

DA TRADUÇÃO E SUAS VOLTAS:  
UMA REFLEXÃO EM TORNO DO PROCESSO TRADUTÓRIO DE “DARLE  
VUELTAS A UNA CEIBA”

ON TRANSLATION AND ITS TWISTS:  
A REFLECTION ON THE TRANSLATION PROCESS OF “DARLE VUELTAS A  
UNA CEIBA”



Rosa Maria Severino UENO<sup>1</sup>  
Universidade de Brasília

**Resumo:** Este artigo expõe uma reflexão pessoal sobre o processo tradutório do conto “*Darle vueltas a una ceiba*”, do escritor cubano Guillermo Cabrera Infante. Com uma linguagem pautada na oralidade, o relato concebe uma Havana quase pitoresca, com suas ruas, sua gente, costumes e crenças. Partindo da ideia de que traduzir significa desempenhar uma atividade ética, estética e experimental, as reflexões apresentadas neste texto discorrem sobre a experiência da própria autora quanto às estratégias de tradução adotadas, especialmente no que concerne ao contexto cultural e à linguagem do conto, que oscila entre vernácula, coloquial, burlesca e irônica. As apreciações conceituais se respaldam, sobretudo, em três eixos teóricos fundamentais para a teoria da tradução literária: a tradução criativa ou transcrição, conforme proposta por Haroldo de Campos (1962), a hospitalidade linguística, nos termos de Paul Ricoeur e Antoine Berman, e a ideia de lealdade/fidelidade, tratada amplamente por distintos pensadores da tradução, entre os quais Humberto Eco.

**Palavras-Chave:** Estudos da Tradução. Processo tradutório. Literatura hispano-americana. Cabrera Infante.

**Abstract:** This article offers a reflection on the translation process of “*Darle vueltas a una ceiba*,” a short story by Cuban author Guillermo Cabrera Infante. Using the language of orality, the story paints an almost picturesque Havana, of its streets, its people, customs, and beliefs. Based on the idea that the translation process involves an aesthetic, ethical, and experimental activity, the reflections in this text expound on the author’s own experience with the adopted translation strategies, particularly with respect to the story’s cultural context and language, which fluctuates between vernacular, colloquial, burlesque, and ironic. The conceptual considerations in these pages are supported, above all, by three fundamental theoretical axes of literary translation theory: creative translation or transcription, as propounded by Haroldo de Campos (1962), linguistic hospitality, based on the theory of Paul Ricoeur and Antoine Berman, and the loyalty/faithfulness principle, addressed broadly by a range of translation scholars, including Humberto Eco.

**Keywords:** Translation Studies. Translation Process. Hispanic American Literature. Cabrera Infante.

161

RECEBIDO EM: 18/07/2017

ACEITO EM: 29/01/2018

PUBLICADO EM: julho 2018

## Primeira volta – contexto

[...] em latim, traducere é levar alguém pela mão para o outro lado, para outro lugar. O sujeito deste verbo é o tradutor, o objeto direto, o autor do original a quem o tradutor introduz num ambiente novo [...] Mas a imagem pode ser entendida também de outra maneira, considerando-se que é ao leitor que o tradutor pega pela mão para levá-lo para outro meio linguístico que não o seu (RÓNAI, 1976, p. 3-4).

O conto “*Darle vueltas a una ceiba*” forma parte de um conjunto de relatos escritos por Cabrera Infante entre os anos 1952 e 1992, reunidos no livro *Todo está hecho con espejos – cuentos casi completos*, publicados somente em 1999 pela editora Alfaguara, de Madri. A história em questão narra um episódio baseado em uma tradição cultural de Havana. Tal tradição determina que na madrugada, e até o meio-dia, do dia de São Cristóvão, as pessoas devem manter-se em absoluto silêncio, até que possam ir ao lugar onde se encontra a paineira, justo à entrada de um edifício conhecido como *El Templete*<sup>2</sup>. Ali, devem se concentrar em seus pedidos, dando três voltas em torno da árvore, e colocando alguns centavos sobre suas raízes.

162

Guillermo Cabrera Infante (1929-2005) nasceu na cidade cubana de Gibara, mas se mudou para Havana em 1941, onde atuou como apoiador da Revolução cubana. Em 1952, ainda sob o regime de Fulgencio Batista, um de seus contos foi censurado sob a acusação de conter “fragmentos obscenos”. Depois da Revolução, ocupou diferentes funções no governo de Fidel Castro, tendo sido diretor do Conselho Nacional de Cultura, executivo do *Instituto de Cine* e encarregado do suplemento literário “Lunes de Revolución” do jornal *Revolución* (atual Granma), onde foi subdiretor e adido cultural na Bélgica.

Ao longo de sua carreira Cabrera Infante atuou como escritor, linguista, tradutor<sup>3</sup>, jornalista e roteirista. Seu estilo literário se caracteriza pela irreverência da linguagem, com especial preferência pelos registros coloquiais de Havana, muitas vezes misturados a referências cultas, interpostas em um tom festivo e barroco. Em 1964, ganhou o Prêmio Biblioteca Breve por *Vista de amanecer en el trópico*, romance que depois se converteu em *Tres tristes tigres*, sua obra mais aclamada. Em 1997 ganhou o Prêmio Cervantes e, em 2003, o Prêmio Internacional da Fundação Cristóbal Gabarrón na categoria Letras.

Em 1965, quando voltou a Cuba para o funeral de sua mãe, Cabrera Infante se encontrava desiludido com o regime político do país, o qual chamou de autoritário. Logo depois, renuncia à carreira diplomática e se exila definitivamente na Europa, adotando Londres como sua cidade de residência para o resto da vida.<sup>4</sup>

---

UENO. *Da tradução e suas voltas: uma reflexão em torno do processo tradutório de “Darle vueltas a una ceiba”* *Belas Infieis*, v. 7, n. 1, p. 161-173, 2018.

Desde os anos oitenta, uma meia dúzia de títulos de Cabrera Infante foi publicada no Brasil, com destaque especial para a segunda tradução de *Três Tristes Tigres*<sup>5</sup> pelas mãos de Luís Carlos Cabral (José Olympio, 2009), que recebeu o Prêmio Jabuti de Tradução em 2010. Contudo, o livro *Todo está hecho con espejos – cuentos casi completos* permanece inédito por aqui.

As reflexões retratadas neste artigo acerca do processo tradutório de “Darle vueltas a una ceiba” advêm da participação da autora no concurso de tradução promovido pela Universidade Gama Filho e pelo Instituto Cervantes do Rio de Janeiro, em 2010, do qual resultou ganhadora. O *Prêmio Novos Tradutores do Brasil* foi instituído na modalidade “conto”, com textos originais em espanhol, inglês e italiano.

### **Segunda volta – reflexões sobre o ato de traduzir**

De acordo com Antoine Berman (2009, p. 60), “toda tradução consistente se realiza por meio de um projeto ou um propósito articulado [...] O projeto define a maneira como o tradutor vai realizar a *transferência literária*”<sup>6</sup>. Não há dúvidas de que o *projeto* reflete a ética do tradutor, tendo se convertido, conseqüentemente, em matéria de reflexão de importantes pensadores da tradução, entre eles o próprio Berman, como também Venuti (2002) e Meschonnic (2007).

Henri Meschonnic define a ética não como uma responsabilidade social, mas como o exercício de um indivíduo que busca se constituir como sujeito de uma atividade, sendo deste modo, ao mesmo tempo, ético e político. Para Meschonnic (2007, p. 37), a ética da tradução “permanece geralmente implícita”, não sendo, portanto, definida de forma apriorística. É no corpo a corpo com o texto que o tradutor vai encontrar a sua ética pessoal, exclusiva para cada projeto.

Igualmente, entendemos que o exercício da tradução é também uma experiência estética, uma atividade única e intensa. E essa experiência começa antes mesmo do ato de traduzir, quando nos deparamos com certa angústia diante do texto por começar. Para Paul Ricoeur (2011, p. 23 ss.), essa angústia decorre justamente de duas concepções implícitas atribuídas à tradução: a *presunção de não tradutibilidade* e o *fantasma da tradução perfeita*. Por conseguinte, como saída para pensar a tradutologia, Ricoeur se apoia na ideia de Freud sobre “trabalho de lembrança” e “trabalho de luto”, e defende que a felicidade da tradução pode ser encontrada quando o tradutor faz o seu trabalho de luto, superando as resistências inerentes ao processo de tradução. Uma vez começado o trabalho, “lapsos de intraduzibilidade dispersos

---

UENO. *Da tradução e suas voltas: uma reflexão em torno do processo tradutório de “Darle vueltas a una ceiba”* *Belas Infieis*, v. 7, n. 1, p. 161-173, 2018.

no texto fazem da tradução um drama, e da vontade de boa tradução, uma aposta” (RICOEUR, 2011, p. 24); entretanto, é exatamente o luto da *tradução absoluta* que permite encontrar a “felicidade de traduzir” (Ibidem, p. 29).

Na tarefa diária do tradutor entra em jogo aquilo que o crítico francês Antoine Berman (2013) chamou de *acolhimento*, de albergar o estrangeiro na língua de chegada. Ricoeur desenvolve essa ideia e aponta para o que denomina de *hospitalidade linguística*. Com base nessas premissas, podemos inferir que a melhor forma de oferecer essa hospitalidade é fazer que o estrangeiro se sinta em casa, sem, no entanto, negligenciá-lo (domesticação), e sem tampouco permitir que se torne o senhor da casa (estrangeirização)<sup>7</sup>.

Para que a tradução seja um processo criativo (e não literal), o tradutor terá que interpretar e negociar constantemente com o texto. A negociação, de acordo com Umberto Eco (2007), acarreta perdas e ganhos. Ela é um processo em que se renuncia alguma coisa em favor de outra, “e no fim as partes em jogo deveriam experimentar uma sensação razoável e recíproca satisfação à luz do áureo princípio de que não se pode ter tudo” (ECO, 2007, p. 19). Para Eco, “é ótima a tradução que permite manter como reversíveis o maior número de níveis possíveis do texto traduzido e não necessariamente o nível meramente lexical” (Ibidem, p. 78).

164

O cenário da tradução exige, portanto, que haja uma postura ética na tradução, e essa postura se fundamenta antes na lealdade que na fidelidade ao texto. Consequentemente, a fidelidade é uma expectativa a ser considerada pelo viés do texto de chegada e não a partir do texto fonte. “Posso muito bem ser leal ao contexto de partida e suas exigências, mesmo sabendo que em muitos casos não haverá ‘fidelidade’ possível, sobretudo quando entram em jogo culturas muito diferentes” (OLIVEIRA, 2015, p. 89).

Por sua vez, a lealdade do tradutor deve ser entendida como uma atitude, e não como um atributo do texto traduzido. Tal como afirma Eco (2007, p. 425), a fidelidade das traduções não é um critério que admita uma única tradução aceitável. Ela é, antes de tudo

a tendência para crer que a tradução é sempre possível se o texto-fonte tiver sido interpretado com apaixonada cumplicidade, é um empenho em identificar o que para nós é o sentido profundo do texto, e a capacidade de negociar a cada instante a solução que nos parecer mais certa. Se consultarem qualquer dicionário verão que entre os sinônimos de fidelidade não está a palavra exatidão. Em vez dela estão lealdade, honestidade, respeito, piedade. (ECO, 2007, p. 425-426)

Estamos de acordo com as teorias modernas da tradução, que coincidem em dizer que não existe um critério absoluto para a boa tradução. De fato, para que houvesse tal critério, “seria preciso poder comparar o texto de partida e o texto de chegada a um terceiro texto

---

UENO. *Da tradução e suas voltas: uma reflexão em torno do processo tradutório de “Darle vueltas a una ceiba”* *Belas Infiéis*, v. 7, n. 1, p. 161-173, 2018.

portador de sentido idêntico àquele que se supõe circular do primeiro ao segundo” (RICOEUR, 2011, p. 46). Assim, entendemos que uma boa tradução pode visar apenas a uma equivalência conjecturada, a qual “pode ser apenas buscada, trabalhada, presumida. E a única maneira de criticar uma tradução – o que sempre se pode fazer – é propor uma outra que se presume, que se pretende melhor ou diferente” (Ibidem, p. 47).

### **Terceira volta – análise tradutória**

“*Darle vueltas a una ceiba*” é um conto muito difícil de ser traduzido, especialmente pelo uso extensivo dos chamados *cubanisms*: palavras, expressões e giros linguísticos próprios do espanhol falado em Cuba. Em Cabrera infante a cor local se constrói não apenas no nível do ambiente *habanero*, mas também pelo uso de regionalismos, dialetos e neologismos. Nos paratextos da publicação original de *Três tristes tigres* o próprio Cabrera Infante já advertia:

Este libro está en cubano. Es decir, escrito en los diferentes dialectos del español que se hablan en Cuba y la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo, como aquél que dice. Las distintas formas del cubano se funden o creo que se funden en un solo lenguaje literario. Sin embargo, predomina como un acento el habla de los habaneros y en particular la jerga nocturna que, como en todas las grandes ciudades, tiende a ser un idioma secreto. La reconstrucción no fue muy fácil y algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta. (CABRERA INFANTE, 1998, p. 7)

165

As definições e recomendações de Cabrera Infante se aplicam perfeitamente ao conto tratado neste artigo. Em muitos momentos fez-se necessário recorrer à leitura em voz alta para proceder à tradução, bem como para testar ou validar alguma escolha tradutória no português brasileiro. Efetivamente, a linguagem funciona como um artifício que reflete uma visão imperfeita daquilo que acreditamos ser a realidade. Dado que existe um abismo entre a intencionalidade do pensamento e aquilo que o escritor de fato plasma na escrita, o tradutor precisa ir “além das palavras do original; deve reconstruir o significado latente que lhes dá vida e que o autor só terá conseguido transmitir em alguma medida. Uma vez que tenha apreendido esse significado, deve voltar a transpor o mesmo abismo enfrentado pelo escritor”<sup>8</sup> (PEGENAUTE, 1997-1998, p. 182. Tradução nossa), para incorporar as palavras, e a linguagem, a um novo sistema linguístico. Uma vez que, “somente quando conhecemos as limitações da linguagem podemos expandir as possibilidades tradutórias”<sup>9</sup> (Ibidem), as partes mais dificultosas terminaram sendo as mais prazerosas para a autora, posto que permitiram maior flexibilidade e possibilidade de recriação.

Seguindo a tradição, Clodo havia feito promessa de não pronunciar nem uma palavra

---

UENO. *Da tradução e suas voltas: uma reflexão em torno do processo tradutório de “Darle vueltas a una ceiba”* *Belas Infâéis*, v. 7, n. 1, p. 161-173, 2018.

no dia do santo de Toba (dia de São Cristóvão em Cuba), pelo menos até que pudesse dar suas três voltas em torno da paineira, juntamente com o marido. O fato é que Toba, que é também o narrador do conto, não estava disposto dar voltas em torno da árvore, então, começa a narrar, com ironia e humor, todas as peripécias de Clodo naquele dia, desde o momento em que ela o desperta, colocando-lhe um bilhetezinho nas mãos, até o momento em que cruzam a Praça de Armas e chegam ao templete.

No livro *A memória coletiva*, Halbwachs (2006) afirma que a memória é coletiva, e que os indivíduos não pensam apenas por si mesmos, mas pelos outros e para os outros; é por meio do coletivo que se busca o universal. No caso de Cabrera Infante, o uso da memória coletiva é fundamental para que o autor faça essa primeira tradução, que consiste na interpretação e dessa memória cultural coletiva, que logo é plasmada e comunicada em seu conto. Assim é como se reconstrói, no relato, a tradição cubana de dar voltas à paineira. Cabrera Infante se vale de uma memória coletiva para escrever o conto, e constitui, por meio da linguagem e da tradição, uma identidade também coletiva.

166

Com base na ideia de lealdade, optamos por preservar, na medida do possível, as marcas culturais dessa memória coletiva manifestada no conto. Para tal fim, o uso do termo “templete”, em lugar de “templo”, os nomes e sobrenomes dos personagens, bem como os nomes dos espaços físicos da cidade foram mantidos conforme o original. No caso de “templete”, o nome remete a um edifício histórico de Havana, ligado à fundação da cidade, o que reforça a opção pela manutenção do termo na tradução.

A linguagem expressa pelo narrador-personagem se constrói com base no registro informal. Os coloquialismos e *cubanisms* refletem a vitalidade linguística do grupo social pertencente ao narrador: suburbanos, trabalhadores assalariados, donas de casa, costureiras e pessoas com baixo nível de renda e de escolaridade. Assim, na tradução, procuramos manter as mesmas marcas de oralidade, optando pela manutenção da variante coloquial.

Fazendo uma oposição entre tradução literal e tradução criativa, Haroldo de Campos, afirma que a segunda resultará sempre em um texto autônomo, mas recíproco ao texto fonte. Em suma, uma *recriação* ou *criação paralela*.

Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da

empresa recriadora. Está-se pois, no avesso da chamada tradução literal (CAMPOS, 1992, p. 35).

Retomando o processo tradutório proposto nesta seção, podemos afirmar que as estruturas macro textuais foram mantidas conforme o texto de partida. Não houve mudança na paragrafação, divisões, omissões ou acréscimos de partes explicativas. Apesar disso, duas notas de tradução foram criadas. A primeira explica o termo “*Mazorra*”, que consiste em um hospital psiquiátrico de Havana. A segunda explica a expressão “*día de tu santo*”, que no contexto cultural hispânico corresponde ao dia do santo de mesmo nome do personagem.

Finalmente, considerando o nível micro textual – estilístico, estruturas gramaticais, seleção de palavras, grau de formalidade/informalidade, socioleto, jargões, etc., – preferimos passar à análise de alguns fragmentos a fim de refletir sobre as estratégias adotadas no processo de tradução/recriação.

### Fragmento 1

<i>Me tiene más cansado. Siempre está con su <u>artistaje</u> y su <u>bobería</u> y su <u>novelería</u>.</i>
Já está me cansando. Sempre com <b>suas encenações</b> , <b>suas <u>tolices</u></b> e <b>suas <u>bisbilhotices</u></b> .

167

De acordo com o dicionário *Cuabaneando. Diccionario cubano-español*, a palavra “*artistaje*” se define como “*persona que adota posturas ficticias e se expresa sem nenhum fundamento*”<sup>10</sup>. Em português as opções mais evidentes eram: sempre com suas *encenações*, *representações*, *cenar*, (com seu) *teatro*, ou ainda, *com suas macaquices*. Optamos por *encenações* por entender que ao usá-la manteríamos a significância em relação à postura fictícia de Clodo.

Embora notadamente de uso popular, os termos “*bobería*” e “*novelería*” encontram-se dicionarizados pelo *Diccionario de la Real Academia Española*. O primeiro significa qualidade daquilo que é bobo, fatos ou dizeres bobos<sup>11</sup>. Por sua vez, “*novelería*” define-se como “*afeição ou inclinação para novidades*”<sup>12</sup>, fantasias, romances. Significa também “*fofocas*” ou “*novidades superficiais*” (DRAE, 2001).

Na opção adotada procuramos conservar a rima das palavras “*bobería*” e “*novelería*”, conforme se observa na tradução.

---

UENO. *Da tradução e suas voltas: uma reflexão em torno do processo tradutório de “Darle vueltas a una ceiba” Belas Infieis*, v. 7, n. 1, p. 161-173, 2018.

## Fragmento 2

*La culpa no la tiene ella, sino esa **tipa** que recién se mudó para la **acesoria** y tuvo que venir a **caernos** en el cuarto de al lado.*

A culpa não é dela, é dessa **fulana** que se mudou recentemente para o **cortiço** e veio **parar** no quarto ao lado.

De acordo com o *Diccionario de la Real Academia Española*, o termo “*tipa*” refere-se a uma pessoa estranha ou singular, assim como a uma pessoa cujo nome se desconhece, podendo ser de uso pejorativo. Entendemos que o uso de “*tipa*” atende perfeitamente ao tom irônico e raivoso atribuído pelo narrador à vizinha. Ele não suporta que uma desconhecida, recém-chegada ao cortiço, dê opiniões e influencie sua mulher da forma como vem fazendo. Mesmo se soubesse seu nome, ele não iria nomeá-la, daí a opção por “fulana”, que carrega a mesma carga semântica atribuída ao vocábulo “*tipa*”.

O termo “*acesoria*” remete a um conjunto de casas sob um telhado único, com paredes intermediárias comuns. Dado o contexto geral do relato, entendemos que “cortiço” era uma opção bastante viável para expressar o tipo de moradia que se desenha no conto.

O termo “*caernos*” aparece no conto em sentido figurado, e corresponde à ideia de dar por acaso em algum ponto ou lugar. Na língua portuguesa o verbo “parar” possui também esse sentido de coincidir por acaso, chegar, residir ou permanecer em algum lugar.

168

## Fragmento 3

*Yo estaba medio dormido todavía y qué es lo que me creó: que le ha pasado algo malo y me levanto **como un volador de a peso** y la empiezo a sacudir por los hombros.*

Eu ainda estava meio dormido e o que penso: aconteceu-lhe alguma coisa ruim, e me levanto **num pulo só**, e começo a sacudi-la pelos ombros.

Em simples palavras a expressão “*como un volador de a peso*” significa “muito rápido”. A origem é totalmente cubana e remete a um tipo de foguete de artifício que subia rapidamente às alturas, e que custava exatamente um peso, por volta dos anos quarenta (Cf. DENIS, 2015). Traduzir a expressão por *foguete* seria uma opção a ser considerada e talvez a mais literal e direta possível. Por meio do vocábulo *como* o autor se valeu de uma comparação para expressar a ideia de velocidade do foguete, então, seria bastante aceitável se na tradução tivéssemos optado por “... e me levanto como um foguete”. Contudo, a fim de promover a *hospitalidade lingüística* proposta por Ricoeur (2011), achamos mais conveniente optar pela locução “num pulo só”, pois também traduz a ideia de rapidez sem se converter em uma tradução literal.



#### Fragmento 4

... y tiene otra hermana que nació así, toda **ñanguetiada** y todo eso, y yo me creo que ella también se viró para el lado de los bobos.

... e tem outra irmã que nasceu assim, toda **manqueja** e tudo isso, e eu acho que ela também passou para o lado dos bobos.

O fragmento acima proporciona um exemplo de oralidade extrema, a partir do uso de “ñanguetiada”, um neologismo que pode significar *manca, torta, coxa*, ou ainda *desviada*. Ao optar por “*manqueja*” (uma derivação do verbo *manquejar*) buscamos atender ao mesmo tom criativo, popular e jocoso expresso no texto em espanhol.

#### Fragmento 5

Toba, dice el recadito, acuérdate que **oy** es el día. **Felisidade** te **decea** la **colonia con K**. Perdona que no te hable el día de tu santo. Pónteme la guayabera blanca, los pantalones blancos y los zapatos de dos tonos que vamos al templete. Te quiere Clodo.

Toba, diz o recadinho, lembre-se que **oje** é o dia. O **cortiço com dois esses dezeja Felisidade**. Perdoe que não fale com você no dia do teu santo. Veste a camisa branca de botão, as calças brancas e os sapatos bicolores que vamos ao templete. Clodo te ama.

169

Este fragmento reproduz o comentário irônico do narrador Toba quando menciona o bilhete escrito por Clodomira, que continha vários erros de ortografia, conforme se observa acima. Na tradução os erros foram reproduzidos nos vocábulos equivalentes, mas a maior possibilidade de transcrição se deu na translação de “a colônia com k” que em português ficou como “o cortiço com dois esses”. Tanto em espanhol como em português o erro ortográfico de Clodo não interfere na sonoridade da palavra (colônia/kolonia – cortiço/cortisso). Mas por que não traduzir a expressão por “o cortiço com k”? Na língua portuguesa, a confusão entre o *cê-cedilha* e os dois *esses* é bem comum, daí optarmos por esta solução.

#### Fragmento 6

Lo que pasa es que me dio pena con ella, que después de todo es una **negra muy buenaza y muy hacendosita y cogí y me levanté**.

Acontece que tive pena dela, que apesar de tudo é **uma preta muito companheira e muito trabalhadeira** e peguei e me levantei.

As marcas de oralidade são inegáveis no fragmento acima. A expressão “*cogí y me levanté*” representa um vulgarismo na língua espanhola. Na norma culta, o uso de “*cogí y + pronome + verbo*” deveria ser substituído por “*entonces + pronome + verbo*”. A mesma regra

se aplica à língua portuguesa, pelo que optamos por manter o vulgarismo valendo-nos da expressão “peguei e me levantei”. Igualmente, a repetição da conjunção aditiva “y” ao longo do fragmento foi também mantida na tradução.

O adjetivo “*negra*” foi traduzido por “preta” por uma dupla razão: evitar as tendências politicamente corretas do português brasileiro, e atribuir maior carga afetiva ao termo. Na linguagem coloquial das pessoas de baixa renda, no período em que o conto foi escrito (entre os anos cinquenta e noventa), o adjetivo “preto/a” era amplamente utilizado no Brasil para designar o tom de pele, especialmente com carga afetiva.

O adjetivo coloquial “*buenaza*” sofre aqui uma dupla intensificação, dada tanto pelo sufixo “*aza*”, que funciona como aumentativo para a palavra “*buena*”, como pelo advérbio “*muy*”, que antecede e reforça o adjetivo. Portanto, “*buenaza*” equivale a algo como “muitíssimo boa”, uma pessoa de fácil convivência, que não gera conflitos. Embora houvesse a opção de utilizar vocábulos como “pacífica”, “amável” ou “dócil”, estas possibilidades foram desconsideradas por falta de coloquialidade. Em lugar destes, preferimos adotar uma postura de autonomia criativa, fazendo uso da expressão “muito companheira”, que além de trazer um adjetivo de uso popular, corrente entre as pessoas do proletariado, remete também à ideia de pessoa de fácil convivência. O advérbio “muito” foi mantido para conservar a força da redundância pretendida pelo eu narrador.

A palavra “*hacendosita*” deriva de “*hacendosa*”, ou seja, pessoa solícita e diligente nos afazeres domésticos. Ao optar por “trabalhadeira”, em vez de “trabalhadora” buscamos manter o tom coloquial do termo, embora tenhamos *perdido* o diminutivo “*ita*” do original.

### Fragmento 7

<i>Miao de mono fue lo que tomé.</i>
Mijo de égua foi o que tomei.

No fragmento acima foi necessário apelar para o contexto cultural de chegada, uma vez que a expressão “mijo de macaco” não seria adequada no Brasil. Daí a opção por “mijo de égua”, expressão usada para definir sabores muito desagradáveis.

Como marca de oralidade o “eu narrador” reproduz a perda do “d” intervocálico da palavra “meado” (mijo), que é transcrita como para “miao”. Este tipo de relaxamento fonético é muito comum na oralidade cubana, em que as palavras terminadas com “*ado/ido*” são

pronunciadas sem a letra “d”. Uma vez resguardado o registro popular com a opção “mijo de égua”, achamos que seria excessivo transpor qualquer arremedo do recurso fonético cubano para o português, até porque “mijo d’égua”, uma opção imaginável, resultaria em uma solução forçada.

## Conclusões

Acreditamos que o projeto da tradução que ora se apresenta fundamentou-se na busca da lealdade, conforme comentado anteriormente, uma lealdade que procurou manter o texto fluído na língua de chegada, preservando, na medida do possível, o equilíbrio entre aquilo que o conto representa no contexto cultural de partida e a função que este é capaz de exercer na cultura de chegada.

De forma complementar, seguindo a ideia de transcrição, tentamos evitar, ou pelo menos conviver melhor, com a melancolia da perda<sup>13</sup>, surgida da impossibilidade de recuperar, na língua da tradução, o texto original. Nas palavras de Paulo Rónai, tentamos, igualmente, pegar o leitor pela mão, e levá-lo para o outro lado.

O concurso de tradução mencionado nesse artigo teve boa repercussão nos meios afins. Na ocasião, os contos propostos pelos organizadores, nos três idiomas, eram ainda inéditos no Brasil, o que aumentava a expectativa por conhecer suas traduções. No entanto, os textos vencedores não foram publicados, nem mesmo em sua página web dos organizadores. Desconhecemos os motivos da não publicação; o mais provável é que tenha se devido a questões de direitos autorais, afinal, os contos selecionados ainda não se encontram em domínio público. Não obstante, o conto de Cabrera Infante, em sua versão original, pode ser lido, na íntegra, na página <http://www.ugfpos.com/11606/35333.html>.

171

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. 2. ed. Florianópolis: Copiart, PGET/UFSC, 2013. 200p.

BERMAN, Antoine. **Toward a translation Criticism: John Donne**. Tradução e edição Françoise Massardier-Kenney. Kent: The Kent State University Press, 2009. 249p.

CABRERA INFANTE, Guillermo. **Todo está hecho con espejos. Cuentos casi completos**. Madrid: Alfaguara, 1999.

CABRERA INFANTE, Guillermo. **Tres tristes tigres**. 7ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1998.

---

UENO. *Da tradução e suas voltas: uma reflexão em torno do processo tradutório de “Darle vueltas a una ceiba”* *Belas Infâéis*, v. 7, n. 1, p. 161-173, 2018.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

DENIS, Alberto. **ArrajaTabla**: Como un volador de a peso. Una frase que acuñaron los cubanos de antaño. 2015. Disponível em: <<http://arrajatabla.net/como-un-volador-de-a-peso/>>. Acesso em: 07 fev. 2017.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007. 458p.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

MESCHONNIC, Henri. **Ethics and politics of translating**. Translated and edited by Pier-Pascale Boulanger. Tel Aviv: Benjamins Translation Library, 2007.

OLIVEIRA, Paulo. **Tradução & ética**. In: AMORIN, Lauro Maia; CARNEIRO RODRIGUES, Cristina; STUPIELLO, Érika Nogueira de Andrade (Orgs.). Tradução & perspectivas teóricas e práticas. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015. Disponível em: <<http://static.scielo.org/scielobooks/6vkk8/pdf/amorim-9788568334614.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2016. Páginas 71-97.

172 PEGENAUTE, Luis. **La traducción del posmodernismo hispanoamericano: reflexiones sobre la interpretación de la cultura**. Parallèles: Cahiers de l'École de Traduction et d'Interprétation de l'Université de Genève 19, 1997-1998, pp.177-192.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la lengua española**. 22ª ed. Madrid, 2001. Disponível em: <<http://www.rae.es/rae.html>>. Acesso em: diferentes datas.

RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Tradução de Patricia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 71p.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. Rio de Janeiro: EDUCOM, 1976.

TYMOCZKO, M. **Translation and political engagement: activism, social change and the role of translation in geopolitical shifts**. The Translator, v.6, n.1, p.23-47, 2000. Special Issue: Translation and Minority.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução**. Tradução de Laureano Pelegrin et al. Bauru: EDUSC, 2002.

---

<sup>1</sup> Rosa Maria Severino UENO – Doutoranda e Mestre (2009) em Literatura da Universidade de Brasília. Graduação em Letras (2003) pela Universidade Federal de Uberlândia. Brasília, Distrito Federal, Brasil. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9694554035557153> ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6194-5978> E-mail: [rosita.ueno@gmail.com](mailto:rosita.ueno@gmail.com)

<sup>2</sup> Em 16 de novembro comemora-se a fundação de Havana (Villa de San Cristóbal de La Habana). A paineira, à porta do Temple, marca o lugar onde foi celebrada a missa de fundação da vila, em 1519.

<sup>3</sup> *Dublineses*. De James Joyce, 1972.

---

<sup>4</sup> Após o lançamento do curta *P.M.* (1960), dirigido por Saba Infante (irmão de Cabrera Infante) e Orlando Jiménez, as relações do escritor com o regime foram se arruinando rapidamente. O ápice desta ruína sobreveio em 1961, ano em que o filme foi retirado de circulação, além da censura imposta ao suplemento literário de Cabrera Infante. A censura ao curta *P.M.* teve uma repercussão importante no meio intelectual, abrindo espaço para reuniões em duas vertentes que pouco a pouco iam se revelando ideologicamente antagônicas: as da cúpula revolucionária, por um lado, e as dos intelectuais, por outro. Estes últimos começavam a questionar, ou até mesmo criticar, os acontecimentos mais recentes no Governo de Cuba. Tudo isso veio a culminar no discurso histórico de Fidel Castro, “Palavras aos intelectuais”, pronunciado em 30 de junho de 1961. No discurso Fidel lança mão da conhecida frase: “dentro da Revolução tudo, contra a Revolução, nada”.

<sup>5</sup> A primeira foi de Stella Leonardos, lançada em 1980 pela editora Global.

<sup>6</sup> *Every consistent translation is carried by a project or an articulated purpose. [...] The project defines the way in which the translator is going to realize the literary transfer.* Tradução nossa.

<sup>7</sup> As reflexões de Venuti acerca da estrangeirização têm sido alvo de questionamentos por parte de alguns pensadores atuais da tradução. Cf. Maria Tymoczko, 2000.

<sup>8</sup> *[El traductor ha de ir] más allá de las palabras del original; ha de reconstruir el significado latente que les da vida y que el autor sólo habrá logrado transmitir en mayor o menor medida. Una vez que ha aprehendido ese significado, ha de volver a salvar el mismo abismo al que se había enfrentado el escritor [...].* Tradução nossa.

<sup>9</sup> *Sólo cuando conocemos las limitaciones del lenguaje podemos expandir sus posibilidades.* Tradução nossa.

<sup>10</sup> *Artistaje: m. Persona que adopta posturas ficticias y se expresa sin ningún fundamento.* Tradução nossa.

<sup>11</sup> *Bobería: 1. f. Bobada; 2. f. Cualidad de bobo.* Tradução nossa.

<sup>12</sup> *Novelería: 1. f. Afición o inclinación a novedades. 2. f. Afición o inclinación a fábulas, fantasías o novelas. 3. f. Chisme o novedad superficial.* Tradução nossa.

<sup>13</sup> Nos termos de Walter Benjamin.