

TRADUÇÕES HARAGANAS:
DESAFIOS ÉTICOS EM FACE DA OBRA LITERÁRIA DE MARÍA LUÍSA
BOMBAL

*HARAGANAS TRANSLATIONS:
ETHICAL PROPOSITIONS IN MARÍA LUÍSA BOMBAL'S LITERARY WORK*



Andrea Cristiane Kahmann¹
(Doutoranda em Literatura Comparada / UFRGS / Porto Alegre, RS, Brasil)
andreak.ufpb@gmail.com

Resumo: Este trabalho objetiva analisar as relações entre duas novelas da escritora chilena María Luísa Bombal e suas traduções ao português brasileiro tendo como ponto de partida postulados teóricos sobre ética da tradução obtidos em estudos de Berman, Venuti e Spivak.

Palavras-chave: ética da tradução, escrita feminina, estudos comparados.

Abstract: *This paper aims at analyzing the relationships between two novels of the Chilean writer María Luísa Bombal and their translations into Brazilian Portuguese. The starting point for this analysis is represented by Berman's, Venuti's and Spivak's theories on translation ethics.*

Keywords: *Translation Ethics; Women's Writing; Comparative Studies.*

21

A obra de María Luísa Bombal é polissêmica, iconoclasta em vários aspectos e enxuta. É provavelmente em função da brevidade de sua produção que a crítica costuma referi-la também de forma célere, ainda que elogiosa. IMBERT (2000, p. 252) quando trata da narrativa chilena (“principalmente prosa”, é como nomeia esse capítulo dos nascidos após 1900), determina: “Se iniciarmos com narrativas não realistas, o nome principal é o de María Luísa Bombal (...) em que o humano e o sobre-humano aparecem em uma zona mágica, poética pela força da visão, e não por truques de estilo”².

Não fosse a escolha pela prosa, Bombal poderia ser incluída no rol de latino-americanas que oscilavam ora para a escrita intimista, como a de Gabriela Mistral, com quem María Luísa conviveu e a quem sempre admirou, e ora para o feminismo militante, como o de Alfonsina Storni, que realizou uma espécie de síntese entre o romantismo e o simbolismo. A escrita de María Luísa flerta com o surrealismo, o onírico, o transcendental sensual e também

KAHMANN. Traduções haraganas: Desafios éticos em face da obra literária de María Luísa Bombal. *Belas Infieís*, v. 3, n. 2, p. 21-32, 2014.

com o mórbido. Escreve em prosa, mas uma prosa poética, fortemente icônica, transbordante em lirismo e na exploração dos sons e dos ritmos.

Ainda que tenha trilhado por novelas, contos, crônicas poéticas, críticas literárias e uma série de produções não consagradas, como roteiros melodramáticos para o incipiente cinema *criollo*, Bombal obteve êxito foi em função de suas novelas. Primeiramente, publicou duas em espanhol: *A última névoa* (*La última niebla*, Buenos Aires: Editorial Colombo, 1934) e *A amortalhada* (*La amortajada*, Buenos Aires: Sur, 1938). Depois, indo morar nos Estados Unidos, reescreveu *A última névoa* em inglês, sob o título *The House of Mist*. Essa obra é mencionada como reescritura, e não como tradução, por assim referir a própria María Luísa, em discurso na *Academia Chilena de Lengua*, em 22 de setembro de 1977: “Escrevi em inglês uma nova versão da minha *Última névoa* – é outra novela, eu diria, ainda que baseada no mesmo tema inicial do meu livro em espanhol” (BOMBAL, 1996, p. 316). A partir dessa versão inglesa, seus escritos tomaram impulso a outros países: “Foi a partir daquelas publicações minhas... em inglês, que minhas duas obras foram traduzidas e publicadas em francês, alemão, japonês, sueco, tcheco-eslovaco. No Brasil, *House of Mist*, traduzida ao português por Carlos Lacerda, obteve o prêmio de livro do ano”³ (BOMBAL, 1996, p. 316).

22

Além dessa tradução de Carlos Lacerda a partir do inglês, María Luísa Bombal foi publicada no Brasil em mais três livros, provenientes do espanhol. *A última névoa* foi lançada pela editora Difel, de São Paulo, em 1985, em tradução de Neide T. Maia González com revisão de Vicente Cechelero. Um dos grandes diferenciais dessa edição é trazer ao leitor brasileiro o prólogo de Amando Alonso intitulado “surge uma romancista” (*surge una novelista*, em espanhol⁴) e incluir quatro dos cinco contos escritos por Bombal. Em 1986, pela mesma editora, foi lançada a tradução de *A amortalhada*, assinada por Aurora Fornoni Bernardini e Alicia Ferrari del Pardo, com revisão de Adma Muhana. Em 2013, um ano após a estreia, no Chile, do filme *Bombal*, dirigido por Marcelo Ferrari, os leitores brasileiros foram surpreendidos pelo lançamento de uma publicação subvencionada pelo Ministério de Educação, Cultura e Esportes da Espanha e que trouxe, sob o selo da editora Cosac Naify, as duas novelas de Bombal em retradução de Laura Janina Hosiasson. Esta é (até o momento) a única edição brasileira a compilar, num só volume, as duas novelas da escritora chilena. Cabe mencionar, por fim, que Leo Schlafman traduziu o conto *A árvore* para a coletânea *Os melhores contos da América Latina*, organizada por Flávio Moreira da Costa e publicada pela editora Agir, em 2008. Neste trabalho, contudo, serão abordadas apenas as novelas.

KAHMANN. Traduções haraganas: Desafios éticos em face da obra literária de María Luísa Bombal. *Belas Infieis*, v. 3, n. 2, p. 21-32, 2014.

Este artigo visa a apresentar constatações preliminares sobre as traduções das duas novelas em espanhol, por meio de uma análise comparada dessas obras entre si e em face das *Obras completas* de María Luísa Bombal, compiladas por Lucía Guerra em publicação de 1996 pelo Editorial Andrés Bello, de Santiago do Chile. Esta última é a obra que, para todos os efeitos, neste trabalho, será designada como *original* ou *texto de partida*, ainda que se tenha ciência de edições anteriores e da eventual possibilidade de que, nessas, possa haver diferenças frente ao texto aqui considerado como *fonte*. Convém o alerta de que as análises ora apresentadas integram a minha tese doutoral em andamento e, portanto, são ainda um ensaio das abordagens que espero aprofundar pelos próximos anos.

1. Desafios éticos da tradução

Antoine Berman inicia a obra *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* analisando o conceito de *traducción servil*, que é como os espanhóis denominam a tradução literal, aquela que se faz palavra por palavra, que se arrisca a gerar contínuos mal-entendidos (BERMAN, 2007, p. 15). Essa *tradução servil* à palavra, em que o estrangeiro aparece como fruto da língua própria é um *modus operandi* voltado para dentro, calcado na tripla dimensão da figura tradicional de tradução: etnocêntrica, hipertextual e platônica. Advogando por um fazer tradutório que reflita sobre si mesmo a partir de sua natureza e da experiência histórica do traduzir, Berman propõe a tradução capaz de albergar o estrangeiro dentro do coração da língua materna, portanto: ética, poética e pensante (BERMAN, 2007, pp. 26 – 27).

A teoria de Berman alerta a que o tradutor concilie os desafios *estéticos* inerentes aos efeitos, jogos de sentido e à trama poética do texto em si com os desafios *éticos* das línguas-culturas envolvidas. Mas há também as peculiaridades do contexto histórico e social que está a traduzir. Como afora Venuti: “um texto literário nunca pode simplesmente expressar o significado pretendido pelo autor num estilo pessoal” (VENUTI, 2002, p. 25), pois o texto está sempre sujeito às formas coletivas a partir das quais o autor poderá criar. No caso de María Luísa Bombal, as especificidades da escrita feminina num contexto periférico como era o Chile conservador da década de 30 e da Buenos Aires que a acolheu e a publicou naqueles tempos devem ser consideradas.

Afinal, a tradução da escrita feminina exige atenção redobrada, pois, segundo Spivak: “Mantém-se, por meio de um deslize verbal, a contra-dição não reconhecida de uma posição que valoriza a experiência concreta do oprimido, ao mesmo tempo em que se mostra acrítica quanto ao papel histórico do intelectual” (SPIVAK, 2012, p. 38). Apesar de a inscrição no

gênero ser “uma das primeiras variáveis identitárias na qual os sujeitos são declinados” (ALÓS, 2012, p. 49) é também, e principalmente, relacional: “define-se o feminino como o não masculino (...) a mulher é associada ao “Outro” da cultura, definindo-se, assim, os homens como sujeitos livres das implicações de gênero” (ALÓS, 2012, p. 49). Trata-se, por certo, de uma violência acentuada pelo potencial soterramento do feminino (em detrimento do masculino) que está presente na conformação das línguas latinas, o que marcadamente ocorre no par *espanhol / português* selecionado para esta análise em função da escolha das novelas de María Luísa Bombal e as traduções que dão mote a este artigo.

Eliana de Souza Ávila, no texto *Pode o tradutor ouvir?*, constituído a partir da obra de Spivak *Pode o subalterno falar?*, invoca a capacidade de o tradutor refletir sobre o papel ético de falar *pele* subalterno e “não apenas reconhecer a violência epistêmica mas, a partir daí, deslocar e ressignificar sua função hegemônica” (ÁVILA, 2013, p. 34). Empregando a expressão *vulnerabilidade tradutória* (ÁVILA, 2013, p. 26), Ávila aplica a concepção de vulnerabilidade para Spivak ao pensamento sobre a tradução fortalecida pelo pensamento pós-estruturalista clamando pela necessidade de se compreender não uma língua *da qual se traduz*, mas uma língua *que se traduz*.

24

Para Spivak, “o segundo texto, tradutório, é também um primeiro texto, autoral” (ÁVILA, 2013, p. 29) e, nesses termos, sujeitam-se tradução e *original* aos mesmos regramentos éticos. No entanto, ao tradutor afetam implicações éticas outras, decorrentes do seu papel de falar *por*: “todo processo tradutório que não se implica em sua própria violência epistêmica já não é *tradução*, mas *transcodificação*, a qual impede, de antemão, na língua que tem maior poder de dissimular seu arbítrio sobre o conhecimento, a possibilidade tradutória de ouvir atentamente” (ÁVILA, 2013, p. 32). Essa escuta atenta, por certo, não exime o tradutor da violência inerente ao ato de traduzir. Em *Tradução como cultura*, Spivak ampara-se na psicanalista Melanie Klein para sugerir que a tradução é um movimento de vaivém. “Nesse incessante ato de tecer, a violência se traduz em consciência, e vice-versa” (SPIVAK, 2005, p. 43). E, nessa concepção, “a palavra *tradução* perde seu sentido literal, tornando-se uma catacrese” (SPIVAK, 2005, p. 43-44) e confluindo para uma noção de tradução enquanto a construção do sujeito na reparação. A teórica indiana coloca em pauta a preocupação com a constituição de um sujeito ético, seja do ponto de vista tradutor / vida (a partir dos postulados de Klein) ou do tradutor / sentido estrito e leitor-enquanto-tradutor (SPIVAK, 2005, p. 57). E proclama:

Ignorar a narrativa da ação ou do texto enquanto instanciamento ético é esquecer a tarefa de tradução sobre a qual se predica o ser humano. Tradução é o ato de transferir de um a outro. Em *bangla*, como na maioria das línguas do norte da Índia, ela é anu-vada — ou seja, um falar em seguida, *translatio* enquanto *imitatio*. Esse relacionar-se com o outro como fonte da própria elocução é o ético como ser relacional, como um ser-para. (...) A tradução é, portanto, não somente necessária, mas inevitável. Entretanto, na medida em que o texto guarda seus segredos, ela se torna impossível. A tarefa ética nunca é realizada de fato. (...) Às vezes leio e ouço que o subalterno pode falar em suas línguas nativas. Eu gostaria de poder ter essa autoconfiança tão firme e inabalável que têm o intelectual, o crítico literário e o historiador que, aliás, afirmam isso em inglês. Nenhuma fala é fala enquanto não é ouvida. É esse ato de ouvir-para-responder que se pode chamar de o imperativo para traduzir (SPIVAK, 2005, p. 57 – 58).

É a partir dessa perspectiva que se pretende discutir a vulnerabilidade tradutória dos textos de María Luísa Bombal, de forte carga poética, permeados de erotismo e angústia, bem como os limites da negociação, dos mecanismos de controle e do *falar por* um subalterno. E, para isso, inevitavelmente devem ser comparados “textos estrangeiros e traduzidos, buscando mudanças, inferindo normas, mesmo quando se sabe que todas essas operações não são mais do que interpretações limitadas pela cultura doméstica” (VENUTI, 2002, pp. 57 – 58). Pois, ainda segundo Venuti: “[a] tradução, como qualquer uso da língua, é uma seleção acompanhada por exclusões, uma intervenção nas disputas das línguas que constituem qualquer conjuntura histórica” (VENUTI, 2002, p. 61) e, portanto, as abordagens linguísticas e os quadros descritivos criados a partir delas devem ser vinculados a “uma teoria da heterogeneidade da língua e da sua relação com valores culturais e políticos” (VENUTI, 2002, p. 62). E assim se buscará proceder neste artigo, ainda que arriscando julgamentos de valor, pois “[a] insistência nos estudos da tradução livres de julgamentos de valor impede a disciplina de ser autocrítica” (VENUTI, 2002, p. 60).

25

2. A analítica das traduções brasileiras das novelas de María Luísa Bombal

Tendo por ponto de partida as duas novelas de María Luísa Bombal, *A última névoa* e *A amortalhada*, cada qual com duas traduções comerciais ao português brasileiro (referidas no início deste artigo), serão analisadas as escolhas lexicais que colaboram para a conflagração de uma tradução que insere ou exclui sugestões, interferindo ou pervertendo o papel da mulher, personagem ou narradora, existente no texto de partida.

Em *A última névoa*, a trama se constrói ante o vazio na vida da personagem sem nome, casada com o primo Daniel, viúvo recente da mulher que, de fato, amou. Presa a um casamento de conveniência e aos dias sempre iguais da fazenda, ela se distrai com as lides domésticas, as raras visitas e escassos passeios. O ponto de ataque da narrativa ocorre quando

a personagem recebe, na fazenda, a visita do primo Felipe, irmão de Daniel, acompanhado da esposa Regina e outro homem. A protagonista-narradora flagra a cunhada em cena de adultério com o amigo que acompanhava o casal e, deste momento em diante, passa a invejar Regina e a sonhar com um amante também para si.

Nesse trecho da novela, no que convenciamos designar *original*, a voz narrativa, referindo-se à cena de Regina com o amante, declara: “Sobrecogida, los miro” (BOMBAL, 1996, p. 60). A escolha da tradutora Laura Janina Hosiasson para o trecho destacado foi: “Intimidada, observo-os” (BOMBAL, 2013, p. 17). Na língua espanhola, porém, a trama não permite inferir que a personagem estivesse *intimidada* pela situação; de fato, ela passa a nutrir inveja por Regina e a sonhar com um amante também para si. Embora o verbo *sobrecoger* possa também implicar *intimidar*, seu uso mais corrente é o de *surpreender em um descuido, flagrar desprevenido*. Na tradução de Neide González: “Sobressaltada, olho para eles” (BOMBAL, 1985, p. 8), indicando sim o susto, mas refutando a carga de temor ou constrangimento presente no verbo *intimidar* do português. Afinal, é justamente na ausência do receio (e na necessidade) de se ter uma paixão, ainda que ilegítima, que toda a narrativa se constrói. Inclusive quando Regina tenta suicídio na casa do amante e, diante do marido e da família, convalesce por falta de sangue e de amor, a personagem sem nome segue invejando-a e lhe é tão duro conviver com o excesso de vida na dor da cunhada que ela também tenta se matar. É em função de escolhas semelhantes que a tradução brasileira, de 1985 e sobretudo a de 2013, eventualmente forjam uma personagem-narradora feminina mais submissa e assustada do que aquela da língua espanhola, publicada em 1934.

Apesar disso, há trechos em que parece haver uma compensação, e a linguagem é alterada de tal forma que essa voz-narrativa assume intencionalidades que o texto de partida não revela. No início da novela, Daniel, com olhar hostil, diz à prima que se fez esposa que ele a conhece demais, que não precisa sequer despi-la porque “tomávamos banho juntos na mesma banheira” (BOMBAL, 2013, p. 12). Essa voz ativa da tradução de Hosiasson confere uma vontade e sugere uma lascívia que não consta no espanhol: “nos bañaron a un tiempo en la misma bañadera” (BOMBAL, 1996, p. 56). Note-se, sobretudo ao sugerir-se um banho entre primos que depois se casam, a diferença entre: “tomávamos banhos juntos” e “nos banharam ao mesmo tempo”. Por certo, na segunda construção, a intimidade vinha da relação familiar, das duas irmãs que banhavam seus filhos ao mesmo tempo, mas não de uma vontade destes, dos primos, que não gozaram intimidade ou lascívia. E, afinal, se anos depois os primos chegam a se casar, é somente porque uma está ainda solteira e o outro se fez viúvo

muito cedo. A escolha de González foi mais sábia: “nos davam banho juntos na mesma banheira” (BOMBAL, 1985, p. 4), indicando a passividade dos sujeitos ante a ação do banho decidido pelas mães.

Em outras passagens, as sugestões inseridas ou soterradas assumem valor mais propriamente estético. A certa altura da narrativa, Regina está ao piano e, atrás dela, Felipe e Daniel fumam sem a escutar. Ela arranca notas incertas, dando unidade e relevo a uma paixão desatada, quase impudica. No espanhol, esse trecho é introduzido pela seguinte frase: “Regina está tocando de memória” (BOMBAL, 1996, p. 61). Diante do marido e sem que este lhe dê nenhuma atenção, Regina faz vibrar acordes arrancados da memória, ou seja: das lembranças lascivas com o amante, pois o momento ao piano ocorre logo após o encontro flagrado pela cunhada. A construção: “Regina está tocando sem partitura” (BOMBAL, 2013, p. 19), presente na tradução de Hosiasson, não confere a mesma dimensão poética.

Nessa mesma esteira, em passagem subsequente, a personagem central e o marido vão à cidade visitar a sogra, que manda abrir a sala de jantar e acender todos os candelabros sobre a longa mesa da família, “donde, en una punta, nos amontonamos, entumecidos” (BOMBAL, 1996, p. 64). Todos bebem muito vinho e vão dormir. Na madrugada, sentindo-se sufocar, a personagem sem nome sai para caminhar pela cidade e, nesse passeio, encontra aquele a quem chamará de amante. É mencionada a névoa densa, que povoa quase toda a trama. No entanto, não há referência ao frio; salvo na tradução de Hosiasson, que, para o trecho selecionado, escolheu: “numa ponta [da mesa], nos amontoamos, paralisados de frio” (BOMBAL, 2013, p. 24). Neide González, por sua vez, traduziu: “numa ponta, nos amontoamos, apertados” (1985, p. 13). São importantes algumas considerações: numa grande mesa com candelabros, cristais e abundância, a referência a *apertado*, na tradução de 1985, pode evocar uma intimidade estranha àquele casal que quase não se toca. E a inclusão, no trabalho de 2013, do frio que paralisa confere à personagem uma disposição diferenciada se for levado em conta que, em seguida, ela sai para caminhar impune pelas ruas e, encontrando o amante, despe-se e admira-se da beleza do seu próprio corpo.

Uma expressão de origem platina, *haragana*, é a que nos confere um dos mais importantes exemplos de distorção de sentido que merece ser analisado neste recorte. Em *A última névoa*, acossada pela dúvida sobre a existência real do amante (ele poderia ter sido um sonho, um delírio, ou, ainda, um fantasma), a personagem-narradora sai em busca de Andrés⁵, o menino que limpa o açude e presta auxílio nas lidas da fazenda. Recorda a presença dele no dia em que o amante veio vê-la. Sai, então, pela fazenda em busca de Andrés e, não o

KAHMANN. Traduções haraganas: Desafios éticos em face da obra literária de María Luísa Bombal. *Belas Infíéis*, v. 3, n. 2, p. 21-32, 2014.

encontrando, vai procurá-lo na casa dos seus pais, que respondem: “habrá ido al pueblo sin avisar. Que la señora no se impaciente. Volverá luego, el muy *haragán*...” (BOMBAL, 1996, p. 83). Essa mesma expressão, só que no feminino, aparece em *A amortalhada*, quando Ana María lamenta os cabelos mal penteados: “Pero Zoila, ¿por qué la habría criado tan *haragana*? ¿Por qué no le habría enseñado a apretar su pesada cabellera?” (BOMBAL, 1996, p. 146). Nas duas vezes, Hosiasson faz a tradução por *preguiço* / *preguiçosa*: “Por que Zoila a havia criado tão *preguiçosa*? Por que não lhe tinha ensinado a apertar sua vasta cabeleira?” (BOMBAL, 2013, p. 137). No trecho anterior: “Deve ter ido à vila sem avisar. A senhora não se impaciente. Logo vai voltar, o *preguiçoso*...” (BOMBAL, 2013, p. 50). Laura Janina Hosiasson, que conhecia a tradução de Neide González⁶, faz a mesma escolha que sua antecessora na labuta de traduzir Bombal ao português brasileiro. Na publicação da Difel, lê-se: “Deve ter ido ao povoado sem avisar. Que a senhora não fique impaciente. Ele voltará logo, aquele *preguiçoso*...” (BOMBAL, 1985, p. 33). Com relação à novela *A amortalhada*, a Difel apresenta-a em livro separado, dessa vez com tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Alicia Ferrari del Pardo. Contudo, e apesar de que, adiante, faremos outras análises referentes à tradução desta novela, pode-se adiantar que a escolha lexical se mantém: “Por que será que Zoila a fizera tão *preguiçosa*? Por que não lhe havia ensinado a prender sua pesada cabeleira?” (BOMBAL, 1986, p. 50).

Em consulta à 23ª edição do dicionário da *Real Academia Española*⁷ é possível encontrar a palavra *haragán* indicando aquele “que rehúye el trabajo”. Apesar disso, há outra acepção que vem à mente do leitor acostumado com o regionalismo do sul (tomado de empréstimo do espanhol platino) da expressão *haragano* / *haragana* e do verbo *haraganear* que, inclusive, consta no Houaiss⁸: “verbo intransitivo. 1. viver em liberdade (o animal), tornar-se haragano; 2. Derivação: sentido figurado. Trabalhar pouco ou menos do que se deve; vadiar”. A versão eletrônica do Houaiss aconselha ao pé da página: “ver sinonímia de malandro”. Essa expressão, nas lides campeiras, é empregada para o cavalo ou o animal que não se deixa agarrar. A *payada* e a tradição platina, a cujos influxos os falares do sul não passaram incólumes e María Luísa Bombal tampouco, associaram esse vocábulo à própria imagem do *gaucho* / gaúcho e fizeram com que a noção de liberdade preponderasse sobre a referência à preguiça⁹. Portanto, soa esdrúxulo chamar de *preguiçoso* o menino que teria ido ao povoado sem avisar à família e de *preguiçosa* a moça de indômitas paixões que não se submete ao casamento e à vida de senhora com cabelos presos em penteados apertados.

KAHMANN. Traduções haraganas: Desafios éticos em face da obra literária de María Luísa Bombal. *Belas Infieis*, v. 3, n. 2, p. 21-32, 2014.

Nessa conversão de *arisco* em *preguiçoso*, há uma grande diferença de sentido e, mais que isso: uma importante dimensão ética que deve ser considerada. É possível o palpite que não tenha havido intenção explícita das tradutoras em acentuar a subalternidade da personagem feminina, no caso de *A amortalhada*, ou do menino que era empregado da fazenda, em *A última névoa*. Mas, possivelmente, tenha havido, isto sim, o descaso em face do uso da palavra *haragano* no regionalismo do sul do Brasil e na expressão platina, o que também ocorreu em outros momentos das traduções em análise. A título de exemplo, em *A amortalhada*, a filha Anita queixa-se com a mãe: “-Oh, mamá, musitó la niña con resignación mientras nos encaminábamos hacia la “cancha de bochas”, usted cuando no gana siempre cree que es porque le han hecho trampa” (BOMBAL, 1996, p. 172). No texto de partida, *A amortalhada*, publicado em 1938, María Luísa Bombal grafou “cancha de bochas” entre aspas, possivelmente para indicar, aí, uma expressão que escapa ao padrão ou ao uso padrão da linguagem. Afinal, o jogo de bochas, muito comum no contexto pampiano, assumiu, na narrativa, uma concessão coloquial àquele texto em espanhol tão culto. No entanto, nem por isso, poderia ter sido descuidado no português que o recebeu. O leitor desacostumado com o regionalismo *bocha* possivelmente consultará um dicionário que lhe situe no uso da expressão. E, assim, provavelmente perceberá que o jogo de bocha é feito “numa cancha de dimensões regulamentares”. Senão, vejamos a descrição do Houaiss: “jogo praticado com diversas bolas grandes e uma pequena (bolim), todas de madeira ou de plástico denso [Atirado o bolim, *numa cancha de dimensões regulamentares*, cabe a cada um dos jogadores fazer rolar as bolas maiores para que dele se aproximem ao máximo”. As referências ao jogo de bocha e à cancha de bocha, ou cancha reta, são muito presentes nas narrativas rurais pampianas. Apesar disso, as tradutoras criaram construções como “campo de bochas” (BOMBAL, 2013, p. 173) e “quadra das bochas” (BOMBAL, 1986, p. 77), distanciando-se desse espanhol platino presente na narrativa-fonte e para o qual existe equivalente no nosso vernáculo. Isso demonstra que a expressão regional e a vertente platina presentes no próprio português brasileiro são tão relegadas à margem que nem mesmo a tradução de um texto publicado originalmente em Buenos Aires dá-se o cuidado de investigar as diversas possibilidades de uma expressão antes de degluti-la na ânsia domesticadora.

29

3. Algumas palavras à guisa de conclusão

Este recorte buscou, mais que tudo, focar o papel da mulher e da subalternidade em ambas as narrativas selecionadas de María Luísa Bombal e colocar em destaque a teoria de

Spivak a fim de refletir sobre a dimensão ética da tradução da escrita feminina, em especial num contexto periférico como a América Latina na década de 1930 – tendo-se em conta que *A última névoa* foi publicada em 1934, e *A amortalhada*, em 1938. Nosso escopo era estimular a reflexão sobre como as escolhas lexicais de traduções – neste caso, tão distanciadas da fonte em termos temporais, pois as traduções publicadas pela Difel são de 1985 e 1986 e a edição publicada pela Cosac Naify é de 2013 – podem, por vezes, transmitir ao leitor a impressão de uma mulher – narradora ou personagem - ainda mais submissa que aquela do contexto do original. Apesar disso, pelo trajeto que se propôs, este recorte acabou, também, por adiantar algumas reflexões sobre as marcas regionais da linguagem e sobre a tendência a se soterrar as diferenças e a expressão minorizante do vernáculo e, por meio dessa escolha, perpetuar uma violência que é não só de gêneros (perspectiva masculina sobre a feminina), mas também de geografias (na relação centro *versus* periferia). No que tange a essa violência em particular, outros trabalhos devem ser apresentados futuramente e novos artigos devem ser desenvolvidos, a fim de que a dimensão crítica dos estudos de tradução não se conforme com o mero apontamento de escolhas e desvios, mas discuta as dimensões políticas e de valores culturais adjacentes a cada palavra. Afinal, toda tradução é, por essência, haragana, e, aos estudiosos do campo, cabe-nos analisar os desafios da empreitada tradutória e sugerir reflexões éticas. E, assim, quem sabe, se poderá dizer, com Spivak, que se está a compreender não só uma língua *da qual se traduz*, mas uma língua *que se traduz*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALÓS, Anselmo Peres. *A letra, o corpo e o desejo: masculinidades subversivas no romance latino-americano*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2012. 240p.

ÁVILA, Eliana de Souza. Pode o tradutor ouvir? In: BLUME, Rosvitha Friesen; PETERLE, Patricia (Orgs). *Tradução e relações de poder*. Tubarão: Ed. Copiart / Florianópolis: PGET/UFSC, 2013. 432p. 21-68.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras / PGET, 2007. 144p.

BOMBAL, María Luísa. *A amortalhada*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Alicia Ferrari del Pardo. Revisão de Adma Muhana. São Paulo: Difel, 1986. 84p.

_____. *A última névoa*. Tradução de Neide T. Maia González, e revisão de Vicente Cechelero. São Paulo: Difel, 1985. 110p.

_____. *A última névoa e A amortalhada*. Tradução de Laura Janina Hosiasson. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 224p.

_____. *Obras completas*. Barcelona / Buenos Aires / México DF / Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996. 456p.

IMBERT, Enrique Anderson. *Historia de la literatura hispanoamericana II* – época contemporánea. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2000. 510p.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. 1ª reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. 174p.

_____. *Tradução como cultura*. Tradução de Eliana Ávila e Liane Schneider. Ilha do Desterro, Florianópolis, n. 48, p. 41-64, jan / jun. 2005.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Tradução de Laureano Pelegrin el at. Bauru: EDUSC, 2002. 396p.

RECEBIDO EM 01/08/2014

ACEITO EM 10/11/2014

31

¹ Lattes Andrea Cristiane Kahmann. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/6728317404750242>. Acesso: jan. 2015.

² Tradução nossa do trecho: “Si principiamos con narraciones no realistas, el nombre principal es el de María Luísa Bombal (...) donde lo humano y lo sobrehumano aparecen en una zona mágica, poética por la fuerza de la visión, no por trucos de estilo”.

³ Tradução nossa do trecho: “Fue de aquellas publicaciones mías... en inglés, que mis dos obras han sido traducidas y publicadas en francés, alemán, japonés, sueco, checoslovaco. En Brasil, *House of Mist*, traducida al portugués por Carlos Lacerda, obtuvo el premio del libro del año”.

⁴ As traduções brasileiras de Bombal vêm apresentadas pelos editores como *romances*. Não obstante, os dois textos, *La última niebla e La amortajada*, são aqui tratados como novela, eis que constituem narrativas de um único eixo, quase uma evolução (em extensão) do conto. Ambas narrativas conformam aquilo que, em língua espanhola, costuma-se chamar de *novela corta*, justamente para diferenciar da novela (romance) tradicional. Tanto que é assim: como “novela de extensão muito breve” que Lucía Guerra a apresenta em *Obras Completas*.

⁵ A tradução de 2013 manteve a grafia espanhola dos nomes próprios, mesmo quando havia à disposição da tradutora possibilidades de domesticações que passariam quase despercebidas. Em *A última névoa*, o menino é referido como *Andrés*. A tradução de González, de 1985, refere-o como *André*. Em *A amortalhada*, o nome *María*, de Ana María, manteve o acento na tradução de Hosiasson, e o perdeu na tradução de 1986; também *Antonio*, na retradução de 2013, permaneceu sem o acento que lhe conferiria o português, o que, mantendo a coerência lexical, não ocorreu na tradução de 1986, que inseriu o circunflexo: Antônio.

⁶ Hosiasson conhecia a tradução de Neide González e a utilizava em suas aulas. Tanto é assim que a incluiu no programa do curso *Literatura e Cultura na América Latina*, ministrado em 2009 na Fundação Memorial da América Latina sob coordenação de Jorge Schwartz. Laura Janina Hosiasson participou do terceiro módulo do curso, intitulado *Identidade e subjetividade*, ocorrido em 17 de maio de 2009. No *site* do Memorial, e a fim de viabilizar a leitura para o curso, a professora, que ainda não tinha elaborado a sua tradução (publicada somente em 2013), disponibilizou para *download* o arquivo de *A última névoa*, em pdf, na tradução de Neide González

(conforme pesquisa realizada no sítio:
<http://www.memorial.sp.gov.br/memorial/RssNoticiaDetalhe.do?noticiaId=1121> Acesso em 4 mar. 2014).

Portanto, não é de se surpreender que muitas escolhas lexicais da antecessora tenham sido mantidas.

⁷ Disponível em: www.rae.es

⁸ Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa versão 3.0

⁹ Entre os gaúchos, a expressão *haragana* assumiu conotação que remete à liberdade, àquela liberdade do animal chucro e da mulher arisca. No rock rural do grupo Almôndega, a composição de Kiko Castro Alves intitulada *Haragana* chegou a ser gravada por Fafá de Belém, obtendo relativo êxito na década de 70, e ainda é hoje alardeada pelos irmãos Kleiton e Kledir Ramil: “ah, morena, moreninha, morena má, *haragana*, volta comigo, morena, deixa essa vida cigana”.