das duas línguas. Para colmatar alguns obstáculos, desmontámos os textos e procedemos a uma observação rigorosa do modelo morfossintático, especialmente dos aspetos que pudessem implicar profundas alterações de sentido e criar ambiguidades ou incompreensões. Tivemos a preocupação de fazer uma análise sintática e morfológica atenta, de forma a procurar a solução mais adequada para os problemas que iam surgindo, utilizando obviamente os recursos da língua portuguesa e tendo em consideração que cada língua tem uma estrutura própria.

No poema “Las bestas del jardín” (páginas 5 e 77), no verso “luego de verlas reclinadas sobre mis palabras”, a palavra “luego” tornou-se problemática de traduzir. Depois de uma análise minuciosa escolhemos o advérbio de tempo “logo” em vez de “depois”, pela conotação de imediatismo que a palavra tem, em português, e por considerármos que o sentido é de consequência em relação ao que atrás foi dito “partir logo que...”. Numa segunda análise, concluímos ser necessário trocar “luego de” pela conjunção subordinativa temporal “logo que”, por o verso ter, essencialmente conotações temporais.

---

<sup>24</sup> João Barrento (2002), p. 32.

Ainda no mesmo poema, no verso “como toda a condición de existencia”, o adjetivo “toda” foi traduzido pela palavra “única”, o que nos parece dar mais fluência ao discurso, uma vez que, em nosso entender, o autor limita todas as condições a uma só, que obviamente passa a ser a única.

Procurámos manter a ordem das palavras dos textos originais, no entanto, nem sempre foi possível, como se verificou no verso “los trofeos nuevos.”, no poema “Friné” (páginas 28 e 100), cuja a colocação do adjetivo, na frase, foi alterada de forma a adquirir o sentido subjacente no contexto do poema, mormente “troféus foram ganhos recentemente e não fabricados há pouco tempo”, pois em português, ao inverso do que sucede na língua espanhola, a colocação do adjetivo na frase pode alterar o sentido da frase.

Confrontámo-nos, também, com a questão das construções verbais pelo que tivemos consultar as gramáticas das duas línguas e proceder a uma análise mais detalhada das ambas as estruturas. Como exemplo, apresentamos os versos “quando/tarde/ sientas”, do poema “Elsa” (páginas 33 e 105), no qual, “sientas” está no *Presente de Subjuntivo*, tempo muito utilizado na língua espanhola, que teve de ser transposto para português como “sintas”, e não “sentisses”, que também seria uma opção, por considerármos que assim a tradução se aproxima mais, em termos sonoros, do texto original.

De forma a não cometermos erros na tradução, o que poderia dificultar a compreensão dos poemas traduzidos, tivemos em atenção, porque podiam ocorrer ambiguidades, as diferenças de género gramatical nas duas línguas, não só na classe dos substantivos mas também dos pronomes, dos adjetivos e dos artigos.

O uso dos pronomes e a sua função na frase, também, suscitaram complicações, como por exemplo, na expressão “y se te olvida” do verso “muy dentro de ti y se te olvida”, na segunda estrofe do poema “Medea” (páginas 49 e 121).

Outra dificuldade com que nos deparámos foi com o uso das preposições. Nem sempre há correspondência entre preposições nas duas línguas e as mesmas podem ter vários sentidos que só pelo contexto se podem definir.

Nos versos “Desde este espejo de obsidiana” e “desde esta piedra que se quema”, no poema “Las bestias del jardín” (páginas 4 e 76), a preposição “desde”, foi uma barreira difícil de ultrapassar atendendo a ser uma das mais complicada de traduzir da língua espanhola e estar junto aos determinantes demonstrativos “este” e “esta”, construção que em português não é habitual e cuja tradução lógica seria “deste” e

“desta”. No entanto, após refletirmos sobre as possíveis traduções, decidimos não alterar o texto original, porque o uso de “desde”, apesar de ser um pouco estranho em português, reforça a imagem apresentada nos versos e preserva a métrica.

No caso do verso “Los vemos pasar desde nuestras puertas” no poema “Dido” (páginas 18 e 90), que traduzimos por “Vemo-los passar das nossas portas”, decidimos trocar a preposição “desde” por a preposição “de” com o artigo definido “a”, por na língua portuguesa, neste contexto, não ser usada habitualmente a preposição “desde”.

Na tradução dos poemas ocorreram poucas omissões, como no caso do verso “Sólo yo quiero encontrarte”, no poema “Primera vez” (páginas 84 e 156), em que omitimos o pronome pessoal “yo” do verso “Sólo yo quiero encontrarte/perdida en el sueño”, na medida em que, para além, de considerármos mais correto, neste contexto e a nível da estrutura da língua portuguesa, o sujeito ficar subentendido, entendermos que, se colocássemos o pronome prejudicaríamos o ritmo do poema, e apenas alguns acréscimos, designadamente de pronomes ou artigos, como no caso do artigo definido “a” antes de “voz” no verso “que habla con voz de tu sexo.”, no poema “Lucrecia” (páginas 52 e 124), e outros artigos definidos, sempre que, por imperativo da estrutura gramatical da língua portuguesa, fosse exigido. Estes procedimentos, em nosso entender, não prejudicaram os aspetos formais ou semânticos dos poemas.

4. Tradução do *El jardín de las mujeres*

*O jardim das mulheres*

Alejandro Bruzual

*Não me deis o amor, mas o feitiço!  
Nem o sangue, mas o que resulta  
do seu movimento!*

**Lendas da Guatemala**  
Miguel Ángel Asturias

## **As bestas do jardim**

*Desde este espelho de obsidiana*  
*chamo-as*  
*desde esta pedra que se queima*  
*chamo-as*  
*Chamo-as*  
*com o fumo dos meus pulmões*  
*que desenha os seus rostos na madeira do cipreste*  
*chamo-as*  
*para esta reunião de um instante*  
*defino-as na minha galeria obsessiva*  
*chamo-as*  
*a habitar a velha rua*  
*de nomes esmaltados*  
*chamo-as*  
*para passar entre suas pernas*  
*alinhadas até à fonte*  
*onde o meu fígado*  
*perdeu a sua água.*

*Não se saberá a sua origem*  
*e nos seus dedos só crescerão*  
*os anéis brancos das velhas dinastias.*  
*Convosco como capitéis*  
*e nas suas pálpebras*  
*reconstruirei o meu teto*  
*um templo que não terá crentes.*  
*Na ronda das suas mãos compreenderei a minha história.*

*Chamo-as*  
*eu que fabriquei*  
*as maçãs e as estátuas de terra*  
*e as depusitei a seus pés*  
*chamo-as*  
*eu que toquei o sistro*  
*pelos seus belos nomes*  
*e verti a água lustral*  
*para lavar seus olhos*  
*chamo-as*  
*para ser o herói*  
*das profecias*  
*e entre vós reunir os meus membros*  
*destruídos*  
*definitivamente.*

*No meio da noite  
uma tartaruga  
protege-las-á a norte  
de todos os seres incompletos.  
No seu despertar a leste  
um dragão  
moverá as suas asas  
afastando a água dos seus rostos.  
Uma ave vermelha e uma serpente  
levarão seus ossos ao meio-dia.  
E quando as sombras se concentrarem  
estarei esperando-as a oeste  
com um tigre branco  
para ressuscitar velhas loucuras  
e partir  
com os cães que venham da necrópole  
assim que as veja reclinadas sobre as minhas palavras  
como única condição de existência.*

## **O jardim**

*Por mim se vai ao jardim das mulheres.*

## **GALATEA**

*Como o bater de asas de pássaro  
sobre um precipício.*

Desperta  
a tua voz ouço-a nas minhas mãos.  
Desperta que a morte  
não te pertence  
nem a carícia dos homens  
nem esse eco maldito  
das mulheres  
que passaram pela ponte  
e não se detiveram.

Todos creem conhecer-te  
como conhecem o rio onde se olham.  
Todos creem ouvir-te respirar.  
Veem-te esperando  
e veem-me a mim  
rodeado de sílabas e cinzéis  
mas todos dizem poder pensar-te.

Desperta e ri  
que neste mundo tudo o mais  
é já desnecessário  
julgar,  
falar,  
comer serpentes,  
voltar  
ao mesmo sítio  
onde um Orestes sem leis divinas  
matou sua mãe.

Reconheço o suor nas tuas vestes.  
Dou-te passagem  
para que recolhas  
as uvas e a solidão  
que te está destinada.  
Dou-te o meu olhar  
e esta parte da minha vida  
em que te deixei dormir.

Mas agora desperta  
da pedra e da madeira  
desperta do tempo

desperta de mim  
e riamos juntos  
dos homens  
que escrevem com penas de répteis.

Desperta  
e selemos o pacto  
do vinho bebido entre os dois.

## **HEAULMIERE**

*Trompe l'oeil de borracha e bronze.*

Porque gritas e corres  
de novo os teus vestidos  
só quero ver-te um instante.  
Estas articulações doloridas  
não te ameaçam com carícias  
e já não há beijos  
nesta boca  
desdentada e purulenta.

Agora  
perdido no meu próprio labirinto  
como um sátiro depilaria tuas pernas  
e contemplar o teu sexo viúvo  
é a minha derrota  
(outra verdade é-me impossível  
para além do teu corpo).

Já não ouço a cítara  
nem entendo o oráculo sobre a pedra.  
Mas a ave  
agonizante  
cai destruindo o ninho.

Noutra época  
havia-me desejado e temido.  
Manejei armas,  
dominei bestas,  
ri  
no meio da orgia.

Levantámos cidades como falos orgulhosos.  
Inventámos deuses  
que um dia  
falaram e pediram  
os olhos  
dos nossos filhos.  
Abrimos imensos clítoris no meio das selvas  
para que línguas de mármore  
nos fossem deixando sós.



## **CLAUDIA**

*É a vibração de uma corda.*

Detenham o seu cavalo  
que aí começará sua história.  
As pedras penetrarão o seu corpo  
extinguir-se-á o fogo  
apagar-se-ão os nomes de todas as estátuas  
e a noite  
        encher-se-á de abandono  
com a música de um violino  
que navega solitário pelo rio.

Detenham o seu galope  
a saliva banha-lhe os beiços  
e começa a apoderar-se  
das suas pernas  
        nuas  
                numa última carícia.

Já não há doma possível  
                                nem mitologia  
que explique o seu mistério.  
As rédeas não obedecem  
e só poderá ouvir-se um ressoar vazio  
em quem intente recordá-la.

Detenham a sua queda  
as estrelas estavam feitas  
de flores que apodrecem  
e deixarão um rasto à volta da sua tumba.

Detenham  
        de uma vez  
                        esse cavalo  
que as paisagens se repetem  
e eu esperava-a no pórtico do templo  
mas os velhos deuses  
tornaram impossíveis os encontros.

## **JUDITH**

*É um véu vermelho  
atado na extremidade  
de uma boca de areia e barro.*

Oculto o teu breve cálice  
Que eu sou um povo ferido  
apesar de ti.

Pude esperar que os anos  
também acoisassem a tua vida  
sitiar o teu corpo  
que nunca padeceu  
sede nem fome.

Mas deixei-te entrar  
na minha tenda de guerreiro  
e tarde  
soube quem eras  
quando senti essa sombra  
lambendo as muralhas do espanto.

Sob a minha língua  
escondia  
um rio de aves  
e uma fenda colmatada de palavras  
mas não pude saciar a tua sede  
porque não entendeste  
a linguagem em que pronunciei o teu nome  
e a minha voz só  
causou terror nas espigas.

Nunca conseguirás calar a minha boca  
e saberás  
já tarde  
que os odores  
como os dias  
fogem das mãos  
sem recobrar a liberdade  
que tanto ansiavas  
e seguirei falando  
dessa estância  
onde o meu corpo  
ficou esperando-te  
com o seu falo ereto  
semeado na solidão  
oculto  
ao falso sol do teu sorriso.

## **DIDO**

*Agachada, mete as mãos pelo seu ventre  
e saca-as pelo seu imenso sexo, como se se agarrasse  
à borda de um poço.  
Passa por dentro de si mesma.*



de que estamos feitos  
os que te amamos.

e esta terra

## **BEATRIZ**

*Uma perspectiva muito pronunciada  
fá-la quase triangular.*

Agora,  
    quando tudo se destrói  
como se a recordação fosse suficiente  
e a cinza cresce nas pálpebras  
porque não podemos fechar os olhos  
no meio da noite.  
A luz é uma audiência interminável  
onde não podemos explicar-nos  
e temos retornado sós  
sós sobre este espelho vazio  
em que ninguém se assombra já da pobreza.

Agora,  
    quando levamos as portas fechadas  
sobre os ombros  
e temos os nós dos dedos desfeitos  
sem que se sinta uma palavra  
num caminho surdo,  
                                num mundo surdo  
num tempo surdo despovoado de estrelas.

Agora,  
    quando somos dois braços levantados  
e um olhar perdido entre tantos outros.  
Atraíçoados,  
                        malditos,  
                                enganados  
pelo nosso próprio sangue sem castigo.  
Abandonados  
                                definitivamente ao nosso destino  
para percorrer de novo todos os recintos  
e procurar os nossos nomes  
no meio das tumbas.

Agora,  
    quando o cipreste e o loureiro  
destroçaram os meus olhos  
                                espero-te  
do outro lado do rio  
com a memória vazia das falsas homenagens.

## **EURÍDICE**

*É o eco de uma voz pensada.*

Não voltes o rosto  
que a maldição e a cólera alheia  
invadiram a nossa própria casa  
sem janelas  
e as recordações cobrem-se  
de cinzas  
de sal  
e de um pouco dessa morte  
oculta  
desde o primeiro encontro.

Não voltes os teus olhos desvanecidos  
nem o teu abrigo solitário.  
Que a tua mão cheia  
de anéis lúdicos  
não indique as urnas que vestiste  
com o teu próprio fôlego.

Não seques o teu suor de fruta  
até que tenhas conseguido enganar o cão  
que multiplica o espiar das tuas nádegas  
e queria ter-te de novo  
para oferecer-te ao seu dono  
que grita fogo  
sobre o leito  
de que agora partiste.

Tive que esquecer  
como era o mundo antes da tua morte  
e dar dentes de ouro ao barqueiro  
e a pele das ninfas  
que alguma vez me amaram  
ao rei da ilha  
para percorrer o circo itinerante do teu nome  
e mudar toda a esperança  
só pelo intento  
de recobrar-te  
e voltar a ver-te  
à luz de um vendedor de serpentes.

Agora não chames  
a dúvida imersa  
entre as minhas pálpebras e os meus olhos  
não nomeis os meus velhos ofícios  
nem te percas envolta em palavras  
que as notas da minha cítara  
não serão suficientes para salvar-te  
e cairás  
longe de mim  
entre os sorrisos  
dos mortos que passaram a teu lado  
e a vigília  
dos que temem  
a voz dos infernos  
que por uma vez  
pareciam destruídos.

## **HENRIETTE**

*De azeite e cinzas.  
Dorme com a boca aberta.*



## **FRINÉ**

*É um sorriso no ato  
de ver-se num espelho.*

Eu vi-a  
depois da destruição dos muros  
enquanto as pedras se combatiam.  
Cantava  
sobre as pernas do guerreiro.  
Sentada à sua mesa  
o pão levava o seu nome  
e resplandeciam na estância  
os novos troféus.

Eu vi-a  
emergindo da rocha  
como se nascesse das águas  
sorrindo a cada golpe  
que a definia  
sem necessidade de palavras.  
Essencialmente fêmea  
no seu sexo terminavam os teoremas  
e começava a vida.  
De cada seio  
se nutria a cidade  
de torres e atalaias  
de flores frescas que caíam das suas mãos  
a cidade de dragões  
e reis cegos  
a cidade dessa nova deusa de pedra  
como todos os heróis  
e todas as divindades.

Eu vi-a  
caminando debaixo de chuva  
e ria  
ria porque todos  
ainda sob os escombros  
de pés e mãos gigantescas  
com as espadas crescendo nas gargantas  
a víamos avançar  
como se nos atravessasse um rio pelo peito  
e víamo-la entrar  
pelo mar  
nua  
com os cabelos soltos.

## **BILKIS**

*Na sua pele negra  
reluz pó de coral  
e esmeraldas.*

Volta aos teus palácios  
Rainha  
    volta  
        à torre que viu  
pretendentes de obscuros desígnios  
partirem  
    e encontrarem-se no mar revolto  
sem mais respostas  
que o enigma do teu silêncio.

Volta  
aqui te mando  
    os presentes  
pelos quais louvaste a minha virilidade ferida.  
Já o meu canto não acompanhará  
    o teu sonho  
nem nos teus seios  
pesarei a justiça do meu povo.

Agora não poderei ver-te  
os arautos levar-te-ão esta mensagem  
urge afastar-me  
pois uma pastora  
    de dentes brancos  
apossou-se da minha carne  
como uma fogueira  
que queimasse a obscuridade da vida  
que tu me ofereceste  
    impunemente.

Animais de guerra  
pastarão nas tuas terras  
trombetas de cristal  
    atudirão  
a porta dos teus domínios  
guerreiros com saliva de pólvora  
e palavra armada de facas  
esperarão de ti um olhar  
para vingar  
    o teu nome  
        em cada pedra  
por onde passaste  
implorando as minhas carícias.

Volta  
já o tempo  
          e o ar  
                  do deserto  
excitarão de novo o mel do teu corpo  
e as areias guardarão  
a recordação inútil  
                  deste amor  
que um dia será  
canto de poetas que não te conheceram.

## **ELSA**

*Numa moldura de ouro,  
oferece um seio sem mamilo  
entre os seus dedos sem unhas.*

Não perguntes já  
pela minha linhagem  
nem revolvias na sombra da minha estirpe  
que só o vento

arrasta  
o viajante solitário.  
Aceita em silêncio as minhas carícias  
pois cheguei até a ti  
quando outras vozes se afogavam  
em teu corpo  
deixando

nomes falsos  
como vermes no dorso das pedras.

Também a dúvida  
convoca malefícios no teu olhar  
e terei de partir  
sem conseguir

convencer-te  
que só a eternidade  
levamos nas mãos.

A morte cresce entre as flores  
e no entanto  
vivemos de solidões que retornam  
e sóis

que partem sem regresso.

Finalmente  
tecerás promessas  
quando

tarde  
sintas  
passar nuvens de areia pela tua janela  
e surja o tempo  
a que não tínhamos direito  
como um manancial de lava  
afogando

o vale que se abria entre nós.

## CASANDRA

*É de tecido  
com a cabeleira negríssima.  
Brinca com umas pedras  
que bem poderiam ser ossos  
corroídos por suas mãos.*

Os gritos recordam-me os seus nomes  
rodeados de muralhas e assassinos.  
Vejo a faca  
escondida sob o fogo.  
Vejo o penacho do seu elmo  
mordido pela fúria dos cavalos.

Tu  
    que soubeste das vísceras venenosas  
e da cidade desesperada  
pelos teus olhos  
                                te vejo  
vir com um rei morto.

Cala-te,  
    cala-te,  
                                que nunca serviu de nada  
a tua verdade.  
    Para quê o teu olhar e a tua loucura  
para quê as tuas promessas  
senão para fazer da história  
uma madrigueira de amantes e mentiras.  
Cala os teus sonhos  
                                que ninguém poderá acreditar-te  
e não chores sobre as últimas faúlhas  
já tudo é impossível.

Volta então a recordar  
                                e fala-me dessa menina  
brincando a ser a eleita.  
Retorna ao vento do deserto  
que desata as tuas sandálias  
                                e onde o sol  
não é mais do que cada um pode predizer  
por seu próprio risco.

## **PROSERPINA**

*De pedra vulcânica cheia de musgo.*

No final de um século  
de ruínas levantadas sobre ruínas  
de negro sobre negro sobre negro  
e o mesmo sorriso.

Rodeados de eunucos  
que compram e vendem  
e a ironia da ironia  
e os crânios desgastados  
de tanto tirar o chapéu.

Pergunto,  
aonde  
nos levou o deus  
da velocidade omnipresente  
aonde a Vénus de automóvel  
que monstro cresceu sob o coração  
inextinguível da luz  
elétrica.

Estamos cheios de cidades  
como uma pele lacerada de mendigo.  
Num sonho artificial  
num plágio sintético  
de raios de luar.

Num recinto  
sem ar sem água sem terra  
tudo destruído  
sob o voo de águias nórdicas.  
E um mundo de cimento e porcas  
repetido em duas de cada três crianças.

Filhos das guerras,  
filhos da química  
filhos da pobreza.  
Nem as orelhas dos esbirros são pasto  
para os redís  
porque têm veias de aço  
porque um olho eletrosensível dá o alarme  
se alguém se aproxima  
a perguntar pelos seus mortos.

A noite aceitou o desafio.  
E ouviremos de novo a voz  
dos mestres  
                  nos mestres  
do presente.  
A pedra moverá as suas asas.  
E esquecer-se-á o que se prostituiu sistematicamente.  
E tu retornarás  
                  com a tua herança e o teu cão  
de três sorrisos.  
Porque depois de ter contribuído  
para o desgaste definitivo do tempo  
com um mísero silêncio  
com os ossos em desordem  
depois de tanta violência  
                  e todo o rancor  
acumulado entre os dentes  
sem sangue já na língua  
nem um nome oculto para maldizer  
chamar-te-emos  
                  com o odor das suas vísceras  
no fogo.

## **RACHEL**

*De metal reluzente  
e com os braços estendidos.  
Dá voltas como se fosse um moinho.*

Que posso dar-te  
uma flor ou um sol  
percorrendo os campos  
enquanto eu  
convoco as agulhas do vento.  
Dar-te-ei  
uma noite cheia de estrelas  
e um café iluminado  
(o mundo também cai no fim de uma mesa).  
E não há necessidade de que entendas  
se as cores falam.  
Nada se pode fazer  
se um dia  
é a luz de um campo de trigo  
e decides começar tudo de novo.  
Dar-te-ei  
um quarto e um rosto  
que me interroga  
e intenta ver-se  
sem obter respostas.

Dar-te-ei  
este amor que interpretamos  
como se fosse certo  
porque outro amor  
é impossível.  
E quando alguém vier  
a levantar as pontes  
a cortar as árvores  
a cavar um poço entre as tuas pernas  
saberás que tudo se consome.

Dar-te-ei  
não só estas moedas  
que não levam o teu rosto  
ainda que te negues  
a dar um grito amarelo  
a fechar nas tuas mãos um vermelho  
e se escape então do teu ventre  
um corvo prisioneiro.  
Dar-te-ei  
os sons e o olhar  
que saúdam com a inutilidade das bandeiras.



## **FAUSTINA**

*É uma foto na qual as cores  
não coincidem com as formas.*

Onde estás,  
abandonei os meus palácios  
à solidão dos ventos  
que não me trazem teu sorriso  
e percorro os desertos da noite  
fugindo das taças  
que refletem as minhas perguntas  
e o teu nome  
como pedras falsas.

Onde estás,  
a areia o sol o ar  
tomam o rosto de outras mulheres  
que não trazem o olvido enredado entre os seus seios.  
Todos perguntam  
e necessitam de respostas.  
Procuram justiça remexendo nas minhas feridas  
e no meu olho de vidro  
como se eles pudessem recordar-te  
e eu sofra  
em cada palavra  
toda a ternura  
da sua compreensão.

Onde estás,  
percorri cidades ocultas  
e longínquos mosteiros.  
Procurei-te na lascívia de cada lupanar.  
Confundi-te com velhos amores  
e outras recordações.  
E retorno esgotado aos meus desígnios  
quando tudo o vivido  
transborda de mim  
como gárgolas que vomitaram o seu ódio.

Onde estás,  
aonde te levaram  
que não pude encontrar-te.  
Três tripés de ouro  
três éguas brancas,  
o escudo e a mandíbula  
do guerreiro

que percorreu  
o teu corpo

e a todas as tuas escravas

ofereço

para fazer-te deusa no torneio

e embriagar-me uma vez mais

no rito das manhãs

como se celebrasse o dilúvio dos teus braços.

## **SENTA**

*De vidro,  
notam-se as suas vísceras mecânicas.*

Vem,  
desce da tua cidade,  
vem buscar-me.  
Já te chamei por cada um dos teus nomes  
como se soubesses  
quem és  
ou aonde  
te diriges.

Vem ao meu porto,  
levo na minha alma  
um barco e uma maldição  
sem outro destino que as tuas mãos.  
Inventarei calendários sobre o teu corpo  
encherei de novo todos os relógios  
e recuperarei nos teus olhos  
os vitrais de uma catedral destruída.

Vem buscar-me  
estou cansado de ver  
em cada mulher  
uma amante  
e em cada homem  
um inimigo.  
E esta solidão cheia de rostos  
e este mar cheio de rostos  
e esta eternidade  
cheia de rostos  
nos quais não pude reconhecer-me  
porque tudo perdi.

Vem,  
desce da tua cidade.  
Aqui chove  
e estou esperando-te.

## **MEDEA**

*É uma caixa branca de plástico  
com uma vagina negra,  
que todos contemplam emocionados.*

Ouve-me agora  
que estás calada por um instante  
sacrificando a minha palavra  
e a minha hombridade  
por um triste licitador de anúncios falsos.

Ouve-me agora  
que eu também enchi o teu interior  
de sujidades menstruais e acre sémen  
ouve-me sem a força  
com que pudeste evitá-lo e não o fizeste  
sem a recordação recente  
das minhas carícias pelos teus seios fatigados  
pela tua pele lavrada  
e ficaste detida no mesmo porto  
onde o teu nome ensanguentado  
e a tua vingança  
obscureceram o sol dos teus.

As vozes que agora banham  
o batel que a ti me trouxe  
também me levam para longe de ti  
e das tuas culpas  
porque converteste o meu destino  
em ara de sacrifício  
oráculo nas tuas entranhas  
ilusório furacão que te ocultou de ti mesma  
sem saber reivindicar o teu amor  
e a tua voz potente que agora cede  
sem recordar  
quem te levou mais além  
dos limites do teu corpo.

Desfazes atraíçoados amores  
para voltar  
uma vez mais  
em mim  
a atraíçoar de novo  
desígnio de titã rebelde  
herdeira de porqueiros  
em que converteste os que te têm amado.

E se também foste delicada e doce  
e bebi unguentos entre as tuas pernas  
correste atrás do meu rasto  
para feri-lo  
transformando-o em outra ferida sobre a terra  
como se eu tivesse sido a razão do teu fracasso  
e não um cantor forasteiro das tuas delícias  
tentando  
chegar contigo  
mais além  
das tuas carências.

Ouve-me por uma vez to peço  
gritarei o pequeno nome com que te chamam  
aqueles todavia com desprezo  
letras desordenadas no ar e no mar  
onde navego por levar-te dentro  
muito dentro de ti e te olvida.

Ouve-me a ver se respondes  
afasta vozes babadas  
copos lambidos  
roupas sujas e incendiadas  
tu que vás pela vida  
com tudo desvanecido  
e estas artes  
que também atraíças  
para ti  
que deixaste aberto o cofre  
dos teus brincos e teus anéis secretos  
e não soubeste atravessar o Averno  
e agora voltas  
mendiga de tuas próprias manhas  
tentando abrir a porta  
para sair de ti  
para enganar-te.

Ouve-me que não poderás jamais  
encontrar-me  
sentir-me  
porque a tua voz se fez morte noutra morte  
e os caminhos de asfalto  
que percorreram as tuas ancas



## LUCRECIA

*É uma mortalha sobre o tabuleiro  
de um jogo de xadrez incompleto.*



novos

em obscuras tabernas  
onde falava de ti  
sem o saber  
e louvava os teus seios diante o fogo  
embriagado  
antes  
muito antes  
incapaz de ser  
eu tão-pouco  
o fruto definitivo do teu corpo.

## HELENA

*Seu corpo é uma cadeira, seus braços  
sobem e descem alternadamente,  
sustidos por pernos.  
Está envolvida em cordas.  
Um retrato hiper-realista de costas  
faz de rosto.*

Não,  
leva tudo,  
as tuas roupas novas  
as tuas cores ocres  
e os teus olhos.  
A tua coleção de chaves antigas  
a gaiola dos teus pássaros  
e as tuas mãos.

Leva os vidros quebrados das tuas lâmpadas turcas  
o leque de plumas dos teus antepassados  
e os teus pequenos seios.

Recolhe as tuas palavras  
inventadas em idiomas estrangeiros  
os teus cantos de peregrinos  
o espaço dos teus livros,  
já vazio.

Leva a cesta de corais  
os frutos secos  
e os pequenos frascos azuis dos teus perfumes.

Leva tudo,  
os teus falsos amuletos  
as tuas miniaturas holandesas  
e a secreta escrita da tua boca.

Leva o vento que moveu o teu sorriso  
quando foste prémio e ofensa  
para todos os homens da minha raça.

Leva tudo  
que desta vez não irei buscar-te  
e que os cães te sigam até ao fim da noite  
retornando uma vez mais do teu pesadelo.

Leva tudo  
e veste a minha roupa  
ou farei da tua nudez  
uma taça de cristal  
para a ceia em que festejarei a tua partida.

## **VIRGINIA**

*É um agasalho vazio,  
fechado e sem costuras.*



com cachos de uva  
com grinaldas que adornem  
de um reino  
onde não pudeste ser  
mais que a marca  
emplumado de facas.

com espuma de pedra  
o prazer inconcluso  
de outros corpos  
sobre um corpo

## **MAGDALENA**

*É um pedaço de madeira  
comido pelo salitre.  
Cheia de algas na cabeça,  
vai e vem com as ondas.*

Voltei a ti,  
mulher,  
como um relógio vazio  
e sem feridas  
porque todo preço é injusto.  
Agora podes tocar-me  
tu serás a minha barca definitiva  
até ao mármore de outro século.  
Traz os teus óleos e os teus perfumes  
reconstrói o meu corpo com as tuas carícias  
que já não me elevarão sobre eles  
para destruir-me  
nem encontrarão na minha saliva  
o pão e os caminhos  
que foram negados.  
Multiplicarei o teu rosto  
e serei sete habitantes para os teus dias.  
Mas não me deixes acariciar os cavalos da loucura.

Não compreenderam  
nem souberam ler  
as palavras da terra.  
Tudo foi uma espada  
na obscuridade do tempo.  
Corta agora os teus cabelos,  
mulher,  
e vem comigo.  
Deixa-os recolher as pedras  
com que me lapidaram  
para apoderar-se do meu nome.  
Deixa-os construir a sua casa  
que sobre as minhas vestes  
desta vez  
os dados não consumirão os seus números.

## **ARIADNA**

*De terracota,  
o seu sexo separa-a em duas  
até ao seu peito.*



## **OFELIA**

*É um longo véu atado  
que caminha em pontas.*



## **PERONELLE**

*É um sonho enredado  
em teias de aranha.*



Não poderei explicar-te já  
que ao lado do abismo  
se vê sem medo  
a paisagem percorrida  
mas pela tua boca  
cortaria os cabelos  
nos quais se afogou o tempo  
quando fui jovem  
e faria de Deus  
a melodia definitiva do teu urinar  
como um dilúvio solitário  
no meio de todos os prazeres.

## SALOMÉ

*Os panos cobrem somente a sua perna  
esquerda e a parte direita do torso.  
As mãos longas e ossudas não têm  
os dedos divididos.*

Dança,  
dança para mim,  
ainda que os verbos se confundam  
e cada rei  
leve o seu vassalo na coroa.  
Que o entusiasmo da assistência  
dispute o cimo das paredes.  
Que as ideias se calcinem  
ao ritmo de crótalos e flautas.  
Que se diga uma cidade abandonada  
com praças que já não falem com as árvores  
destinadas ao fogo.  
Que as ratazanas tenham fugido  
e sozinha numa alcova  
uma mãe morta amamente os répteis.

Todos presenciarão o teu corpo  
mas só tu saberás  
o peso  
iniludível de uma cabeça  
e eu  
irei procurar-te nos teus recintos sem mistérios  
nos teus brincos destruídos  
no rasto das sedas  
que deixará a tua passagem.

Os desertos encher-se-ão de sinais  
até ao teu corpo.  
E só eu  
negarei a noite que me acompanha  
e falarei de ti  
e da tua sorte.

Hoje brindarei contigo  
e serei a nascente  
das tuas mãos  
serei o repouso dos teus longos cabelos  
e pelos meus ossos se subirá tão alto  
que não se compreenderão as estrelas.  
Se cansará o voo dos pássaros  
e tudo será

a vida  
e a morte  
a cada certo número de anos.  
Pois voltarás a dançar  
e saberás que eu  
fui a esse baile.

Vem Mannaëi  
logo que ela caminhe sobre os seus braços.  
Porque  
quem se não eu  
te oferecerá o preço  
que as minhas barbas possam cotizar.

Mas primeiro dança para mim  
e depois  
poderás levantar a bandeja das tuas mãos  
com o tempo  
repetido nos teus passos  
como única mentira.

## FRANCESCA

*Na sua cabeleira tem  
toda a gama de cores.  
Veste farrapos que uma vez foram  
um vestido dos anos trinta.  
Dá piruetas, mostrando  
regularmente a prótese das suas pernas.*

Negarás o que foi lido  
e coserás os teus dedos  
numa prece  
mas a poesia  
não estava escrita nas palavras.  
Sou parte da tua morte  
do metal  
que quebra as tuas costelas  
e de qualquer palácio  
que se despenha no meio das águas.

Morrer é o erro  
e na alquimia do sangue  
não houve tempo para cumprir os pactos.  
Mas enganas as sombras  
e o ritmo da tua voz  
triumfa de novo  
enquanto sinto como se repetem sobre a pele  
certas recordações  
inevitavelmente.

A trama não abriu estigmas no teu peito  
nem fundou mosteiros nos teus olhos  
mas levantas-te e defendes-te  
sobre o pó dos teus pés atados  
como se ainda te fosse possível  
outra forma de vida.

E já  
semeados em diversas sepulturas  
com um gesto sobre as costas  
como um velho agasalho  
vi passar as aves  
com o epitáfio  
que levará  
o teu nome.

## **CHARLOTTE**

*Seus dois olhos miram-se  
frente a frente.*

Na sua boca repetem-se os números  
*Rue de l' ecole de Medicin*

2, 10, 20,

quarenta e quatro,

ali

nessa porta que soa três vezes  
e se abre e se destrói  
porque não detem os seus passos,

ali

no único espelho  
onde deixará o seu rosto  
com o vocabulário da sua única palavra  
porque ela não viu

as montanhas

ela não viu  
e quando perguntarem pelo ódio  
saberão o seu nome

quando for a um centro comercial

uma rua transitada por cães esfomeados  
uma gota de suor sobre o cadafalso  
recordarão o seu nome

porque não soube

que renascem sóis  
dos olhos de um morto

e ela

não tinha visto a sua viva fisonomia.

Contava as horas dos seus ossos  
no seu bote funerário,

no seu sarcófago de água

no mar que navegava por dentro dos seus gritos  
sobre o sangue,

a tinta,

a paixão salgada

da sua saliva.

Despertem,

cidadãos,

despertem

o destino está na mão

dela

que não viu as montanhas  
nem essa pequena aldeia suíça



## **DOMINIQUE**

*É a pele abandonada  
de uma cobra.*



## **CLITEMNESTRA**

*É uma voz que sai de diversos  
disfarces, metidos um dentro  
do outro.*

Os corvos  
te comerão os olhos  
porque não tiveste a coragem de arrancar  
quando a loucura te fizer pêndulo das suas horas  
e nenhuma árvore  
quiser amparar-te na cruz do caminho.

Recolhe as tuas moedas  
aqui está o meu seio esperando,  
aqui a marca  
onde terás que deixar as tuas garras.  
Sufoca esta respiração que te denuncia  
quebra estas mãos  
para que se acabem  
de uma vez  
por  
todas  
as carícias.

Que lei te protegerá  
quando não houver mais carcereiros cobardes.  
Beija de uma vez  
e sorri  
para que todos saibam a tua profissão  
e os abutres se alegrem  
de ter-te conhecido.  
Até quando crescerão as tuas sombras  
e seguirás  
fugindo para leste sem encontrar descanso  
nem um sol distinto  
com os braços  
convertidos em garrotes  
depois da morte  
de todas as mortes  
que provocaste.

De nada servirá mudar-te o nome  
crava de uma vez  
tu  
também  
o teu  
punhal.

O meu peito é o culpado  
da tua vida  
e  
da minha própria morte.

## **SULAMITA**

*Deus a fez com a sua mão despida  
para surpreender a natureza.*

Chrétien de Troyes

Ele é a voz.  
Ela, a dança.  
Procuram-se e não se encontram.

Ela tem o braço e o seio esquerdo nus,  
a perna direita nua,  
os cabelos soltos.

Os coros presenciam.

Grandes volumes geométricos  
sobre o cenário.

### **Invocação**

*Seus cabelos  
são madeira líquida*

*Seu sorriso  
uma amendoeira em flor*

*Por isso lhe canto  
só por isso  
lhe canto*

**Primeira vez**

A ti  
surgida no meio da cidade desperta

Como um lírio  
servem-me de taça os teus lábios

Tua estância  
alberga todos os mistérios

Somente quero encontrar-te  
perdida no sonho

## **O possível**

A uma pavana te pareces

Tua voz  
eco do alaúde

Teu suor  
licor derramado que busca a minha língua

Teus seios  
duas gotas de cristal saídas do fogo

## **Ausência**

Vem

ouve os gritos do demente

do que luta com seus mortos

do que busca

nos escombros

uma razão de ser até encontrar-te

### **Primeiro coro de anciãs**

*Nós*

*que cultivamos o licor sagrado  
e amamos os principiantes  
que ainda não conhecem seu corpo  
vimo-la passar*

*Levava um vaso de ágata  
e uma ânfora cheia de bálsamo*

*Levava um vestido que não ocultava os seus seios  
um pão recém feito pelas suas mãos  
um sorvo de leite de cabra  
amamentado  
na tua busca*

### **Primeiro coro de anciãos**

*Nós*

*que degolamos as lebres  
para o festim dos deuses  
e caçamos águias  
que habitam o ar mais alto das montanhas  
vimo-la passar  
fugindo  
como se o olvido pudesse alcançá-la  
intentando reconstruir o teu rosto*

*nas folhas*

*que antecipavam o seu passo  
até levá-la a ti  
como um tarot incompleto*



## **Vigília**

Não toquem em seu sonho

Seu sorriso viaja pela noite  
dorme no centro da terra  
onde as sombras dialogam  
esperando que eu a encontre

Não toquem em seu sonho  
até que o sonho queira

### **Aclaratória**

É a minha voz  
a que te chama  
fora do tempo dos relógios cegos  
a que te chama  
na linguagem do pólen  
a que te chama  
para semear um campo de papoilas  
vermelhas como as tuas faces  
na minha memória

### **Como se fosse possível**

Espera  
não digas o minha nome

Espera  
que eu habitarei o teu corpo  
e nascerei de ti  
juntos invadiremos a estância onde nasceste  
e nasceremos  
e retornaremos à vida  
e não haverá mais morte  
que o amor que passou  
para inventar  
o amor  
presente

## **Segundo coro de anciãs**

*Nós*

*que cuidamos dos bichos da seda  
e damos liberdade a um pássaro  
cada manhã  
para que procure a sua morte  
vimo-la passar*

*O seu andar pertencia ao vento  
e a sua voz  
nenhuma mulher poderia imitá-la*

*O seu olhar ausente de nuvens  
esperava encontrar-te  
sobre as raízes da mesma árvore  
sobre a mesma sombra  
dialogando  
com o reflexo do rio  
que presenciou o teu primeiro encontro*

## **Segundo coro de anciãos**

*Nós*

*inventores de palavras  
possuidores de poções secretas  
leitores de silenciosos gestos  
vimo-la passar  
sem saber como detê-la  
nem fazer-lhe ouvir  
outra voz  
que a tua  
que levava dentro*

*E corria descalça  
perguntando à terra  
pelas tuas carícias*

## **O desnecessário**

Tu  
reconhecível  
entre todos os perfumes da terra

Teus olhos de ave  
habitam a palmeira do oásis

Teus olhos nunca vindimados

## **Desassossego**

Reconhece as minhas pisadas  
Reconhece a linguagem das minhas mãos

Abre  
consome-me a noite  
Abre  
perdi o nome  
e perdi os meus antepassados  
Abre  
a água apaga o meu rosto

Diz-me quem sou  
e de onde vim  
que só recordo  
esta aldraba que toco  
porque estás adormecida  
em outro sonho

Abre-me

## **Pastoral**

Em ti  
inspiraram-se as fontes

Do fundo do teu olhar  
irrigam-se  
as flores  
os frutos  
têm aroma das tuas roupas

Guarda para mim o teu alimento

Deixa-me beber de ti  
a água dos rios

Abriga-me com a tua pele de gazela

## **Leitura**

Quero seguir a constelação do teu corpo  
Teu umbigo é a rosa dos ventos  
Um cometa fecunda o teu ventre  
de frutas deliciosas

Um eclipse da lua  
oculta-se entre as tuas pernas  
e um fogo obscuro  
com duas faúlhas de coral  
que ascendem pelo teu peito

Teus odores têm nome de donzela  
E és canto do manancial nascido nas montanhas  
que atravessa as minhas terras

### **Terceiro coro de anciãs**

*Nós*

*que abrimos as portas  
para gritar a notícia  
dos amantes caídos sobre a terra  
vimo-la passar  
procurando-te  
dentro de si  
como se pudesse guiar-te  
pelas paisagens profundas do seu corpo  
e levava o rebanho  
da sua boca  
ferida  
pela sede  
de beber entre os teus lábios*

### **Terceiro coro de anciãos**

*Nós*

*que viemos da guerra  
e semeamos com sangue  
o destino dos nossos filhos  
vimo-la passar  
e por uma vez  
tememos  
a morte na sua morte  
pois procurava nas armaduras  
os teus ossos  
e chorava em cada herói  
a tua sombra  
perguntando por ti  
nas dobras da tarde  
quando cria escutar-te*

## Segundo louvor

Como és bela  
                    amiga minha

És uma catedral surgida da selva  
teus braços são pontes  
tuas ruas estão cheias de flores  
teus beijos  
                    vozes de boas-vindas  
teus dentes  
                    mensagens luminosas

Tens um mercado de aves  
e um palácio cheio de varandas

Teus dedos são um labirinto  
teus olhos  
taças de cristal no meio do banquete

## **Declaração**

Abandonas jardins elevados  
onde és rainha  
e segues o meu caminho entre as pedras

Espero-te  
    com um canto de amor  
    e uma proeza  
que celebra o delírio das tuas pálpebras  
porque és o mistério  
e o mundo  
uma mera evidência da tua sorte

## **As sombras**

Deixa-me  
tocar a cítara  
da tua mão  
Deixa-me amar-te bailando no templo

Tuas pegadas  
são gemas de fogo na escuridão

Abrirei portas de pedra  
para que possas vir visitar-me

Recolherei a tua imagem  
dos espelhos  
que te viram passar  
e esperar-te-ei cantando  
como uma figura de proa sobre a areia

O abraço das tuas pernas  
comove o firmamento

## **Último coro de anciãs**

*Nós*

*que recebemos os recém-nascidos  
e escolhemos pétalas  
para o chá dos reis*

*vimo-la passar  
sem saber a onde ir  
ou se te tinhas ido  
sem saber que a procuravas  
tu também  
na cinza do seu mesmo medo*

*E nós*

*que a vimos passar  
não pudemos dizer-lhe nada  
penteá-la  
tocá-la  
abençoá-la  
porque a sua vida era uma só imagem  
que cria perdida  
porque tu não estavas*

## **Último coro de anciãos**

*Nós*

*que vencemos o segredo da pedra  
e misturamos metais propícios  
para as máscaras mortuárias  
vimo-la passar  
crendo  
que fosse a alma da forja  
e perguntou por ti  
levando prata nas unhas  
e um arco de triunfo em cada sobrancelha*

*As nossas bigornas dobraram-se de tristeza  
ao não poder-lhe dizer  
onde dormiam os teus cabelos*

## **Final**

Onde

onde está

Procuo vales para apascentar as minhas bestas  
meus olhos são abelhas em perigo  
o tempo tem vísceras de madeira

Um canto de aves

falou-me do seu sonho

para desencadear guerras de luz

e perseguir astros cegos

até encontrá-la

fora desta amálgama de palavras

### **Advertência**

Quem a veja  
não detenha o seu passo  
puxado por éguas invisíveis

E se está alegre  
diga-lhe que sou  
o mais alegre dos homens  
e se está triste  
que não há poço no deserto  
para a minha solidão

Quem a veja passar não a detenha:  
de mim se aproxima  
no carro  
de suas sete roupas de seda

## Índice

### As bestas do jardim O jardim

*Galatea*  
*Heaulmiere*  
*Claudia*  
*Judith*  
*Dido*  
*Beatriz*  
*Eurídice*  
*Henriette*  
*Friné*  
*Bilkis*  
*Elsa*  
*Casandra*  
*Proserpina*  
*Rachel*  
*Faustina*  
*Senta*  
*Medea*  
*Lucrecia*  
*Helena*  
*Virginia*  
*Magdalena*  
*Ariadna*  
*Ofelia*  
*Peronelle*  
*Salomé*  
*Francesca*  
*Charlotte*  
*Dominique*  
*Clitemnestra*

### SULAMITA

*Invocação*  
*Primeira vez*  
*O possível*  
*Ausência*  
*Primeiro coro de anciãs*  
*Primeiro coro de anciãos*  
*Primeiro Louvor*  
*Vigília*  
*Aclaratória*  
*Como se fosse possível*

*Segundo coro de anciãs*  
*Segundo coro de anciãos*  
*O desnecessário*  
*Desassossego*  
*Pastoral*  
*Leitura*  
*Terceiro coro de anciãs*  
*Terceiro coro de anciãos*  
*Segundo louvor*  
*Declaração*  
*As sombras*  
*Último coro de anciãs*  
*Último coro de anciãos*  
*Final*  
*Advertência*

## 5. Conclusões

“Acertar a elegir la más adecuada es un factor decisivo para la calidad de la traducción en conjunto.”<sup>25</sup>

De acordo com o exposto na introdução, os objectivos desta dissertação, consistiam na tradução da obra *El jardín de las mujeres* e do conjunto de poemas, intitulados “Sulamita”, do poeta venezuelano Alejandro Bruzual, na identificação dos problemas de tradução e na reflexão sobre as escolhas tradutológicas.

Para atingir a meta que nos propusemos, consultámos várias fontes, como dicionários, gramáticas, enciclopédia, pesquisa *on line*, entre outros, realizámos inúmeras leituras e elaborámos uma análise detalhada da obra em causa.

Desse trabalho, apontámos as dificuldades com que nos deparámos, explicámos as estratégias utilizadas para a resolução dos problemas e apresentámos as escolhas tradutórias, tentando, como afirma García Yebra “Acertar a elegir la más adecuada es un factor decisivo para la calidad de la traducción en conjunto.” (1997: 401).

Tivemos perfeita consciência de que seria difícil conseguir conservar todas as características dos textos originais, no entanto, tentámos não cair na simples paráfrase, encontrar equivalências adequadas, manter a harmonia dos poemas, conservar o mais fielmente possível o estilo da linguagem e os sentidos atribuídos pelo poeta, mesmo que causassem estranheza.

Para a execução do trabalho tradutológico, decidimos não nos limitarmos a uma única teoria, mas assimilar todos conhecimentos que nos ajudassem a ultrapassar as dificuldades.

Compreendemos que, apesar de termos assimilado muito das variadas teorias que estudámos, pautávamos o nosso trabalho essencialmente de acordo com os pressupostos teóricos de García Yebra (1994: 344), nomeadamente, não alterar, acrescentar ou omitir, a não ser por necessidade inerentes do funcionamento de cada uma das línguas, traduzir da forma mais correta e natural na nossa língua e o mais próxima possível dos poemas originais.

---

<sup>25</sup> Garcia Yebra, Valentín (1997), p. 401.

Em suma, procurámos demonstrar que, apesar dos múltiplos problemas que se colocaram no processo tradutório, é possível traduzir poesia, criar o efeito poético e estético dos textos poéticos e elaborar uma tradução que mantenha o equilíbrio entre o conteúdo e a forma, que respeite e faça justiça à obra do autor.

A tradução da obra deu-nos um especial prazer mas, também, a dupla responsabilidade de corresponder à confiança demonstrada pelo autor e realizar uma tradução que correta.

O trabalho constituiu um grande desafio, mas foi muito gratificante e, não obstante sabermos que o processo de tradução nunca está definitivamente concluído, julgamos que com a tradução apresentada podemos contribuir para o conhecimento e divulgação de uma obra poética que consideramos de qualidade.

Aprendemos bastante muito ao longo da elaboração da presente dissertação, mas sabemos que muito há ainda para conhecer e investigar a nível da problemática da tradução de textos literários.

## BIBLIOGRAFIA

### 6. Bibliografia Ativa

**BRUZUAL**, Alejandro, (1983): *Las exequias de la flor*, San Cristóbal, Ediciones El Parnasillo, nº 2.

-----, Alejandro, (1992): *Imágenes Terrestres*, Caracas, Contexto Audiovisual 2.

-----, Alejandro, (1993): *El Jardín de las Mujeres*, Caracas, Monte-Ávila Editores Latinoamericana CA.

-----, (2010): *Aldebarán y otros poemas*, Caracas, Fundación Editorial El Perro y la Rana.

-----, (2011): *Los cuadernos de Aleta, la pintora*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana CA.

-----, (2012): *Abu Reina - Mural a 33 pedazos para una muchacha cualquiera*, Caracas, Fundación Editorial El Perro y la Rana.

### 7. Bibliografia Passiva

**BARRENTO**, João, (2002): *O Poço de Babel para uma poética da tradução literária*, Lisboa, Relógio D'Água.

**BEKES**, Alejandro (2010): *Lo Introducible – Ensayos sobre poesía y traducción*, Valência, De La Present Edición.

**CARDOSO**, Lubio (2007): *Desde la Torre de Segismundo - Ensayos sobre poesía e*

*poetas caribeños*, Caracas, 1ª ed., Monte de Ávila Editores Latinoamericanos CA.

**CEIA**, Carlos, (2010): *Normas para Apresentação de Trabalhos Científicos*, Lisboa, Editorial Presença.

**COHEN**, Jean (1976): *Estrutura da linguagem poética*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

**DÍAZ FAUCES**, Óscar (1999): *Didáctica de la traducción (portugués-español)*, Vigo, Universidad de Vigo.

**DELILLE**, Karl H., **HÖRSTER**, et al. (1986): *Problemas da tradução literária*, Coimbra, Almedina.

**ECO**, Umberto, (2005): *Dizer Quase a Mesma Coisa sobre a Tradução*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Difel.

-----, Umberto, (1997): *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*, Lisboa, Editorial Presença.

----- (1985): *Obra Abierta*, Barcelona, Edições Planeta-Agustini.

**GARAVELLI**, Bice Mortara, (1991): *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra.

**GARCÍA YEBRA**, Valentín (1994): *Traducción: historia y teoría*, Madrid, Gredos.

----- (1996): “Sobre la fácil (?) intertraducción hispano-portuguesa”, in *El Extramundi*, año III, nº VII, Fundación Camilo José Cela, Iria Flavia, 1996, 13-22.

----- (1997): *Teoría y práctica de la traducción*, 2 vols., 3ª ed., Madrid, Gredos.

**GOIC**, Cedomil (1988), *Historia y Crítica de la Literatura Hispánicoamericana – III Época Contemporánea*, Barcelona, Editorial Crítica.

- GONZALO GARCÍA**, Consuelo, e Valentín García Yebra, Valentín (Eds.) (2005): *Manual de documentación para la traducción literaria*, Madrid, Arco Libros.
- HERNANDO DE LARRAMENDI**, Miguel, e Juan Pablo Arias (Coords.) (1999): *Traducción, emigración y culturas*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha.
- LUCCA**, Rafael Arráiz, *Antología La poesía del siglo XX en VENEZUELA*, Volumen 1 Colección La Estafeta del Viento, Madrid, Visor Libros.
- KELLY**, Dorothy (2007), “La competencia cultural en la formación del traductor”, in Emílio Ortega Arjonilla (ed.), *El Giro Cultural de la Traducción. Reflexiones teóricas y aplicaciones didácticas*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- KOHUT**, Karl (2004), *Literatura venezolana hoy: historia nacional y presente urbano*, Caracas, 2ª ed., Universidad Central de Venezuela.
- MAILLOT**, Jean (1997): *La traducción científica y técnica*, Madrid, Gredos.
- MUNIZ**, António, (1997): *Para uma Leitura de SETE POEMAS CONTEMPORÂNEOS*, Lisboa, Editorial Presença.
- NEWMARK**, Peter (2010), *Manual de Traducción*, Madrid, 6ª ed., Cátedra.
- PINTO**, Paulo Feytor e Norimar Júdeice (Coord.) (1998): *Para acabar de vez com Tordesilhas*, Lisboa, Edições Colibri.
- SANTOS**, Ana Cristina dos, **VARGENS**, Dayala Paiva de Medeiros, **BARRETO**, Talita de Assis, *Literatura Hispano-Americana Volume III*, Rio de Janeiro, MODO Design.
- SALES SALVADOR**, Dora (ed.) (2001): *Documentarse para traducir*, Granada, Comares.

**SARAMAGO**, José,

(2011a): *Cadernos de Lanzarote - Diário II*, 3ª ed., Lisboa,  
Editorial Caminho.

(2011b): *Cadernos de Lanzarote - Diário IV*, 4ª ed., Lisboa,  
Editorial Caminho.

**SOSA**, Joaquín Marta (2003): *Poetas y poéticas de Venezuela (Antología 1876-2002)*,  
Madrid, Bartleby Editores.

**STEINER**, George, (2002): *Depois de Babel Aspectos da linguagem e tradução*,  
Lisboa, Relógio D'Água.

**TORRE**, Esteban (2001): *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis.

**TRUJILLO C.**, Álvaro (2012): “Alejandro Bruzual o la resonancia clásica”,  
*Revista artedelear Libros de Venezuela*, Año 2, N° 8.

**VEGA**, Miguel Ángel (1994): *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid,  
Cátedra.

### **Dicionários e Enciclopédias:**

*Diccionario de la Lengua Española da Real Academia Española*, (2001), 2 vols., 21ª  
ed. EPASA, Madrid.

<http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx> (Dicionário Priberam da Língua  
Portuguesa).

*Enciclopédia Lello Universal*, s.d., 2 vols., Porto, Lello e Irmão Editores.

**Ligações:**

[http://www.lettras.ufmg.br/hispanistas/hot/Literatura\\_Hispano\\_Americana.pdf](http://www.lettras.ufmg.br/hispanistas/hot/Literatura_Hispano_Americana.pdf)

<http://www.analitica.com/bitbliblioteca/rrattia/jardin.asp> (ensaio crítico sobre obra *El jardín de las mujeres*).

<http://www.analitica.com/bitbliblioteca/rrattia/bruzual2.asp> (ensaio crítico sobre obra *Imágenes terrestres*).

<http://www.analitica.com/bitbliblioteca/rrattia/aldebaran.asp> (ensaio crítico sobre a obra *Aldebarán y otros poemas*).

<http://www.analitica.com/bitbliblioteca/rrattia/bruzual2.asp> (ensaio crítico sobre a obra *Las exequis de la flor*).