



UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS
CAMPUS DE PORTO NACIONAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA COMPARADA

MARIA DO BONFIM RODRIGUES PEREIRA ESTEBAN

“DUAS TRADUÇÕES EM CONTRAPONTO DOS POEMAS ‘LOS MUERTOS DE LA PLAZA 28 de enero 1946 Santiago de Chile’, ‘LAS MASACRES’ E ‘GONZÁLEZ VIDELA EL TRAIADOR DE CHILE (Epílogo) 1949’ DE PABLO NERUDA”

PORTO NACIONAL-TO
2022

MARIA DO BONFIM RODRIGUES PEREIRA ESTEBAN

“DUAS TRADUÇÕES EM CONTRAPONTO DOS POEMAS ‘LOS MUERTOS DE LA PLAZA *28 de enero 1946 Santiago de Chile*’, ‘LAS MASACRES’ E ‘GONZÁLEZ VIDELA EL TRAIADOR DE CHILE (*Epílogo*) 1949’ DE PABLO NERUDA”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Tocantins como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Letras – área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Cielo Griselda Festino.

PORTO NACIONAL-TO
2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins

- E79d Esteban, Maria do Bonfim Rodrigues Pereira.
Duas traduções em contraponto dos poemas 'Los muertos de la plaza 28 de enero 1946 Santiago de Chile', 'las masacres' e 'gonzález videla el traidor de Chile (epílogo) 1949' de Pablo Neruda. / Maria do Bonfim Rodrigues Pereira Esteban. – Porto Nacional, TO, 2022.
167 f.
- Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal do Tocantins – Câmpus Universitário de Porto Nacional - Curso de Pós-Graduação (Mestrado) em Letras, 2022.
Orientadora : Cielo Griselda Festino
1. Tradução. 2. Engajamento. 3. Pablo Neruda. 4. Literatura Comparada. I. Título

CDD 469

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

MARIA DO BONFIM RODRIGUES PEREIRA ESTEBAN

“DUAS TRADUÇÕES EM CONTRAPONTO DOS POEMAS ‘LOS MUERTOS DE LA PLAZA 28 de enero 1946 Santiago de Chile’, ‘LAS MASACRES’ E ‘GONZÁLEZ VIDELA EL TRAIADOR DE CHILE (*Epílogo*) 1949’ DE PABLO NERUDA”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Tocantins como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras – área de concentração: Estudos Literários

Orientadora: Profa. Dra. Cielo Griselda Festino

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Cielo Griselda Festino (Orientadora)

Profa. Dra. Marília Oliveira (UFT)

Profa. Dra. Palma Simone Tonel Rigolon (UNIP)

Membro Suplente Prof. Dr. Carlos Roberto Ludwig (UFT)

PORTO NACIONAL-TO
2022

Aos meus três filhos, minha base de tudo.
E a todos os tradutores que praticam essa
tarefa que parece singela, porém árdua.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Tocantins, instituição pública e de qualidade, que me possibilitou adentrar ao mundo de pesquisa.

A todos os meus professores da Graduação que, direta ou indiretamente, contribuíram para o meu despertar intelectual, sendo eles:

Profa. Dra. Daniela Corcioli Azevedo Rocha, Profa. Dra. Marisa Souza Neres, Profa. Dra. Kátia Rose Pinho, Profa. Ma. Maria da Glória de Castro Azevedo, Profa. Dra. Maria Perla Araújo Morais, Profa. Dra. Rubra Pereira de Araujo, Profa. Dra. Olívia Aparecida Silva, Prof. Dr. Antônio Egno do Carmo Gomes, Profa. Dra. Viviane Cristina Oliveira, Profa. Dra. Greize Alves da Silva, Profa. Dra. Marcia Angélica dos Santos, Prof. Dr. José Guimarães Mello, Profa. Dra. Carine Haupt, Profa. Dra. Neila Nunes de Souza, Profa. Dra. Enilda Rodrigues de Almeida Bueno, Profa. Ma. Daniela Campos, Profa. Dra. Dalve Oliveira Batista-Santos, Profa. Ma. Suyane F. da Silva e Prof. Me. Marcel de Assis Roque.

Aos professores do mestrado:

Prof. Dr. Carlos Roberto Ludwig, Profa. Dra. Olívia Aparecida Silva, Profa. Dra. Enilda Rodrigues de Almeida Bueno e Profa. Dra. Maria Perla Araújo Morais.

À professora Doutora Maria Perla Araújo Morais, minha orientadora na Graduação.

Agradeço por me apresentar o poeta Pablo Neruda que a partir desse encontro despertou em mim o interesse pela Literatura chilena e Estudos da Tradução.

Ao coordenador do Programa de Mestrado:

Professor Doutor Carlos Roberto Ludwig, por sua dedicação ao trabalho e principalmente pela empatia.

À minha orientadora,

Profa. Dra. Cielo Griselda Festino, que não mediu esforços para que juntas pudéssemos realizar esta pesquisa. Não posso deixar de agradecer pelas palavras de incentivo nos momentos difíceis pelos quais percorri durante essa trajetória. Meus sinceros agradecimentos!

Às professoras da Banca de Qualificação:

Profa. Dra. Liliam Marins e a Profa. Dra. Marília Oliveira pelas contribuições que enriqueceram meu trabalho.

Às professoras da Banca de Defesa:

Profa. Dra. Palma Simone Tonel Rigolon e Profa. Dra. Marília Oliveira por terem aceitado o convite para participar da minha defesa.

À minha eterna companheira do mestrado:

Káritas Alves Barbosa, que presenciou minhas angústias durante a escrita da dissertação, além de ter sido minha confidente.

E, é claro, aos meus três filhos:

Maria Gabriella, Christian e Anna Karolina.

À minha família:

Meus pais, Domingos e Maria, e meus irmãos, Romualdo, Reinaldo, Reginaldo, Meire e Vanuza.

A todos vocês, minha eterna GRATIDÃO!

“Tradução é o que vos abre janelas, para deixar a luz entrar; rompe-vos a casca, para poderdes comer a noz; retira-vos cortinas, para poderdes contemplar o local mais santo; o que vos remove a tampa do poço, para poderdes chegar à água”. “Prefácio ao Leitor” publicado na primeira edição da Bíblia King James em 1611.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo desenvolver uma comparação entre duas traduções dos seguintes poemas: “Los Muertos de la Plaza 28 de enero 1946 Santiago de Chile”, “Las Masacres” e “González Videla El Traidor de Chile (*Epílogo*) 1949” do livro *Canto General* (1950) do poeta chileno Pablo Neruda. Consideraremos a versão de um tradutor brasileiro, Paulo Mendes Campos (2002) e a versão de um tradutor português, Albano Dias Martins (1998) em termos das estratégias de tradução conforme os teóricos Venuti (2002), Esteves (2014) e Arrojo (1986) e das reflexões sobre traduções literárias de Britto (2020), Campos (2013) e Laranjeira (2003). Nas análises dos poemas foram destacadas quais maneiras, procedimentos (VINEY E DARBELNET, [1958] 1977) e as modalidades (AUBERT, 1998) cada tradutor utilizou no momento de traduzir. Dentro desse marco teórico discorreremos como ambos os tradutores lidam com as semelhanças e diferenças entre as línguas espanhola e portuguesa, e as variantes da língua portuguesa no Brasil e em Portugal, para fazer jus ao caráter engajado (SARTRE (1947; BENOIT, 2002) da literatura nerudiana. Através desta pesquisa se espera contribuir com a divulgação dos poemas traduzidos de Pablo Neruda juntamente pelo fato de ser esta uma obra de grande valor poético e ideológico.

Palavras-chave: Tradução; Engajamento; Pablo Neruda; Literatura Comparada.

RESUMEN

Esta disertación tiene como objetivo desenvolver una comparación entre dos traducciones de los siguientes poemas: “Los Muertos de la Plaza 28 de enero 1946 Santiago de Chile”, “Las Masacres” y “González Videla El Traidor de Chile (*Epílogo*) 1949” del libro *Canto General* (1950) del poeta chileno Pablo Neruda. Consideramos la versión de un traductor brasileño, Paulo Mendes Campos (2002), y la versión de un traductor portugués, Albano Dias Martins (1998) conforme las técnicas de traducción sugeridas por los teóricos Venuti (2002, Esteves (2014) y Arrojo (1986), y de reflexiones sobre la traducción de Britto traducciones literarias de Britto (2020), Campos (2013) y Laranjeira (2003). En los análisis de los poemas fueron destacados cuales maneras, procedimientos (VINEY Y DARBELNET, [1958] 1977) y modalidades (AUBERT, 1998) cada traductor utilizó en el momento de traducir. Dentro de este marco teórico discurremos como ambos traductores lideran con las semejanzas y diferencias entre las lenguas española y portuguesa, las variantes de la lengua portuguesa en Brasil y en Portugal, para hacer justicia al carácter engajado (SARTRE (1947; BENOÎT, 2002) de la literatura nerudiana. A través de esta pesquisa se espera contribuir con la divulgación de los poemas traducidos de Pablo Neruda, en particular por ser esta una obra de gran valor poético e ideológico.

Palabras-clave: Traducción; Engajamento; Pablo Neruda; Literatura Comparada.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| 1 INTRODUÇÃO | 13 |
| 1.1 Contextualização da problemática | 13 |
| 1.2 Pergunta de Pesquisa | 15 |
| 1.3 Objetivos Geral e Específicos | 15 |
| 1.4 Justificativa | 16 |
| 1.5 Metodologia | 16 |
| 2 TRADUÇÃO E A POESIA | 21 |
| 2.1 Surgimento e História da Tradução: breve reconto | 21 |
| 2.1.1 Estudos da Tradução | 24 |
| 2.2 Diferentes abordagens do ato tradutológico | 28 |
| 2.3 Algumas maneiras de traduzir | 32 |
| 2.3.1 Ética e Tradução | 43 |
| 2.3.2 A Tradução Literária | 48 |
| 2.3.3 A Tradução Poética..... | 51 |
| 3 A POÉTICA ENGAJADA DE PABLO NERUDA | 59 |
| 3.1 Literatura de Engajamento | 59 |
| 3.2 Engajamento político de Pablo Neruda | 68 |
| 3.3 Estrutura geral do livro <i>Canto General</i> | 72 |
| 3.4 Análise crítica dos poemas de Pablo Neruda “Los Muertos de la Plaza 28 de enero 1946 Santiago de Chile”, “La masacre” e “González Videla El traidor de Chile (Epílogo) 1949” | 80 |
| 3.4.1 “Los Muertos de la Plaza 28 de enero de 1946 Santiago de Chile” Contextualização histórica do poema | 81 |
| 3.4.2 Análise do poema “Los Muertos de la Plaza 28 de enero de 1946 Santiago de Chile” | 83 |
| 3.4.3 “Las masacres” Contextualização histórica do poema | 88 |
| 3.4.4 Análise do poema “Las masacres” | 90 |
| 3.4.5 “González Videla El traidor de Chile (<i>Epílogo</i>) 1949” contextualização histórica do poema..... | 94 |
| 3.4.6 Análise do poema “González Videla El traidor de Chile (<i>Epílogo</i>) 1949” | 97 |
| 4 COMPARAÇÃO ENTRE DUAS TRADUÇÕES DOS POEMAS: VERSÃO PORTUGUESA E VERSÃO BRASILEIRA | 101 |
| 4.1 Conceitos acerca da Literatura Comparada | 101 |
| 4.1.1 Principais diferenças e afinidades entre os idiomas português e espanhol..... | 106 |
| 4.1.2 Similaridade e distanciamento entre as variantes da língua portuguesa no Brasil e em Portugal | 109 |

| | |
|---|------------|
| 4.1 Análise da tradução dos poemas de Neruda de Albano Dias Martins..... | 111 |
| 4.2 Análise da tradução dos poemas de Neruda de Paulo Mendes Campos..... | 121 |
| 4.4 Comparando as traduções de Albano Dias Martins e Paulo Mendes Campos | 126 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 138 |
| REFERÊNCIAS..... | 145 |
| ANEXOS..... | 153 |

1 INTRODUÇÃO

1.1 Contextualização da problemática

Essa pesquisa tem como tema principal comparar duas traduções dos seguintes poemas: “Los Muertos de la Plaza 28 de enero 1946 Santiago de Chile”, “Las masacres” e “González Videla El traidor de Chile (Epílogo) 1949” da obra *Canto General* (Canto Geral) publicado pela primeira vez, no ano de 1950, pelo poeta chileno Pablo Neruda (1904 – 1973). As traduções que serão comparadas são as de Paulo Mendes Campos (1922 – 1991) e Albano Dias Martins (1930 – 2018), ambos os tradutores, brasileiro e português, respectivamente. O primeiro, além de tradutor, foi poeta, cronista, jornalista e adaptador. Traduziu várias obras estrangeiras para o português, incluindo o livro *Canto Geral*, publicado pela Editora Bertrand Brasil, em 1979 / 2010. Quanto ao segundo, foi professor, poeta e tradutor de poemas de línguas estrangeiras, como grego, italiano e espanhol. No ano de 1998, ganhou o “Grande Prêmio de Tradução Literária”, devido à sua espetacular versão para o português, do livro *Canto General*, de Pablo Neruda, publicado pela Editora portuguesa Campo das Letras, na cidade do Porto, em 1998. Ricardo Eliecer Neftatí Reyes Basoalto nasceu dia 23 de julho de 1904 no povoado de Parral, Chile. Ele tornou-se conhecido, mundialmente, pelo pseudônimo de Pablo Neruda, que segundo o poeta, serviu para ocultar seu verdadeiro nome no início de sua trajetória poética, pois não tinha o apoio de seu pai na carreira literária.

Cuando yo tenía 14 años, mi padre perseguía denodadamente mi actividad literaria. No estaba de acuerdo con tener hijo. Encontré en una revista ese nombre checo, sin saber siquiera que se trataba de un gran escritor, venerado por todo un pueblo, [...]¹. (NERUDA, 1974, p. 223).

Pablo Neruda iniciou sua carreira de poeta muito cedo e seus primeiros textos eram poemas de amor que, mais tarde, deram lugar a um novo estilo de escrita, cuja prioridade eram os conflitos sociais existentes no Chile, de modo que suas poesias pudessem denunciar o sofrimento das pessoas. Nas palavras de Adriane Vidal Costa

¹ Quando eu tinha 14 anos de idade, meu pai perseguia denodadamente minha atividade literária. Ele não estava de acordo em ter filho poeta. Encontrei numa revista esse nome tcheco, sem saber sequer que se tratasse de um escritor, venerado por todo um povo, [...].
[Todas as traduções que constam neste trabalho são de nossa autoria].

(2006), o desejo de Neruda de escrever escrita de denúncia surgiu a partir de sua ida a Espanha como diplomata em plena ditadura do General Francisco Franco, no período de 1934 a 1936. O poeta ficou indignado com a situação do povo espanhol e com o assassinato do poeta espanhol Federico García Lorca (1898-1936). Com isso, Neruda solidariza-se com a nação espanhola, escrevendo seu primeiro livro de cunho denunciativo *España en el corazón*, em 1937, no qual aponta os horrores da guerra civil espanhola. O livro foi impresso pelos próprios soldados no mosteiro perto de Girona que nas palavras de Neruda de maneira inesperada, como pode-se ver:

Los soldados del frente aprendieron a parar los tipos de imprenta. Pero entonces faltó el papel. Encontraron un viejo molino y allí decidieron fabricarlo. Extraña mezcla la que se elaboró, entre las bombas que caían, en medio de la batalla. De todo le echaban al molino, desde una bandera del enemigo hasta la túnica ensangrentada de un soldado moro ². (NERUDA, 1974, p. 174.)

Em seu retorno ao Chile, filiou-se ao Partido Comunista do Chile, “*Ingresé al Partido Comunista de Chile el 15 de julio de 1945*” ³. (NERUDA, 1974, p. 242), candidatando-se e vencendo as eleições como “[...] *senador de la república el 4 de marzo de 1945*”⁴ (NERUDA, 1974, p. 242). Em sua terra natal, o poeta observou que naquele instante havia muitas pessoas descalças e sem escola. E que foram essas pessoas que o elegeram como representante político. O poeta assevera isso em sua própria fala:

*Esta gente sin escuela y sin zapatos me eligió senador de la república el día 4 de marzo de 1945. Llevaré siempre con orgullo el hecho de que votaron por mí millares de chilenos de la región más dura de Chile, región de la gran minería, cobre y salitres.*⁵. (NERUDA, 1974, p. 236).

A partir dessa citação, observa-se que quem elegeu o poeta-político foi a camada mais baixa da sociedade chilena, como os mineradores que estavam sendo explorados e viviam em regiões desérticas com dificuldade para a extração do sal.

² Os soldados da frente aprenderam a manejar os tipos da gráfica. Mas então faltou o papel. Encontraram um velho moinho e ali decidiram fabricá-lo. Estranha mistura a que se elaborou, entre as bombas que caíam, no meio da batalha. Tudo era aproveitado no moinho, desde uma bandeira do inimigo à túnica ensanguentada de um soldado mouro. (NERUDA, 1974, p. 174.)

³ “Ingresé ao Partido Comunista do Chile no dia 15 de julho de 1945”.

⁴ “[...] senador da República no dia 4 de março de 1945”.

⁵ Esta gente sem escola e sem sapatos me elegeu senador da república no dia 4 de março de 1945. Levarei sempre com orgulho o feito de que votaram em mim milhares de chilenos da região mais dura do Chile, região de grande mineração, cobre e salitres.

Então, foi por essa gente que o poeta usa sua poesia para denunciar o maltrato e a exploração do seu povo.

O livro *Canto General* foi concluído em 1950 e Neruda compôs as poesias que pertencem a essa obra no período em que estava fugindo da perseguição política chilena. “*En aquel año de peligro y de escondite terminé mi libro más importante el Canto General.*”⁶. (NERUDA, 1974, p. 245). *Canto General* trata não só de questões do Chile, mas também da América Latina. O livro é repleto de temas que enaltecem a natureza, as lutas e heróis revolucionários da América Latina.

1.2 Pergunta de Pesquisa

Sabe-se que Pablo Neruda, quando escreveu os poemas: “*Los Muertos de la Plaza 28 de enero 1946 Santiago de Chile*”, “*Las Masacres*” e “*González Videla El traidor de Chile (Epílogo) 1949*”, dirigiu-se, especificamente, ao povo chileno e ao presidente Gabriel González Videla (1952 a 1946), pois Neruda instiga seus leitores/eleitores a se conscientizarem sobre o sofrimento pelo qual estavam passando. Se os poemas citados acima foram escritos para o povo chileno, como os tradutores se apropriaram de poemas específicos para “acessibilizar” a uma outra cultura? Quais foram as maneiras adotadas por cada tradutor para a versão final na língua de chegada? Fizeram uma transcrição / recriação do poema como Haroldo de Campos praticava em suas traduções poéticas?

1.3 Objetivos Geral e Específicos

O objetivo principal da dissertação é analisar quais foram as principais estratégias tradutológicas utilizadas na tradução dos poemas: “*Los Muertos de la Plaza 28 de enero 1946 Santiago de Chile*”, “*Las Masacres*” e “*González Videla El traidor de Chile (Epílogo) 1949*” do chileno Pablo Neruda, pelos seguintes tradutores, o brasileiro Paulo Mendes Campos e o português Albano Dias Martins. Quanto aos quatro objetivos específicos da dissertação que Explicar alguns aspectos em torno da literatura engajada, apresentar um estudo biográfico sobre Pablo Neruda, enfatizando

⁶ “Neste ano de perigo e de esconderijo terminei meu livro mais importante, o *Canto General*.”

seu engajamento político, desenvolver uma análise crítica dos poemas “Los Muertos de la Plaza 28 de enero 1946 Santiago de Chile”, “Las Masacres” e “González Videla El traidor de Chile (*Epílogo*) 1949”, tendo como eixo principal os fundamentos da literatura engajada de (Sarte, 1947/ 2019; Benoit, 2002), e analisar as escolhas tradutórias e seus possíveis efeitos de sentidos e demonstrar as principais modalidades/ procedimentos/ estratégias de traduzir que cada tradutor utilizou no ato da tradução, por exemplo, domesticação, estrangeirização, transcrição, recriação, acréscimo, inversão entre outros.

1.4 Justificativa

Por meio desta pesquisa, espera-se demonstrar, de forma objetiva, que um mesmo poema, quando traduzido por profissionais de nacionalidades distintas, com vivência de mundo e experiência diversa, com conceitos e éticas particulares, tende a ter mantido o sentido do texto-fonte. Uma possível explicação é que esses profissionais são capazes de se apropriarem de hermenêuticas que conduzem a mesma finalidade, ou seja, manter o sentido do texto-fonte. De maneira significativa, almeja-se levar ao conhecimento dos leitores brasileiros, o papel social importante que Pablo Neruda desempenhou por meio de suas poesias, relatando e denunciando o que estava acontecendo na América Latina e na Europa.

1.5 Metodologia

A metodologia desenvolvida nesta pesquisa é um levantamento bibliográfico com base em alguns teóricos de textos literários, análise crítica dos poemas “Los Muertos de la Plaza 28 de enero 1946 Santiago de Chile”, “Las Masacres” e “González Videla El traidor de Chile (*Epílogo*) 1949”, assim como, uma análise comparativa de duas traduções do poema.

Conforme o poeta e tradutor brasileiro Geir Campos (1924 – 1999), “não há povo tão isolado que possa dispensar os serviços da tradução” (CAMPOS, 1987, p. 13). Acrescenta-se ainda, como exemplo, o voo do besouro que apesar de tudo, voa como se fosse um inseto que tivesse nascido para voar, como afirma o autor (1987) na seguinte passagem:

O besouro é animal que tem tudo para não poder voar: o corpo é rombudo, as patas não se recolhem, as asas são enfiadas num estojo de cascas duras..., mas, apesar de todos os pesares, o besouro voa e muito. Com o tradutor dá-se a mesma coisa: cada texto é um complexo de obstáculos e dificuldades aparentemente intransponíveis, linguísticas e não linguísticas; entender o que o autor disse e o que ele quis dizer, na língua dele, é difícil; dizer na língua da gente o que se entendeu na língua do original, não é fácil..., mas o tradutor traduz e muito (CAMPOS, 1987, p.13).

Sendo assim, através dessa citação de Campos (1987), pode-se afirmar que a tradução é possível, mesmo com tantas dificuldades na língua de partida, quanto na língua de chegada. Apesar de se tratar de um processo complexo, o tradutor é encarregado de acessibilizar esta ideia seja ela, cultural, social ou política para uma determinada cultura.

Nesse contexto, em um primeiro momento, será feita uma pesquisa bibliográfica sobre as diferentes abordagens nos estudos da tradução. Para que houvesse os conceitos, as maneiras ou os atos tradutórios que existem atualmente, os estudiosos da tradução percorreram um longo caminho, mesmo antes da Era Cristã. Há impasses entre os escritores, os poetas e os tradutores sobre a melhor maneira de traduzir. Na opinião de José Pinheiro de Souza (1998, p. 52), algumas controvérsias surgiram desde os antigos romanos, como o tradutor Cícero (1º século A.C.), que defendia a tradução livre. E, em seguida, São Jerônimo (384 AD), que dava preferência pela tradução literal.

A respeito da tradução de textos literários, tomaremos como base os argumentos de alguns teóricos que veem a tradução como forma de expansão cultural. Para Lenita Maria Rimoli Esteves (2014, p. 17), “Traduzir é uma ação que, além do efeito óbvio de produzir um segundo texto numa língua diferente tem outros efeitos igualmente importantes e, às vezes, mais contundentes do que o próprio tradutor imagina”. Partindo desse princípio, Lawrence Venuti (2002), discute os conceitos de estrangeirização e de domesticação, os quais apresentam para o tradutor uma escolha difícil em relação ao leitor, ou seja, deixar o leitor em seu aconchego, ou tirá-lo da zona de conforto como leitor. Esse conceito binário de estrangeirização verso domesticação já foi superado, pois sabe-se, que o tradutor se apropria de ambas, não sendo possível optar apenas por um conceito.

Para Rosemary Arrojo (1986), a tradução é um “palimpsesto” em que se apaga um texto- fonte dando surgimento a uma escritura como outra nova interpretação que será feita a partir do leitor/tradutor.

A respeito da tradução de poesia, considera-se as obras de Mário Laranjeira (2003), Paulo Henriques Britto (2020) e de Haroldo de Campos (2013), que discorrem sobre as dificuldades de se traduzir esse tipo de obra de arte. De maneiras similares, esses teóricos têm o mesmo conceito de tradução poética como, por exemplo, “transcrição”, “transposição criativa” ou “recriação”. Observa-se que esses especialistas da área estão de acordo que um poema-fonte possa ser traduzido para outra língua de forma que se trate de uma nova escrita. Como pode-se ver, “a tradução de poesia é uma reescritura, noutra língua, de uma leitura do texto. É imprescindível que o sujeito da leitura seja o mesmo da reescritura” (LARANJEIRA, 2003, p. 31).

Para alguns críticos, Pablo Neruda foi um dos representantes da poesia hispano-americana de sua época na qual o poeta decidiu enaltecer seu país, por meio de sua escrita singela, com um valor social e político muito presente. Nas palavras do crítico literário David Schidlowsky (2008):

*Pablo Neruda es, sin duda, uno de los poetas más importantes de la literatura universal del siglo XX, siglo de luces y sombras. Su obra ha tenido y tiene una enorme influencia literaria y poética y sigue gozando de especial atención de parte de investigadores, críticos y amantes de la poesía*⁷ (SCHIDLOWSKY, 2008, p. 11).

Na atualidade quando se debate sobre poesia de engajamento político um dos primeiros poetas que vem à mente é o chileno Pablo Neruda com sua poesia política. Por meio de seus poemas deixou um legado de leitores interessados em uma poesia de caráter próprio que relata a sociedade nos campos político, social e cultural.

Para discutir sobre o engajamento político de Pablo Neruda, há necessidade de mencionar os dois críticos associados com a literatura engajada: Jean-Paul Sartre (2019 / 1947) e Denis Benoît (2002) que nos traz suas observações sobre literatura de engajamento.

Por sua vez, consideramos outros teóricos que debatem sobre o teor político e social dos poemas de Neruda, como, Adriane Vidal Costa (2009), Matilde Urrutia (1995) e o próprio Pablo Neruda com seu livro de memórias *Confieso que He Vivido* (1974). O objetivo dessas leituras é melhor entender como estava a sociedade chilena na época, em que o poeta decidiu escrever o livro *Canto General*.

⁷ Pablo Neruda é, sem dúvida, um dos poetas mais importantes da literatura universal do século XX, século de luzes e sombras. Sua obra teve e tem uma enorme influência literária e poética e segue gozando de especial atenção por parte de investigadores, críticos e amantes da poesia.

Para debater acerca da disciplina Literatura Comparada, faz-se necessário mencionar que a disciplina a princípio tinha como objetivo averiguar quem seria a obra original e quem seria a cópia. No entanto, esse conceito ficou ultrapassado visto que hoje se busca a intertextualidade entre as obras, ou seja, fatos ou informações que não poderiam ser encontradas se o escritor não tivesse tido contato com determinada obra. Para discutir o tema temos como base os teóricos Eduardo Coutinho (2008) e Carvalhal (2006).

A respeito da estrutura dessa dissertação está dividida da seguinte maneira: o Capítulo I, intitulado “Tradução e Poesia”, será dividido em sete subcapítulos. Inicia-se com a seção “Surgimento da História da Tradução: breve relato”, na próxima seção argumentaremos sobre “Estudos da tradução” e na terceira seção “Diferentes abordagens do ato de traduzir”, consideramos na quarta seção “Algumas maneiras de traduzir”, enquanto no quinto subcapítulo discorreremos sobre “Ética e Tradução”. A penúltima seção estará focada na “Tradução Literária” e a última seção será “Tradução Poética”, que é nosso objeto principal da dissertação.

Já o Capítulo II, “A poética engajada de Pablo Neruda”, está dividido em quatro partes, sendo a primeira, “Literatura de engajamento”, em que debateremos sobre o conceito de literatura engajada segundo Jean-Paul Sartre e Denis Benoît, já na segunda seção “Engajamento político de Pablo Neruda” no qual discutiremos sua participação no partido comunista até a cassação de seu mandato como senador do Chile. Na seção seguinte, “Estrutura geral do livro *Canto General*”, citaremos como está dividido o livro, os temas e estilos encontrados nos cantos nerudianos. E no último subtítulo “Análise crítica dos poemas: “Los Muertos de la Plaza 28 de enero 1946 Santiago de Chile”, “Las Masacres” e “González Videla El traidor de Chile (*Epílogo*) 1949”, pois discutiremos sobre o histórico, político e o social durante a escrita dos poemas.

Quanto o capítulo III, “Comparação entre duas traduções dos poemas: versão portuguesa e a versão brasileira”, está dividido em cinco partes. Na primeira parte, intitulada “Conceitos acerca da Literatura Comparada” em que consiste num debate de aproximação ou distanciamento entre os Estudos da Tradução. Já na segunda parte intitulada por “Principais diferenças e afinidades entre os idiomas português e espanhol” em que se divide numa subseção intitulada de “Similaridade e distanciamento entre as variantes da língua portuguesa no Brasil e em Portugal”, em que discutiremos

aproximação e afastamento entre os três idiomas. E na terceira secção estará a “Análise da tradução dos poemas de Neruda de Albano Dias Martins”, considera-se as características principais da tradução, conforme o uso da Língua Portuguesa, em Portugal. Quanto à quarta secção, “Análise da tradução dos poemas de Neruda de Paulo Mendes Campos”, faz-se uma análise crítica da tradução do poema de Neruda, conforme o tradutor brasileiro. Na última secção do capítulo, “Comparando as traduções de Albano Dias Martins e Paulo Mendes Campos”, faz-se uma leitura comparativa das duas traduções.

Em suma, a tradução é necessária para toda a humanidade, pois é por meio desse processo que barreiras de isolamento cultural e social são rompidas. Isso torna-se visível nas traduções dos poemas de Pablo Neruda, “Los Muertos de la Plaza 28 de enero 1946 Santiago de Chile”, “Las Masacres, e “González Videla El traidor de Chile (*Epílogo*) 1949” em que o poeta narra os acontecimentos por meio de canto tanto épico quanto lírico como podemos ver adiante.

2 A TRADUÇÃO E A POESIA

2.1 Surgimento e História da Tradução: breve reconto

De acordo com o escritor espanhol, Javier Calvo Perales (2016, p. 21), a história da tradução poderia ser lida como se fosse um conto. Seria a história da “Septuaginta”, ou seja, a “tradução dos setenta”, em que se aborda a primeira tradução da Bíblia para o grego. Essa história tem como base um fato ocorrido com Ptolomeu II Filadelfo, rei do Egito do século III a. C. Esse rei almejou possuir todos os livros do mundo em sua biblioteca, inclusive, a Bíblia hebreia. Para isso, a pedido do rei, o sumo sacerdote convocou setenta e dois anciãos, que por sua vez, eram sábios tradutores e que possuíam uma magnífica cultura. Desse modo, os estudiosos escolhidos afastaram-se e isolaram-se, em uma ilha chamada Faros, a fim de executar a difícil tarefa.

Quando os sábios regressaram, foi demonstrado que as setenta e duas traduções eram semelhantes, como se fosse ditada por uma única pessoa. Nas palavras de Perales, “[...] *todos con los mismos substantivos y los verbos, como si a cada uno la dictara un apuntador invisible.*”⁸ (PERALES, 2016, p. 23). Essa tal perfeição foi atribuída a “Jeová” que inspirou os tradutores para que houvesse esse resultado memorável. Observa-se, que estes homens eram sábios, conheciam outras línguas, o que facilitou a compreensão dos textos para o ato da tradução. Para Perales

⁸ “[...] todos com os mesmos substantivos e os verbos, como se a cada um, ditara um apontador invisível”.

(2016, p. 23), “[...] su inspiración era directa y literal: eran médiums de la traducción, imbuidos de la Mente Divina.”⁹. Nesse caso, percebe-se duas vertentes, quanto ao conto relatado por Perales, sendo, de um lado, a participação divina e de outro, o conhecimento linguístico que cada sacerdote possuía.

Já na Era Cristã, pode-se encontrar na Bíblia, livro sagrado cristão, com o episódio conhecido como *Torre de Babel*, no que o homem desafiou a Deus construindo uma torre tão alta que alcançasse o céu.

Segundo Rios (2009, p. 96), o conceito de Babel significa “confusão de línguas ou de vozes, grande algazarra, gritaria, desordem e baderna”. Foi isso que ocorreu quando alguém pedia, por exemplo, algum material para o outro. Desse modo, atribuiu-se esse evento ao surgimento de línguas. De acordo com a Bíblia (2012), Livro de Gêneses, Cap.11, Versículos 1-9:

Todo mundo usava uma só língua e as mesmas palavras. E aconteceu que, partindo do Oriente, acharam uma planície na terra de Senaar, e ali se estabeleceram. Disseram uns aos outros: “Vamos fazer tijolos e cozê-los ao fogo”. Utilizaram tijolos em vez de pedras, e betume em lugar de argamassa. E disseram: “Vamos construir para nós uma cidade e uma torre que chegue até o céu. Assim nos tornaremos famosos. Do contrário, seremos dispersados por toda a superfície da terra”.

Então o Senhor desceu para ver a cidade e a torre que os homens estavam construindo. E o Senhor disse: “Eles formam um só povo e todos falam a mesma língua. Isto é apenas o começo de seus empreendimentos. Agora nada os impedirá de fazer o que se propuserem. Vamos descer ali e confundir a língua deles, de modo que já não se entendam uns aos outros.

E o Senhor os dispersou dali por toda a superfície da terra, e eles pararam de construir a cidade. Por isso a cidade foi chamada Babel, porque foi lá que o Senhor confundiu a língua de todo mundo, e de lá dispersou os homens por toda a terra. (BÍBLIA SAGRADA, 2012, p. 35).

De acordo com essa explicação, houve uma época em que esses povos, ou seja, os descendentes de Noé falavam a mesma língua e viviam na região da Suméria atual Iraque e Kuwait. Com o passar do tempo, decidiram construir uma torre por dois prováveis motivos: proteger-se de um possível dilúvio e para adorarem vários deuses. Com isso, Deus resolveu “punir” os homens para que não pudessem se entender, e assim, não terminar a torre. Essa tal “punição” justifica a variação das línguas e a dispersão desses povos por várias regiões da Terra. Assim, só poderia haver entendimento em ambientes onde as línguas coincidissem. Dessa forma, com a *Torre de Babel*, teria ocorrido a profusão das línguas e, por conseguinte, o ofício de tradutor.

⁹ [...] sua inspiração era direta e literal: eran médium da tradução, persuadidos da Mente Divina”.

No que lhe concerne, ao se analisar a história da tradução dentro do pensamento Ocidental, encontra-se também na Roma antiga os registros da necessidade de tradução. Segundo Lima (2012),

o grego era a língua cultural naquele período, dessa forma, os leitores romanos instruídos, que dispunham de condições e conhecimentos para ler os textos originais, consideravam a tradução como metatexto do original. Por conseguinte, a tarefa de traduzir era tida para os tradutores romanos como prática de comparação entre o estilo do texto original e o estilo linguístico do texto traduzido, pois subentendia-se que o leitor do texto meta já conhecia a forma e o conteúdo do texto original. (LIMA, 2012, p. 205)

Como pode-se observar na citação acima, uma das primeiras discussões acerca da tradução vieram juntamente com os antigos romanos, que apresentavam duas vertentes: a tradução literal e a tradução livre. A tradução literal é aquela que está associada à ideia de tradução fiel, neutra, objetiva com predominância de traduzir palavra por palavra. Em contrapartida, à tradução livre é aquela que proporciona a ideia de tradução infiel, parcial, subjetiva, valorizando o sentido da palavra no ato da tradução.

Para alguns teóricos, o que realmente interessava era a compreensão do leitor. E para que houvesse esse entendimento, o tradutor era autorizado a fazer as possíveis adaptações com o intuito de divulgar o conteúdo do texto-fonte para o texto-alvo.

Esteves (2014) tem um capítulo intitulado, “A tradução como difusão de conhecimento”, em que ela cita um conceito de tradução:

[...] a tradução tem como função primordial trazer para determinada língua uma informação que está escrita em outra”. (2014, p. 75). Essa difusão de conhecimento que desde o princípio até hoje é vista “nas ciências, sejam elas biológicas, humanas ou exatas, bem como todo o conhecimento por elas produzido foram ao longo dos séculos transmitidos entre culturas e, conseqüentemente, traduzidos. As doutrinas religiosas, para serem divulgadas, dependeram em grande medida da tradução (ESTEVES, 2014, p. 75).

Muito do conhecimento adquirido pela humanidade veio através de tradução, que pode ser vista nos textos de diversos gêneros, tanto textos literários como textos não-literários. Vale salientar que uma vez que não existiam leis, nem regras e tampouco tradutores profissionais, esses tradutores eram “copistas [que trabalhavam], individualmente; alteravam os textos que copiavam, deliberadamente ou não, [possibilitando] uma série de erros, reduções, equívocos, acréscimos e muitas outras” (MONTGOMERY, 2000, p. 19, *apud* ESTEVES, 2014, p. 79). Assim, constata-se que “os tradutores eram livres para alterar uma obra, acrescentar novos exemplos,

reorganizar o material ou dividi-lo em capítulos que antes não existiam e até mudar o fraseado dos textos”. (2014, p. 79). Contudo, essa liberdade que adquiriam os tradutores permitia que eles mudassem todo o sentido de uma determinada obra e, que, às vezes, os leitores não sabiam que se tratava de um texto traduzido, devido à interferência abusiva do tradutor.

2.1.1 Estudos da Tradução

Atualmente muitos tradutores/tradutoras, estão gozando de algumas conquistas, que para serem desfrutadas nos dias de hoje passaram por um grande percurso de aceitação e/ou rejeição, tanto por parte da área literária quanto por parte dos leitores. Recentemente, no mercado literário encontram-se milhares de obras traduzidas, cujo número de tradução chega a ser maior que as obras originais. De acordo com Erwin Theodor Rosenthal (1983), existem muitos tradutores, porém pouquíssimos são os teóricos que estudam sobre as questões tradutológicas:

milhões de seres humanos ouvem e lêem matérias traduzidas, centenas de milhares traduzem e, comparados a este número, relativamente poucos são os que se ocupam dos fenômenos teóricos da tradução ou que examinam com detenção os seus problemas teóricos” (ROSENTHAL, 1983, p. 11).

Essa realidade vem mudando a cada dia, pois atualmente existem vários teóricos estudando sobre a teoria da tradução. Esses estudos no Brasil começaram a se desenvolver a partir de dois grandes precursores: Brenno Silveira (1952) com seu primeiro livro dedicado ao tema intitulado *A arte de traduzir*. Nesse livro, Silveira argumenta que o tradutor precisa ir além das palavras, sem esquecer que deve obedecer a algumas condutas de ética tanto do texto de partida quanto do texto de chegada. Logo, temos o húngaro naturalizado brasileiro, Paulo Rónai, com suas duas obras *Escola de Tradutores* (1952 / 2012) e *A Tradução Viva* (1981), nas quais relata suas experiências de tradutor afirmando que “nenhuma cultura, por mais avançada que seja, dispensa a presença das traduções de obras significativas de outras culturas e outras línguas” (RONÁI, 1981).

Essa atividade, tão importante desde os tempos mais remotos, não gozou, entretanto, nem do prestígio e nem da popularidade que era de esperar. Existem grandes enciclopédias modernas, como por exemplo a Enciclopédia Britânica, que até bem pouco tempo descrevia com precisão o ato de ferrar cavalos, mas não dedicava mais que algumas linhas à tradução, se é que a mencionavam. A última edição do *Grande Brockhaus*, famosa enciclopédia

alemã em catorze volumes, que reúne cerca de dez mil páginas de informações úteis acerca de todos os ramos de atividade e do saber humanos, não concede mais de meia coluna à tradução. Talvez se trate de resquícios da época em que traduzir era considerado uma atividade subalterna [...] (ROSENTHAL, 1983, p. 12).

De acordo com a citação acima, os textos traduzidos eram vistos como textos inferiores, que ficavam à margem da literatura; a maioria dos leitores aceitavam as obras traduzidas como uma simples adaptação sem grande relevância. Se os textos eram carregados de preconceitos, imaginam o que acontecia com quem os traduziam? Quem traduziam os textos eram “[...] diplomatas em início de carreira ou literatos frustrados que, não conseguindo publicar as suas próprias produções, contentavam-se em aparecer em páginas de rosto, como transmissores de conhecimento” (ROSENTHAL, 1983, p. 12). Com isso, a imagem do tradutor por muito tempo foi transmitida como inferior ao autor do texto-fonte.

Para Cristina Carneiro Rodrigues (2000), os Estudos da Tradução literária podem ter sido negligenciados por dois motivos. Vejamos o primeiro:

[...] as ideias românticas sobre o autor como gênio e a sacralização do texto literário. Ao trabalhar com esses conceitos, a literatura teria concebido a tradução como atividade mecânica que produziam um material já não mais seu objeto de estudo, pois um texto único, produto de um gênio criador, não sofreria qualquer tipo de interferência, como a promovida pela tradução (RODRIGUES, 2000, p. 107).

Quanto ao segundo motivo, trata-se da: “[...] ideia da marginalidade da tradução e a noção de que a obra literária tem que ser lida no original, na medida em que se julga que há perda da literalidade de uma obra que sofre o processo de tradução” (RODRIGUES, 2000, p. 108). Como foi destacado, as obras traduzidas não tinham um valor literário como a obra-fonte. Isso ocorreu pela valorização do autor e de sua obra. O autor do texto de origem tinha o privilégio de ser enaltecido como um grande artista, por criar um texto. Já o tradutor, por sua vez, não era digno de nenhuma importância, se mantinha à margem inferior dos cânones literários, pois os textos traduzidos eram considerados um mero texto mecânico.

Com o passar dos tempos, tudo isso foi se modificando; já não mais estudam os textos traduzidos com intuito de compará-los com a obra-fonte, pois o tradutor vem conquistando seu espaço no campo literário, como afirma Maria Paula Frota (2010):

Deixou-se de estudar o texto traduzido apenas no seu confronto com o original e num vácuo sociocultural e histórico. Passou-se a estudar a

produção e a recepção de traduções como atividades inseridas em polissistemas dinâmicos e de naturezas várias, considerando-se os interesses e políticas editoriais, as lutas de poder não só no campo mais restrito das literaturas canônicas e marginais como também nas lutas políticas intra e internacionais (FROTA, 2010, p. 163).

Hordienamente busca-se nas traduções o contexto social e político preservado na língua-fonte que é transmitida para a língua-alvo. E, também, como esse texto traduzido é recepcionado na língua de chegada e como as editoras se posicionam a cada obra traduzida.

Um dos pioneiros a se preocupar com a expressão “Estudo da Tradução” como disciplina em um contexto internacional, foi o poeta e tradutor neerlandês James Stratton Holmes (1924 – 1986), que no ano de 1972, apresentou no 3º Congresso Internacional de Linguística Aplicada em Copenhague, a criação da disciplina Estudo da tradução. Holmes tinha como principal objetivo, estudar a literatura traduzida propondo “a criação de uma nova disciplina a que chamou de Estudos da Tradução, voltada para os problemas relacionados ao fenômeno da tradução como processo e como produto” (MARTINS, 2002, p. 19). Compartilhando dessa ideia, em um cenário brasileiro, encontra-se a pesquisadora Rosemary Arrojo que afirma:

[...] a criação de uma disciplina exclusivamente dedicada à tarefa do tradutor pressupõe que os "especialistas qualificados" detenham todo o poder decisório sobre as "diretrizes" a serem seguidas para a produção de traduções, ao mesmo tempo em que atribui somente às traduções realizadas sob essas "diretrizes" o poder de "influenciar o desenvolvimento da cultura receptora" (ARROJO, 1988, p. 13).

A respeito dos Estudos de tradução no Brasil, Andréia Guerini e Marie-Hélène Catherine Torres apontam que o surgimento dos Estudos da Tradução não aconteceu de um dia para outro. Houve grandes tentativas, tanto por parte dos professores da época quanto das próprias instituições. O processo de Estudo de Tradução no Brasil apareceu de modo tardio ao ser confrontado com alguns países como “Bélgica, Espanha, França e Inglaterra e, mais recentemente, expandiram na Itália. No Brasil, apesar dos grandes esforços de muitos docentes e instituições [...]” (GUERINI; TORRES, 2006, p. 20).

No entanto, após algumas tentativas frustradas, a disciplina se consolidou com uma estrutura curricular com apenas uma área de concentração recebendo o nome de “Processo de Retextualização” com duas áreas de pesquisa, sendo elas: Teoria,

Crítica e História da Tradução e Lexicografia, Tradução e Ensino de Línguas Estrangeiras” (GUERINI; TORRES, 2006, p. 21). Na concepção das autoras, as principais perspectivas dessas áreas era estudar os mínimos detalhes das culturas, história e ideologia por meio da tradução. Essas duas áreas de pesquisa foram divididas entre doze disciplinas:

[...] a PGET criou doze disciplinas: História da tradução; Teorias da tradução; Crítica de tradução; Texto, contexto e tradução; Tradução literária; Estudos de corpora e tradução; Lexicografia e Ensino de línguas estrangeiras; Seminário em prática da tradução; Tradução técnica; Recursos tecnológicos para a tradução; Tradução e aprendizagem de línguas estrangeiras; Tópicos especiais, além de disciplinas como *Leituras dirigidas em tradução* (orientação) e *Estágio de docência* (GUERINI, TORRES, 2006, p. 22).

Como apontam as autoras, essas disciplinas eram ministradas por professores que atuavam na área “de licenciatura e bacharelado em português, alemão, espanhol, francês, inglês e italiano, tais como Prática da Tradução, Tradução Literária, Teoria da Tradução, Tradução para o Ensino de Línguas e Lexicografia” (GUERINI; TORRES, 2006, p. 22). Isso facilitou o processo de ensino e aprendizagem dos alunos nos cursos (Graduação e Pós-Graduação) em tradução.

Para fomentar o Ensino de Tradução nas principais instituições do país, no ano de 1968 foi consolidado o seu ensino / aprendizagem. “Com a então Lei de Diretrizes e Bases, a tradução chega às universidades brasileiras, assim institucionalizando-se academicamente” (FROTA, 2007e [2006] p. 140). Após algum tempo, surge a criação de alguns fóruns “em 1975 e em 1986, criados e tornando-se dois importantes fóruns de reflexão sobre tradução, sendo respectivamente, o Encontro Nacional de Tradutores e o Grupo de Trabalho de Tradução da ANPOLL” (FROTA, 2007 e [2006] p. 141).

Como já é de se esperar, foi visível o crescente número de alunos buscando o novo curso:

Na área acadêmica, é recente a criação dos cursos universitários de tradução no país, datando da Reforma Universitária de 1968 e tendo os primeiros graduados em 1972. Tais cursos foram inseridos no âmbito dos cursos de Letras — Licenciatura — nos programas já existentes com poucas adaptações à nova habilitação. Só recentemente aqueles cursos começam a encontrar seu caminho próprio através de um constante autoexame e avaliação de seus resultados, tendo como consequência uma renovação dos programas, já agora mais adequados a um melhor preparo e à profissionalização dos estudantes (BORDENAVE, 2012, p. 19).

Pode-se afirmar então que o interesse pelos estudos da tradução vem aumentando com o passar dos anos porque estão surgindo novas oportunidades no mercado brasileiro para profissionais da tradução:

O ensino da tradução, cujos estudos vêm se avolumando mais e mais nas últimas décadas, continua atraindo o interesse de uma grande parte dos pesquisadores brasileiros e é também uma área que abraça ricos e múltiplos aportes teóricos (FROTA, 2007, p. 151).

Como já foi dito, o interesse pelos estudos da tradução vem aumentando a cada dia. Nesse sentido, convém citar um artigo das pesquisadoras Adriana Pagano e Maria Lúcia Vasconcellos (2003), intitulado “Estudos da tradução no Brasil: Reflexões sobre tese e dissertações elaboradas por pesquisadores brasileiros nas décadas de 1980 e 1990” que relata em detalhes o levantamento e mapeamento de algumas dissertações e teses no período dos últimos 10 anos.

O trabalho de levantamento e mapeamento periódico das atividades de pesquisa em tradução no país atende aos anseios dos membros do GT, conforme manifestados e discutidos em diversas reuniões do GT e nos Encontros Nacionais e Internacionais de Tradutores organizados pela ABRAPT (Associação Brasileira de Pesquisadores em Tradução), e representa uma tentativa de se organizar as informações relativas à pesquisa em tradução desenvolvida no país e de se documentar esse trabalho (PAGANO; VASCONCELLOS, 2003, p. 2).

Este mapeamento teve como objetivo principal expor algumas pesquisas realizadas no âmbito nacional dos Estudos da Tradução. Com esse estudo, nota-se que houve um crescente aumento em determinadas áreas da disciplina em estudar história da área e a trajetória percorrida.

Para finalizar esta seção, será citado a estudiosa Maria Cândida Bordenave (2012), argumentando que os tradutores precisam de conhecimento e, também, renovar as operações através de teorias e práticas “[...] e, através do uso simultâneo da teoria e da prática, vão desenvolver as habilidades intelectuais exigidas pelo exercício da tradução” (BORDENAVE, 2012, p. 21).

2. 2 Diferentes abordagens do ato tradutológico

Hodiernamente, existem vários teóricos que definem o conceito de tradução, cada um a seu estilo. Na visão de Arrojo (1986, p. 12) trata-se de uma “substituição

do material textual de uma língua pelo material textual equivalente em outra língua”. Por sua vez, Esteves (2014) define a tradução da seguinte maneira:

Tradução deriva do particípio passado do verbo latino *transfero: translatus*. O significado do verbo *transfero* “levar de um lugar para o outro”. De fato, traduzir sempre implica atravessar fronteira; para sermos mais preciso, levar algo além dos limites de uma fronteira (ESTEVES, 2014, p. 303).

Na concepção de Esteves (2014), quando se faz uma viagem de um país a outro não se deve levar tudo que quiser na bagagem, pois para a tradutora há leis a serem cumpridas em território estrangeiro. Existem coisas que “[...] podem ser levadas sem nenhum problema; mas existem aquelas que precisamos declarar oficialmente que estamos levando, e há algumas poucas coisas que precisamos deixar para trás” (ESTEVES, 2014, p. 303). Se comparado ao ato tradutório, essas são as normas que ocorrem na tradução, o tradutor leva algo, a exemplo de Esteves, a “tradição cultural” de uma determinada nação, que na maioria das vezes, deve ser transportada para uma outra cultura, mas também, há aquela que não deve ser transportada a uma cultura de chegada. Tradição essa, que poderia ser mantida “em isolamento durante décadas, talvez até mesmo durante séculos, dentro de uma fronteira bastante limitadas, sem causar problemas” (ESTEVES, 2014, p. 303).

Por isso, “traduzir” significa: “trasladar de uma língua para outra, interpretar e manifestar-se” (RIOS, 2009, p. 659). Dessa forma, infere-se que o ato de traduzir é deslocar de uma língua-fonte algo que, todavia, não existia na língua-alvo. Seguindo a mesma linha de raciocínio, Arrojo (1986) afirma que nessa travessia, deve-se levar todos os “componentes significativos do original para que alcancem a língua-alvo, de tal forma que possam ser usados pelos receptores” (ARROJO, 1986, p. 12). Ao traduzir, o tradutor leva na bagagem significados que possam ser satisfatórios para a cultura de chegada.

Pelos motivos acima citados, Arrojo assevera que “[...] não é por acaso que até hoje, em nosso mundo cada vez mais computadorizado, não há nem a mais remota possibilidade de que uma máquina venha a substituir, satisfatoriamente, o homem na realização de uma tradução” (ARROJO, 1986, p. 10). Nas palavras dessa autora, a tradução é uma das atividades mais complexas praticadas pelo homem; em nenhum momento essa função será substituída pelas máquinas. Apesar de que houve grandes avanços tecnológicos, existem especificidades no ramo da tradução que exigem o

trabalho do tradutor humano, como por exemplo, a tradução de textos literários e poéticos.

Além disso, a tradução espontânea realizada pelos computadores não possui o discernimento que o tradutor (pessoa) possui, em analisar o que se pode levar como significado novo a uma cultura de chegada, respeitando o âmbito cultural, social e político de cada nação receptora. Essas dúvidas, geralmente, seriam solucionadas somente com a participação de um tradutor profissional que conhecesse ambas as culturas, pois, o tradutor tem a capacidade de interpretar um texto fazendo as devidas adaptações / modificações, para que esse texto seja bem recepcionado pelos leitores da cultura de chegada.

A exemplo disso, há um conto do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899 – 1986), intitulado “Pierre Menard, autor del Quijote” (1974), em que o narrador propõe organizar os manuscritos deixados por Pierre Menard, um escritor francês que viveu no século XX. O narrador considera várias obras como soneto, monografia, artigo, tradução, bibliografia e análises deixados pelo amigo. No entanto, a obra que mais lhe chama a atenção é o escrito em que encontrou uma passagem da obra do escritor espanhol Miguel de Cervantes, um fragmento que coincidia com a mesma escrita de *Don Quijote de la Mancha*, tratando “[...] de los capítulos novenos y trigésimo octavo de la primera parte del Don Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós.”¹⁰. (BORGES, 1974, p. 446). Logo, concluiu que seria muito fácil escrever outro *Don Quijote* através da tradução e da interpretação, pois bastaria conhecer o idioma e entender como andava a religião católica daquele século. Conforme Borges (1974), “[...] *conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, ser Miguel de Cervantes*”¹¹ (BORGES, 1974, p. 447).

À primeira vista, pareceu-lhe uma tarefa muito fácil, pois o narrador de Borges teria apenas que pensar igual a Cervantes, imaginar como encontrava-se a Espanha do *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* no século XVII. Na realidade, o que houve foi o que Arrojo cognominou por “palimpsesto”, ou seja, “texto que se apaga em

¹⁰ “[...] dos capítulos nono e trigésimo oitavo da primeira parte de Don Quijote e de um fragmento do capítulo vinte e dois. (BORGES, 1974, p. 446)

¹¹ “[...] conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os muçulmanos ou contra o turco, esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e de 1918, ser Miguel de Cervantes”. (BORGES, 1974, p. 447).

cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra escritura (ou interpretação, ou a leitura, ou a tradução) do “mesmo” texto”. (ARROJO, 1986, p. 24).

Nas palavras de Rios (2009, p. 502), o palimpsesto era “antigo material de escrita, principalmente o pergaminho, que os copistas medievais usavam duas ou até três vezes, graças ao processo de raspagem do texto anterior”. Para Esteves, (2014, p. 90), “o palimpsesto, [atualmente], é mais uma metáfora para a reescrita e a intertextualidade, apontando para a quimera de um texto “original” ou “primeiro”, [...]”.

Mas, afinal, trata-se de um novo texto? A resposta seria sim, pois o narrador de Borges, interpretou e fez uma adaptação através da tradução, para que os leitores fizessem uma leitura da obra depois de tantos séculos, atribuindo-lhe significados e sentidos novos. Observe-se no seguinte fragmento da obra “original” de Cervantes: “[...] *la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*”.¹² (BORGES, 1974, p. 449). Esta é uma citação que Don Quijote relata durante o século XVII. Já Pierre Menard, cita: “[...] *la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*”.¹³(BORGES, 1974, p. 449). De tal modo, a produção de Menard é idêntica à de Miguel de Cervantes, porém, ao comparar as duas escritas, o narrador de Borges (1974) finaliza que as obras são semelhantes nas palavras, mas com significados distintos.

Ressalta-se que a obra de Borges (1974) foi escrita três séculos após o texto de Cervantes, e que ambos os textos foram escritos em tempo e espaço distintos. Percebe-se que houve um arcaísmo nas palavras de Cervantes em relação às mesmas palavras de Borges. Para os leitores do século XXI, trata-se de uma obra “original”, em que *Don Quijote de la Mancha* tornou-se uma história que corresponde a um passado bem distante, no entanto, pode ser apreciada por leitores contemporâneos, que no ato da leitura terão de interpretá-la com seu conhecimento de mundo. O argentino Jorge Luis Borges, com toda sua maestria, deu uma nova “roupagem” em *Don Quijote de la Mancha*, tornando o “original” próximo aos leitores de acordo com suas interpretações.

¹² “[...] a verdade, cuja mãe é a história, émula do tempo, depósito das ações, testemunho do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do por vir” (BORGES, 1974, p. 449).

¹³ “[...] a verdade, cuja mãe é a história, émula do tempo, depósito das ações, testemunho do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do por vir” (BORGES, 1974, p. 449).

Ao copiar o *Dom Quixote*, Menard o reconstrói. Sob a pena de um autor deste século, as ideias de Cervantes surgem com nova roupagem; ganham interpretações renovadoras, que somente um leitor do século XX lhes poderia dar. Cobre as palavras, agora, uma capa de ambiguidades, de duplos sentidos, que as enriquecem (CARVALHAL, 2006, p. 67).

Portanto, o exemplo do conto de Menard mostra que o implícito no ato de tradução é que, mesmo copiando palavra por palavra de um determinado texto, haverá algo que jamais será traduzido totalmente, porque envolve a interpretação do tradutor/leitor e, também, o contexto no qual o texto foi escrito ou para qual está sendo traduzido. Ou seja, “[...] será, sempre, apenas *lido* e *interpretado* e nunca totalmente decifrado ou controlado” (ARROJO, 1986, p. 22).

2.3 Algumas maneiras de traduzir

Existem no mundo milhões de pessoas que ouvem e leem obras traduzidas, confiando no instinto interpretativo do tradutor. No entanto, de certa forma, todos somos tradutores de nossa linguagem cotidiana, porque traduzimos tudo em nossa vida, mesmo que automaticamente sem perceber. Nas palavras de Erwin Theodor Rosenthal (1926-2016),

[...] somos todos tradutores: quando passamos uma observação de nossa linguagem cotidiana para o idioma escrito; quando ouvimos determinada explicação e a incorporamos à nossa experiência; quando adaptamos expressões estrangeiras ao nosso falar e quando usamos níveis de fala diversos, de acordo com o segmento social ao qual nos dirigimos (ROSENTHAL, 1983, p. 07).

Então, somos seres humanos portadores de uma linguagem que nos permite comunicarmos em vários grupos da sociedade, independentemente do meio social ao qual estamos inseridos, por exemplo, em um seminário de advogados, em uma junta médica ou, até mesmo, num diálogo entre adolescentes, ouvimos, traduzimos e interpretamos, automaticamente, adaptando o vocabulário ao nosso cotidiano, e isso só é permitido pelo processo linguístico.

O pensador russo Roman Jakobson (1896 – 1981) em seu ensaio sobre *Aspectos Linguísticos da Tradução* (1959), em que discutia acerca da tradução, afirma que existem três tipos de traduções, a saber: tradução intralinguística, tradução interlinguística e, por último, tradução semiótica. Para Jakobson, a tradução intralingual ou tradução intralinguística é aquela na qual se traduz uma palavra do

texto-fonte por outra palavra mais ou menos sinônima do texto-alvo. A tradução intralinguística, denominada também “reformulação” (rewording) seria “uma interpretação de signos verbais mediante outros signos da mesma língua” ¹⁴ (JAKOBSON, 1959, p. 308 *apud* ECO, 2009, p. 292).

Também convém destacar que esse processo ocorre dentro de uma mesma língua. Para reforçar esta afirmação Octavio Paz escreve em seu livro *Traducción: literatura y literalidad* que:

Aprender a hablar es aprender a traducir: cuando un hijo pregunta a su madre el significado de ésta o de aquella palabra, lo que realmente pide es que traduzca para su lenguaje la palabra desconocida. La traducción dentro de una lengua no es, en este sentido, esencialmente distinta de la traducción entre dos lenguas, y la historia de todos los pueblos repite la experiencia infantil (PAZ, 1971, 1). ¹⁵

Pode-se adaptar essa colocação, quando lemos uma obra literária que foi escrita há bastante tempo, em particular aquelas obras denominadas como “regionais”. Um exemplo clássico é a obra *Grande Sertão: Veredas* do escritor brasileiro João Guimarães Rosa (1908 – 1967) publicado em 1956, em que podemos encontrar palavras com bastante peso histórico social daquela época. Para que haja compressão entre os leitores modernos, algumas editoras solicitam que façam a tradução intralingual, ou seja, atualizar a obra com o vocabulário atual facilitando o entendimento dos leitores.

O tradutor terá que adaptar essa obra para a linguagem hodierna para facilitar a compreensão dos leitores da atualidade. Outro exemplo comum na tradução intralinguística é o que acontece em determinados grupos em que as pessoas costumam usar palavras próprias para se comunicar. Há comunidades que utilizam uma linguagem para a religião, outra usada nas assembleias, outra na literatura, outra com a família e outra para o cotidiano. Para o teórico francês George Steiner (1929-2020), a diferença está inserida no centro mesmo da linguagem.

¹⁴ [...] la traducción intralingüística, denominada también *reformulación* (rewording), que sería <<una interpretación de los signos verbales mediante otros signos de la misma lengua>>

¹⁵ Aprender a falar é aprender a traduzir: quando um filho pergunta a sua mãe o significado de esta ou aquela palavra, o que realmente pede é que traduzam para sua linguagem a palavra desconhecida. A tradução dentro de uma língua não é, neste sentido, essencialmente diferente da tradução entre duas línguas, e a história de todos os povos repete a experiência infantil.

Não há duas épocas históricas, duas classes sociais, duas localidades que usem as palavras e a sintaxe para expressar as mesmas coisas [...]. Nem dois seres humanos. Cada uma das pessoas se serve, deliberadamente ou por costume espontâneo, de duas fontes de suprimento linguístico: a língua corrente que corresponde a seu grau de letramento e um tesouro privado (STEINER, 2005, p. 70).

Com o passar dos tempos, algumas palavras se tornam anacrônicas dando oportunidades para outras palavras e expressões diacrônicas. A língua está sempre em plena mutação adaptando-se para a fala de cada indivíduo para ser utilizada de acordo com cada situação exigida pelo indivíduo.

Quanto à tradução interlingual, ou tradução propriamente dita, “*La traducción intralingüística es la que se verifica cuando se traduce un texto de una lengua a otra “[...], <<una interpretación de los signos verbales mediante cualquier otra lengua>> [...]*”¹⁶ (JAKOBSON, 1959, p. 308 *apud* ECO, 2009, p. 292). Esse estilo de tradução engloba o texto de partida, o tradutor e o texto de chegada. Através dessa tradução, a função do leitor abrange a de tradutor, intérprete e textualizador, visto que estamos trabalhando com línguas distintas. A tradução interlingual remete-nos a cuidados, pois estamos falando de culturas diferentes. Por exemplo, ao traduzir a obra *Don Quixote de la Mancha* do escritor espanhol, Miguel de Cervantes, ao português, o tradutor deve estar atento ao texto-original e, principalmente, ao texto-final, pois traduzirá para uma cultura que não viveu a Era Medieval, como seria o caso da cultura brasileira.

Todavia, como transmitir uma obra dessas para uma cultura tão distante? Nas palavras de Erwin Theodor Rosenthal, é o tradutor que pode possibilitar-nos esse conhecimento, pois, através de suas experiências, ele é capaz de apresentar-nos uma cultura nunca vista. O tradutor pode transitar em duas culturas diferentes para alcançar o seu objetivo principal que seria introduzir uma cultura nova a outra cultura.

Cabe a ele introduzir-nos nas experiências e emoções dos outros povos, e, embora seja verdade que é mais fácil penetrar na vivência dos vizinhos, graças a semelhanças de atitudes e de tradições, ainda assim o processo tradutório, aquele que derruba os entraves e permite a compreensão, é basicamente o mesmo. E é assim que surge o mérito máximo da boatradução: ele destrói os preconceitos e amplia os horizontes do espírito (ROSENTHAL, 1981, p. 08).

Após tantas descobertas, tantos avanços tecnológicos o que pode ser considerado como uma boa ou má tradução? Seria aquela que deixasse o leitor com

¹⁶ “A tradução intralingüística é a que se verifica quando se traduz um texto de uma a outra [...], <<uma interpretação dos signos verbais mediante qualquer outra língua>> [...]”

dúvidas em relação ao texto de origem ou aquela que deixasse o leitor seguro da tradução que está lendo? O primeiro a debater sobre esse método foi o filósofo Schleiermacher (2010). Para esse estudioso, o tradutor tem somente duas opções: ou leva o leitor até o autor, ou o autor até o leitor. Isso significa que: “ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá ao seu encontro” (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 242). Distingue-se que são duas extremidades opostas não havendo oportunidades para um meio termo. Foram atribuídos dois nomes a esses dois métodos: “método da tradução de distanciamento” que consiste em afastar o leitor do autor e o “método da tradução aproximadora” no que o autor é literalmente levado ao mundo do leitor.

Mais tarde, o teórico Venuti (2002) atribuiu nomenclaturas a esses dois processos, chamando-os de “estrangeirização” e “domesticação”. Na tradução estrangeirizadora, o tradutor fica “visível” e o leitor saberá que aquela obra é uma tradução, visto que encontrará termos estrangeiros e notas de rodapé, explicando algo que vem da cultura fonte e que não pertence à cultura-alvo.

Para compensar uma implicatura no texto estrangeiro, o tradutor pode acrescentar notas de rodapé ou incorporar o material suplementar ao corpo da tradução, mas qualquer escolha representa uma máxima diferente de quantidade de se direciona a uma comunidade diferente: acrescentar notas à tradução pode restringir o público doméstico a uma elite cultural, visto que fazem parte de uma convenção acadêmica (VENUTI, 2002, p. 47).

Por outro lado, a tradução domesticadora proporciona a “invisibilidade do tradutor”, porque esse tradutor traduzirá de maneira que a obra traduzida seja aceita pelos leitores como se fosse um texto “original”, eliminando alguns vestígios da cultura de partida. Para isso, dando aos leitores uma ilusão de texto “original” por considerar uma tradução “fluente”, tendo em conta “[...] traduções fluentes que produzam um efeito ilusório de transparência, e isso significa aderir ao dialeto-padrão corrente, ao evitar qualquer dialeto, registro, ou estilo que chame a atenção de palavras [...]” (VENUTI, 2002, p. 29). Com isso, o leitor imagina que está tendo contato com uma obra “original”.

Ao considerar os dois métodos propostos pelos estudiosos Venuti (2002) e Schleiermacher (2010) fica evidente que cada um à sua maneira defende qual método seguir, entretanto, nossa intenção não é defender nenhum, e sim, expor a existência

de ambos. O tradutor decidirá quem vai ao encontro de quem, ou seja, se o leitor irá até o escritor, ou se o escritor irá até o leitor.

Esteves (2012) dá-nos um exemplo sobre os dois modos, tanto da domesticação quanto da estrangeirização, em uma mesma obra. Trata-se da obra do alemão Theodor Storn (1817-1888), o romance *Der Schimmelreiter* publicado em 1888; o enredo acontece na província denominada Frísia, em pleno século XVIII. O resumo do romance que Esteves (2012, p. 195) descreve é a sobrevivência da população contra o avanço da água do mar em suas propriedades. Na opinião dela (2012), o tradutor Maurício Mendonça Cardozo fez uma tradução genial da obra do alemão Storn, sendo, uma que leva o leitor até o escritor alemão e a outra em que o escritor vai ao encontro do leitor (2012, p. 196).

[...] um ato de imersão na textualidade é o fato de ele ter feito duas traduções da mesma obra, uma que leva o leitor brasileiro até o autor alemão, recriando toda a ambientação e (falta de) cor local do original, e outra tradução que traz o autor (e sua obra) para o leitor, transferindo o ambiente da obra de Storn para o sertão nordestino, onde o embate entre o homem e a natureza é pautado não pelo excesso de água, mas que pela falta dela (ESTEVES, 2012, p. 196).

Conforme Esteves (2012, p. 196) na tradução de Cardozo, as obras foram intituladas de *A assombrosa história do homem do cavalo branco*, como estrangeirização e *O centauro bronco*, domesticação. Esteves (2012) acrescenta que na primeira, o tradutor utiliza notas explicativas para ajudar o leitor, pois trata-se de termos que não são comuns para os leitores. Já na segunda, o tradutor adaptou a obra a uma realidade nordestina brasileira que faz o leitor lembrar grandes romances brasileiros como “*O sertanejo* (1876), de José de Alencar, além de *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, e *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa” (ESTEVES, 2014, p. 198).

Para ampliar o estudo sobre estrangeirização versus domesticação observa-se a modo de exemplo, uma passagem das duas traduções. No *Centauro bronco*, a tradução domesticadora ficou assim:

o professor é descrito pelo coronel fazendeiro como alguém que “ainda dá apreço ao tão do orgulho”, já que, “de moço, estudou [para] seminarista. Não fosse caso de mulher- da -vida-, vingava padre na capital. Mas acabou de professor, por aqui na sua mesma terrinha (ESTEVES, 2014, p. 201).

Já no *Cavalo branco*, está demonstrada a tradução estrangeirizadora, iniciada desta maneira:

mestre-escola é então descrito pelo senhor-dos-diques como alguém que “mantém algo de seu orgulho” já que, “quando jovem, estudou teologia, e só por causa de um noivado malogrado acabou ficando por aqui, preso à sua terra natal, como “mestre-escola (ESTEVES, 2014, p. 201).

Esse parágrafo foi traduzido de forma estrangeirizadora. Nele, Cardozo manteve palavras que se referem ao contexto social e cultural da época, como por exemplo: mestre-escola e senhores-dos-diques, preservando a linguagem da obra fonte.

O autor conclui que o que deve ser priorizado é a obra completa, sua estrutura gramatical, (nos níveis fonético-fonológico, morfossintático, semântico, retórico/discursivo, pragmático, ortográfico e estilístico) suas peculiaridades que o autor deixou (ESTEVES, 2014, p. 196). Também, deve-se levar em consideração a harmonia dos textos. O tradutor deve identificar que essas substituições estão sendo adequadas à realidade do leitor da língua-alvo.

A tradução interlingual abrange todo tipo de texto como textos técnicos, literários, esportivos, religiosos e políticos que possam ultrapassar fronteiras para fazer a uma cultura-alvo um determinado texto de partida. Os textos literários são os mais importantes para os escritores e críticos no ramo da tradução interlingual.

A respeito da tradução semiótica ou intersemiótica”: “[...] *es aquella en la que se produce <<una interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal>> [...]*”¹⁷ (JAKOBSON, 1959, p. 308 *apud* ECO, 2009, p. 292). Esse tipo de tradução também acontece entre dois sistemas não-verbais, como, por exemplo, entre música e dança e, música e pintura. Para Rónai (1981), a tradução semiótica é:

Aquela a que nos entregamos ao procurarmos interpretar o significado de uma expressão fisionômica, um gesto, um ato simbólico mesmo desacompanhado de palavras. É em virtude dessa tradução que uma pessoa se ofende quando outra não lhe aperta a mão estendida ou se sente à vontade quando lhe indicam uma cadeira ou lhe oferece um cafezinho (RÓNAI, 1981, p. 17).

A modo de exemplo, o texto literário é composto por palavras, enquanto um filme é dotado de outros recursos como imagem, som da música e das expressões das personagens para levar o leitor a um mundo adaptado na filmagem, levando em conta

¹⁷ “[...] é aquela em que se produz <<uma interpretação dos signos verbais mediante os signos de um sistema não verbal>> [...]

alguns elementos cinematográficos como: o diálogo, a ambientação, a trilha sonora, a montagem, o enquadramento, a iluminação, a cor, o plano etc.

Outras abordagens tratam a tradução como um processo de criação. Segundo o tradutor mexicano Marco Antonio Campos (2013), esse estilo de tradução acontece “[...] *cuando el autor traduce fielmente a un poeta de otra lengua dándole al mismo su estilo personal.*”¹⁸ (CAMPOS, 2013, p. 55). Esse modelo de traduzir pode ajudar a divulgar o poeta em outra língua mantendo seu estilo particular.

Ainda, dando sequência aos métodos de traduzir, Antonio Campos (2013) valoriza a tradução livre, em que o tradutor, a partir de um poema-fonte, dá um novo significado ao poema como se fosse uma nova criação. Leia-se:

Esse tipo de tradução era bastante aceitável no século XVIII, principalmente, na França, no período conhecido como *les belles infidèles*, pois os tradutores se apropriavam de poemas alheios fazendo todo tipo de mudança, alegando fazer correções em textos que não estavam escritos em uma língua vernácula que no caso seria o francês (ASLANOV, 2015, p. 57).

Esse crítico israelense, Cyril Aslanov (2015), chamou esses tradutores de “tradutor-imitador”, porque um novo poema surgia com base no anterior. Em suas palavras, “[...] o tradutor-imitador não se sente obrigado a respeitar a formulação exata do texto-original” (ASLANOV, 2015, p. 57). No entanto, para que haja essa tradução, é de suma importância que exista um texto que sirva de modelo ou de inspiração. Também se pode denominar de tradução como recriação, ou seja, “uma obra inspirada em outra” (ASLANOV, 2015, p. 57).

A fim de prosseguir a discussão sobre os tipos de tradução, há que se destacar a “tradução da tradução”, termo utilizado pelo autor (2015), referindo-se ao fato de um tradutor não conhecer a obra-original e se apropriar de uma tradução para embasar seu trabalho tradutório: “[...] quando um tradutor traduz um texto de segunda mão, ou seja, um texto já traduzido de uma terceira língua” (ASLANOV, 2015, p. 15).

Ainda, conforme o autor, toda tradução é complexa, e vai além, visto que o tradutor se apropriara de um texto em que foi “manipulado” por um outro tradutor e uma outra cultura (ASLANOV, 2015). Normalmente, todas as traduções geram incertezas no leitor, porque ele não saberá se o tradutor domesticou ou estrangeirizou a obra para a cultura de chegada.

¹⁸ “[...] é quando o autor traduz fielmente a um poeta de outra língua, dando-lhe ao mesmo seu estilo pessoal (2013, p. 55).

Para finalizar, tem-se a tradução eletrônica. Desde a década de 30, surgiram em alguns países projetos conhecidos como “máquinas de traduzir”: computadores, programados de tal maneira que seriam capazes de traduzir inclusive textos complicados” (ROSENTHAL, 1983, p. 70). Com esse avanço tecnológico, foi cogitado o término dos tradutores humanos. Os apoiadores diziam “tudo será traduzido em um instante e à perfeição”, enquanto os opositores afirmavam “querem tirar o pão dos tradutores, e outros acrescentavam: o estilo pessoal será reduzido a um estilo oficial, computacional...” (ROSENTHAL, 1983, p. 70).

Com o passar do tempo, ficou claro, que a máquina não está preparada para traduzir obras literárias como poema, romance, conto e outros gêneros que o tradutor terá que escolher segundo o contexto. Paulo Rónai, compartilha da mesma ideia alegando que: “As dificuldades haveriam de surgir, porém, nas frases mais simples, logo que a sintaxe ou o vocabulário das duas línguas não oferecem concordância perfeita” (RÓNAI, 2012, p. 154).

Um exemplo interessante citado por Rosenthal no livro *Tradução ofício e arte*, (1983) é sobre a passagem de um filme em inglês, *The Wrong Box*, “A caixa errada” em que a protagonista que está dentro da casa pede para seu namorado que se encontra do lado de fora para “abaixar a voz”. Uma tradução eletrônica de imediato seria “fale mais baixo”. Só que na realidade a intenção era que o namorado baixasse para falar perto da greja da porta porque, dessa maneira, ela o compreenderia melhor. Aqui caberia ao tradutor de “carne e osso” como diz Rónai, para interferir com seus conhecimentos linguísticos de acordo com o contexto, porque quanto mais simples parece a sentença mais dificuldade terá a máquina em traduzir.

No ato de traduzir uma obra completa ou até mesmo um verso poético o tradutor tem ao seu alcance vários procedimentos técnicos ou modalidades técnicas a serem utilizadas a seu favor. Com base nessas técnicas, os tradutores terão de escolher a melhor maneira de levar o texto de uma língua-fonte para a língua-alvo. Após tantas divergências sobre como se deve traduzir quais procedimentos / modalidades podem ser aplicadas em uma determinada tradução, cabe ao tradutor decidir o que fica ou o que vai para a língua de chegada, com o intuito de trabalhar o texto-fonte e o texto-final.

Os procedimentos tradutórios tiveram início por dois teóricos, sendo eles o professor franco-canadense Jean-Paul Vinay (1910-1999), considerado um dos pioneiros no estudo sobre os métodos tradutórios, que juntamente com o francês Jean

Darbelnet (1904-1999), abordaram esses procedimentos na obra *Stylistique comparée Du français et de l'anglais: méthode de traduction* ([1958] 1977). Assim, “buscaram subsídios teóricos para seu exame da tradução, além de já mencionarem que a gramática de base gerativa-transformacional poderia ser útil para o tradutor”. (BARBOSA, 2004, p. 22), uma vez que trabalhavam com o conceito de Saussure de “significado” e “significante”, entre as línguas, “procurando catalogar as formas elegantes e convincentes” (DUBOIS *et al.*, 1978, p. 243 *apud* BARBOSA, 2004, p. 22).

A estudiosa em tradução, Heloisa Gonçalves Barbosa, em seu livro publicado no ano de 2004, intitulado *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta*, analisa os procedimentos técnicos tradutórios partindo do estudo dos teóricos Vinay e Darbelnet, que foi dividido em dois eixos: sendo o primeiro, tradução direta, que é chamada de “*tradução literal*, ou *palavra-por-palavra*, tanto mais possível quanto maior for a semelhança entre as línguas em questão, como no caso de línguas de mesma família, [...]” (VINEY & DARBELNET, 1977, p. 46 *apud* BARBOSA, 2004, p. 24). Para que ocorra a tradução direta, o tradutor buscará elementos que possam ser transportados da língua-fonte para a língua-alvo, sendo que há uma associação entre a estrutura linguística das línguas.

Já o segundo eixo se refere a tradução oblíqua segundo os estudiosos é:

[...], aquela que não é *literal*. Isto porque há casos em que a tradução literal não é possível pois, segundo Vinay e Darbelnet (1977:49), o texto que produziria na LT poderia: a) ter significado diverso do original; b) não ter significado; c) ser estruturalmente impossível; d) não ter correspondência no contexto cultural da LT; e) ter correspondência, mas não no mesmo registro (VINAY & DARBELNET, 1977, p. 46 *apud* BARBOSA, 2004, p. 24).

A tradução oblíqua é viável quando o procedimento da tradução direta não for possível, sendo assim, não será possibilitado a transposição pois o tradutor pode alterar a forma, mas não o conteúdo ou a mensagem traduzida para a língua de chegada.

A classificação estabelecida pelos dois teóricos (VINAY & DARBELNET, 1977), foram organizados em dois eixos, que por sua vez, se dividiram em sete categorias. O primeiro eixo foi tradução direta, que elenca três procedimentos sendo eles: empréstimo, decalque e tradução literal. Já o do segundo eixo trata-se da tradução oblíqua que está subdividido em quatro procedimentos como: transposição, modulação, equivalência e adaptação.

Agora, iremos conceituar os procedimentos que os tradutores se apropriam no momento de traduzir. Inicia-se pelo eixo da tradução direta, sendo o primeiro

procedimento referente ao empréstimo (*borrowing*) que nas palavras de Vinay e Darbelnet (1977), é considerado o mais fácil de todos, porque “consiste em copiar, ou utilizar a própria palavra da LO (Língua original) no texto da LT (Língua da tradução)” (VINAY & DARBELNET, 1977, p. 47 *apud* BARBOSA, 2004, p. 25). Como o próprio nome já diz, se trata de um empréstimo da língua fonte para a língua alvo que muitas vezes, o tradutor pode conservar em itálico, ou em negrito, ou entre aspas, ou mesmo sem marcadores. No entanto, o leitor ainda sim saberá que tal palavra não faz parte da cultura da língua-fonte.

O decalque (*calque*), segundo procedimento da tradução direta, para os teóricos Vinay e Darbelnet (1977), é “um caso particular de empréstimo. Isto porque o empréstimo refere-se a palavras isoladas, enquanto o decalque entende-se aos sintagmas” (VINAY & DARBELNET, 1977, p. 47 *apud* BARBOSA, 2004, p. 26). Há dois tipos de decalque, o “decalque lexical - respeita a estrutura sintática da língua de chegada introduzindo um novo modo de expressão - ou um decalque estrutural - introduz uma nova construção sintática à língua de chegada” (AMORIM, 2012, p. 290).

Já o terceiro e último procedimento do eixo da tradução direta é a tradução literal (literal translation), que consiste em traduzir palavra por palavra, com a mesma ordem sintática, as mesmas classes gramaticais e com os mesmos sinônimos. Para Vinay e Darbelnet (1977), “este procedimento deve ser usado sempre que seu resultado for um texto correto e que respeite as características formais, estruturais e estilística da língua de chegada” (VINAY & DARBELNET, 1977, p. 48 *apud* BARBOSA, 2004, p. 27).

Nas palavras dos dois estudiosos, esse tipo de procedimento é mais usado quando se trata de línguas com o mesmo tronco linguístico e com aproximação entre as culturas, como o espanhol de Espanha com o português de Portugal, isso também, ocorre com o português do Brasil e o espanhol dos países hispanofalantes da América do Sul.

Quanto ao eixo dois, ao qual se refere a tradução oblíqua, o primeiro procedimento a ser discutido será sobre a transposição, (*transposition*), que segundo Vinay e Darbelnet (1977), “consiste em um afastamento, no plano sintático, [...]” (*apud*, BARBOSA, 2004, p. 28). Para Heloisa Gonçalves Barbosa (2004), a transposição é um ato de “significado que era expresso no TLO (Texto da Língua Original) por um significante de determinada categoria gramatical [...], passa a ser expresso, no TLT (Texto na Língua de Tradução), por um significante de outra categoria gramatical” (BARBOSA, 2004, p. 28). Dessa

maneira, observa-se que trata simplesmente na troca de categorias gramaticais, ou seja, um substantivo por um adjetivo, mas em hipótese alguma será alterado o conteúdo, ou a mensagem da língua de partida.

O segundo procedimento da tradução oblíqua, trata-se da modulação (modulation), neste esquema, “há uma mudança no ponto de vista, ou de foco, na expressão da mensagem em cada uma das línguas envolvidas na tradução” (BARBOSA, 2004, p. 28). Mudança que pode ser vista através da estrutura semântica, trocando o tempo e o espaço da língua de partida para a língua de chegada.

O terceiro procedimento da tradução oblíqua se chama equivalência (equivalence), nas palavras de Barbosa (2004), “é utilizada em casos [em que] duas línguas em confronto dão conta da mesma situação através de meios estilísticos e estruturais totalmente diversos” (BARBOSA, 2004, p. 29). Como por exemplo, quando nos deparamos com expressões idiomáticas, ditos populares e provérbios. Sabe-se que essas expressões surgiram em um determinado momento histórico-cultural de cada povo, assim sendo, ao ser transportado literalmente para a cultura alvo pode não possuir nenhum sentido para o leitor da língua alvo, no entanto, em sua cultura pode haver equivalente à expressão.

Já no quarto e último, está o procedimento da adaptação (*adaptation*), que pode ser aplicado “em casos [em que] a situação extralinguística a que se refere o TLO não existe no universo cultural dos falantes da LT, devendo, portanto, ser recriada através de uma outra situação” (BARBOSA, 2004, p. 30). Os teóricos Vinay e Darbelnet (1977), oferecem um exemplo para ilustrar o procedimento adaptação que ocorre na passagem de um beijo que o pai dá na boca da filha que é substituído por um abraço entre os dois, pois na língua de chegada esse tal comportamento não é julgado apropriado culturalmente. Outro caso bem frequente que acontece na metodologia da adaptação é a mudança que ocorre entre os gêneros textuais, como por exemplo, adaptar o gênero poesia para uma prosa, visando o público-alvo.

Após a descrição dos sete procedimentos feitos por Vinay e Darbelnet (1977), o professor, Francis Henrik Aubert (1998) também fez algumas contribuições a partir dos procedimentos citados acima entre ele a nomenclatura para modalidades. Essas modalidades consistiam em 13 sendo elas: omissão, transcrição, empréstimos, decalque, tradução literal, transposição, explicitação/ implicação, modulação, adaptação, tradução intersemiótica, erro, correção e acréscimo.

Para a aplicação das análises dos poemas serão usadas somente três do professor Aubert a modalidade de omissão, e a modalidade de transcrição e a modalidade de acréscimo, sendo assim, a primeira “ocorre omissão sempre que um dado segmento textual do Texto Fonte e a informação nela contida não podem ser recuperados no Texto Meta (AUBERT, 1998, p. 105). Já a modalidade transcrição, “inclui segmentos de texto que não pertençam nem ao acervo de ambas as línguas envolvidas (p.ex. algarismos, fórmulas algébricas e similares) ou, ao contrário, que não pertençam nem à língua-fonte nem à língua meta [...]” (AUBERT, 1998, p. 105). E a última e a modalidade de acréscimo “trata-se de qualquer segmento textual incluído no texto-alvo pelo tradutor por sua própria conta, ou seja, não motivado por qualquer conteúdo explícito ou implícito do texto original” (AUBERT, 1998, p. 109).

2.3.1 Ética e Tradução

Existiu um determinado tempo no percurso da tradução, no qual tradutores não tinham comprometimento ético. Para Rostagno, o tradutor americano Norman Thomas di Giovanni foi responsável pelo reconhecimento de Jorge Luis Borges no campo da literatura inglesa (1997, p. 117-20). Este tradutor seria seu agente literário entre os anos 1967 e 1972 em território americano. Na medida em que fazia as traduções dava uma nova adaptação aos textos, visando a melhor compreensão de seus leitores norte-americanos, por mais que a cultura-fonte sofresse mudança e que demonstrasse uma agressividade com os textos de Borges. Venuti (2002) assim contrapõe:

A edição e tradução de Di Giovanni empreenderam uma revisão agressiva dos textos espanhóis para aumentar sua acessibilidade a um público –leitor americano: ele assimilou-os aos cânones estilísticos americanos, aderindo ao uso-padrão atual, amenizando as transições abruptas na prosa de Borges [...] (VENUTI, 2002, p. 16).

É devido a esse tipo de interferência que alguns tradutores acreditam que não importa como se traduz, uma vez que o importante é visar o público leitor da cultura de chegada, ignorando realmente a intenção do autor da cultura de partida. Na visão de alguns estudiosos, a real pretensão desses tradutores, a exemplo do tradutor americano Thomas di Giovanni, foi elevar uma língua menos conhecida para ser divulgada, através das traduções de textos para uma outra língua mais célebre, principalmente as línguas europeias e a língua inglesa. Conforme Venuti (2016, p. 15),

“o inglês ainda é a língua mais traduzida em todo o mundo”. Esse aspecto contribui para a visibilidade do autor em terras estrangeiras.

De modo geral, o conceito de ética é atribuído aos indivíduos em que devem/obedecem às regras específicas impostas pelas leis/ normas de cada cultura. Dessa maneira, o sujeito teria o livre arbítrio em escolher uma das direções a seguir, ou seja, dois “caminhos”, entre o bem e o mal, o certo e o errado, a verdade e a mentira. Na discussão sobre ética, Oliveira (2014, p. 264) afirma que: “a ética é necessariamente valorização: bem/mal, bom/ruim, certo/errado etc.; e essa valorização mobiliza também, ou sobretudo, a nossa *vontade*, sendo a ela dado o *poder* de tornar-se realidade ou não”.

Quem compartilha da mesma ideia é Rios (2009, p. 294), conceituando que a ética é a “parte da Filosofia que trata da conduta humana, sob o ponto de vista do bem e do mal”. Leiamos o que afirma Ana Paula Trevisani, sobre o que seria uma ética aceitável na tradução:

[...] o ideal da tradução ética, é aquela que não apaga a estranheza do estrangeiro, mas que conduz o leitor ao autor e proporciona àquele a oportunidade de conhecer e apreciar o que é diferente de si, ainda que haja riscos [...] (TREVISANI, 2007, p. 37).

Conforme foi citado acima, qual seria a ética seguida pelos tradutores? Para Trevisani (2007) é aquela que não apaga a presença do escritor fonte, que permanece com as palavras que indicam que aquela obra é uma tradução, sabendo que não optar por esse viés pode gerar desacordo entre os especialistas que opinam por eliminar os aspectos do estrangeirismo.

Para Paulo Oliveira, a ética também é entendida como um sistema de normas e procedimentos a serem seguidos, de modo bastante consciente, no exercício profissional” (OLIVEIRA, 2015, p. 260). Em todas as profissões existe uma determinada ética / conduta a ser cumprida como explica o filósofo australiano Peter Singer:

Não podemos evitar o envolvimento com a ética, pois o que fazemos – e o que não fazemos – é sempre possível de avaliação ética. Qualquer pessoa que pense sobre o deve fazer está, consciente ou inconsciente, envolvida com a ética (SINGER, 2012, p.v. *apud* OLIVEIRA, 2015, p. 76).

Como aponta o autor, nenhum sujeito está isento a ser criticado pelos seus atos, “como o professor em relação aos seus alunos, o médico em relação ao

paciente, o vendedor em relação ao comprador” (ESQUEDA, 1999, p. 49). E, é claro, do tradutor em relação ao escritor, ao texto, à cultura de partida, à cultura de chegada, aos leitores e aos contratantes.

Mas vamos ao que realmente nos interessa, que são as normas a serem cumpridas pelos especialistas da tradução. Quais são essas normas / éticas utilizadas pelos estudiosos no momento da tradução? Os tradutores são éticos a quem? A cultura de partida, a cultura de chegada, aos leitores, aos escritores, aos editoriais enfim, como saber a quem obedecer sem infligir as “éticas” tradutórias?

Em todas as profissões presentes, existe um conjunto de regras a se cumprir para que haja um desenvolvimento adequado em cada função. Para Oliveira (2015), na área da tradução não seria diferente, pois inclui costumes, hábitos, condutas e uma série de valores em que cada profissional vai decidir de acordo com sua consciência perante a solicitação de traduzir um determinado texto “na base de nossos hábitos e costumes, e dos códigos de conduta específicos das diferentes profissões: ética médica, ética da investigação científica etc., aí inclusa a ética da tradução” (OLIVEIRA, 2015, p. 73).

Em nível de ilustração, citaremos, como exemplo, o caso relatado por Oliveira (2015), que reflete sobre ética no cotidiano que por ter omitido uma palavra, a tradutora poderia ter sido “julgada”, pois interferiu, mesmo que indiretamente, no momento de traduzir a carta. Trata-se da prisão de um adolescente de 16 anos de idade, no ano de 1945, que foi levado aos porões soviéticos na estrada de PrenzlauerAllee, e após ser interrogado durante várias noites, foi julgado e transferido para o cárcere judicial de Berlim-Lichtenberg, na Alemanha. Antes de ser transferido foi-lhe permitido escrever uma carta a sua mãe, pedindo alguns objetos de primeira necessidade: “Em sua carta, manifesta também o desejo de receber pão, apesar da proibição de pedir víveres” (OLIVEIRA, 2015, p. 94). Ao traduzir a carta do adolescente para o russo a tradutora omite a palavra (*Brot*) que é pão, de uma lista de vários objetos solicitados.

Ao avaliar o ato da tradutora, ela não foi leal / ética ao contratante do Sistema Prisional, porém foi “solidária /leal com a mãe e o filho” (p.95). Por essa ocultação, houve uma “falha” ética, pois a profissional interferiu diretamente se solidarizando com os indivíduos. Pode-se acreditar que o tradutor é um ser social que comete equívocos, tentando estabelecer uma compreensão por parte dos envolvidos, como podemos notar

nas palavras de Esqueda, em que a interpretação é permitida como um dos principais fatores da tradução. Para Esqueda, o tradutor é um “recriador e não um transportador de significados. Ele é o sujeito interpretante que, pertencendo a uma determinada comunidade, será o criador de um novo texto, de uma nova e possível leitura” (ESQUEDA, 1999, p. 54).

Observa-se que, diante de um trabalho como o citado acima, a tradutora foi instigada pela sua consciência de que não traduzindo a palavra “pão” amenizaria o sofrimento da mãe, que não saberia da existência de tal pedido.

Para Marileide Dias Esqueda, o tradutor deve seguir uma ética nas suas atividades profissionais, estando sempre consciente de sua obrigação como “criador de um novo texto, de uma nova e possível leitura” (ESQUEDA, 1999, p. 54). Nas palavras da autora, o tradutor deve seguir a seguinte ética:

A ética a ser seguida pelo tradutor talvez seja aquela que valorize sua experiência enquanto profissional habilitado, instrumentado, ativo e atuante em uma determinada sociedade. Assim, estando eticamente consciente de seu trabalho é que os tradutores podem obter respeito, não em relação ao original, mas em relação ao ato de traduzir, de interpretar, de recriar, garantindo a si próprio exercer sua atividade com consciência e dignidade. Garantindo, outrossim, sua visibilidade e, porventura, reconhecimento (ESQUEDA, 1999, p. 54).

A aceção acima nos afirma que quando o tradutor traduz com consciência está contribuindo eticamente para a sociedade, principalmente no que diz respeito ao ato tradutório que é levar a cultura de partida sem grande intervenção por parte do tradutor para a cultura de chegada. A partir dessa troca entre tradutor, cultura e os leitores, seu trabalho terá uma possível visibilidade como profissional no mercado.

Muitas vezes, tomar uma decisão em relação a como se deve traduzir uma obra não é tão simples quanto parece, porque não está somente nas mãos do tradutor, visto que cada tradução tem uma finalidade específica. Não saber a quem obedecer, não elimina a responsabilidade do tradutor ao trabalho solicitado. Segundo a tradutora britânica Mary Hornby Snell (2006):

A responsabilidade pelo produto da tradução só pode ser assumida pelo (a) tradutor (a) se primeiro isso lhe for garantido, e se não for tratado (a) como transcodificar (a) “impotente” que apenas oferece material bruto a ser processado pelo (a) especialista ou artista “de fato” [...]. Apesar de todos os trabalhos publicados por pesquisadores da tradução nas últimas décadas, apesar dos esforços das associações de tradutores em codificar padrões, normas e condições de trabalho, [...] e por contraste com a profissão de intérprete de conferência, entretanto mais respeitada, [...] a posição e a

imagem do tradutor (a) no mercado praticamente não melhoram (SNELL-HORNBY, 2006, p. 172 *apud* OLIVEIRA, 2015, p. 86).

Na visão da autora, o tradutor deve-se responsabilizar pela tradução já que ele não é apenas um transcodificador reconhecido pelo resultado, quando o profissional não for apenas um transcodificador que é reconhecido como um fornecedor de material bruto. Diferentemente do tradutor, os transcodificadores não podem se responsabilizar pela tradução, até porque, eles não têm acesso à obra inteira, pois o que eles recebem são trechos de texto e listas de vocabulários estabelecidos pelo contratante. Já o tradutor tem a liberdade e a responsabilidade para traduzir a obra de acordo com seus princípios éticos, utilizando alguns métodos necessários para desenvolver o trabalho com êxito.

Um outro ponto que vale a pena ressaltar em relação à ética tradutória surge com a ideia de Arrojo (1996), quando afirma que a ética está sempre associada a determinados interesses. Leiamos:

[...] não há uma ética dissociada dos interesses a que inevitavelmente serve culminam com a necessidade urgente de se conscientizar tradutores acerca da responsabilidade autoral que assumem ao aceitarem realizar até mesmo a mais simples das traduções. Se o tradutor e a tradutora não podem deixar de interferir e de tomar partido a cada opção que devem escolher, e se não podem mais contar com o conforto aparente da crença na possibilidade do acerto asséptico e acima de qualquer suspeita, inevitavelmente terão que lidar com a realidade essencialmente "humana" do viés e da tomada de posição. Quanto mais conscientes estiverem dessa realidade e do papel que exercem sobre e a partir dela, menos hipócrita e menos ingênua será a intervenção linguística, política, cultural e social que inescapavelmente exercem (ARROJO, 1996, p. 65).

Partindo desse pressuposto, os tradutores podem se equivocar no momento tradutório, uma vez que executando a tarefa de traduzir, estão sujeitos a cometer “equivocos” e “acertos” que mesmo inconscientemente interferirão no texto, uma vez que estará dividido entre qual cultura vai enaltecer: a cultura de partida ou a cultura de chegada. O tradutor tem como papel principal mediar a cultura de partida e a cultura de chegada.

Por isso, Esteves diz que “a ética do tradutor está ligada à sua interpretação, ao seu conhecimento de vida, às circunstâncias socioculturais a que pertence” (ESTEVES, 2007, p. 52). Assim, explica Esteves “a ética na tradução, ilumina os modos pelos quais tradutores, intérpretes e mediadores podem ser mais eficazes em seus papéis sociais e profissionais de trazer fatos culturais de uma cultura para outra”

(ESTEVES, 2007, p. 49). Como é sabido, na literatura o tradutor é responsável por apresentar uma determinada cultura ainda não vista para seus leitores.

2.4 A Tradução Literária

A princípio, a tradução surgiu como um ofício dos nobres, tal qual príncipes e sábios. Porém, com o passar dos anos tem se tornado uma prática de escritores, poetas e tradutores. E hoje, encontra-se inserida na sociedade como algo fundamental na divulgação dos valores culturais. Julga-se que a tradução é responsável pela divulgação literária em todas as partes do mundo. Imagina-se como seria a literatura local sem a introdução de literaturas estrangeiras? Em épocas passadas, quando algumas culturas viviam isoladas, todos seus conhecimentos linguísticos e culturais mantinham-se restritos dentro de seu território geográfico pois, determinados povos tinham a intenção de “preservar” sua cultura e sua língua das demais civilizações.

Para o estadunidense Norman Simms (1940), “Se uma literatura não é traduzida para línguas estrangeiras, acaba se criando uma impressão de irrelevância” (SIMMS, 1983, p. 55 *apud* ESTEVES, 2014, p. 236). Em certo sentido, a tradução literária dá um alcance desejado para alguns escritores, ultrapassa barreiras linguísticas entre os idiomas, insere uma outra cultura, amplia a visibilidade do autor e, é claro, expande o conhecimento do leitor.

Cabe frisar que se não fosse a tradução literária, a maioria dos leitores não teriam o privilégio de entrar em contato com alguns escritores considerados canônicos pelos críticos literários, tanto do Ocidente quanto do Oriente. Sendo assim, por meio da tradução literária, entra-se em contato com um universo desconhecido.

Para Walter Benjamin (1892 – 1940), a tradução aparece como sendo responsável pela sobrevivência de um texto “original”, cabendo ao tradutor a difícil escolha de optar, visto que, o texto-fonte se transforma, se renova e se modifica nas palavras de Benjamin:

[...] cada tradução de uma obra representa, a partir de determinado período da história da língua e relativamente a determinado aspecto de seu teor, tal período e tal aspecto em todas as outras línguas. A tradução transplanta, portanto, o original para um domínio – ironicamente – mais definitivo da língua [...]. Não por acaso, a palavra “ironicamente” faz lembrar argumentações dos românticos. Eles possuíam, antes de outros, uma consciência da vida das obras, cujo mais alto testemunho é dado pela tradução (BENJAMIN, 2010, p. 204).

Tendo em conta essa abrangência da tradução literária, pode-se citar alguns exemplos de obras canônicas reconhecidas pelos críticos literários, como o poeta italiano Dante Alighieri (1265 -1321), com sua magnífica obra *A Divina Comédia* (1304); e também o inglês William Shakespeare (1564 - 1616), considerado o maior dramaturgo de todos os tempos, com suas tragédias conhecidas mundialmente; o português Luís Vaz de Camões (1524 - 1580), com seus poemas épicos; por sua vez, o espanhol Miguel de Cervantes Saavedra (1547 - 1616) com *Don Quijote de la Mancha*; para finalizar a lista mencionaremos o brasileiro Machado de Assis (1839 – 1908), que tanto contribuiu para a literatura brasileira como escritor e tradutor.

Venuti (2002) se utiliza das palavras de Berman sobre a divulgação de tradução literária: “toda literatura fica monótona se não for renovada pela participação estrangeira. Que acadêmico não se deleita com as maravilhas elaboradas pelo espelhamento e pelo reflexo?” (BERMAN, 1992, p. 65 *apud* VENUTI, 2002, p. 148). Pode se afirmar que todos os leitores em sua formação profissional ou pessoal já recorreram a uma literatura estrangeira. O espelhamento a que Berman se refere é o deslumbramento que cada leitor experimenta inconscientemente quando entra em contato com uma obra estrangeira.

Conforme Paes (1990, p. 10), no cenário brasileiro a tradução literária apareceu a partir das décadas 1940 e 1950. Antes, o que havia era um grande preconceito contra os textos traduzidos e com quem os traduziam. O crítico literário Sílvio Romero (1851 - 1914), por exemplo, declarou em seu livro *História da Literatura Brasileira* (1882), que tinha preconceito contra as traduções de poesia.

Em pleno século XXI, a tradução está em grande apogeu não somente na literatura como também na linguística. Há especialistas da área que defendem diferentes pontos de vista, quando se menciona a tradução do texto literário, principalmente, quando se depara com o texto poético. Em qual situação poderia ser aplicada a tradução livre ou a tradução literal de um poema? O tradutor deve manter à cultura-fonte, à cultura-alvo ou ao texto com sua forma e conteúdo na sua íntegra? Para responder essa última pergunta, Esteves (2014) cita a tradutora alemã Christiane Nord, que diz: “Um dos principais intuitos da tradução, foi ser leal aos receptores, assim como ao texto de partida, apesar da distância cultural entre eles” (NORD, 2001a, p. 188 *apud* ESTEVES, 2014, p. 131). Então, o tradutor é considerado

mediador em apresentar culturas tão distantes aos leitores que não tiveram acesso a obra na sua língua-fonte.

Verifica-se, dessa forma, que o tradutor pode fazer as devidas adaptações para facilitar a compreensão do leitor. Entretanto, mesmo depois de tanta conquista e avanço no campo tradutológico, ainda existem estudiosos que não concordam com essa prática tão antiga e indispensável. “A grande maioria dos escritores e poetas que abordam a questão da tradução de textos literários considera que traduzir é destruir, é descaracterizar, é trivializar” (ARROJO, 1986, p. 25-26). Assim, conforme a mesma autora, “[...], a tradução de poesia é teórica e praticamente impossível” (ARROJO, 1986, p. 26).

Em contrapartida, há que se perceber que talvez não seja tão impossível assim, até porque existe a possibilidade de penetrarmos na cultura do outro tentando aderir à nossa. Como diz José Paulo Paes, (1990) no prefácio de seu livro intitulado *Tradução a Ponte Necessária: Aspectos e problemas da arte de traduzir*, traduzir é “uma atividade tão menosprezada quanto útil, a “ponte necessária” entre os povos”. Esta ponte é a passagem que permite ver o Outro com suas mazelas e benevolências que podem ser divulgadas através de traduções literárias.

A humanidade necessita divulgar uma cultura-fonte e a impossibilidade que essa mensagem possa ultrapassar barreiras linguísticas sem deixar algo durante esse processo tradutório até chegar em seu destino é quase nula. Para enfatizar a necessidade da tradução, Schleiermacher (2010) afirma que:

A tradução desde o primeiro ponto de vista é algo necessário para um povo do qual apenas uma pequena parte pode adquirir conhecimento suficiente de outras línguas, mas uma parte maior tem a sensibilidade para o prazer de obras estrangeiras (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 262).

Fica claro que a tradução é necessária principalmente para leitores que não são bilíngues, visto que, somente uma pequena parte pode ler uma obra na sua língua-fonte; isso só esclarece que o tradutor mais uma vez, vem para transportar o leitor a uma cultura desconhecida. Não tem como negar que a tradução surgiu para divulgar um conhecimento de um povo a outro. Conforme Venuti (2002), o estudioso francês Antoine Berman (1942 – 1991) compartilha da mesma opinião quanto à divulgação da literatura por meio da tradução em que se propaga uma cultura-fonte para uma cultura-alvo.

Afim toda literatura fica monótona se não for renovada pela participação estrangeira. Que acadêmico não se deleita com as maravilhas elaboradas pelo

espelhamento e pelo reflexo? E o que o espelhamento significa na esfera moral foi vivenciada por cada um, talvez inconscientemente; e, se alguém parar para pensar, compreenderá o quanto de sua própria formação ao longo da vida deve a ele (BERMAN, 1992, p. 65 *apud* VENUTI, 2002, p. 148).

Nas palavras de Berman, a literatura deve bastante à tradução porque se não fosse pela participação de textos estrangeiros, a literatura seria algo restrito; tanto os escritores como os leitores necessitam desse acréscimo cultural na hora de ler e escrever novos textos. Os leitores não teriam a formação cultural que têm, senão, por meio das obras traduzidas. Acredita-se que todo leitor já se deleitou com uma tradução de qualquer tipo de texto durante sua vida.

2.4.1 A Tradução Poética

Neste tópico, discorre-se sobre o objeto de estudo em foco que é a tradução de textos poéticos, já que nos próximos capítulos será feito um estudo da tradução dos poemas “Los Muertos de la Plaza 28 de enero 1946 Santiago de Chile”, “Las Masacres” e “González Videla El traidor de Chile (Epílogo) 1949”. A etimologia da palavra poesia vem do latim, *poesis*, e do grego *poíesis*, que significa criação (COROMINAS, 1961, p. 464). Para Rios (2009), poesia, na atualidade, é “inspiração, o que desperta o sentimento do belo, arte de expressar a beleza por meio da palavra ritmada” (RIOS, 2009, p. 538). Quando se refere à tradução de poesia, o tema é ainda mais polêmico visto que a poesia é uma escrita tão particular, tão singela e tão pessoal. De que maneira um tradutor pode traduzir um poema que de primeira vista carrega consigo o contexto social, político, cultural, religioso, pessoal e é claro a lírica do poeta?

Sendo assim, a tradução de uma poesia jamais poderá ser traduzida “fielmente” até porque haverá a participação do tradutor direta ou indiretamente. Mesmo sem querer o tradutor influenciará com seus conhecimentos de mundo e principalmente linguísticos, considerando a língua e a cultura de ambas. Para exemplificar, considera-se a tradução do título da obra de José Mauro de Vasconcelos (1920 – 1984), *O Meu Pé de Laranja Lima* (1968) que, traduzido para o espanhol, seria *Mi Planta de Naranja- Lima*. Aqui entrou o conhecimento do tradutor nas duas línguas, visto que ele poderia traduzir assim: “*Mi Pie de Naranja Lima*”, porém não teria nenhum sentido para um hispano falante.

Segundo o dicionário (*REAL ACADEMIA ESPAÑOLA*, 2006, p. 1145). prioriza “pie”¹⁹ como:

1. *Extremidad de cualquiera de los dos miembros inferiores del hombre que sirve para sostener el cuerpo y andar.*
2. *Parte análoga en otros animales.*
3. *Base en que se apoya algo.*
4. *Tallo de las plantas.*
5. *Tronco de árbol.* (*REAL ACADEMIA ESPAÑOLA*, 2006, p. 1145).

Não é que “*Mi Pie de Naranja Lima*” esteja totalmente inadequado. A questão é que o leitor poderá imaginar um pé em formato de laranja lima, o que não é o mesmo que idealizar uma árvore ou uma planta de laranja lima. Por esses motivos, devemos ter cuidado com o texto-fonte, pois sabemos que traduzir sem entender em qual contexto a palavra está escrito pode gerar dúvidas no leitor. No momento da tradução, o tradutor deve estar atento a essas ambiguidades.

Quando a discussão está em território brasileiro, faz-se necessário citar a opinião dos maiores representantes da tradução de poesia do Brasil: Haroldo de Campos (1929 – 2003), juntamente com seu irmão Augusto de Campos (1931). Segundo os críticos literários do ramo da tradução, os irmãos Campos foram responsáveis por vários artigos que discutem sobre a tradução de poesia no Brasil. Conforme Marcelo Tápia (2013), no pós-fácio do livro *Haroldo de Campos- Transcrição*: “Entre os poetas que o Brasil já teve e tem, Haroldo de Campos é o maior pensador da tradução poética, tendo publicado um número significativo de textos que se somam num conjunto denso e coerente acerca do assunto”. Para os irmãos, a tradução de poesia é mais que transportar significado.

[...], para nós tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta a recriação. Numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma [...] (CAMPOS, 2013, p. 05).

Portanto, trata-se de um ato criativo em que o tradutor poderá dar uma versão nova ao poema de língua-fonte. Na opinião de Haroldo de Campos, a boa tradução “é aquela que aspira a transcrição” (CAMPOS, 2013, p. 143), em que o tradutor pode

¹⁹ 1. Extremidade de qualquer dos dois membros inferiores do homem que servi para sustentar o corpo e andar.
2. Parte análoga em outros animais.
3. Base em que se apoia algo.
4. Talo das plantas.
5. Tronco de árvore.

transcrever, reimaginar com o direito de fazer alterações no poema. Para esse processo, Campos faz a seguinte observação:

[...] o próprio conceito de tradução poética foi sendo submetido a uma progressiva reelaboração neológica. Desde a ideia inicial de recriação, até a cunhagem de termos como transcrição, reimaginação [...] transtextualização, ou – já com timbre metaforicamente provocativo – transparadisação (transluminação) e transluciferação [...] (CAMPOS, 2013, p. 10).

Por esse conceito ao término da tradução o leitor terá uma leitura de um novo poema com a ilusão de tratar-se de outro poema na língua de chegada.

A continuidade nessa corrente de especialistas em tradução de poesia no Brasil, vale a pena citar Paulo Henriques Britto, que afirma existir três posições quanto a tradução de textos poéticos: “Num extremo, temos aqueles que defendem a absoluta impossibilidade de se traduzir poesia; no extremo oposto, temos os que afirmam que se pode traduzir poesia tal como qualquer outro tipo de texto. As posições intermediárias são muitas: [...]” (BRITTO, 2020, p. 119). Já era de se esperar que um tema como este haveria de ter apoiadores e opositores. No entanto, para o autor, a tradução de poesia é possível sim.

[...] é possível traduzir poesia, mas na prática todas as traduções poéticas são falhas; a poesia não pode (ou não deve) ser propriamente traduzida, mas sim recriada, ou imitada, ou parafraseada, ou transpoetizada; é possível traduzir poesia, [...] (BRITTO, 2020, p. 119).

Essa tradução tem como ponto de partida um poema-fonte para ser recriado, imitado, parafraseado ou transpoetizado nas palavras do autor. Britto ainda acrescenta, que o poema faz parte de um texto literário no qual o tradutor deve observar todos os detalhes do poema como, por exemplo, musicalidade, ritmo, estrutura poética:

[...] o significado das palavras, a divisão em versos, os agrupamentos de versos em estrofes, o número de sílabas por versos, a distribuição de acentos em cada verso, as vogais, as consoantes, as rimas, as aliterações, a aparência visual das palavras no papel etc. – pode ser de importância crucial (BRITTO, 2020, p. 119).

Como saber se o tradutor foi “fiel” ao texto traduzido sobretudo de um texto poético? Sabe-se, que o tradutor lê, relê, interpreta e se apropria de um texto estrangeiro como se fosse seu, para depois levá-lo ao outro lado com segurança. Nesse outro lado, encontra-se o leitor modesto e confiante na tradução. Por isso, o

texto de chegada deve conter todas as características possíveis do texto de partida.

Segundo Laranjeira (2012, p. 7):

[...], a fidelidade em tradução poética consistirá na recuperação, no texto de chegada, das marcas textuais da significância, de maneira que o texto de chegada, passa ser não somente um poema na língua-cultura de acolhimento, mas um poema homogêneo ao poema original no que constitui a sua identidade poética.

Por sua vez, na opinião dos pós-estruturalistas os textos não possuem significado estáveis, estão em constantes mudanças. Com isso, a leitura de cada tradutor interferirá na interpretação de qualquer texto. Existem profissionais especialistas em qualificar que uma tradução é melhor que outra. É um trabalho árduo porque cabe ao estudioso da área julgar a leitura e interpretação do tradutor/leitor.

Paes (1990, p. 51) cita o crítico francês Mallarmé (1842 - 1898) que descreve a angústia do poeta quando inicia sua escrita com a página toda em branco. Em contrapartida, não se sabe de nenhuma escrita em que se relata a angústia do tradutor ao se deparar com as páginas cheias de infinitas palavras, resultado da inspiração do poeta:

[...] página cheia de pequenos sinais negros onde se consubstanciam ideias e sentimentos alheios que ele, tradutor, tem de tornar seus para poder compartilhá-los, num gesto charitas, com os falantes do seu próprio idioma aos quais a barreira linguística proíbe o acesso àquela mesma página impressa, tão angustiante (PAES, 1990, p. 51).

Para Paes (1990, p. 51), é angustiante para o tradutor ter que percorrer por caminhos escuros, cheios de empecilhos e obstáculos em um texto que não é seu. Sem o direito de “Cortar caminho”, ou seja, “[...] privar o leitor de alguns dos maiores encantos da travessia do texto” (PAES, 1990, p. 50). Não é a intenção do tradutor fazer essa modificação, privando o leitor de ter um contato mais próximo com a obra do escritor.

Conforme Paes, existem estudiosos que consideram impossível a tradução de poemas; no entanto, são praticantes assíduos desse tipo de trabalho desde sempre. Esse seria o caso do tradutor Manuel Bandeira (1886 - 1968). Paes (1926 - 1998), em seu livro já mencionado anteriormente, cita como exemplo a controvérsia do que se diz e do que se faz no ato da tradução de poesia, no caso de Bandeira. Vale destacar que o escritor Bandeira iniciou, sua carreira de tradutor por necessidade econômica. Segundo Paes (1990, p. 56), “[...] a sua atividade de tradutor, exercida a princípio por

necessidade econômica, depois pelo gosto e/ou prestígio do ofício, teve início desde a década de 30 até o fim da sua vida” (PAES, 1990, p. 56). Depois, tomou gosto pelo trabalho e traduziu poemas durante toda a vida. Traduzia textos de várias línguas como do francês, do inglês, do alemão e do espanhol.

Paes ainda explica que é contraditória a opinião de Bandeira, tradutor de poesias que afirma ser um ato impossível. Leia-se o depoimento de Bandeira sobre o ato de traduzir poesia:

Certa vez em que eu estava preparando uma edição de Poesias completas quis acabar com isso de versos em francês, que poderia parecer pretensão de minha parte, e esforcei-me por traduzi-los. Pois fracassei completamente, eu que tenho traduzido tantos versos alheios. Outra experiência minha: mandara um dia uma tradução para o francês de poema meu, pedindo-me não só que sobre ela desse a minha opinião, como emendasse, mudasse à vontade. Pus mãos à obra e vi que para ser fiel ao meu sentimento teria de suprimir certas coisas e acrescentar outras. No final não deu também nada que prestasse. Tudo isso me confirmou na ideia de que poesia é mesmo coisa intraduzível (PAES, 1990, p. 57).

Paes explica que o próprio Bandeira teve dificuldade em traduzir seus próprios poemas. Para ele seria impossível ser fiel ao seu sentimento na hora de traduzir, pois retirava e acrescentava algumas palavras. Partindo deste princípio, a tradução de “poesia é mesmo algo impossível” finalizando a fala de Bandeira.

Quem tem o mesmo pensamento quanto à impossibilidade da tradução de poesia é o poeta americano Robert Frost (1874 - 1963), de declarar que, “[devemos acolher como realidade irrefutável o conceito da intraduzibilidade da expressão linguística e, particularmente, da expressão *“par excellence”*, que é a poesia]” (FUBINI, 1963, p. 789, *apud* ROSENTHAL, 1986, p. 121).

Nesse mesmo conceito da intraduzibilidade do poema *“la poesía es aquello que desaparece al traducir”*²⁰ (FROST, 1971, p. 72 *apud* BANDA, 1993, p. 119). Para Fernando García de La Banda esta é a opinião de um formalista para quem a tradução tanto literária quanto a poética é impossível, porque segundo esse especialista, a poesia não se traslada sem perder a maior parte de sua essência. Por isso, a frase de Voltaire *apud* PAES (1990, p. 35) avisa aos seus leitores quanto a dificuldade da tradução de poesia, advertindo-os que estão lendo “uma fraca estampa de um belo quadro”.

²⁰ “a poesia é aquilo que desaparece ao traduzir” (FROST, 1971, p. 72 *apud* BANDA, 1993, p. 119).

Banda (1993, p. 121) ainda explica que existem aqueles que consideram a tradução de poesia possível, como Roman Jakobson para quem “[...] *toda experiencia cognitiva se puede trasladar a toda lengua existente*”.²¹ (JAKOBSON, 1971, 72 *apud* BANDA, 1993, p. 121). Dessa forma, a tradução de poesia é um fenômeno possível, se aceitarmos que o poema é uma obra transfigurada, reconfigurada, transcrita, recriada, interpretada, compreendida de uma língua-fonte para uma língua-meta. Ao reforçar com a palavra de Haroldo de Campos que nomeou de transcrição o que o tradutor faz com o poema-fonte até chegar ao poema final.

Para Potyra Curione Menezes (2010, s/p), ao traduzir um texto poético, é necessário que haja muita sensibilidade da parte do tradutor, pois é obrigatório estar atento a época em que o poeta expressa seus sentimentos, até porque acontecem no momento da tradução, algumas maneiras de traduzir entre a língua de partida e a língua de chegada.

O tradutor holandês August Willemssen (1936 – 2007), responsável pelas traduções da literatura portuguesa para a língua holandesa como, por exemplo, algumas obras de Machado de Assis e de Guimarães Rosa. O tradutor veio ao Brasil no ano de 1984 participar de uma palestra realizada em Florianópolis, na Universidade Federal de Santa Catarina, durante seu discurso faz uma declaração que, mais tarde, veio a ser publicada na revista da mesma Universidade em que afirmava que os tradutores para traduzirem uma determinada obra teriam que conhecer o poeta com sua vida literária e social.

O tradutor tem de conhecer o país do escritor, até a região ou cidade do escritor e as particularidades linguísticas correspondentes. Tem de saber sobre a época do escritor, a história e a literatura de seu país, bem como a eventual tradição literária em que se situa o escritor. Não adianta ter lido só o livro que pretende traduzir, pois acho que não deve se traduzir um livro, um escritor, mesmo que dele se traduza só uma obra. É preciso saber o que o autor leu, quais as suas preferências literárias, o que se escreve a seu respeito. É preciso saber como as pessoas de seu país convivem, quais as relações entre homem e mulher, qual o cheiro do país, não só o cheiro de arquivos, bibliotecas e livrarias, mas também o cheiro das ruas, das pessoas, da comida, da bebida, tudo (WILLEMSSEN, 1984, p. 63).

O que acontece na ocasião da tradução é uma série de adaptações, modulações, transposições etc., da língua-fonte para a língua-alvo que não deixa de ser uma recriação do texto original, pois sabemos que é impossível que uma poesia seja traduzida na

²¹ “[...] *toda experiencia cognitiva se puede trasladar a toda lengua existente*” (JAKOBSON, 1971, p. 72 *apud* BANDA, 1993, p. 121).

íntegra como nos aclara Arrojo (1986, p. 40): “[...] é impossível resgatar integralmente as intenções e o universo de um autor, exatamente porque essas intenções e esse universo serão sempre a nossa visão daquilo que possam ter sido”.

Assim, na tradução de poesia, o que seria uma simples adaptação de conteúdo vai além, porque agora envolve todos os elementos poéticos como rimas, metáforas, ritmo e musicalidade. No entanto, as maiores dificuldades, no momento da tradução de poesias, aparecem quando nos deparamos com as ambiguidades. Para um profissional da tradução é indiferente como essa ambiguidade é resolvida. Pode ser em uma polissemia, quando uma mesma palavra contém vários significados; ou através da homonímia, no surgimento de duas ou mais palavras dividindo o mesmo significante. Consoante o tipo de ocorrência, cabe ao tradutor, a difícil opção de identificar o verdadeiro sentido do uso da ambiguidade, decidindo se ela pode ser retirada sem comprometer o sentido do poema ou, se ela, provavelmente, seja intencional.

Para concluir, tem-se em consideração, as observações de Rónai (1981). Conforme esse crítico, “[...] as dificuldades que o tradutor deve enfrentar, multiplicam-se quando aborda uma poesia” (RÓNAI, 1981, p. 129). Por sua vez, o problema constante para os tradutores seria em torno do que precisa sacrificar ou do que se deve dar preferência, o que depende muito da influência do tradutor e da língua-fonte como nos aclara Rónai:

Os franceses, possuidores de um idioma pouco flexível, sustentam a vantagem da tradução em prosa; os ingleses, geralmente, preconizam a tradução em verso. Por outro lado, os ingleses, na transposição de poemas antigos, gregos e latinos, dedicam-se por este ou aquele metro da sua lírica nacional; aos alemães e aos húngaros, dispõem de ritmos mais próximos dos da Antiguidade, nem ocorre que estes poderiam ser substituídos por outros. Mas, quanto mais parecido é o ritmo ou o som, menos o sentido lembra o original. Concluiremos que, à vista da inevitabilidade de compromissos, seria preferível não traduzir poesia? De modo algum (RÓNAI, 1981, p. 130).

Por se tratar de uma profissão tão antiga e necessária, até hoje discute-se sobre a tradução. Se alguns a defendem e outros a renegam, não seria melhor deixar de traduzir os textos literários, principalmente, os textos poéticos? Obviamente que não, o que os tradutores devem fazer são adaptações ou como sugere a própria palavra “transladar” os significados para uma cultura diferente levando em consideração as duas culturas, tanto a de partida quanto a de chegada. A citação acima de Rónai (1981), indica que cada cultura exige uma maneira peculiar de tradução, visto que alguns preferem

textos em prosa, outros, em verso; mas o que realmente importa é a divulgação cultural da obra.

No próximo capítulo intitulado “A poética engajada de Pablo Neruda”, discutiremos sobre os principais aspectos da literatura engajada e é claro, a proposta do que é ser um escritor engajado. Usaremos como exemplo, o poeta Pablo Neruda como um poeta engajado juntamente com seus poemas: “Los Muertos de la Plaza 28 de enero 1946 *Santiago de Chile*”, “Las Masacres” e “González Videla El traidor de Chile (Epílogo) 1949”, que contém uma representatividade política, cultural e social devido seu compromisso de poeta e político. E depois, discorreremos acerca dos momentos históricos e políticos ocorridos no Chile, antes, durante e depois da perseguição política que Neruda sofreu por parte do presidente Videla.

3 A POÉTICA ENGAJADA DE PABLO NERUDA

Neste segundo capítulo, abordaremos o conceito de “Literatura de Engajamento” definido pelo francês Jean-Paul Sartre (1947 - 2019) e por Denis Benoît (2002). Logo no tópico seguinte, discorreremos sobre o “Engajamento político de Pablo Neruda”; depois teremos uma ampla abordagem sobre a estrutura geral do livro *Canto General* e, por fim, no último tópico do capítulo faremos uma “Análise crítica dos poemas: “Los Muertos de La Plaza 28 de enero 1946 Santiago de Chile”, “Las Masacres” e “González Videla El traidor de Chile (Epílogo) 1949”.

3.1 Literatura de Engajamento

Para dar início à definição de “Literatura Engajada”, é de suma importância mencionar um dos livros mais aprovados pela crítica literária quando o tema é Literatura e engajamento: *Que é a Literatura?* (1947 / 2019) de Jean-Paul Sartre. Esse livro contém três capítulos que instigam sobre qual é o verdadeiro papel do escritor e de sua escrita para a sociedade na qual está inserido. Encontram-se as seguintes perguntas: “Que é escrever?”, “Por que escrever?” e “Para quem se escreve?”. Embora essas questões a princípio pareçam óbvias, para respondê-las, o filósofo francês faz diversas relações com o contexto social, político, cultural e literário da época.

Nas primeiras reflexões, Sartre faz uma distinção do que seria Literatura e como ocorreria o engajamento literário dos escritores em suas obras. De acordo como autor, para ser um escritor engajado “[...] não basta invocar suas obrigações de cidadão; é preciso também, segundo Sartre, questionar a autenticidade de sua relação com a literatura” (SARTRE, 2019, p. 9). A partir dessa fala, nota-se que não é suficiente escrever obras fazendo denúncias ao contexto social, político e cultural, porque, primeiramente, a escrita deve ser considerada literatura. Noutras palavras, o engajamento não implica ignorar o estético.

Desde o início Sartre defende o que é literatura e o que é obra de arte. Para ele, a literatura remete exclusivamente à prosa, romance, e tanto a poesia, como a escultura, a pintura e a música não devem ser consideradas literatura. Sartre (2019, p. 15) afirma: “Não, nós não queremos “engajar também” a pintura, a escultura e a

música, pelo menos da mesma maneira”. Isso porque as obras literárias se diferenciam em forma e conteúdo, pois “[...] uma coisa é trabalhar com sons e cores, outra é expressar-se com palavras” (SARTRE, 2019, p. 15).

Observa-se que na pintura há um jogo de cores em que o pintor escolhe a melhor tonalidade para seu quadro, visto que dependendo da imaginação/ interpretação do espectador, pode ter um significado diferente da intenção do artista. O mesmo acontece com a música, pois o músico pode apropriar-se de sons, melodias, ritmos, que serão julgados por cada ouvinte, permitindo uma sensação particular para cada interlocutor, que poderia ser tristeza, ódio, melancolia, lembranças positivas ou negativas. Quanto ao escritor da prosa, não é permitido tal interpretação, já que se deve levar em conta o significado de cada palavra. Como na citação a seguir, a diferença entre o escritor e o pintor:

Não se pintam significados, não se transformam significados em música; sendo assim, quem ousaria exigir do pintor ou do músico que se engajam? O escritor, ao contrário, lida com os significados. Mas cabe distinguir: o império dos signos é a prosa; a poesia está lado a lado com a pintura, a escultura, a música. (SARTRE, 2019, p. 19).

Uma outra discussão acirrada que se encontra na obra de Sartre é o valor que ele atribui a poesia. Nas palavras dele: “Acusam-me de detestar a poesia: a prova, dizem, é que *Tempos Modernos* raramente publica poemas” (SARTRE, 2019, p. 19). Na analogia de Sartre “[...], o poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos” (2019, p. 19). O crítico se defende explicando que são mínimas as semelhanças entre a poesia e a prosa, mesmo partindo do princípio que ambas se servem de palavras, porém de formas distintas. No pensamento de Rúbia Lúcia Oliveira (2018, p. 114), a única semelhança possível entre arte literária e a literatura é o uso da imaginação, mas com uma ressalva: que a literatura não se limita apenas ao imaginário como a música, a pintura e a poesia.

Sartre ainda afirma que a única coisa que iguala o prosador e o poeta são os traços das letras. Para o estudioso o “[...] prosador escreve, é verdade, e o poeta também. Mas entre esses dois atos de escrever não há nada em comum senão o movimento da mão que traça as letras” (SARTRE, 2019, p. 26). Fica claro, que para o teórico todos os artistas têm seu devido valor literário, só que cada um participa de uma dimensão literária distinta.

No entanto, a obra de Pablo Neruda, como de muitos outros poetas em várias línguas, tem mostrado que a poesia pode ser tão engajada quanto à prosa. Quiçá, quando Sartre fala de poesia, ele esteja se referindo exclusivamente à poesia lírica. Mas a poesia com contornos épicos, como a de Neruda, é tão efetiva, ou talvez mais do que qualquer romance ou conto comprometido ideologicamente, conforme mostraremos na análise de alguns poemas políticos do livro “*Canto General*”. Apesar dessas distinções entre gêneros literários feitos por Sartre, entendemos que suas considerações são embrionárias para um estudo de literatura engajada.

Acrescenta-se a isso que seus escritos não passarão despercebidos porque seus leitores perceberão a presença ideológica, política, cultural e social em suas obras. Então, o escritor engajado “é aquele que assumiu, explicitamente, uma série de compromissos com relação à coletividade, que se ligou de alguma forma a ela por uma promessa, e, nessa partida, a sua credibilidade e a sua reputação” (BENOÎT, 2002, p. 31). O termo engajamento parte do princípio da relação entre o escritor e sua obra, em que literatura e sociedade caminham juntas. E o escritor como sujeito individual se encaixa na coletividade durante sua criação literária ou artística.

Antes de Benoît (2002), Sartre (2019) já tinha definido o escritor engajado nos seguintes termos:

Eu diria que um escritor é engajado quando trata de tomar a mais lúcida e integral consciência de ter embarcado, isto é, quando faz o engajamento passar, para si e para os outros, da espontaneidade imediata ao plano perfeito. O escritor é mediador por excelência, e seu engajamento é a mediação (SARTRE, 2019, p. 75).

A acepção acima nos afirma que o escritor engajado é um mediador entre a escrita e a realidade dos leitores, mas para que isso venha à tona, é preciso vivenciar, estar presente, em suas obras, suas verdadeiras intenções com a sociedade e com os leitores.

No entanto, nem sempre foi fácil a presença do escritor engajado em suas obras, principalmente por seus textos não pertencerem a escritores renomados da literatura. O mesmo acontece com os personagens/protagonistas que não possuem características parecidas com as personagens da literatura dominante elitizada. O avanço literário e o surgimento de novos gêneros literários fizeram com que surgissem outros tipos de escritores e, é claro, outros personagens com realidades muito parecidas aos leitores.

Esses escritores e personagens eram invisíveis no campo literário já que, na maioria das vezes, permaneciam silenciados pela circunstância de possuírem uma linguagem que não fazia parte da literatura elitizada. Mas na realidade, quem eram esses escritores que estavam ocultos tanto na margem literária quanto na vida dos leitores? Para responder essa pergunta, consideramos esses grupos marginalizados tanto na literatura como na sociedade. Sabe-se que a palavra subalterno veio a ser utilizada na década de 1970, principalmente no continente Asiático em particular na Índia. Segundo Carlos Vinícius da Silva Figueiredo (2010), o termo subalterno faz menção aos povos indianos que foram silenciados e dominados pelos colonizadores. Desse modo, o autor se refere:

às pessoas colonizadas do subcontinente sul-asiático, e possibilitou um novo enfoque na história dos locais dominados, até então, vistos apenas do ponto de vista dos colonizadores e seu poder hegemônico (FIGUEIREDO, 2010, p. 84).

De acordo com a pensadora indiana Gayatri Spivak (2010, p. 73), em seu ensaio “Pode o subalterno falar?”, esse sujeito silenciado faz parte de um grupo periférico como “as mulheres, os prisioneiros, os soldados recrutados, os pacientes de hospitais e os homossexuais [...]”, e na América Latina pode-se acrescentar os negros, os indígenas, os camponeses e os favelados. Segundo o Grande Dicionário Unificado da Língua Portuguesa (2010), a palavra subalterno quer dizer “subordinado, inferior. Diz-se de, ou aquele que está sob ordens de outro” (RIOS, 2009, p. 631). Ainda, nas palavras de Spivak (2010, p.73), “os subalternos são aqueles que não participam, ou que participam de modo muito limitado, sendo sujeitos mudos pelo imperialismo cultural e pela violência epistemológica”. Desde o início da colonização, os colonizados foram silenciados pelos colonizadores, perdendo seu lugar de fala na sua própria pátria como pode-se observar na reflexão de Mabel Moraña:

Me atrevería a decir que para el sujeto latinoamericano, que a lo largo de su historia fuera sucesivamente conquistado, colonizado, emancipado, civilizado, modernizado, europeizado, desarrollado, concientizado, desdemocratizado (y, con toda impunidad, redemocratizado), y ahora globalizado y subalternizado por discursos que prometieron, cada uno en su contexto, la liberación de su alma, la etapa presente podría ser interpretada como el modo en que la izquierda que perdió la revolución intenta recomponer su agenda, su misión histórica y su centralidad letrado-escrituraria buscando

definir una nueva "otredad" para pasar, "desde fuera y desde arriba", de la representación a la representatividad (MORAÑA, 2005, n/p)²².

Dessa forma, os povos latinos americanos foram proibidos de expressar seus sentimentos e, de certa forma, foram silenciados para que não pudessem reclamar pelos seus direitos, abrindo mão da cultura local para se adaptar à cultura do colonizador. Ato como esse, é para emudecer os grupos considerados subalternos, como os trabalhadores locais.

Houve um tempo em que teve a necessidade da representatividade do sujeito subalterno por parte de alguns intelectuais da época. Pode-se exemplificar o papel do poeta Neruda em seus poemas políticos, em que ele se posiciona a favor dos menos favorecidos, pois a classe subalterna, todavia, não tinha o direito à fala, sendo que daí surgiu a oportunidade em ser representada, como afirma Spivak (2010, p. 275):

[...] representação estão correndo juntos: representação como “falar por”, como na política e representação como “re-presentar” como na arte ou filosofia. Uma vez que a teoria também é apenas ação, o teórico não representa o (falar por) dos grupos oprimidos. [...]. Estes dois sentidos de representação dentro do estado de formação e da lei, por um lado, e a predição do sujeito por outro lado, estão relacionados, mas irredutivelmente descontínuas.

Muito se discute sobre a representatividade do sujeito subalterno na hora de falar e/ou escrever. Observa-se que alguns escritores, inclusive Pablo Neruda, utilizam personagens que ficaram esquecidos e silenciados pela classe dominante. Neruda, em suas poesias políticas, dá voz ao sujeito subalterno, como por exemplo, nos poemas “Las masacres” e “Los Muertos de la Plaza 28 de enero 1946 Santiago de Chile”. Esses poemas têm como protagonistas os campesinos, os funcionários das fábricas, os obreiros, os indígenas e outros grupos de pessoas que não tiveram a oportunidade de se expressar livremente. Através desse ato, o poeta faz o papel de portavoz dessa classe inferiorizada. Nos poemas citados acima, Neruda dà voz

²² Ateveria-me a dizer que para o sujeito latinoamericano, ao longo de sua história fosse sucessivamente conquistado, emancipado, civilizado, modernizado, europeizado, desenvolvido, conscientizado, desdemocratizado (e, com toda impunidade, redemocratizado), e agora globalizado e subalternizado por discursos que prometeram, cada um em seu contexto, a liberação de sua alma, a etapa presente podia ser interpretada como o modo em que a esquerda que perdeu a revolução tenta recompensar sua agenda, sua missão histórica e sua centralidade letrado- escrituraria buscando definir uma nova “outridade” para passar, “desde fora e desde encima” da representação à representatividade.

àqueles que foram emudecidos tanto pelos literários canônicos como pela camada superior da sociedade.

Toda decisão que remete a engajamento, implica a escolha de um lado que na maioria das vezes, é da classe oprimida que está sendo representada:

[...] engajar-se é desde então tomar certa direção, fazer a escolha de se integrar numa empreitada, de se colocar numa situação determinada, e de aceitar os constrangimentos e as responsabilidades contidas na escolha. Por conseguinte, e sempre de modo figurado, engajar-se consiste em *praticar uma ação*, voluntária e efetiva, que manifesta e materializa a escolha efetuada conscientemente (BENOÎT, 2002, p. 32).

Como aponta Benoît, o escritor engajado será julgado pela sua escolha, pois deixará de ser um simples espectador para tornar-se um escritor consciente, corroborando sua ideologia através de seus textos, fazendo denúncias com suas palavras, tendo em mente que poderá ser constrangido pela crítica sobre seu posicionamento. Segundo Sartre (2019), o escritor engajado é determinado por três sentidos: “Colocar em penhor, fazer uma escolha, estabelecer uma ação”, deve assumir riscos perante a ação “com relação à vida social, política, intelectual ou religiosa do seu tempo” (SARTRE, 2019, p. 31 *apud* BENOÎT, 2002, p. 32).

Ao falar sobre Sartre, Denis Benoît (2002) diz que:

[...] a literatura engajada como um fenômeno historicamente situado, que o associam geralmente à figura de Jean-Paul Sartre e à emergência, no imediato pós-guerra, de uma literatura passionalmente ocupada com questões políticas e sociais, e desejosa de participar da edificação do mundo novo anunciando, desde 1917, pela Revolução russa: [...] (BENOÎT, 2002, p. 52).

Precisamente, diante de alguns conflitos mundiais, como a Segunda Guerra Mundial (1939- 1945), a Guerra Civil Espanhola (1936- 1939), e a Guerra Fria (1947 – 1991), alguns escritores viram na literatura uma chance de expor o sofrimento da época. Como exemplo, pode-se citar o próprio Sartre na Europa, e o chileno Pablo Neruda na América Latina que acreditaram que a literatura poderia ser usada como forma de denúncia/ alerta visando um novo mundo com mais justiça para as classes menos favorecidas.

Em linhas gerais, o conceito de engajar” na concepção de Denis Benoît (2002, p. 31) “[...], significa *colocar ou dar em penhor*, engajar-se é, portanto, *dar a sua pessoa ou a sua palavra em penhor, servir de caução* e, por conseguinte, *ligar-se por*

uma promessa ou juramento constrangedor”. Engajar trata-se de uma troca entre o escritor e a literatura, troca essa, que acontece no ato da escrita:

A eficácia do engajamento se dará nesse ajustamento estreito entre a proposta do texto e os leitores para os quais ele é escrito, como se o escritor aspirasse aqui produzir uma literatura que alcançasse o seu fim encontrando o público para o qual ela é feita: um tipo de osmose perfeita se estabeleceria entre o autor e o leitor, que aboliria toda distância entre os parceiros da troca e faria da obra, a exemplo da linguagem da vida cotidiana, um simples instrumento de mediação (BENOÎT, 2002, p. 61).

Diante do exposto, uma literatura será bem-sucedida se encontrar leitores para os quais elas foram escritas, e é responsabilidade do escritor aproximar seus leitores de sua obra. Por esse motivo, “o escritor deve engajar-se inteiramente em suas obras [...]” (SARTRE, 2019, p. 39-40). É uma tarefa árdua para o escritor, assumir que é um engajado, pois envolve a intimidade do autor em tomar “[...] uma decisão de ordem moral, pela qual o indivíduo entende colocar de acordo a sua ação prática e suas convicções íntimas, com todos os riscos que isso comporta” (BENOÎT, 2002, p. 33). Assim, a obra é “o palco das questões sociais, políticas, intelectuais ou mesmo religiosas, que se pode manifestar o sentido da escolha colocada” (BENOÎT, 2002, p. 33) que não deixa de ser de forma voluntariada.

A nomenclatura de Literatura Engajada para muitos gera dúvidas e segue em discussão até os dias atuais, visto que poderia ser chamada de Literatura de Resistência, Literatura de Minoria, Literatura Periférica, Literatura de Denúncia, Literatura Marginal e Literatura de Ideias. Nós entendemos que são variados nomes com uma única finalidade: problematizar o que realmente acontece nas camadas mais esquecidas da sociedade. Mas, afinal, o que é Literatura Engajada? Leiamos o que responde Denis Benoît sobre o tema:

[...] ‘literatura engajada’ designa uma prática literária estritamente associada à política, aos debates gerados por ela e aos combates que ela implica (um escritor engajado, seria em resumo um autor que “faz política” nos seus livros). (BENOÎT, 2002, p. 9).

Como coloca o autor, a literatura engajada está acompanhada de debates políticos. Quando um escritor engajado escreve seus livros, há sempre uma presença política. Às vezes, o escritor não quer se expor, mas essa situação é um ato involuntário impossível de ser negado nas obras engajadas.

Essa “literatura do engajamento” como é usada por Benoît sempre esteve nos escritos como formas de “poesia celebrativa, historiografia cantando os altos feitos

dos monarcas, literatura de propaganda religiosa, mas também textos de combate e de controvérsia, panfletos, sátiras, epigramas, comédia etc.” (BENOÎT, 2002, p. 107). Diferentemente de Sartre, o teórico Denis Benoît inclui a poesia como literatura engajada, pois os poemas também expressam a ideologia de maneira que não perde a estética como imaginava Sartre.

A função do escritor engajado é decifrar o mundo através da escrita para aqueles que parecem estar isentos de alguns acontecimentos que os rodeiam. Sartre (2019, p. 30) diz que, uma vez engajado, é impossível “[...] ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele. E uma vez engajado no universo da linguagem, não pode nunca mais fingir que não sabe falar: [...]” (SARTRE, 2019, p. 30). Em *O que é literatura*, Sartre nos pergunta “Por que escrever?”. A resposta é a seguinte: “Cada um tem suas razões para a morte; pode-se conquistar pelas armas. Por que justamente *escrever*, empreender *por escrito* suas evasões e suas conquistas (SARTRE, 2019, p. 41)?

Todo ato de escrever nas palavras de Sartre (2019, p. 41) tem uma intenção, não se escreve para ser engavetado. Quando se escreve, é na intenção de ser lido por alguém, porque nesse ato é depositado nosso ponto de vista em determinado assunto, como por exemplo, político e cultural. Por isso, debatemos que não existe literatura neutra. Rúbia Lúcia Oliveira explica:

É impossível a uma literatura ser neutra. Ela sempre está envolvida em questões que diz respeito à sociedade e à política. No entanto, para Benoit, a expressão “literatura engajada” só cabe ao século XX já que é nesse período que essa questão toma maior proporção e foi formulada mais adequadamente, pois é no século XX que a noção de engajamento se torna uma questão literária (OLIVEIRA, 2018, p. 128).

Fica demonstrado que quem escreve, escreve para alguém sobre algo, como já foi citado várias vezes por Sartre (2019). Essa escrita leva consigo a intenção do autor mesmo que parcialmente. Desde sempre a literatura relata sobre os problemas sociais existentes na sociedade, a exemplo de Machado de Assis (1839 – 1908), Graciliano Ramos (1892 - 1953) e Raquel de Queiroz (1910 – 2003), autores brasileiros, que já faziam denúncias em suas obras, visto que estavam engajados ideologicamente.

No entanto, foi a partir do século XX, que a expressão literatura engajada tomou uma proporção maior surgindo o interesse tanto do autor de demonstrar o que ele pensava em sua obra. Os escritores incluíram assuntos relevantes que estavam

acontecendo na humanidade, como a fome, a miséria, a ganância humana, as grandes destruições deixadas pelas guerras. E, é claro que o escritor também deixava visível sua opinião e qual era a intenção de sua escrita perante os leitores.

Após muitos discursos, há de considerar que a literatura engajada não é somente a escrita romanesca. Conforme apontamos acima, hoje a escrita engajada pode ser vista também na poesia. Diferentemente do que pensava Sartre, a poesia trabalha tanto o conteúdo quanto a estética. Nosso objetivo é esclarecer que as poesias nerudianas podem ser consideradas literatura de engajamento, pois o poeta se apropria do contexto sociopolítico, narrando em versos e estrofes o que estava acontecendo em uma determinada classe social e que alguns faziam questão de não perceber.

Os poemas políticos de Neruda são marcados pelo valor estético e ideológico. Embora utilizando de uma linguagem simples, para atingir todos as partes da sociedade, a metáfora nerudiana é altamente sofisticada. Por essas características, Neruda é o poeta de maior representatividade no século XX em toda a América Latina. Como argumenta Costa, “A obra nerudiana-heterogênea tanto na forma quanto no conteúdo- apesar da polémica que suscita, possui uma riqueza poética que converteu Neruda em um dos poetas mais importantes de sua época” (COSTA, 2006, p. 171).

A trajetória engajada de Neruda está visível em toda sua escrita de cunho político, dificultando classificá-la, pois ela se encaixa em diferentes temas, tendências e modalidades. Segundo Adriane Vidal Costa a:

poesia nerudiana incorpora também o lírico, o descritivo, o amor, o telúrico, o sensual. A sua criação poética possui diversos momentos: o romântico, o vanguardista, o surrealista, o realismo social, o épico, o autobiográfico e o popular. (COSTA, 2006, p. 171).

Esse equilíbrio perfeito entre a ideologia e a estética já mostra que a literatura engajada é de grande valor literário.

É preciso ressaltar que a ideia de literatura engajada não surgiu de repente. Mas teve definição concreta a partir de um determinado momento no início do século 20, dentro de um contexto histórico, social, político e cultural principalmente na França. Como sabemos, o francês Jean-Paul Sartre descreveu alguns comentários sobre o tema; por isso, até o dia de hoje é um dos maiores especialistas em literaturaengajada. Segundo Benoît Denis, o engajamento literário tem duas acepções:

[...] a primeira tende a considerar a literatura engajada como um fenômeno historicamente situado, que o associam geralmente à figura de Jean-Paul Sartre e à emergência, no imediato pós guerra, de uma literatura passionalmente ocupada com questões políticas e sociais, e desejosa de participar da edificação do mundo novo anunciando, desde 1917, pela Revolução russa: a segunda acepção propõe do engajamento uma leitura mais ampla e flexível e acolhe sob a sua bandeira uma série de escritores, que de Voltaire, e Hugo a Zola, Péguy, Malraux ou Camus, preocupam-se os defensores de valores universais, tais como a justiça a liberdade, e, por causa disso, ocorrem frequentemente o risco de se oporem pela escrita aos poderes constituídos (BENOÎT, 2002, p. 17).

Faz-se importante ressaltar que a literatura engajada teve seu apogeu na história francesa, tendo sua expansão no período de 1945 a 1955. Nessa época, o escritor deveria escrever sobre temas que demonstrassem qual era o papel do escritor e do leitor no pós-guerras. Houve vários escritores que se preocuparam com essa ampla liberdade dos seres humanos através da literatura engajada, como Sartre e seus companheiros citados acima.

Para Benoît Denis (2002), a literatura de engajamento está presente em todos os gêneros literários, não somente na prosa como definiu Sartre em seu livro *Que é literatura* (2019), mais sim no teatro, no romance e, também, no panfletário. Segundo o autor é difícil estipular o que entraria na categoria de literatura engajada.

[...], a literatura engajada compreende uma grande diversidade de formas, exprimindo-se em gêneros (romance, teatro, ensaio, panfletos etc.) e em lugares (jornal, revista, livro etc.) muito variados para que se passa, a priori, isolar o perfil ideal de uma obra engajada (BENOÎT, 2002, p. 45).

Torna-se evidente que todas as escritas independentes do gênero a qual pertence, se encaixa como literatura de engajamento. Convém ressaltar que para Benoît (2002, p. 45), “o texto engajado é antes de tudo o engajamento do escritor, segundo um processo de intercambio mais complexo e ambíguo do que parece entre a obra e o seu autor”. Assim, como a literatura se engaja no contexto social no ato da escrita, também o autor.

3.2 Engajamento político de Pablo Neruda

O livro *España en el corazón*, publicado no ano de 1937, foi a primeira escrita considerada literatura engajada de Neruda. O poeta encontrava-se na Espanha como cônsul. É um momento decisivo para Neruda que vê o mundo com um olhar crítico no que toma partido a favor do povo espanhol que estava sofrendo durante a Guerra Civil

Espanhola (1936-1939) conduzida por Francisco Franco (1892-1975). Nessa obra, Neruda inicia sua postura republicana e justamente sua ideologia política partidária. Após seu retorno ao Chile, Neruda põe em prática seu maior projeto pessoal e intelectual como poeta que foi escrever um livro que demonstrasse seu verdadeiro amor à sua pátria: o livro *Canto General* (1950).

Um poeta engajado, então, é aquele que escreve seus poemas em favor dos menos favorecidos perante a sociedade. Essas particularidades estão presentes nos poemas de Neruda nas seguintes obras: *España en el corazón* (1937), *Canto General* (1950) e *Las uvas y el viento* (1953). Nelas, o autor mostra um interesse político e social, não só pelo Chile, mas por toda a América Latina e Europa. Por isso, quando falamos em poeta engajado na América Latina, temos como um dos representantes principais Pablo Neruda. Como já observado, uma parte importante de seus poemas são de cunho político e social, mas também de grande qualidade lírica. Na opinião de alguns especialistas, Neruda foi capaz de transitar por várias etapas em sua escrita, como pode-se observar na fala de Clarice Cerqueira Fernandes:

[...] é considerado um dos maiores poetas do século XX. Sua obra completa – que reúne mais de 40 livros, escritos entre 1923 e 1973 – tem fases bastante distintas. Ele pode ser o poeta lírico e angustiado, de *Vinte poemas de amor e uma canção desesperada* (1924), ou elaborar versos de cunho político e, em alguns momentos, com características épicas, como é o caso de *Canto Geral* (1950). A criação poética de Neruda ainda tem o lado vanguardista, surrealista, autobiográfico, popular, dentre outros (FERNANDES, 2011, p. 1).

Sua visibilidade como poeta surgiu a meados de 1920, quando publicou seu livro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), “escrito cuando tenía 18 años, sigue siendo a día de hoy un bestseller con ediciones que han traspasado el millón de ejemplares vendidos”²³ (CORROTO, 2018, p. 01). Por essa razão, é considerado por alguns estudiosos como um dos livros mais românticos do século XX. Porém, ainda de acordo com Paula Corroto (2018), em seu artigo “Los versos comunistas de Pablo Neruda, más allá de una canción desesperada”, o poeta demonstra um câmbio brutal na escrita, pois resolveu usar seus poemas para denunciar o regime ditatorial que tinha se instalado na Espanha durante o governo de Francisco Franco (1892 – 1975), militar e ditador espanhol:

²³ “escrito quando tinha 18 anos, seguiu sendo até o dia de hoje um best seller com edições que ultrapassam um milhão de exemplares vendidos”. (CORROTO, 2018, p. 01)

Neruda escribió contra Franco en España en el corazón (1937) tuvieron una relación tremenda, Neruda le insultaba a menudo, señala el hispanista - pero también a favor de Stalin en la oda que se incluye dentro de Las uvas y el viento (1953). (CORROTO, 2018, p. 02)²⁴

Esses dois livros acima citados pertencem ao momento político de Neruda assim como *Canto General* (1950) que é o foco da nossa pesquisa. Eles foram o resultado de seu contato com alguns intelectuais espanhóis como Federico García Lorca (1898 – 1936), um dos maiores poetas espanhóis do século XX e amigo de Neruda, Rafael Alberti (1902 – 1999), Manuel Altolaguirre (1905 – 1959), entre outros que usavam sua escrita em forma de protesto contra a ditadura de Franco em favor do povo espanhol. Foi a partir desse cenário de terror espanhol que Neruda vai direcionando sua escrita e toma partido pelo social e pelo político.

Durante sua estadia na Espanha como cônsul, nos anos de 1934 a 1938, Neruda identificou-se com a “poesia impura”, em que já não priorizava a forma, e sim uma nova maneira de escrever, utilizando a realidade das injustiças que aconteciam na sociedade espanhola. Conforme Costa (2006), foi sua convivência na Espanha, nos momentos mais difíceis da nação espanhola, o que marcou essa nova maneira de escrever: “Pablo Neruda esteve presente no palco dos acontecimentos da Guerra Civil Espanhola, o que mudou o rumo de sua poesia, despertando no poeta o compromisso político-social” (COSTA, 2006, p. 137). Mais tarde, essa experiência servirá como inspiração para escrever *Canto General*.

Esse despertar de poeta engajado não foi aceito por muitos intelectuais da América Latina como, por exemplo, o escritor colombiano Gabriel García Márquez (1927 – 2014). Por isso, Neruda publica no jornal *El siglo* um artigo no qual afirmou que “toda criação que não está a serviço da liberdade nestes dias de ameaça total, é uma traição. Todo livro deve ser uma bala contra o Eixo: toda pintura deve ser propagada, toda obra científica deve ser um instrumento” (RODRIGUEZ, 1977, p. 147). Como já foi citado acima, o poeta engajado deve escolher um lado, arriscando sua própria reputação como escritor e, na maioria das vezes, colecionando inimigos no âmbito literário. Neruda sempre foi firme na sua escolha como poeta engajado, deixando bem claro suas ideologias políticas em seus livros, tornando-se assim um

²⁴ Neruda escreveu contra Franco em España en el corazón (1937) tiveram uma relação tremenda, Neruda lhe insultava com frequência, sinalando o espanhista- mas também a favor de Stalin na ode que incluía dentro de Las uvas y el viento (1953). (CORROTO, 2018, p. 02)

claro exemplo do que Benoît define como um escritor engajado:

[...], escritor engajado coloca em jogo bem mais do que sua reputação literária; ele arisca a si mesmo integralmente na escritura, fazendo aparecer aí a sua visão do mundo e as escolhas que dirigem a sua ação.

[...], no centro da problemática do engajamento, coloca-se a questão da *responsabilidade*: se engajar-se consiste assim em colocar a sua pessoa na linha de frente da obra literária, isso significa também que o escrito assume hipótese de que ele possa ser julgado a partir de suas obras. [...] ele será objeto ou magnífico, covarde ou corajoso, dependendo da aprovação ou repulsa que obtenha dos fatos e dos homens. Engajar-se consiste, portanto, para o escritor, em aceitar sofrer um dia esse tipo de processo, sem que o alibi da liberdade de criação ou da incomensurabilidade da exigência literária com relação à moral comum ou social o projeta do julgamento que a coletividade poderá fazer sobre a qualidade do seu engajamento (BENOÎT, 2002, p. 46).

Nas palavras do autor, o escritor/poeta engajado demonstra seu sentimento pessoal e de mundo em seus versos, mesmo tendo consciência que será um protagonista de possível julgamento, tanto negativo quanto positivo. Para o poeta engajado, não é novidade que sua opinião não agrada ao público em geral. Neruda nos relata em seu livro *Confieso que he vivido* (1974) a opinião de alguns teóricos críticos sobre sua escrita, principalmente seus livros políticos:

*Veinticinco revistas fueron publicadas por un director invariable (que era él siempre), destinadas a destruirme literalmente, a atribuirme toda clase de crímenes, traiciones, agotamiento poético, vicios públicos y secretos, plagio, sensacionales aberraciones del sexo. También aparecían panfletos que eran distribuidos con asiduidad, y reportajes no desprovistos de humor, y finalmente un volumen entero titulado "Neruda y yo", libro obeso, enrollado de insultos e impresiones*²⁵ (NERUDA, 1974, p. 397).

Diante do exposto, nota-se que Neruda como poeta engajado não agradou a todos, e algumas revistas renomadas criticaram-no por sua escrita ser um discurso político.

Neruda procurou simplificar sua poesia para atender a demanda do seu novo público, ou melhor, torná-la acessível ao povo, aos trabalhadores. Os poemas deveriam conter realismo, ideal revolucionário e absolutas simplicidade (COSTA, 2006, p. 161).

²⁵ Vinte e cinco revistas foram publicadas por um diretor invariável (que era o de sempre), destinadas a me destruir literalmente, e me atribuir toda classe de crimes, traições, esgotamento poético, vícios públicos e secretos, plágios sensacionais aberrações do sexo. Também apareciam panfletos que eram distribuídos com assiduidade, e reportagens não desprovidas de humor, e finalmente um volume inteiro titulado "Neruda e eu" livro grosso, cheios de insultos e impressões (NERUDA, 1974, p. 397).

Os leitores de Neruda ao se depararem com seus poemas sabiam o que iam encontrar, assim como Neruda sabia para quem estava escrevendo e o que escrevia. O poeta conhecia seus leitores, como podemos ver na citação abaixo:

o poeta percorreu as casas dos trabalhadores do deserto como hóspede a fim de compreender e se inteirar de forma mais precisa das necessidades, tanto por terem sido seus eleitores como também a classe que sonhara emancipar com as ideias e militância comunistas, principalmente pelas leituras de sua poesia, pelos seus discursos e por informações que compartilhou com os operários sobre a política internacional, principalmente nos países socialistas (União Soviética e Iugoslávia na época) (FAGUNDES, 2016, p. 23).

Na reflexão de Clarice Cerqueira Fernandes (2011, p. 2), “Neruda foi um incansável defensor do povo, um dedicado militante que usou seus versos como instrumento e arma de combate contra as injustiças sociais”. Por pensar nas classes trabalhadoras, Neruda conquistou um legado que até o presente momento o consagra como escritor engajado, aclamado e estudado por muitos.

Porém, como veremos a continuação na análise de alguns dos poemas do *Canto General*, embora em estilo direto e realista, Neruda nunca descuida o aspecto estético de sua poesia.

3.3 Estrutura geral do livro *Canto General*

A obra *Canto General* como o próprio nome esclarece são cantos que nas palavras de Guillermo Araya (1978, n.p.), em seu artigo intitulado “Estructura del *Canto General* de Neruda” faz parte de uma tradição espanhola, pois “*Cantares de gesta se llaman los poemas épicos de la literatura española, [...]*”²⁶. Nessa perspectiva, os cantos nerudianos pertencem à tradição literária da poesia do Romantismo Espanhol: “*Canto General es un épico y la tradición literaria es la de las literaturas románticas*”²⁷ (ARAYA, 1978, n/p).

Visando o campo literário da América Latina, Pablo Neruda foi um dos literatos que muito contribuiu para que a literatura chilena fosse expandida pelo mundo literário com seus poemas tanto políticos quanto líricos. Como afirma Fernando Operé (2006), *Canto General* passa de um simples livro de poesia tornando-se um grande canto valorizado em toda a América Latina. Segundo Operé, *Canto General* é mais “*que un*

²⁶ “*Cantares de gesta chamam-se os poemas épicos da literatura espanhola*”.

²⁷ “*Canto General é um épico e a tradição literária é a das literaturas românticas*” (ARAYA, 1978, n/p).

*libro de poesía; es un texto abarcador que se gestó con el deseo de unir voluntades, recoger voces, y transformar-las en lo que acabó siendo una gran cantada a América*²⁸(OPERÉ, 2006, p. 57).

Neruda foi um poeta que utilizou sua escrita para mostrar o que tinha de mais belo no mundo, mas também o que havia de mais negativo, praticado pelo ser humano. Por isso, Neruda é considerado um poeta completo porque percorreu por vários momentos da história mundial do século XX. É claro, sua profissão como cônsul lhe proporcionou a possibilidade de conhecer lugares em todos os continentes.

Todo esse conhecimento cultural facilitou que Neruda se expressasse de forma poética sobre suas vivências. Em toda sua existência de poeta, escreveu vários livros classificados como livros engajados ou de poesia pura, embora não exista a poesia engajada sem elemento estético ou a poesia lírica sem mensagem.

Para alguns críticos, inclusive Neruda, a poesia pura seria aquela em que está preocupada somente com a forma em que os poetas seguem uma regra para compor os poemas. Essas características de poesia pura encontram-se nos livros *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), *Residencia en la tierra* (1933), *Los versos del capitán* (1952), *Canción de gesta* (1960) e *Odas elementales* (1954).

Até o momento da composição dos livros citados acima, Neruda poderia ser classificado como um poeta puro, pois não tinha uma ideia estabelecida de uma literatura engajada, ou seja, suas poesias não faziam nenhum tipo de denúncia social ou política.

A princípio, a intenção do Poeta Pablo Neruda, em escrever sua grandiosa obra, *Canto General*, era apresentar, de maneira poética, a riquíssima paisagem do Chile juntamente com o seu povo, suas conquistas e suas derrotas. No entanto, percebe-se que não foi o que ocorreu, visto que o poeta ampliou a sua escrita para todo o continente latino-americano, como pode ser observado na fala de Michael P. Predmore (2004, p. 88): "*Canto General* se inspira claramente en la realidad histórica de Chile y de los países latino-americanos [...]". Com isso, o *Canto General* refere-se não somente ao Chile, mas a toda América Latina. Nas palavras de Vinícius de Melo Justo:

O livro foi composto durante mais de uma década, nascendo de uma ideia de Neruda para um "Canto general do Chile" e ganhando a forma de um canto voltado a todo o continente americano e sua história depois de algum tempo.

²⁸ "que um livro de poesia; é um texto abarcador que se surgiu com o desejo de unir vontades, pegar vozes, e transformá-las no que acabou sendo uma grande cantada a América". (OPERÉ, 2006, p. 57).

É constituído por quinze seções, tornando-o um livro ao mesmo tempo abrangente e grandioso [...] (JUSTO, 2014, p. 10).

O livro *Canto General* está dividido em 15 cantos, e subdivido em poemas/seções, totalizando 231 versos ao todo. Cada canto (nome atribuído à divisão de um poema longo) contém um tema central, isto é, clima, vegetação, rio, países da América Latina, povo chileno, nomes de heróis, a invasão aos povos pré-colombianos, referências à vida política do poeta, entre outros.

Cabe aqui uma breve definição de cada canto do livro *Canto General*. O primeiro canto “La lámpara en la tierra”; composto por seis composições poéticas, em que é relatado o amor que o poeta tem pela América, sendo eles: “Amor América” (1400); “Vegetaciones”; “Vienen los pájaros;” “Los ríos acuden”; “Minerales” e “Los hombres”. Nesse primeiro canto, Neruda descreve a criação da América e como os deuses criaram a flora, a fauna, os rios e os minerais.

Outro tema que é bastante discutido no livro *Canto General* é a relação que o poeta faz com a História do continente latino-americano. Ele inicia o primeiro volume com o canto intitulado “*La lámpara en la tierra*”, datada do ano de 1400, no qual refere-se ao relato de um antepassado dos povos que viviam na América antes dos invasores espanhóis: “Todavía, a terra estava intacta, não tinha sido invadida pelos espanhóis”, ele relata.

O segundo canto, nomeado “Alturas de Macchu Picchu”, surgiu a partir de uma visita do poeta às ruínas do povo Inca no Perú. Segundo Susana Marín (2014, n/p.), “*el poeta nos relata su visita a Macchu Picchu y lo que influyó esta en su persona y en su poesía*²⁹”. Neruda decidiu prestar homenagem à civilização que vivia ali antes da invasão dos espanhóis. O canto é composto por doze poemas.

Quanto ao terceiro canto, “Los conquistadores”, é composto por vinte e cinco poemas e descreve o doloroso e trágico momento da invasão dos povos da América Latina. Teve início no ano de 1534, em que é explicado como os conquistadores invadiram de forma selvagem o espaço dos povos nativos. Não se pode deixar de mencionar que Neruda se refere aos invasores como sujeitos sem sentimentos e animalescos como podemos ver nas palavras de Alejandra Crespín Argañaráz (2009): “(*hurones, garras, buitre iracundo, centauros*) y sin sentimientos (*matarifes de cólera*

²⁹ “o poeta nos relata sua visita a Macchu Picchu e o que influenciou está em sua pessoa e em sua poesia”.

*y horca, carniceros, invasores, cuchillos, hermanos de planeta carnívoro, viento asesino, capitanes sanguinarios)*³⁰. Por essas palavras, nota-se o desprezo que Neruda tem pelos colonizadores do século XVI que chegaram impondo suas culturas.

O quarto canto, “Los libertadores”, é um dos maiores cantos do livro, pois contém quarenta e um poemas, em que Pablo Neruda conta a história de grandes homens considerados por ele heróis latinos, como Luis Carlos Prestes (1898 – 1990), político e militar brasileiro; José Manuel Balmaceda (1840 – 1891), presidente do Chile, ano 1886 e 1891; Simón Bolívar (1783 – 1830), conhecido como “O Libertador da América” foi militar e político da Venezuela, entre outros heróis.

Já o quinto canto chamado “La arena traicionada” é o último canto do primeiro volume, sendo o canto mais extenso e complexo do livro; no entanto, tem apenas cinco sessões que não se encontram enumeradas, visto que, se contássemos chegaria a 55 poemas. Nas palavras de Guillermo Araya (1978), esse canto possui características próprias dos “Canto general de Chile” e “Los libertadores”, Leiamos:

*La Arena traicionada es una de las series más extensas y complejas. Contiene 55 composiciones y está dividida en 5 secciones. En un grado mayor tienen características semejantes el Canto general de Chile y Los Libertadores*³¹ (ARAYA, 1978, s/p.).

Esse canto está subdividido em “Los verdugos”; “Las oligarquías”; “Los Muertos en la plaza 28 de enero 1946, Santiago de Chile”; “Crónicas de 1948 (América)” e “González Videla el traidor de Chile (Epílogo) 1949”. Nesse canto, o poeta descreve o sofrimento dos povos da América Latina juntamente com suas greves, seus ditadores e a traição que Neruda sofreu por parte do presidente Videla.

O volume dois do *Canto General*, inicia-se com o sexto canto intitulado “*América, no invoco tu nombre en vano*”; são dezoitos breves poemas que retornam à paisagem da América Latina, como os litorais, os pântanos, a tranquilidade dos campos, a contemplação dos homens e da terra etc.

Continuando com a estrutura do livro, adentramos no sétimo canto intitulado “Canto General de Chile” com exatamente 17 poemas. Nota-se que o nome do canto

³⁰ “(furacões, garras, abutres, iracundo, centauros) e sentimentos (matadouros de cólera e força, carniceiro, invasores, facas, irmãos de planta carnívoro, vento, assassino, capitães sanguinarios)”.

³¹ “La Arena traicionada” é uma das séries mais extensas e complexas. Contém 55 composições e está dividida em 5 seções. Num grau maior tem características semelhantes o Canto general do Chile e “Los Libertadores” (ARAYA, 1978, s/p).

retorna à ideia principal do poeta, que era escrever um canto destinado à sua pátria. Neruda escreve esse canto exaltando a geografia do Chile e o povo chileno.

O oitavo canto, “La tierra se llama Juan”, é formado por 17 poemas, em que cada composição se inicia com nome de homens simples e trabalhadores que sofreram nas mãos dos tiranos. Parece claro nas escritas, que o poeta se sensibilizou com a luta dos obreiros, campesinos, mineradores e trabalhadores rurais. O poeta inicia cada poema, dedicando aos homens simples e humildes do Chile, representados pelo nome Juan, um dos nomes mais comuns em língua castelhana, como podemos ler no décimo sétimo poema: “*Detrás de los libertadores estaba Juan/ trabajando, pescando y combatiendo, / en su trabajo de carpintería o en su mina mojada*” (NERUDA, 1955, p. 57). Para Argañaráz (2009, *online*), “*se refiere a distintos hombres del pueblo, trabajadores, con un denominador común: fueron luchadores por la patria y todos sufrieron muertes injustas en manos de los tiranos* ³²[...]”. Esse canto é um dos quais o poeta usa uma linguagem simples para a melhor compreensão de seus leitores. Porém, a escolha do nome Juan está carregada de um certo lirismo que associa o homem chileno à paisagem agreste e fria de sua terra.

Já o nono canto, “*Que despierte el leñador*”, possui seis poemas, nos quais o poeta descreve a admiração que tem pelas raízes dos Estados Unidos, principalmente pelo presidente Lincoln. Mas, ao mesmo tempo, observa que despreza os abusos financeiros e industriais que os Estados Unidos implantam no território latino-americano.

O décimo canto, “El fugitivo”, contém 13 poemas; trata-se de um canto autobiográfico, pois Neruda relata momentos de sua vida, quando foi perseguido pelo ditador Videla. Naquele momento de perseguição política, o povo chileno ajudou e protegeu o poeta. Tempo este de exilado, que foi utilizado para terminar seu livro *Canto General*.

Quanto ao décimo primeiro canto, “Las flores de Punitaqui”, é composto por quinze poemas, que narram a greve dos mineiros na cidade de Punitaqui no Chile. Já

³² “[Refere-se] a distintos homens da vila, trabalhadores, com um denominador comum: foram lutadores pela patria e todos sofreram mortes injustas nas mãos dos tiranos. Disponível em: <https://revistadeletras.net/una-aproximacion-al-%E2%80%9C canto-general%E2%80%9D-de-pablo-neruda/>

o décimo segundo canto, “Los ríos del canto”, contém cinco poemas-cartas, em que o poeta escreve para seus amigos íntimos e aos seus companheiros do partido comunista.

Já o décimo terceiro canto, “*Coral de año nuevo para la pátria en tinieblas*”, possui dezessete poemas, dedicados às denúncias contra as aberrações praticadas pelo presidente chileno Gabriel González Videla. Nessa narrativa, Neruda torna-se o porta-voz do povo.

No penúltimo canto, “*El gran océano*” com 24 poemas, o poeta usa como inspiração, um dos seus principais elementos poéticos: a água. Desde criança Neruda tem relação particular com a imensidão do mar. Especificamente nesse poema, podemos observar a descrição da costa chilena.

No último canto, “*Yo soy*”, com exatamente 28 poemas autobiográficos, Neruda relata desde o momento de sua infância até sua maturidade, como podemos comprovar na última estrofe do canto:

*[...] Así termina este libro, aquí dejo
mi Canto general, escrito
en la persecución, cantando bajo
las alas clandestinas de mi patria.
Hoy 5, de febrero, en este año,
de 1949, en Chile, en “Godomar
de Chena”, algunos meses antes
de los cuarenta y cinco de mi edad.*

(NERUDA, Pablo. *Canto General* II. p. 202)

Neruda iniciou a escrita de *Canto General* no ano de 1939, finalizando-o em 1948. Porém sua primeira publicação ocorreu no ano de 1950 no México. No ato de sua primeira publicação, o poeta ainda se encontrava exilado (1948 – 1952), mas isso não impediu que o livro fosse publicado de forma clandestina no México, no ano de 1950: “Pablo Neruda publicou clandestinamente o *Canto General*, com ilustrações de Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros em duas edições [...]” (FAGUNDES, 2016, p. 25). Dando continuidade sobre a publicação do livro em debate, mesmo que Neruda estivesse sendo perseguido pelo presidente do Chile, Gabriel González Videla, ele conseguiu publicar seu livro em vários países, sem esquecer de mencionar que houve várias traduções:

[...] seu *Canto* foi publicado em vários países (na União Soviética foram 250 mil exemplares, também China, Tchecoslováquia, Polônia, Suécia, Romênia, Índia, Palestina, Síria e, também, nos Estados Unidos). Essa obra de Neruda teve um apelo por parte da Sociedade dos Escritores do Chile e do Sindicato dos Escritores no ano seguinte, 1951, para a sua publicação oficial. No mesmo ano, traduções do *Canto* foram feitas em várias línguas (FAGUNDES, 2016, p. 25).

O livro *Canto General* teve uma grande aceitação dos intelectuais da época e dos leitores mais simples. Por muitos anos, o livro foi traduzido para vários idiomas como alemão, francês, inglês, checo, italiano, holandês, português, russo e chinês.

A respeito do estilo de *Canto General*, a opção de escrever em versos e estrofes irregulares poderia ser justificada pelas práticas do poeta estadunidense Walt Whitman que tanto contribuiu com seu novo estilo de compor poemas. Fagundes nos explica que “[...], o autor se inspirou no poeta estadunidense Walt Whitman, considerado o criador do verso livre” (FAGUNDES, 2016, p. 30). De acordo com o artigo “La invención poética de América”, de Eugenia Neves (2000), Neruda é um escritor múltiplo em vários sentidos, pois nos seus poemas encontra-se uma variedade de tons, temas, ritmos e estilos. Neves (2000) nos explica em detalhes a pluralidade das poesias nerudianas:

La pluralidad temática de su obra contempla una variedad de asuntos, muchos de ellos bastante complejos, muchos de carácter general -como sus indagaciones metafísicas o su exaltación por la naturaleza, etc.- y otros de carácter más privado, como su autobiografía poética, sin olvidar sus obras en prosa, o sus conferencias y discursos³³ (NEVES, 2000, n/p).

A pluralidade de temas do livro *Canto General* contempla uma variedade de assuntos desde suas inquietudes na área metafísica até a exaltação da natureza chilena. Por sua vez, Neruda transforma seus discursos em poemas como foi o caso da composição “Acuso”, ao tempo que transita por valores distintos como valores históricos e artísticos, assim como valores políticos militantes como pode-se ver na seguinte citação:

Del mismo modo, crea una galería poética de personajes que evoca desde su propia intimidad, la de sus amigos, o desde una perspectiva más general y

³³ A pluralidade temática de sua obra contempla uma variedade de assuntos, muitos deles bastante complexos, muitos de carácter geral-como suas indagações metafísicas ou sua exaltação pela natureza etc.- e outros de carácter mais privado, como sua autobiografia poética, sem esquecer suas obras em prosa, ou suas conferências e discursos.

colectiva, como, por ejemplo, Fray Bartolomé de Las Casas, por sus valores históricos, o Francisco de Quevedo, por sus valores artísticos, o Recabarren, por sus valores "político-militantes" (NEVES, 2000, n/p).

Essa temática faz com que o verso livre se torne a forma poética mais adequada para o Canto General. Neruda faz homenagem a homens ilustres que contribuíram para a formação da história chilena, como, por exemplo, o espanhol Bartolomé de Las Casas (1484 – 1566), que foi o primeiro europeu a defender os indígenas. Depois, a Francisco de Quevedo (1580 – 1645), poeta espanhol que elevou a literatura espanhola a um patamar que antes não havia sido atingido. E, por fim, ao chileno Luis Emilio Recabarren (1876 -1924), o primeiro pensador marxista chileno, fundador de vários jornais obreiros e fundador do partido comunista do Chile.

O livro *Canto General* foi a primeira obra poética considerada uma espécie de epopeia do continente chileno, assim como a *Íliada* foi para os gregos. Antes teve a obra “La araucana”, publicada no ano de 1569, escrita pelo soldado e poeta espanhol Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533 – 1594), em que ele relata a guerra entre os soldados da coroa espanhola contra os araucanos. No entanto, esse conflito está sendo testemunhado pelo próprio invasor, como podemos observar na fala da historiadora chilena Eugenia Neves:

En la historia literaria de Hispanoamérica y en especial de Chile, antes de Canto General, podemos señalar un solo antecedente épico, escrito durante la Conquista del territorio, por el español Alonso de Ercilla y Zúñiga, con su obra La Araucana. Pero ella se ocupa más bien de contar hechos contemporáneos del autor, vividos por él y escrito para sus contemporáneos españoles y no para los que habitaban los territorios conquistados.³⁴ (NEVES, 2000, n/p)

Como era de se esperar, esse episódio foi narrado pela visão do conquistador que, por sua vez, estava vivendo naquele momento, que também pertencia ao império espanhol. Essa é a diferença encontrada em *Canto General*, em que Neruda conta a história da invasão do continente americano com olhar dos conquistados / vitimados que já viviam no continente antes da chegada dos espanhóis.

³⁴ Do mesmo modo, cria uma galeria poética de personajes que evoca desde sua própria intimidade, as de seus amigos, ou desde uma perspectiva mais geral e coletiva, como por exemplo, Fray Bartolomé de las Casas, por seus valores históricos, ou Francisco de Quevedo, por seus valores artísticos, ou Recabarren, por seus valores “políticos-militares”. (NEVES, 2000, n/p)

3. 4 Análise crítica dos poemas de Pablo Neruda “Los Muertos de la Plaza 28 de enero 1946 Santiago de Chile”, “Las Masacres” e “González Videla El traidor de Chile (Epílogo) 1949”

Conforme Benoît, para Simone de Beauvoir (1908 – 1986), engajamento “não é outra coisa que a presença total do escritor na escritura” (BEAUVOIR, 1963, p, 65 *apud* BENOÎT, 2002, p. 45). A exemplo da colocação da escritora, pode-se fazer um paralelo entre Neruda e seus poemas. Nos poemas nerudianos, tanto os poemas líricos quanto os de caráter épico, é possível notar o comprometimento do poeta em seus escritos. Assim, no ato da composição de seus poemas, Neruda se envolve “[...] no sentido de que ele aí coloca o conjunto dos valores nos quais acredita e pelos quais ele se define” (BENOÎT, 2002, p. 46). A esse respeito, Neves (1999) observa:

Neruda expresa con una imagen poética lo que él considera la tarea solidaria del poeta y de su poesía en la compleja realidad de América. El poeta alude a este acontecimiento como un momento muy especial de revelación y de conocimiento, pero también para ofrecer, a partir de esta imagen, su concepción de la función poética³⁵. (NEVES, 1999, p. 5)

Para Neruda, o poeta deve se envolver nos seus poemas sendo solidário com seus leitores, posicionando-se no lugar deles. Nos poemas em análise, Neruda fica ao lado dos subalternos como as vítimas dos massacres, tragédias que por muitos anos fizeram parte da vida do povo chileno.

Os poemas que serão analisados encontram-se no primeiro volume do livro intitulado “La arena traicionada”, na parte do canto V em que o poeta, com toda sua maestria de escritor engajado, descreve a dominação e a exploração das classes menos favorecidas não só do Chile, mas de toda a América Latina entre os anos 1829 e 1949:

[...] no canto V – ‘La arena traicionada’ – do primeiro volume do Canto General, as questões do engajamento político e da crítica social de Pablo Neruda são explícitas, das quais o autor expõe vários problemas da sociedade chilena do período oligárquico até o fim da década de 1940, desde a influência do capital estadunidense até a execução de militantes comunistas narradas nos versos deste canto. (FAGUNDES, 2016, p. 12)

³⁵ Neruda expressa com uma imagem poética o que o mesmo considera a tarefa solidaria do poeta e de sua poesia na complexa realidade da América. O poeta menciona a este momento muito especial de revelação e de conhecimento, mas também para oferecer, a partir de esta imagem, sua concepção da função poética. (NEVES, 1999, p.5)

No canto V, “La arena traicionada”, os poemas selecionados para as análises são “Los muertos de la Plaza 28 de enero de 1946 Santiago de Chile”, “Las masacres” e “González Videla el traidor de Chile (Epílogo) 1949”. Os poemas citados estão marcados pelo engajamento político de Neruda, que apresenta todo o caráter denunciativo de sua obra ao relatar episódios marcantes de sofrimentos ocorridos com o povo chileno.

3.4.1 “Los Muertos de la Plaza 28 de enero de 1946 Santiago de Chile”

Contextualização histórica do poema

O poema “Los Muertos de la Plaza 28 de enero de 1946 Santiago de Chile” requer contextualização histórica. O título já chama a atenção do leitor porque imagina-se que algo terrível ocorreu nesse lugar, com certas pessoas, nesse dia, mês e ano. Esse acontecimento refere-se a uma concentração de trabalhadores que reivindicavam por seus direitos trabalhistas, como: melhores condições de trabalho, melhores salários, direito de fazer greves, entre outros.

Nas palavras de Viviana Bravo Vargas (2017, p. 6), no dia 28 de janeiro, os manifestantes se reuniram na *Plaza Bulnes* de Santiago; eram mais ou menos duas a cinco mil pessoas. Aquele dia, também foi conhecido como “*Matanza de la Plaza Bulnes*”; os manifestantes foram surpreendidos por tiros, partindo de centenas de soldados, tendo como consequência alguns mortos e centenas de feridos. Ademais, o título faz refletir sobre outro evento da história chilena, pois no dia 21 de dezembro de 1907, houve um massacre na “*Plaza Montt*”, na cidade de Iquique, onde foram executadas centenas de pessoas. E mesmo após 39 anos, o povo chileno continuava lutando contra a exploração trabalhista.

O poema “Los Muertos de la Plaza 28 de enero de 1946 Santiago de Chile” é de cunho político, pois o eu-lírico denuncia as mazelas cometidas pelos poderosos no ano de 1946, bem como, também cita outros massacres como, por exemplo, os de San Gregorio, Lonquimay, Ranquil e Iquique que ocorreram anteriormente no Chile entre os anos de 1907 e 1946, em que as classes trabalhadoras reivindicavam seus direitos trabalhistas.

Observa-se que o primeiro massacre citado no poema, foi o massacre de “San Gregorio”, que ocorreu em fevereiro de 1921, conhecido também como “*Matanza de*

San Gregorio”. De acordo com Contreras, “[...] *las oficinas salitreras que seguían trabajando los empresarios recurrían a los despidos y rebajas de salarios, sumándose a estas prácticas las negativas a pagar desahucio a los trabajadores despedidos*”³⁶ (CONTRERAS, 2004, p. 2). Assim, com essa crise instalada, quase todos os donos

das salineiras queriam demitir seus empregados, sem acerto de direitos. A consequência disso foi a ocorrência de uma grande revolta entre os trabalhadores, que queriam receber pelo menos quinze dias ao que corresponde a um aviso prévio.

Como não houve acerto, os funcionários se recusaram a deixar as salineiras, provocando uma grande tensão entre os encarregados da fábrica e os operários. Com o apoio do Presidente da República Arturo Alessandri Palma (1868 – 1950), foram enviados 25 soldados ao total para o local, e, conforme algumas fontes, houve 65 mortos e 34 feridos, incluindo três soldados e um encarregado da fábrica. Contudo, outros autores afirmam que houve aproximadamente 500 pessoas mortas naquele massacre, já que não havia um censo que contabilizasse as pessoas, resultando na dificuldade de se apresentar dados estatísticos precisos.

Ainda no poema, é citado o massacre de Lonquimay, também conhecido como “el levantamiento de 1934”. Segundo os estudiosos, foi uma rebelião popular que teve como participantes Mapuches (povos indígenas), garimpeiros e obreiros. Para os historiadores, os motivos que desencadearam a rebelião foram a perda total ou parcial das terras dos povos “Mapuches” e o fato de que os camponeses pobres da região das Cordilheiras foram expulsos de suas terras, mesmo com a posse destas que haviam sido conquistadas por lei no governo de Carlos Ibáñez del Campo (1877 – 1960). Já com o governo de Arturo Alessandri Palma, essa lei foi revogada e as terras foram cedidas aos colonos europeus (alemães, franceses, suíços, austríacos, entre outros).

Outro motivo para desencadear a revolta foram as condições precárias, nas quais os obreiros e os garimpeiros trabalhavam. Esses indivíduos eram submetidos a trabalhar de maneira escravizada, como jornadas longas sem direito a descanso e com pagamento em forma de fichas que só poderiam ser trocadas nos armazéns dos próprios proprietários. Com isso, esses grupos se revoltaram contra esses administradores; os rebeldes saquearam e incendiaram os armazéns e a rebelião foi

³⁶ “[...] os escritórios salitreros que seguiam trabalhando os empresários recorriam ao despejo e diminuía os salários, somando a estas praticas as negativas de pagar o acerto aos trabalhadores demitidos”.

terminada com a intervenção das unidades policiais e militares da época, resultando em 400 a 1500 pessoas mortas, entre camponeses, obreiros e indígenas. Ademais, é notório no verso “en Iquique, enterrados en la arena”, que o eu-lírico cita o episódio de Iquique. Esse massacre aconteceu em 21 de dezembro de 1907 e foi um dos primeiros massacres registrados na história chilena.

Nesse marco histórico, reuniram-se na escola Santa Maria de Iquique, aproximadamente 15 a 23 mil pessoas, incluindo crianças, mulheres e idosos para discutirem sobre suas petições. No entanto, foram surpreendidos com tiros de metralhadoras por parte dos soldados do governo, matando milhares de pessoas como é possível ler nos testemunhos da revista chilena: “*Según testigos, más de 200 cadáveres quedaron tendidos en la Plaza Montt y entre 200 y 400 heridos fueron trasladados a hospitales, de los cuales más de noventa murieron esa misma noche*”³⁷(*Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile*, 2018, n/p)³⁸.

Pode-se observar na obra *Canto General* que em todos os poemas, o tema denúncia está explícito, pois contém a presença ideológica política e social da época pela visão do poeta. Assim, por Neruda ser um poeta engajado, há essa preocupação com a coletividade, no caso da classe dos trabalhadores, mesmo sabendo que esse poeta põe em risco sua credibilidade e reputação como escritor, quando decide expressar sua ideologia política através de sua literatura. O poema, em análise, “*Los Muertos de la Plaza 28 de enero de 1946 Santiago de Chile*” é um canto em que Neruda se posiciona como um poeta engajado fazendo denúncia ao presente, recorrendo ao passado, para que os leitores entendam que um massacre como aquele já tinha ocorrido, e que aquela não foi a primeira nem será a última.

3.4.2 Análise do poema “*Los Muertos de la Plaza 28 de enero de 1946 Santiago de Chile*”

A respeito do estilo, o poema “*Los Muertos de la Plaza 28 de enero de 1946 Santiago de Chile*” é composto por duas estrofes, sendo a primeira em verso livre /

³⁷ Segundo testemunhas, mais de 200 cadáveres ficaram estendidos na Plaza Montt e entre 200 e 400 feridos foram transferidos a hospitais, dos quais mais de noventa morreram essa mesma noite.

³⁸ Houve outro massacre que não foi mencionado diretamente pelo poeta, se trata da matança denominada “La Matanza de La Coruña” ocorrida em 15 de junho de 1925.

irregular e a segunda em verso regular formada por uma sextilha. A primeira estrofe não possui rimas; já na segunda estrofe, há uma presença de rimas A, A, B, A, C, A, entre os versos.

O poema inicia com a primeira pessoa do singular “Yo”, indicando que ela também faz parte da história presente. Assim, nota-se que o eu-lírico está fazendo um apelo àqueles que estão vivos. O local dos acontecimentos, evocado no poema, é a praça símbolo de resistência contra o sistema opressor. O poeta enfatiza que não quer ficar preso ao passado do dia 28 de janeiro de 1946, mas seguir lutando por um futuro em nome do sacrifício de todos aqueles que morreram sonhando pela liberdade do Chile.

*YO no vengo a llorar aquí donde cayeron:
vengo a vosotros, acudo a los que viven.
Acudo a ti y a mí y en tu pecho golpeo.
Cayeron otros antes. Recuerdas? Sí, recuerdas.
Otros que el mismo nombre y apellido tuvieron.*

O eu-poético afirma que não quer clamar pelas pessoas que caíram, isto é, morreram no dia 28 de janeiro de 1946 na Plaza Bulnes, mas sim, por aqueles que se encontram vivos; que sentem o coração pulsando. Para isso, usa os pronomes “vosotros”, tú, “ti” e a “mí”. Esse estilo mostra o desejo do eu-lírico de interagir com seus interlocutores, dessa forma, fazendo com que eles também participem do ocorrido.

Já no quarto verso, “Cayeron otros antes. Recuerdas? Sí, recuerdas”, há o uso da frase interrogativa “Recuerdas?”, instigando o leitor a revisitar o passado chileno, em que segundo o eu-lírico, houve outros massacres como o da Praça Bulnes. Assim, o eu-poético utiliza o verbo “Recuerdas”, apelando pela memória do leitor, pedindo que esses eventos não fiquem no esquecimento, bem como afirma que outros homens como aqueles do dia 28 de janeiro foram massacrados por não aceitarem a vida à qual estavam sendo submetidos. Além disso, o eu-lírico também destaca que todos os homens mortos tinham nomes e sobrenomes, e não eram uma massa humana anônima.

Por intermédio de sua escrita, Neruda faz um percurso por todo o território chileno do Norte ao Sul, passando por paisagens como o mar, o deserto, os pampas e como destino, o arquipélago. Dessa maneira, conduzindo o leitor a lugares em que outros homens lutaram e foram assassinados, como os da Plaza Bulnes. Assim, o eu-poético nos remete a outros episódios de massacres que ocorreram no Chile entre os anos de 1907 e 1946.

No poema, são associados os lugares dos massacres às diferentes regiões do Chile, marcando as diferenças climáticas às quais pertence cada região, característica visível em todo o poema, como se pode observar nos seguintes versos:

*En San Gregorio, en Lonquimay lluvioso,
en Ranquil, derramados por el viento,
en Iquique, enterrados en la arena,
a lo largo del mar y del desierto,
a lo largo del humo y de la lluvia,
desde las pampas a los archipiélagos [...]*

Por sua vez, a linguagem utilizada no poema é uma linguagem simples, principalmente nos versos acima, pois Neruda faz questão que a maioria dos leitores possam entender sua poesia de denúncia; por isso, traz para sua poesia as palavras do cotidiano. Como supracitado, cada massacre está associado a um elemento da natureza como chuva, vento e areia que parecem participar da ocultação dos corpos das vítimas, dando a impressão de que estão contribuindo com os opressores.

Quanto ao estilo dos versos acima, encontram-se antíteses nas palavras “mar” / “desierto”, “humo”/ “lluvia” e “pampa” / “archipiélago”, com o propósito de intensificar as oposições entre os lugares em que os corpos podem ser encontrados. Também há presença de dois adjetivos “derramados” e “enterrados” que o eu-lírico se utiliza para se referir aos corpos dos massacres em Ranquil e Iquique. Essa estrofe está carregada de lirismo, quando o eu-poético repete a preposição “en” várias vezes, juntamente com a preposição “a”, dando uma sonorização e melodia à estrofe. Esse uso das repetições está sinalizando os lugares onde pode se encontrar os corpos das vítimas; dessa forma os leitores podem ser situados geograficamente.

O poema “Las Masacres” é de grande lirismo. Como é sábio, a poesia lírica conhecida como “o lírico, lirismo, também chamado poesia lírica, ou simplesmente poesia [...]”

(COUTINHO, 1976, p. 59) teve uma grande evolução com o decorrer do tempo, pois “a lírica torna-se o lamento sobre os perigos da técnica que ameaça a alma” (FRIEDRICH, 1978, p.31). Através da poesia lírica, o poeta fala sobre a representação do sentimento. Nas palavras de Coutinho, o lirismo é:

[...] essencialmente emocional. Apresenta, como vimos, as emoções do poeta despertadas pelo contato com cenas de beleza (humana ou paisagística), alguma experiência (elemento da confiança que o poeta transmite), ou algum efeito criado na sua imaginação por qualquer coisa, ser, episódio, ou ainda um sentimento forte (busca ou negação da felicidade etc.) (COUTINHO, 1978, p. 62).

É a partir da poesia lírica que o poeta é capaz de expressar os seus mais bonitos sentimentos ou seus sentimentos mais sombrios, e claro, suas dúvidas, seus desejos de dias melhores e, também, fazer denúncias para demonstrar a realidade da humanidade, pois o lirismo “é a expressão em palavras de emoções singulares íntimas ou a tradução subjetiva de emoções coletivas” (COUTINHO, 1978, p. 62). Para que o lirismo se manifeste no poema, há alguns elementos que jamais podem faltar na obra poética como, por exemplo, musicalidade, harmonia, sentimento como se pode confirmar nas palavras de Afrânio Coutinho:

Os sentimentos, individuais ou coletivos, são, porém, a maior fonte do lirismo, refletindo a reação da sensibilidade humana ante o espetáculo das coisas, da natureza, da vida. A música do lirismo é o efeito obtido com as palavras graças ao ritmo e à harmonia. O ritmo produz-se pela repetição de um elemento sonoro (acento, consoante, vogal, sílaba etc.) em intervalos regulares: a aliteração (repetição cadenciada da mesma consoante), a assonância (idem da vogal), a alternância de sílabas breves e longas, a rima, a estrofação, as pausas, ou segmentos de leitura (censura, final de verso e de estrofe). Quanto a harmonia, é o efeito total, misterioso, indefinível, segredo do poeta verdadeiro (COUTINHO, 1978. p. 61).

Nota-se que os poemas líricos estão carregados de uma subjetividade por parte do escritor; umas das principais características do lirismo é a presença constante do eu-lírico. Para facilitar a compreensão dos leitores, o texto poético se apresenta com uma certa musicalidade e harmonia entre os versos e as estrofes. Na maioria das vezes, o escritor-poeta revela as emoções de um só indivíduo ou também do grupo social do qual ele faz parte. Embora os poemas de Neruda sejam de engajamento político, muitos desses elementos líricos se manifestam em cada um dos versos, em particular a referência a um indivíduo em particular do grupo social, como é o caso de “Antonio”.

No seguinte verso, Neruda lembra de alguém chamado Antonio, “*otros que como tú se llamaban Antonio*”, que, segundo alguns historiadores, foi um dos sobreviventes dessa brutalidade da qual foram responsáveis os soldados do governo. O nome “Antonio, um nome bem comum no Chile, revela que nas lutas passadas participavam homens simples com profissões simples, “pescadores” e “ferreiros”, que trabalhavam somente para sua sobrevivência e de sua família, como Antonio, mas que lutaram por um Chile mais justo:

*fueron asesinados otros hombres,
 otros que como tú se llamaban Antonio
 y que eran como tú pescadores o herreros:
 carne de Chile, rostros
 cicatrizados por la pampa,
 firmados por el sufrimiento.*

A respeito da linguagem utilizada pelo poeta, pode se observar que existem palavras que remetem sua escrita ao povo menos favorecidos, seu público-alvo. Para reforçar aos ouvintes o eu -lírico usa a figura de linguagem de comparação “[...] *como tú se llamaban Antonio / [...] como tú pescadores o herreros*.”. Dessa forma, compara os militantes de San Gregorio, Lonquimay, Ranquil e Iquique com o leitor, que, a partir da identificação, poderá se sentir inspirado a também se rebelar.

No último verso, o eu-lírico descreve cada lugar como nas neves, detrás dos rios, detrás dos galhos, debaixo do sal e das espigas, lugares esses em que os corpos podem ser encontrados:

*Yo encontré por los muros de la patria,
 junto a la nieve y su cristalería,
 detrás del río de ramaje verde,
 debajo del nitrato y de la espiga,
 una gota de sangre de mi pueblo
 y cada gota, como el fuego, ardía.*

Com essa viagem na flora e na fauna do território chileno, o eu-lírico mostra que em cada um desses lugares há uma vítima dos massacres, que não foi ocultada

pela natureza, que permanece ali gritando com seu sangue ardendo como fogo. Ao se deparar com a história do poema, o leitor também pode ouvir esse grito por justiça.

Esse poema relata uma realidade em que muitos homens morreram aspirando um futuro melhor, para si e para seu país. Neruda decidiu expor o que estava ocorrendo por meio de poemas, pois assim conseguiria atingir muitos mais leitores, que por vezes não possuem meios para obter informação sobre o contexto social e político que havia se instalado no Chile, visto que os próprios trabalhadores que não concordavam com a situação a que eram submetidos, acabaram tornando-se vítimas do sistema governamental da época.

3.4.3 “Las Masacres” Contextualização histórica do poema

Como no caso do poema anterior, o seguinte poema intitulado “Las Masacres” também trata dos movimentos da camada da população chilena mais esquecida da sociedade, como os operários, os obreiros e os povos indígenas. Conforme o título do poema, o eu-lírico traz de volta o tema dos massacres e, ao longo do texto, busca a todo momento pelos corpos das vítimas que morreram lutando por seus direitos. E como será relatado, não há exatidão no número de mortes.

O poema “Las Masacres” vem logo após “Los Muertos de la Plaza 28 de enero de 1946 Santiago de Chile”, como se fosse a continuação da narrativa do poema anterior, em que o eu-lírico pergunta onde estão os corpos dos massacres, como pode-se notar nos seguintes versos: “*Nadie sabe donde enterraron / los asesinos estos cuerpos*”. Como visto no poema acima, houve alguns massacres como os de San Gregorio, Lonquimay, Ranquil Iquique e Plaza Bulnes. No entanto, não foram somente esses, mas uma série de outros massacres que aconteceram em algumas partes do Chile, além dos mencionados no poema.³⁹

³⁹ Primeiramente a “Matanza de ‘Lo Caña’” ocorreu no dia 19 de agosto de 1891, alguns historiadores chamam de “Guerra civil chilena”; segundo Jorge Olivos Bornes (1892), foi durante o governo de José Manuel Balmaceda, em que assassinaram a 84 jovens de classe alta e artesãos.

Outro massacre ocorreu no dia 22 de outubro de 1905, conhecida como “Mitin de la carne” ou “Huelga de la carne”. A revista “Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile” (2018, n.p.), explica que sucedeu devido ao aumento do preço da carne. Com isso, os grevistas assaltaram algumas lojas, chegando a matar quem eles acreditavam que tinham dinheiro, finalizando com 500 pessoas feridas e entre 200 a 250 mortos.

Houve também a “Matanza de la Plaza Colón”, que de acordo com a revista “Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile (2018, n.p.) aconteceu em 6 de fevereiro de 1906, na cidade de Antofagasta, Chile. Os obreiros se reuniram na “Plaza Colón para reivindicar por seus direitos trabalhistas e foram todos massacrados. Se contabilizam entre 48 a 300 mortos.

Continuando com “La Masacre de Marusia” na região norte de Tarapacá e “Matanza de la Coruña” no Norte de Tarapacá. Essas duas matanças eclodiram no ano de 1925, devido a resposta do presidente Arturo Alessandri para deter a greve dos obreiros de Tarapacá. Primeiro vieram os soldados e logo

Se lembrarmos o poema “Los Muertos de la Plaza 28 de enero de 1946” nota-se que não se tem uma cifra definida de total de vítimas. Para alguns estudiosos, é quase impossível dizer ao certo quantas pessoas morreram durante todos esses anos de massacres que ocorreram em Chile. Primeiramente, por não haver uma contagem segura e, depois, pela recorrente ocultação dos cadáveres por parte das autoridades daquela época. O mesmo aconteceu durante a Ditadura Militar do Chile, nos anos de 1973 a 1990, em que foram assassinadas milhares de pessoas e desapareceram os corpos de outras tantas que até o presente não foram encontradas.

Como é sabido, a poesia épica trata de uma narração longa que está sempre remetendo ao passado de um determinado povo ou cultura, e que tem como protagonista principal a figura de um herói. No entanto, este herói pode ser uma pessoa comum que fez grande descoberta ou conquista para seu povo em função de valorizar sua cultura ou a própria nação. Vale ressaltar que como os elementos da poesia lírica, essas características épicas podem ser encontradas no livro de Neruda *Canto General* em que o poeta narra /canta o surgimento do território americano, suas conquistas, suas invasões, sua fauna, sua flora e, é claro, seu povo, como pode-se ver na citação de Camilo Fernández Cozman:

[...] Neruda constrói um poema épico moderno em verso que tem uma trama que vai desde as origens do continente americano, chega a Conquista e Vice-reino, depois passa a referir-se a Emancipação e termina com a história das ditaduras em América Latina [...]. (COZMAN, 2014, p. 22)⁴⁰

Os cantos nerudianos encontrados no livro *Canto General* são considerados por alguns especialistas como as maiores epopéias já vistas em toda a América Latina. Em seu livro Neruda narra a formação do continente americano, descreve a fauna e a flora, relata as conquistas e as derrotas do povo latino-americano.

Conforme Afrânio Coutinho (1978, p. 52), “a palavra epopéia vem do grego (epos, canto, narrativa; *poieo*, fazer)”. A epopeia surgiu na Grécia antiga, com duas

depois os militares, nas palavras do jornalista chileno Daniel Díaz Segovia, no artigo “Masacre desconocida en la lucha de los obreros salitreros” (2019, n.p.). Para ele, esses dois massacres foram os mais sangrentos de todos “[...] más de un centenar de los obreros se enfrentaron contra las fuerzas del “Ejército y cayeron acribillados protegiendo las puertas del local de la Federación Obrera de Chile”. (SEGOVIA, 2019, n. p.) A respeito da matança de “La Murusia”, ela foi negada por parte das autoridades da época; no entanto há testemunhos que relatam cenas de ocultação de cadáveres: “Los testimonios populares informan de la sepultación masiva en una “fosa común” en el cementerio de Huara”. Los documentos señalan 9 muertes y mucho desaparecidos”. (SEGOVIA, 2019).

⁴⁰ “[...] Neruda construye un poema épico moderno en verso que tiene una trama que va desde los orígenes del continente latinoamericano, llega a la Conquista y Virreinato, después pasa a referirse a la Emancipación y termina con la historia de las dictaduras en América Latina [...]”

grandes obras de Homero, sendo elas, *a Ilíada* e *a Odisséia*, os dois grandes cantos que narram os efeitos heróicos dos protagonistas. Continuando com o conceito de epopeia é “uma composição literária de natureza narrativa, com acontecimentos em que se misturam fatos comuns, lendas, mitos, heróis e deuses, numa atmósfera de maravilhoso” (COUTINHO, 1978, p. 52-53). Essas características podem ser vistas no livro *Canto General* de Neruda, em que o poeta tem como protagonista o espaço americano como sagrado e místico ao mesmo tempo. Isso pode ser verificado nas palavras de Guillermo Arraya (1978 n/p), quando o historiador aponta que “*el espacio americano está presentado en el Canto como sagrado o mítico*”.⁴¹

Como veremos na continuação, em todo o poema “Las Masacres”, há uma preocupação com o Outro, com os massacrados que são as pessoas sem voz como diz Spivak (2010). Nele, pode-se enfatizar que Neruda dá voz a essa classe, que de momento não pode se expressar fazendo denúncias de seus opressores, cabendo ao poeta engajado fazer esse papel. Essa é uma característica importante nos poemas de Neruda, que se apropria de temas que valorizam o homem sofrido que luta pelos seus direitos de cidadãos.

3.4.4 Análise do poema “Las Masacres”

Quanto às principais características formais do poema “Las Masacres”, seu estilo é o de um poema épico que tem como personagem principal, um herói que, por sua vez, é o homem vitimado e massacrado, aquele que luta contra as injustiças estabelecidas na sociedade. Assim, Neruda como um poeta engajado, utiliza desse gênero para fazer crítica ao sistema que vai contra seus anseios de cidadão.

Em relação ao estilo, o poema, “Las Masacres” está composto por sete estrofes sendo três monásticos, um dístico, uma quintilha, uma nona e um soneto, ou seja, um conjunto de 14 versos. No que se refere aos versos, são exatamente 31 versos distribuídos de forma irregular quanto ao número de sílabas poéticas. Já as rimas, como veremos, não obedecem a uma ordem regular.

Observa-se, que nos primeiros versos, há uma negação do ocorrido até por parte da natureza. O poema começa em médias res, com o eu-lírico afirmando que o

⁴¹ “o espaço americano está presentado no Canto como sagrado ou mítico”.

sangue das vítimas dos massacres foi escondido nas raízes que crescem no solo da pampa chilena:

*Pero entonces la sangre fué escondida
detrás de las raíces, fue lavada
y renegada
(fue tan lejos), la lluvia del Sur la borró de la tierra
(tan lejos fue), el salitre la devoró en la pampa:*

Ainda, a natureza aparentemente colaborou no ocultamento dos corpos dos massacres conforme as escolhas lexicais: “escondida”, “lavada” e “renegada”. A chuva parece ter eliminado todo e qualquer vestígio de sangue dos corpos, enquanto o sal, mais contundente, devorou os corpos das vítimas. Assim, no poema parece que os elementos naturais se aliam ao governo, ajudando a esconder os corpos das vítimas.

Ademais, continuando na primeira estrofe, o eu-lírico clama por resposta, pois os corpos das vítimas não podem ser reduzidos a pedras jogadas sobre a terra e a água:

*y la muerte del pueblo fue como siempre ha sido:
como si no muriera nadie, nada,
como si fueran piedras las que caen
sobre la tierra, o agua sobre el agua.*

Nesse fragmento, há uma indignação por parte do eu-lírico afirmando que houve morte das pessoas sim, mas que para aqueles que foram responsáveis, esses corpos não passavam de pedras, que caíam sobre a terra ou sobre a água. Para enfatizar essa atitude de negação do acontecido, da parte das autoridades, o eu-lírico coloca-se do lado dos oprimidos e, propositalmente, repete palavras que negam sua existência como “nada”, “ninguém”, ao mesmo tempo que os compara com “pedras” tiradas na “terra” e na “água”. Observa-se que essa comparação se refere, como já apontado, à atitude das autoridades ao negar valor a esses grupos marginalizados. A respeito do uso de algumas figuras de linguagem, nos versos acima pode-se ver o uso de comparação: “*como si no muriera nadie, nada*” / “*como si fueran piedras las que caen*” [...].

Dando sequência à leitura morfológica do verso, encontram-se novamente dois pronomes indefinidos “*nadie*”, pessoa nenhuma e “*nada*”, coisa alguma, sendo atribuído às pessoas mortas nos massacres. Quanto ao uso dos verbos, nota-se a escrita de três verbos no passado, “*fue*” no pretérito perfeito do indicativo, “*muriera*” e “*fuero*” no pretérito imperfeito do subjuntivo, indicando incerteza e dúvidas quanto ao acontecimento que segundo os responsáveis não tem corpos para terem provas.

Em todo o poema o eu-lírico clama por justiça, querendo saber o que fizeram com os corpos das vítimas. Na estrofe abaixo, de tom marcadamente trágico, o eu-lírico questiona quais ações horríveis e terríveis foram perpetradas contra esses homens para que o crime fosse silenciado:

*De Norte a Sur, adonde trituraron
o quemaron los muertos,
fueron en las tinieblas sepultados,
o en la noche quemados en silencio,
acumulados en un pique
o escupidos al mar sus huesos:
nadie sabe dónde están ahora,
no tienen tumba, están dispersos
en las raíces de la patria
sus martirizados dedos:
sus fusilados corazones:
la sonrisa de los chilenos:
los valerosos de la pampa:
los capitanes del silencio.*

O eu-lírico cita o Chile, do Norte ao Sul, abrange todas as regiões do país nas quais vinham acontecendo os massacres, “*De Norte a Sur, adonde trituraron*”, e, por isso, havia corpos espalhados em todo o território chileno. Noutras palavras, o que ele quer dizer é que o país todo é responsável por essas ações.

Analisando ainda a estrofe acima, ela é um soneto formado por 14 versos, o maior de todo o canto, constituído por versos livres, ou seja, sem rimas. Também há uma presença constante do uso de dois pontos em alguns versos proporcionando ao leitor uma pausa, e ainda a ideia de continuidade nos versos seguintes.

Essa estrofe está carregada de sofrimento por parte do eu-lírico nos verbos do passado, como por exemplo, “*trituraron*” e “*quemaron*” que marcam ações de morte e

destruição,” que marca a crueldade das ações perpetradas. A respeito da morfologia, há presença de palavras que remetem à tristeza, à negatividade, à melancolia e ao sofrimento: “muertes”, “sepultados”, “quemados”, “escupidos”, “tumba”, “martirizados” e “fuzilados”.

Quanto a seguinte estrofe, há um intento de justiça por parte do eu-lírico. O que a história teima em silenciar, o poema faz questão de mostrar:

*Nadie sabe dónde enterraron
los asesinos estos cuerpos,
pero ellos saldrán de la tierra
a cobrar la sangre caída
en la resurrección del pueblo.*

Já o primeiro verso da estrofe, repete, por meio de inversão, que o paradeiro dos corpos é desconhecido. Porém, tem-se a certeza de que eles voltaram, pelo menos, na voz do poeta que clama por justiça. Como foi relatado muitas vezes no poema, ninguém sabe onde os assassinos enterraram os corpos das vítimas, mas o poeta garante que algum dia esse sangue será cobrado, “[...] *a cobrar la sangre caída / en la resurrección del pueblo*”. Quanto a análise da estrofe trata-se de uma quintilha, com a ausência de rimas. Vale ressaltar que o verbo no passado “*enterraron*” novamente remete aos sofrimentos que as vítimas dos massacres sentiram.

Como resultado questionado nas estrofes anteriores, o eu-lírico finaliza o poema fazendo uma denúncia:

*En medio de la Plaza fue este crimen.
No escondió el matorral la sangre pura
del pueblo, ni la tragó la arena de la pampa.
Nadie escondió este crimen.
Este crimen fue en medio de la Patria.*

Na visão do eu-lírico, nem a natureza, nem as pampas, nem as areias, nem os governantes conseguiram esconder o sangue do povo chileno. Como dito, o poema retrata um período de violência contra aqueles grupos que lutavam a favor de uma vida melhor e que aqueles que se beneficiavam com a exploração dos trabalhadores quiseram borrar a história e a memória do povo chileno. No entanto, como o eu-lírico afirma: “*Nadie escondió este crimen*”.

A leitura do poema nos possibilita ter à impressão de que a natureza chilena juntamente com os responsáveis pelos massacres estão tentando esconder os corpos. Verificamos nos seguinte versos: “*Pero entonces la sangre fué escondida*” / “*detrás de las raíces, fue lavada*” [...]. No entanto, no final do poema essa afirmação é negada, pois esses massacres aconteceram no meio da Praça e da Patria, na frente de testemunhas, como podemos ler nestes versos: “*En medio de la Plaza fue este crimen*”. / “*Este crimen fue en medio de la Patria*”. Por isso, não se podem ocultar os corpos das vítimas massacradas.

3.4.5 “González Videla El Traidor de Chile (*Epílogo*) 1949” contextualização histórica do poema

Entre os anos de 1947 e 1948, o Chile estava passando por um momento tenso no âmbito social, cultural, econômico e principalmente político. O atual presidente Gabriel González Videla (1898 – 1980) eleito pelo povo, tendo como apoiadores Neruda e outros candidatos do Partido Comunista, era um símbolo de esperança:

*[...] uno de los candidatos a la presidencia, González Videla, juró justicia, y su elocuencia activa le atrajo gran simpatía. Yo fue nombrado jefe de propaganda de su campaña y llevé a todas partes del territorio la buena nova*⁴². (NERUDA, 1974, p. 243).

Então, Videla vence a eleição como presidente do Chile e o poeta político Pablo Neruda é eleito senador pelo Partido Comunista do Chile. Nas palavras do senador, seus votos vieram das regiões mais insólitas do Chile, como Tarapacá e Antofagasta, no ano de 1948, demonstrando uma intensa participação popular. No entanto, essa amizade não perdurou por muito tempo, porque o presidente Videla associou-se aos Estados Unidos e colocou o Partido Comunista na ilegalidade. A partir disso, inicia-se o rompimento de Neruda com o atual presidente que, segundo o poeta, traiu sua Pátria.⁴³

⁴² [...] um dos candidatos à presidência, González Videla, jurou justiça, e sua eloquência ativa lhe atraiu grande simpatia. Eu fui nomeado chefe de propaganda de sua campanha e levei a todas as partes do território a boa nova.

⁴³ As tensões entre o senador Neruda e o presidente Videla aumentaram a partir de uma publicação do texto “Carta íntima para millones de hombres” publicado no diário venezuelano, 1947, porque no Chile a imprensa estava censurada neste ano. Nesta carta o poeta político Neruda fazia uma série de acusação contra Videla, principalmente contra a “Ley de Defensa Permanente de la Democracia” também conhecida como “Ley Maldita” em que declarava fora da lei ao Partido Comunista juntamente com os políticos de tal partido. Ficou estritamente proibido qualquer tipo de greve por parte dos

O teórico colombiano Francisco José Perlaza Montoya (2019) descreve a desilusão sofrida por Neruda e pelos eleitores de Videla, que foram usados pelo presidente durante sua campanha eleitoral simplesmente para adquirir seus votos e subir ao poder, e que nos faz lembrar de uma realidade que ocorre atualmente em vários países principalmente da América Latina.

[...], Neruda puntualiza en esos momentos en los que en medio de su campaña se mezcló con la gente que no solo hacia parte del partido comunista, sino que también sufría las penurias de una sociedad con muchísimas necesidades, un pueblo pobre que vio en la entrega de Videla un faro de esperanza que les ofrecería oportunidades de cambio, [...] ⁴⁴ .
(MONTROYA, 2019, p. 141)

Durante o período de eleição, Neruda e Videla saíram por muitas cidades do Chile em campanha eleitoral, conhecendo a realidade e o sofrimento de muitas famílias. Nesse momento, tanto Neruda quanto Videla se compadecem da situação precária que os chilenos estão vivendo. Porém, após a traição, o poeta usa sua tinta e escreve vários poemas fazendo denúncias a favor do povo e acusando o presidente Videla de traidor, inclusive no poema em análise.

O ano de 1949 é marcado pela escrita do poema “González Videla El traidor de Chile (*Epílogo*) 1949”. Nele, Neruda acusa o presidente Videla diretamente de ser o traidor da Pátria chilena. Esse poema pode ser classificado como uma escrita de denúncia, ou um testemunho pessoal, porque o próprio poeta vivencia, faz parte da história narrada não como historiador, mas como personagem-narrador. Para Montoya trata-se de:

trabalhadores. Depois da divulgação desta carta em alguns países da América Latina foi para Videla o motivo pelo qual estava esperando para mandar cassar o mandato do senador Neruda.

El 27 de noviembre de 1947, Neruda había publicado en El Nacional, de Caracas, el texto de “Carta íntima para millones de hombres”. (En Chile existía censura de prensa efectiva desde el 4 de octubre). Esta carta contiene duros reproches al Pdte. González Videla, quien se ha vuelto en contra de sus antiguos aliados, los comunistas, y ha desatado una ola de represión contra los trabajadores. (LJUBETIC, 2019, s. p.).

Segundo Videla, Neruda estava insinuando que o Chile vivia sob uma Ditadura, isso era o que o presidente esperava para dar início a cassação do mandato do senador Neruda. Para Terecita Quilodrán Diethelm, a setença do senador foi concedida “El Ministerio del Interior solicitó su desafuero, el cual fue concedido por la Corte Suprema, el 3 de febrero de 1948; ordenándose su detención el día 5”. (DIETHELM, 2001, p. 04)

⁴⁴ [...], Neruda pontualiza estes momentos nos que no meio de sua campanha se misturou com gente que não só fazia parte do partido comunista, senão que sofria penúrias de uma sociedade com muitíssimas necessidades, um povo pobre que via na entrega de Videla um farol de esperança que lhes ofereceria oportunidades em troca, [...]

[...], un grito de indignación tras la traición que se cometió contra el pueblo chileno por parte del protagonista de este poema, el señor Gabriel González Videla, quien, tras haber ganado las elecciones a la presidencia de Chile en 1946, con el apoyo del partido comunista, impulsaría una ley que, entre otras cosas, haría ilegal a ese mismo partido, en medio del complejo clima político internacional a raíz de la guerra fría. Esto significó una alta traición para el movimiento que lo apoyó y que fue decisivo para su elección.⁴⁵ (MONTROYA, 2019, p. 140)

Tanto Neruda como os apoiadores do Partido Comunista ficaram indignados com a traição de Videla; por isso, recebeu o título de traidor do Chile. Assim, o presidente Videla foi descrito por Neruda em seu poema “González Videla El traidor de Chile (*Epílogo*) 1949”, como um anti-herói, um verdadeiro vilão; dessa maneira, esse poema vai na contramão dos poemas anteriores que tinham como protagonistas os heróis do povo chileno.

A função do poeta engajado, conforme definida por Benoit (2002), é aquela em que o poeta demonstra sua visão de mundo na sua escrita, mesmo que isso não agrade a muitos. Como exemplo, no poema “González Videla El traidor de Chile (*Epílogo*) 1949”, Neruda foi contra o presidente mesmo sendo consciente de que essa escrita de denúncia o levaria preso, pois ser escritor engajado, como já foi mencionado anteriormente, é tomar partido deixar bem claro sua ideologia política, defender ou dar voz às classes mais esquecidas da sociedade.

Para dar início à análise do poema “*González Videla El traidor de Chile (Epílogo) 1949*”, há que se perceber que o poeta se posiciona ao lado do vitimado, como a própria vítima, pois, após a implantação da “Ley Maldita”, que considerava ilegais todos os membros do partido Comunista, e os que apoiavam ao partido, é preciso se exilar. Vale destacar que a partir do ano de 1947, o Chile estava presenciando o lado obscuro da política.⁴⁶

⁴⁵ [...], um grito de indignação detrás da traição que se cometeu contra o povo chileno por parte do protagonista deste poema, o senhor Gabriel González Videla, quem depois de haver ganhado as eleições à presidência de Chile em 1946, com o apoio do partido comunista, criaria uma lei que, entre outras coisas, faria ilegal a esse mesmo partido, no meio do complexo clima político internacional a raiz da guerra fria. Isto significou uma alta traição para o movimento que o apoiou e que foi decisivo para sua eleição.

⁴⁶ No início do ano de 1947, o governo do então presidente González Videla empreendeu uma política de censura e repressão ao Partido Comunista de Chile, situação complicada que Pablo Neruda denunciou como uma traição, chamando o presidente de “judas chileno”, inclusive tituló o quinto canto do Canto General de ‘La arena traicionada’, como uma alusão à perseguição que sofreu junto com seus correligionários do partido comunista, também aos governos autoritários que se estabeleceram na América Latina de uma forma geral até o fim da primeira metade do século XX, assim como as intervenções e empresas multinacionais dos Estados Unidos (FAGUNDES, 2016, p. 24).

3.4.6 Análise do poema “González Videla *El traidor de Chile (Epílogo) 1949*”

O poema em estudo, “González Videla *El traidor de Chile (Epílogo) 1949*”, é um dos maiores em quantidade de estrofes, pois contém 12 estrofes e 61 versos. Essa composição faz parte do último escrito do primeiro volume de *Canto General* em que é marcado por tom de acusação e denúncia muito forte. Como já é sabido, Neruda foi político e poeta ao mesmo tempo. Assim, ele se apropriou do contexto histórico, político e social para expressar sua revolta contra o presidente Videla. Como podemos confirmar na primeira estrofe do canto.

*De las antiguas cordilleras salieron los verdugos,
como huesos, como espinas americanas en el hirsuto lomo
de una genealogía de catástrofes: establecidos fueron,
enquistados en la miseria de nuestras poblaciones.
Cada día la sangre manchó sus alamares.
Desde las cordilleras como bestias huesudas
fueron procreados por nuestra arcilla negra.
Aquéllos fueron los saurios tigres, los dinastas glaciales,
recién salidos de nuestras cavernas y de nuestras derrotas.
Así desenteraron los maxilares de Gómez
Bajo las carreteras manchadas por cincuenta años de nuestra sangre.*

O eu-poético fica indignado com a situação que se instalou no Chile; já aquele que algum dia representaria a esperança do povo transformou-se em um grande traidor. Logo na primeira estrofe, o presidente Videla é apresentado como um ser desprezível que não veio de qualquer parte do mundo, e sim das Cordilheiras dos Andes, da sua própria terra. Descreve o presidente e os seus apoiadores de forma monstruosa, pessoas que surgiram para instalar o caos e a miséria no país. Nota-se que o eu-lírico se apropria de palavras que geram repugnância ao serem atribuídas às pessoas, como, por exemplo, “verdugo”, hirsuto, “bestia”, e continua com um teor de palavras negativas como “huesos”, “espinhas”, “catástrofes”, “miséria”, “sangre”, “alamares”, entre outras.

Quanto à segunda estrofe, há uma prova que mostra que Videla não está agindo sozinho, pois está unido com o embaixador americano.

La bestia oscurecía las tierras con sus costillas

Dando sequência à análise do poema, o eu-poético mais uma vez, traz elementos visuais sobre a traição do presidente como nos versos: “*Judas enarbolando dientes de calavera/ vendió a mi hermano, [...]*”. E que seu nome jamais será esquecido pela história chilena, “*Un traidor ha dejado su nombre en nuestra historia*”. Foi o que realmente aconteceu; estudos recentes feitos por historiadores, principalmente chilenos, ainda descrevem sobre esse momento crítico vivido pelos chilenos no tempo ditatorial exercido por Videla. O eu-lírico também não esquece de falar sobre a prisão de Pisagua, na região de Tarapacá, que por muito tempo foi símbolo de terror e tortura para muitos perseguidos políticos.

Na última estrofe, o escritor-poeta diz ao povo chileno, cuja estrela brilha por toda a América, que não perca a esperança, que precisa romper a prisão, precisa eliminar o rato que tomou o palácio:

*Mi pueblo, pueblo mío, levanta tu destino!
Rompe la cárcel, abre los muros que te cierran!
Aplasta el paso torvo de la rata que manda
desde el Palacio: sube tus lanzas a la aurora,
y en lo más alto deja que tu estrella iracunda
fulgure, iluminando los caminos de América.*

São essas palavras de esperanças e otimismo por um futuro melhor, que fizeram com que Neruda fosse considerado um poeta engajado e preocupado com a história e as pessoas de seu tempo. Nas palavras de Elena Godoy, “[...] Neruda percorre o mundo com olhos abertos pela esperança, com os braços abertos pela solidariedade e o coração aberto ao calor da vida e do sentimento humano” (GODOY, 2005, p. 81).

No próximo capítulo, intitulado “Comparação entre duas traduções dos poemas: versão portuguesa e versão brasileira”, serão apresentados alguns conceitos de Literatura Comparada, após considerações pertinentes e relevantes sobre os três idiomas envolvidos na dissertação: o espanhol, o português de Portugal e o português do Brasil. Mais adiante, analisaremos as traduções dos poemas, “*Los Muertos de la Plaza 28 de enero 1946 Santiago de Chile*”, “*Las Masacres*” e “*González Videla El traidor de Chile (Epílogo) 1949*”, pelos dois tradutores. Primeiro pelo tradutor

português, Albano Dias Martinse, em seguida, pelo tradutor brasileiro Paulo Mendes Campos. Por último, será feita uma comparação entre as traduções.

4. COMPARAÇÃO ENTRE DUAS TRADUÇÕES DOS POEMAS: VERSÃO PORTUGUESA E VERSÃO BRASILEIRA

Iniciaremos este capítulo com uma breve discussão sobre Literatura Comparada. Logo, na segunda secção, consideraremos as semelhanças e diferenças entre a língua portuguesa e a língua espanhola, assim como as características da língua portuguesa em Portugal e em Brasil. Quanto à terceira secção, serão considerados alguns conceitos como modulação, transposição, empréstimo, decalque, tradução literal, tradução livre, acréscimo e omissão na tradução dos poemas de Pablo Neruda de Albano Dias Martins, tradutor português. Na quarta secção, serão aplicados os mesmos procedimentos ou modalidades tradutórias citadas acima à tradução dos poemas de Pablo Neruda de Paulo Mendes Campos, tradutor brasileiro. Finalmente, na quinta secção, iremos comparar os caminhos percorridos ou escolhidos pelos dois tradutores no ato de traduzir os poemas “Los muertos de la Plaza 28 de enero de 1946 Santiago Chile”, “Las Masacres” e “González Videla traidor de Chile (Epílogo 1949)”, encontrados no livro Canto General, obra mais politicamente engajada escrita por Pablo Neruda.

4.1 Conceitos acerca da Literatura Comparada

Como o objetivo deste capítulo é o estudo e comparação de duas traduções dos poemas de Pablo Neruda, consideramos necessária uma breve reflexão sobre a relação entre a Literatura Comparada e os Estudos da Tradução. A disciplina Literatura Comparada já completou um século e meio de existência e ainda é necessário mergulharmos numa ampla área de possibilidades das quais ela nos dispõe. Muitos especialistas ainda não conseguem chegar a nenhuma conclusão satisfatória, já que se trata de uma disciplina com inúmeras facetas e com várias possibilidades de estudos. Para Eduardo Coutinho (1978), é complexo chegar a uma resposta comum:

Pensar a Literatura Comparada em nossos dias é tarefa bastante complexa, que traz à tona, de imediato, uma série de problemas de ordem distinta: desde a indagação sobre os próprios conceitos de Comparatismo até o estabelecimento de relações capazes de pôr em xeque o etnocentrismo que caracterizou a disciplina em sua fase inicial e que sempre esteve presente em seu discurso-crítico (COUTINHO, 2008, p. 17).

Como se pode ver, a disciplina Literatura Comparada fez um grande percurso até ser aceita tal como é conhecida na atualidade. A princípio, surgiu com alguns intuitos, entre eles, a valorização da literatura estrangeira. Nota-se que o conceito de “comparar”, segundo Rios (2009, p. 185), é “estabelecer paralelo entre cotejar; examinar simultaneamente confrontando”. Assim, nesse confronto, há uma escolha de inferioridade e superioridade entre o comparado. Para entendermos melhor, vamos analisar o que Carvalhal (2006) nos diz sobre o ato de comparar. Segundo ela, a comparação é:

[...] um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente, onde o exemplo dos provérbios ilustra a freqüência de emprego do recurso (CARVALHAL, 2006, p. 06).

Assim, percebe-se que é do instinto humano a ação de comparar, pois esses gestos são feitos quase que involuntariamente. Por exemplo, compara-se uma cultura com outra, uma literatura a outra, um autor, uma obra, uma arte e assim por diante. No entanto, deve-se ter cuidado porque no ato de comparar estamos atribuindo “juízos de valor”, dizendo em poucas palavras que uma literatura ou cultura é melhor que a outra, valorizando uma e menosprezando outra. Qualquer comparação nos remete a ideia de poder.

O estudo comparatista veio com a ideia de buscar semelhança ou distinção entre duas ou mais obras, sendo elas literárias ou não. Para os críticos abaixo as influências “podem ser definidas com o mecanismo sutil e misterioso pelo qual uma obra contribui para dela fazer nascer outra obra” (BRUNEL, PICHOS & ROUSSEAU, 1976, p. 42). Pode-se comprovar essa afirmação, quando Machado de Assis (1839-1908) inicia seu conto *A cartomante* (1884/ 2000), citando uma passagem da tragédia de William Shakespeare (1564 - 1616), *Hamlet, Príncipe da Dinamarca* (1601/2005), em que diz: “Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha nossa filosofia” (ASSIS, 2000, p. 01). Essa frase só surgiu porque Machado teve contato com a obra do dramaturgo inglês.

Porém, a ideia de buscar fonte e influência está ultrapassada; esta era a visão no início da disciplina. Na atualidade, o que se busca é a intertextualidade que um texto tem com outro texto, como aspectos literários que existem nas literaturas após o autor ter tido contato com a obra.

Em seguida, o estudo de “fontes” serve para “identificar” ou “buscar” a origem de um determinado texto. Porém, essa afirmação sugere cautela, porque estaríamos enfatizando a primeira obra como “original” e todas as demais como uma mera cópia. Na realidade, quase todos os escritores precisam de outro texto para se espelhar, sendo que esse ato se transforma em adaptação, reinvenção, imitação ou até mesmo na própria criação. O poeta T. S. Eliot (1888 – 1965) vai ainda mais longe, afirmando que:

Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, tem valor isolado. Seu significado, sua apreciação são feitos em relação a seus antecessores. Não é possível valorizá-lo sozinho, mas é preciso situá-lo, por contraste ou comparação, entre os mortos (ELIOT, 1989, p. 38).

No que diz respeito ao termo “empréstimo”, ele vem carregado de negatividade e preconceito porque nos sugere a ideia de dívida como era representado no passado. Assim, deixando a entender que a literatura colonial estava devendo para a metrópole, que no caso do Brasil, era Portugal.

O escritor argentino Jorge Luis Borges (1899 – 1986), em seu ensaio *Kafka y sus precursores* (1974), afirma que, às vezes, uma obra tem mais valor quando citamos o autor como precursor. Segundo suas palavras, “*El hecho es que cada escritor crea a sus precursores, su labor modifica nuestra concepción del pasado, como a de modificar el futuro*”⁴⁷ (BORGES, 1974, p. 712). Entretanto, cada escritor é responsável pelo seu antecessor com a liberdade de modificá-lo para o presente.

Na década de 60, alguns comparatistas, como Julia Kristeva (1969) e o teórico francês Gérard Genette (1930 – 1918), contribuíram de forma excepcional no campo da Literatura Comparada com seus conceitos de intertextualidade. Segundo Kristeva (1974), os textos dialogam entre si, surgindo o que se conhece hoje como intertextualidade:

O termo intertextualidade designa esta transposição de um ou vários sistemas de signos num outro, mas já que este termo foi frequentemente entendido no sentido banal de “crítica das fontes” de um texto, preferimos o de “transposição” que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a um outro exige uma nova articulação de temática existencial, da posição enunciativa e denotativa (KRISTEVA, 1969, p. 60 *apud* NITRINI, 2015, p.163).

⁴⁷ “O efeito é que cada escritor cria a seus precursores, seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como a de modificar o futuro”. (BORGES, 1974, p. 712).

Na visão da pesquisadora, a criação de um texto está vinculada a outro texto porque “todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1969, p.146 *apud* NITRINI, 2015, p.161). Dessa forma, todo texto, independentemente do gênero, tem ligação com outro através de vários procedimentos de imitação, tradução, adaptação, apropriação, parafrástica, paródia e outros recursos disponíveis. No cenário literário, a escrita está em constante transformação, dando visibilidades tanto aos precursores quanto às novas escritas.

De acordo com o crítico Genette (2010), em sua obra *Palimpsestos* (1985), que na edição brasileira ficou *Palimpsestos a leitura de segunda mão*, o conceito de palimpsesto:

[...] é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor (GENETTE, 2010, p. 08).

Quando se escreve algo, naturalmente não se cria nada do nada, pois há uma consciência de que alguém já tenha escrito sobre tal tema. Isso ocorre na literatura em geral que, por suposto, pode ser deparado nas leituras que se faz no cotidiano, esse encontro de vários textos dentro de um outro texto foi nomeado por Genette de “Transtextualidade”. Para o teórico essa “relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro.” (GENETTE, 2010, p.14).

Para o autor (2010, p.14), a relação que um texto tem com outro na maioria das vezes pode aparecer implícita ou explícita. E que foram nomeados pelo autor como “Transtextualidade” ou “Transcendência” que, por sua vez, se divide em cinco tipos de citações: a “Intertextualidade”, que é a relação que um texto tem com um ou mais textos; a “Paratextualidade”, que é a relação do texto com outros títulos, epígrafe, prólogo, nota de rodapé etc; a “Metatextualidade”, que é quando um texto fala de outro texto; a “Hipertextualidade”, um texto servindo de inspiração para outro texto; e por último, a “Arquitextualidade”, quando o leitor tem a possibilidade de classificar o texto em determinado gênero literário.

Uma outra disciplina que merece destaque neste subcapítulo é a disciplina dos Estudos da Tradução, que em algum momento da história literária cruzou-se com a disciplina Literatura Comparada, seja no âmbito positivo ou negativo. Os Estudos da Tradução apresentaram seu apogeu nos últimos anos. De acordo com Costa (2015, p.32), “teve um desenvolvimento extraordinário nas últimas quatro décadas”. Para Costa, os estudiosos da área tradutológica vêm dos estudos comparatistas, por isso, as divergências entre as duas disciplinas. Na citação abaixo, o autor assevera que ambas são disciplinas bastantes conflituosas:

Fundada, em grande parte, por pesquisadores oriundos dos estudos literários, a disciplina teve, no início, uma relação complexa com a Literatura Comparada, marcada muitas vezes pelo conflito, mas também por complementaridade (COSTA, 2015, p. 32).

Como era de se esperar a Literatura Comparada ignorou a presença dos Estudos da Tradução. No entanto, alguns estudiosos perceberam que uma necessitava da outra, pois advieram da mesma área, sendo possível confirmar-se tal afirmação nas palavras de Dora Sales Salvador (2009, p. 492): “*Los estudios de traducción estuvieron supeditados a ser parte de los estudios de literatura comparada*⁴⁸”.

Ainda assim, há uma discussão acirrada em relação à disciplina de Literatura Comparada, contradizendo os Estudos da Tradução. Mas na realidade não se sabe quem é a principal ou quem é a secundária, caso tal discussão fosse necessária, ou seja, quem precisasse de quem nos estudos literários:

*Durante mucho tiempo, la literatura comparada ha reivindicado la traducción como uno de sus subcampos. Esta premisa se ha cuestionado seriamente en diversos trabajos, de los que destacamos el estudio de Susan Bassnett, Comparative Literature, A Critical Introduction (1993), donde se replantea la compleja y problemática relación entre literatura comparada y los estudios de traducción, enfatizando el relevante papel de éstos en el desarrollo de la disciplina comparatista, y destacando que el futuro de la literatura comparada late, precisamente, en el desarrollo en los estudios de traducción y en la investigación poscolonial*⁴⁹ (SALVADOR, 2009, p. 496).

⁴⁸ Os estudos de tradução estiveram supeditados a ser parte dos estudos de literatura comparada”.

⁴⁹ Durante muito tempo, a literatura comparada reivindicou a tradução como um de seus subcampos. Esta premissa se questionou-se seriamente em diversos trabalhos, dos que destacamos o estudo de Susan Bassnett, “Comparative Literature”, “A Critical Introduction” (1993), onde se repensa a complexa e problemática relação entre literatura comparada e os estudos de tradução, enfatizando o relevante papel destas no desenvolvimento da disciplina comparatista, e destacando que o futuro da literatura comparada bate, precisamente, no desenvolvimento nos estudos de tradução e na investigação pos-colonial.

Segundo Salvador, a área da Literatura Comparada defendia que a tradução poderia ser considerada uma ramificação da disciplina; porém com o passar do tempo, pode-se perceber que ambas as disciplinas se encontram nos Estudos Culturais. Observa-se que *“sería más productivo englobar ambas disciplinas, en un plano de igualdad, dentro del amplio marco de los estudios interculturales”*⁵⁰ (SALVADOR, 2009, p. 492). Nesse caso, essas duas disciplinas se entrelaçam, no entanto, cada uma com seu conhecimento específico em suas determinadas áreas.

Ademais, em algum momento da história essas duas disciplinas se encontraram como *“[...] reconocimiento autónomo, pero que se encuentran, una vez y otra vez, en numerosas y ricas zonas del contacto”*⁵¹ (SALVADOR, 2009, p. 492). Sendo assim, nota-se que as disciplinas são autônomas, mas que se entrelaçam em alguns aspectos teóricos, como, por exemplo, afirmam Costa e Guerini (2015): “o campo de exploração de cada uma é imenso, mas o mesmo podemos afirmar de seu entrecruzamento” (GUERINI: COSTA, 2015, p. 10). Desse modo, não se espera afirmar que uma disciplina é mais importante que a outra; o que se pode dizer é que ambas as disciplinas têm algumas visões similares que não podem ser deletadas nem da Literatura Comparada nem dos Estudos da Tradução, a exemplo da obra, do autor e dos leitores.

4.1.1 Principais diferenças e afinidades entre os idiomas português e espanhol

O filólogo brasileiro Antenor Nascentes (1886 - 1972) argumenta que da perspectiva filológica no idioma português e no idioma espanhol, “são idênticos os fonemas em sua quase totalidade; as flexões absolutamente as mesmas; salvo o caso da colocação dos pronomes, pois a construção não varia” (NASCENTES, 1939, p. 53). Essa semelhança deve-se ao fato de que o “Português e espanhol são as línguas românicas mais próximas” (RICHMAN, 1965 *apud* HENRIQUES, 2000, p. 264). Mas é importante ressaltar que essa semelhança se refere principalmente ao processo de leitura e compreensão: “Quem conhece o português, com facilidade lê e compreende

⁵⁰ “[...] sería más productivo englobar ambas as disciplinas, num plano de igualdade, dentro do amplo marco dos estudos interculturais, [...]”

⁵¹ “[...] reconocimiento autónomo, mas que se encontram, uma vez e outra, em numerosas y ricas zonas de contato.”

o espanhol” (NASCENTES, 1939, p. 73), visto que mesmo um leitor que possui o mínimo de conhecimento entre os idiomas é capaz de compreender o que está sendo lido tanto no espanhol quanto no português.

Mas são as classes gramaticais, as que mais se identificam entre as línguas, uma vez que é possível se deparar com orações idênticas na passagem de um idioma para outro, como ocorreu nas traduções de Campos e Martins. Idel Becker (1910 – 1994) afirma que:

[...] *de las tres divisiones, es la que presenta menos diferencias y, como prueba de las estrechas afinidades entre las lenguas, se dirá que puede haber frases portuguesas perfectamente iguales a frases españolas, [...]*⁵² (BECKER, 1939: 97 *apud* CELADA & GONZÁLEZ, 2000, p. 49).

Essa declaração pode ser identificada no exemplo no último verso do poema “Los Muertos de la Plaza 28 de enero 1946 Santiago de Chile”: “*y cada gota, como el fuego, ardía*” (NERUDA, 1955, p. 169). O mesmo verso traduzido por Martins ficou: “e cada gota, como o fogo, ardia” (MARTINS, 1998, p. 269) e pelo tradutor Campos, “e cada gota, como o fogo, ardia” (CAMPOS, 2010, p. 286). Assim, é possível observar que todas as funções gramaticais são as mesmas utilizadas pelos três autores.

No entanto, nem só de semelhanças é estabelecida essa relação entre o português e o espanhol. Desse modo, faz-se necessário comentar os três processos mais difíceis de identificar nas duas línguas, sendo eles: heterogênicos, heterotônicos e heterossemânticos.

O processo heterogênico refere-se a palavras com a mesma grafia e o mesmo significado, mas com mudança em relação ao gênero, como, por exemplo, o título do poema “Las masacres”, em espanhol, que muda para “Os massacres” em português, mudando o gênero. Quanto ao processo heterotônico refere-se a substantivos com a mesma grafia, com o mesmo significado, porém a sílaba tônica muda de posição, como, por exemplo, na palavra “telefone” que em português a sílaba tônica recai sobre “fo”, enquanto na língua espanhola, a sílaba tônica recai sobre “lé”, caso este, que não foi encontrado nos poemas de Neruda ao serem traduzidos para o português pelos dois tradutores. Já o último processo, heterossemântico, trata-se de palavras em que os substantivos têm a mesma escrita e a mesma pronúncia; no

⁵² [...] das tres divisões, é a que apresenta menos diferenças e, como prova das estreitas afinidades entre as línguas, se dirá que pode haver frases portuguesas perfeitamente iguais a frases espanholas, [...].

entanto, com significados diferentes, como, por exemplo, no verso *“la copa de agonía que...”* (NERUDA, 1995, p. 182), é traduzido no português como “a taça de agonía que...” (CAMPOS, 2010, p. 308; MARTINS, 1998, p. 289). Observa-se que a palavra que se refere ao “falso amigo” é “copa” que, tanto no português do Brasil quanto no português de Portugal, o significado é “taça”. Trata-se neste caso de um “falso cognato”, já que em espanhol a palavra portuguesa “taça” significa “xícara”.

Na tradução, os heterossemânticos, “falsos amigos” ou “falsos cognatos” estão mais presentes, pois se referem aos significados das palavras, como pode-se ver nas falas de Vaz da Silva e Vilar (2004):

“Falso amigo” é um termo coloquial usado em Linguística, nomeadamente em áreas específicas da tradução, para fazer referência às lexias cognatas com diferente significação. Isto é, o falso amigo é aquele signo linguístico que, geralmente pelo efeito de partilha de uma mesma etimologia, tem uma estrutura externa muito semelhante ou equivalente a de outro signo numa segunda língua, cujo significado é completamente diferente. (VAZ da SILVA e VILAR, 2004, p. 03)

Segundo as autoras as palavras heterossemânticas deixam o leitor/ tradutor com a ilusão de que conhece determinada palavra por sua escrita, por partir de uma mesma etimologia; no entanto, quando a encontramos em uma outra língua pode causar confusão se traduzir literalmente a palavra.

Outro desafio são as expressões idiomáticas, as quais por mais semelhantes que sejam as línguas, há grandes possibilidades de que não terão sentido em outra cultura, mesmo sendo de um mesmo tronco linguístico como o espanhol e o português. Nas traduções consideradas no presente trabalho, os tradutores não se depararam com situações que tiveram que buscar uma expressão equivalente, pois nos poemas de Neruda não são utilizadas tais expressões.

Devido a essas semelhanças como pode ser analisado na tradução de Campos do poema *“Los Muertos de la Plaza 28 de enero 1946”*, dos vinte e quatro versos do poema, somente oito foram traduzidos de maneira livre, enquanto os demais foram traduzidos de maneira literal. Já no caso do poema *“Las Masacres”*, dos trinta e três versos originais, dezessete versos foram traduzidos literalmente. Finalmente, no caso do último poema analisado *“González Videla el traidor de Chile (Epílogo) de 1949”*, dos sessenta e um versos, vinte e oito foram traduzidos literalmente e trinta e três de maneira livre. Nessa contagem *literal* a tradução foi palavra por palavra sem acréscimo nem inversão, ou seja, sem nenhuma alteração por parte do tradutor.

Mais adiante vamos notar que nas traduções de Campos, há ainda uma maior predominância de tradução literal do que em Martins, algo que pode ser justificado pela aproximação entre a língua portuguesa falada no Brasil e a língua espanhola falada na América do Sul. Tanto os brasileiros quanto os chilenos foram colonizados por povos europeus, que impuseram sua língua nesses países. No entanto, com o passar dos tempos, a cultura chilena afirmou-se e o espanhol falado no país assumiu características próprias, distanciando-se da escrita europeia, processo também observado no Brasil.

Ademais, essa ligação histórica entre Chile e Brasil contribuiu para que houvesse uma maior identificação vocabular, o que se manifesta na tradução quase que literal dos poemas de Neruda por Campos.

Por sua vez, veremos como estão distribuídos os versos traduzidos por Martins entre tradução livre e tradução literal. Começamos pelo poema “Los Muertos de la Plaza 28 de enero 1946 Santiago de Chile” que é composto por vinte e quatro versos sendo que treze são traduzidos por Martins de forma literal. O mesmo acontece com o poema “Las Masacres” com trinta e três versos em que somente oito foram traduzidos de maneira literal. Já no poema “González Videla el Traidor de Chile (*Epílogo*) 1949” com sessenta e um versos, apenas quinze versos foram traduzidos de maneira literal.

Nota-se que quanto mais próximo a cultura de partida com a cultura de chegada, mais fácil será a tradução, ou seja, haverá mais tradução literal como ocorreu nas traduções de Campos. Já Martins optou por uma tradução mais livre, algo que pode ser justificado por algumas razões, entre elas, o distanciamento entre a cultura chilena e a cultura portuguesa, embora haja uma grande proximidade entre as línguas portuguesa e espanhola, uma vez que Portugal e Espanha são as únicas nações da península Ibérica.

412 Similaridade e distanciamento entre as variantes da língua portuguesa no Brasil e em Portugal

Luzia Helena Wittmann, Tânia Regina Pêgo e Diana Santos (1995), em seu texto intitulado “Português Brasileiro e Português de Portugal: algumas observações” afirmam que “O português de Portugal e o português do Brasil diferem a nível

fonológico, lexical, morfológico e sintático”. Nota-se assim que as línguas não são idênticas, desse modo, as traduções de Campos e Martins podem vir a divergir, fato este que pode ser verificado através das comparações das traduções.

Sabe-se que as origens das línguas sucederam de formas diferentes. Segundo Eduardo Guimarães (2005), a origem da língua portuguesa na Península Ibérica surgiu da seguinte maneira:

A língua portuguesa formou-se como língua específica, na Europa, pela diferenciação que o latim sofreu na Península Ibérica durante o processo de contatos entre povos e línguas que se deram a partir da chegada dos romanos no século II [...] Na Península Ibérica o latim entrou em contato com línguas já ali existentes. Depois houve o contato do latim já transformado com as línguas germânicas, no período de presença desses povos na península (de 409 a 711 d.C.) (GUIMARÃES, 2005. s/p).

De primeiro momento, a língua local foi nomeada como “o galego-português e em seguida permaneceu português” (GUIMARÃES, 2005), tal como conhecemos hoje. Assim, surgiu a Língua Oficial Portuguesa, que depois de algumas alterações, com o passar dos tempos foi modificada, como já era de se esperar, já que a língua está sempre em mutação. Com o avanço das grandes navegações, foi imposta tanto a língua quanto a cultura portuguesa em algumas regiões do mundo nos séculos XV e XVI.

Com a chegada dos colonizadores portugueses ao continente americano, no território que mais tarde denominaram Brasil, a língua portuguesa foi imposta entre os povos nativos e os que foram trazidos, mesclando seus costumes, cultura e o(s) idioma(s) que outrora falavam. Segundo Guimarães, assim se instalou a Língua Portuguesa no nosso país:

LÍNGUA OFICIAL E NACIONAL DO BRASIL Com o início efetivo da colonização portuguesa em 1532, a língua portuguesa começa a ser transportada para o Brasil. Aqui ela entra em relação, num novo espaço-tempo, com povos que falavam outras línguas, as línguas indígenas, e acaba por tornar-se, nessa nova geografia, a língua oficial e nacional do Brasil (GUIMARÃES, 2005. s/p).

Sabe-se que diferentemente de Portugal, a língua portuguesa do Brasil foi mesclada não somente com as outras línguas dos imigrantes europeus, mas também com as línguas dos povos indígenas do Brasil e dos povos africanos que foram trazidos para América durante o período da escravidão. Por essa diferente formação, o idioma dos dois países não é idêntico, com características que se contrapõem, como

no aspecto fonológico, morfológico, sintático e lexical. Este último é o que mais nos interessa, pois, algumas palavras que na língua portuguesa brasileira têm um significado, no português de Portugal têm outro.

Se compararmos as traduções de Campos e Martins, notamos que há similaridades, mas também diferenças. Como exemplo de similaridade há o verso: “*fulgure, iluminando los caminos de América*” (NERUDA, 1955, p. 183), que na tradução para o português do Brasil ficou “fulgure, iluminando os caminhos da América” (CAMPOS, 2010, p. 308) e para a tradução do português de Portugal está como “fulgure, iluminando os caminhos da América” (MARTINS, 1998, p. 290). Nota-se que os dois idiomas mantiveram as classes gramaticais. No entanto, essas duas línguas também divergem, como se pode perceber no seguinte verso: “*y en lo más alto deja que tu estrella iracunda*” (NERUDA, 1955, p. 183). Esse verso quando traduzido por Campos ficou “e no mais alto deixa que a tua estrela iracunda” (CAMPOS, 2010, p. 308). Já na tradução de Martins ficou “e, lá no alto, deixa que a tua furiosa estrela” (MARTINS, 1998, p. 290).

Portanto, existem encontros e desencontros entre os dois idiomas como pode-se perceber a partir dos exemplos acima. Assim, por mais que as línguas pertencem ao mesmo tronco linguístico, elas vão se transformando com o passar dos tempos e se distanciando de suas origens.

4.2 Análise da tradução dos poemas de Neruda de Albano Dias Martins

Como já foi debatido no primeiro capítulo, o processo de tradução, ou seja, o ato de conduzir um leitor até uma obra de língua estrangeira pode despertar várias dúvidas. Por exemplo, porque um leitor que desconhece uma tal obra precisa confiar na leitura, releitura e interpretação de um leitor/tradutor desconhecido? Esse tradutor / tradutora vai conduzir o leitor até a obra ou a obra até o leitor? Para Venuti (2002), o tradutor pode eliminar todos os vestígios de um texto traduzido, possibilitando a “invisibilidade” do tradutor, ou pode deixar explícito que a obra lida trata de um texto traduzido. Muito se discute também sobre a necessidade de traduzir, no caso dos textos poéticos, levando em consideração, principalmente, alguns dos elementos principais da poesia, como o ritmo, a musicalidade, a quantidade de versos e de

estrofes, bem como o contexto social, político, histórico e cultural em que o poema foi publicado pela primeira vez.

Escritor português, poeta, ensaísta e tradutor natural de Telhado, em Portugal, Albano Dias Martins nasceu no ano de 1930 e faleceu em 2018. O poeta tradutor muito contribuiu na área tradutológica adaptando “obras para os leitores mais jovens” (VALENTIM, 2017, p. 156). Em uma entrevista concedida ao professor doutor Jorge Valentim (2017)⁵³, Albano Martins responde a questionamentos sobre seu ponto de vista acerca da tradução de poesia. Segundo Valentim, para Albano Martins, o poeta precisa ter um claro discernimento da cultura clássica e sua repercussão na cultura de chegada: “além de poeta e profundo conhecedor da cultura clássica, a tua atenção como tradutor precisa ser reconhecida como uma das tuas grandes contribuições ao público leitor de língua portuguesa” (VALENTIM, 2017, p. 156).

Uma das perguntas que Jorge Valentim fez ao tradutor Albano Martins foi a seguinte: “Em que medida o teu trabalho como poeta faculta a atividade de tradutor? O mesmo ocorre no inverso, ou seja, o trabalho de tradutor influencia no teu ofício de poeta?” (VALENTIM, 2017, p. 161). O poeta responde da seguinte maneira:

Sim, penso que o meu trabalho de tradutor de poetas é (tem sido) favorecido pela circunstância de eu ser também poeta. Ao tradutor de poesia não basta, julgo eu, estar apetrechado dos instrumentos recomendados/aconselhados pelos “manuais da especialidade”, isto é, não basta dominar as “técnicas” de tradução em uso, de modelo universitário ou outro (VALENTIM, 2017, p. 161).

Observa-se que para o poeta/tradutor Martins não adianta ficar apenas com os instrumentos tradutórios recomendados por alguns especialistas. Na opinião dele, ser poeta contribuiu para sua função de tradutor de poesia e, por isso, se destacou, sendo um dos melhores de seu tempo. Vale a pena ressaltar que Albano Martins recebeu grandes prêmios como tradutor. Jorge Valentim, enumera alguns prêmios recebidos pelo poeta, como o que recebeu pela tradução de *Canto General* de Pablo Neruda.

Vale lembrar que, em 1999, tu recebeste o “Grande Prêmio de Tradução APT/Pen Clube Português”; em 2004, foste condecorado, pelo governo do Chile, com a “Ordem de Mérito Docente e Cultural Gabriela Mistral”, no grau mais elevado, o de “Grande Oficial”, pelas traduções das obras de Pablo Neruda; e, recentemente, em 2011, recebeste o “Grande Prêmio de Tradução da APT/SPA, pela Antologia da Poesia Grega Clássica (Afrontamento)” (VALENTIM, 2017, p. 161).

⁵³ Entrevista concedida ao Prof. Dr. Jorge Valentim (UFSCar), em outubro de 2014, quando de sua ida a Portugal, com o apoio da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

No ano de 2004, o tradutor Martins recebeu o prêmio “Ordem de Mérito Docente e Cultural Gabriela Mistral”, por sua contribuição tradutória das poesias Nerudianas.

Sabe-se que traduzir poesia não é um processo fácil, pois envolve o conhecimento da língua-fonte, da língua-alvo e, é claro, a interpretação do tradutor/leitor da obra poética. Segundo Carlos Leonardo Bonturim Antunes, “A tradução é um ato de interpretação feita por meio de uma tradução poética que deve ser um ato de poesia” (2009, p. 29). Para Antunes (2009), a maneira que cada tradutor traduz já é um processo poético, pois envolverá o tradutor com toda sua maestria de interpretar, levando em conta o que deve permanecer da língua de partida, e o que deve ser modificado na língua de chegada.

De modo geral, a tradução de Martins do poema “Los Muertos de la Plaza 28 de enero de 1946 Santiago de Chile”, segue a mesma estrutura estética do poema-fonte, mantendo a quantidade de versos e de estrofes. Quanto a rima e a musicalidade, por se tratar de um poema escrito em versos livres, o tradutor não precisou se preocupar em relação a essa questão. Todas as interferências ocorridas na tradução proporcionam ao leitor um melhor entendimento quanto à interpretação do momento político e social defendido pelo poeta Neruda.

Por meio da análise de alguns versos, vamos averiguar quais os procedimentos e modalidades que o tradutor conseguiu fazer após 52 anos da publicação da primeira impressão do texto-fonte. Os versos serão analisados da seguinte maneira, primeiro aparecerão os versos-fonte de Neruda, e logo em seguida, os versos traduzidos por Martins.

Logo no título do poema, encontram-se alguns casos relevantes a citar, como, por exemplo, o uso dos parênteses na língua alvo, algo que não se encontra na língua fonte.

“LOS MUERTOS DE LA PLAZA 28 de enero de 1946 Santiago de Chile”

“OS MORTOS DA PRAÇA (28 de janeiro de 1946, Santiago do Chile)”

Neruda optou por deixar em itálico o dia, o mês, o ano e a localidade; já Martins, optou pelos parênteses. Nesse esquema, pode-se perceber o uso da vírgula após o ano do massacre, algo que não é feito no texto-fonte. Isso ocorre pois, de acordo com a regra gramatical da língua alvo, o português, é necessário o uso da vírgula para separar tempo e localidade. Uma ressalva pertinente é a escrita do mês de janeiro

com o início maiúsculo na tradução, pois em português a gramática determina que os nomes dos meses devem ser escritos em minúsculo, no entanto, por se tratar de uma data histórica, essa se converte em nome próprio, dessa forma, sendo escrita em maiúsculo.

As alterações que Martins utilizou na tradução do verso acima foram em relação à pontuação, como no uso da vírgula e dos parênteses na língua de chegada. Para Venuti (2002, p. 29), ao trazer o texto para a realidade do leitor, nesse caso, mesmo que seja gramaticalmente, ocorre a domesticação do texto com o objetivo de adaptar a situação dos leitores da língua de chegada.

Ao analisar dois versos do poema podem-se encontrar várias modalidades tradutórias ou procedimentos tradutórios escolhidos pelo tradutor.

Yo no vengo a llorar aquí donde cayeron:

Não venho aqui chorar os que tombaram:

No primeiro verso foram aplicadas algumas modalidades tradutórias por Albano Martins como, “acrécimo” e “omissão”. Quanto à omissão (AUBERT, 1998), é ocultado o pronome “Yo” da língua fonte, mesmo sendo esta a palavra que inicia o primeiro verso do poema; no entanto essa supressão não interfere no entendimento da mensagem. Outra situação é a inversão do advérbio de lugar “aquí” da língua fonte antes do verbo “chorar” no infinitivo da língua alvo.

Como o tradutor/poeta tem liberdade de mudar de posição algumas palavras ou expressões, Martins decidiu optar por esse jogo de alternância entre o advérbio de lugar encontrado na língua de partida com o verbo na língua de chegada, alternância essa que proporcionou mais melodia no verso alvo. E finalmente, o tradutor emprega a modalidade de acréscimo que segundo Francis Henrik Aubert (1998), acontece quando o tradutor opina em acrescentar palavras que darão mais sentido à oração. Nesse caso, foi acrescentado o artigo definido masculino plural “os”, que na frase assume a função de sujeito. Essa escolha se dá pelo tradutor ter ciência do uso dos artigos definidos na Língua Portuguesa para especificar um ser de conhecimento mútuo dos leitores, no caso, os massacrados da praça.

Pode-se observar que nos dois versos abaixo, o tradutor resolveu acrescentar o pronome indefinido masculino plural “outros” e o pronome oblíquo “te” nos versos de chegada, que não estão presentes nos versos de partida. Essa mudança também

faz parte da modalidade de acréscimo (AUBERT, 1998) ou de transcrição nas palavras de Haroldo de Campos (2013), pois o tradutor recriou uma situação de modo que a leitura fique agradável aos leitores da língua de chegada.

Cayeron otros antes. Recuerdas? Sí, recuerdas.
Outros caíram antes deles. Lembras-te? Sim, lembraste.
Otros que el mismo nombre y apellido tuvieron.
Outros que tiveram o mesmo nome e sobrenome.

Conforme Aubert (1998, p. 105) o “acrécimo” dá musicalidade ao verso, já que o inicia com o pronome “outros” dando continuidade ao início do verso seguinte com o mesmo pronome. O poeta / tradutor também acrescentou o pronome “te” que acompanha o verbo “lembra”, ao contrário do verso-fonte em que a conjugação do verbo “recuerdas” está subtendida pelo pronome “tú”.

No verso seguinte nos deparamos com os nomes próprios dos lugares associados aos massacres chilenos. Nessa ocasião, o tradutor fez o mais aconselhado que é manter os nomes próprios tais como estão escritos na língua de partida:

En San Gregorio, en Lonquimay lluvioso,
Em San Gregorio, em Lonquimay, à chuva,

No caso apresentado acima, o tradutor no final do verso troca o adjetivo masculino “lluvioso” pelo substantivo feminina “chuva” que está sendo acompanhado pela ocorrência de crase (preposição craseada) “à”. Assim, o tradutor usa o procedimento de transposição (BARBOSA, 2004, p. 28; ARROJO, 1986, p. 12), pois há uma troca na classe gramatical entre as línguas. Nesse exemplo, Martins quis adequar a palavra feminina “chuva” ao substantivo próprio feminino Lonquimay. Essa mudança de categorial gramatical não interferiu na mensagem transmitida pelo tradutor para língua de chegada.

Além disso, muitas vezes, o tradutor faz uma simples adaptação ou até mesmo uma inversão que faz toda a diferença para os leitores do texto final, porque proporciona maior intensidade poética, como no caso dos versos a seguir.

otros que como tú se llamaban Antonio

outros que se chamavam Antonio, como tú,

Martins optou por trocar de posição a frase “*se llamaban Antonio*”. Enquanto no verso de partida a frase está no começo, no verso de chegada passa a estar ao final, separado por uma vírgula. Entendemos que essa mudança se deve ao desejo do tradutor de dar visibilidade àqueles homens que se viam representados na figura de Antonio. Outro detalhe importante a ser mencionado é sobre a finalização do verso de chegada “*como tú*” que se encontra separado por duas vírgulas, fato que enfatiza a existência de outros homens com o mesmo nome comum àquela região, buscando, desta maneira uma possível identificação do leitor com a personagem de António.

Albano Martins também recorreu ao procedimento de “modulação” e à modalidade “acrécimo”.

junto a la nieve y su cristalería,
à beira da neve e dos seus cristais,

Nesse último verso escolhido para análise do poema citado acima, é visível que Martins optou pelo procedimento de modulação (BARBOSA, 2004, p. 28) já que preferiu modificar o termo “junto a” da língua de partida pela expressão “à beira da” na língua de chegada. Com isso, ele proporcionou mais poeticidade para o leitor português. O poeta Albano Martins está sempre acrescentando palavras que darão mais musicalidade à leitura dos versos de chegada, como por exemplo, a preposição “de” com “os”, artigo masculino plural formando a contração “dos”, algo que não existe no verso de partida, mas é encontrado no verso de chegada. Esse procedimento de acréscimo (AUBERT, 1998, p. 109) servirá para dar mais sentido à língua de chegada.

Outro acréscimo se encontra no pronome “seus” que no verso fonte está sendo utilizado no singular “su”. Já na tradução de Martins está no plural “seus” para concordar com o substantivo que segue. Para finalizar a análise do verso, o tradutor usou novamente o procedimento de modulação (BARBOSA, 2004, p. 28), pois mudou a estrutura semântica de “cristalería” na língua de partida, por “cristais” na língua de chegada.

A próxima análise será do poema “Las masacres”, contido no canto V intitulado “La Arena Traicionada”. Quanto à análise da tradução deste poema, o tradutor Albano

Martins também se manteve “fiel à estética” do poema fonte, ou seja, a mesma quantidade de versos e estrofes.

Já de início, nota-se que no título em espanhol o substantivo “masacre” é feminino enquanto no português ele se torna um substantivo masculino.

Las Masacres
Os Massacres

Essa peculiaridade entre os gêneros é uma das maiores dificuldades para um tradutor desatento, visto que não havendo pleno conhecimento da língua de chegada, poderia somente repetir o que crê para fazer a correspondência. Essa movimentação é denominada “heterogenêrica”, ou seja, a troca dos gêneros entre dois idiomas distintos.

Existem também instâncias de tradução em que o tradutor consegue manter a estrutura do texto-fonte. Esse procedimento é chamado de tradução literal (VINAY e DARBELNET, 1977, p. 46 *apud* BARBOSA, 2004, p. 24) como pode-se observar no verso abaixo em que Martins conservou os parênteses e a vírgula.

(fue tan lejos), la lluvia del Sur la borró de la tierra
(era tão longe), a chuva do Sul apagou-o da terra

O que se pode observar na tradução do verso acima é a troca dos tempos verbais. Na escrita em espanhol, o verbo “*fue*” está na terceira pessoa do singular do pretérito perfeito. Já em português, o tradutor manteve o verbo “ser”, porém, este está conjugado no pretérito imperfeito “era”. Nesse caso, foi aplicado o procedimento de “decalque” (AMORIM, 2012, p. 291), pois o tradutor resolveu introduzir uma nova “construção sintática” na língua alvo.

Não sendo possível a tradução literal, o tradutor tem muitas possibilidades em que pode aumentar ou diminuir a estrutura do verso fonte. Levando isso em conta, nos versos seguintes, Martins opta, mais uma vez, pela modalidade de acréscimo (AUBERT, 1998, p. 109).

como si no muriera nadie, nada,
como se ninguém morresse, nada morresse,

Exclusivamente na análise desse verso, o tradutor escolhe por acrescentar o verbo “morresse” no fim do verso da língua de chegada, contribuindo para uma melhor melodia do poema. Outro processo tradutório utilizado pelo tradutor é a modalidade de “omissão” (AUBERT, 1998, p. 105), nesse caso, do advérbio de negação “no” do poema-fonte.

No caso abaixo será analisado um terceto, visto que, na tradução de Martins, houve uma troca relevante na ordem das palavras como “huesos”:

*fueron en las tinieblas sepultados,
 os seus ossos foram sepultados nas trevas
 o en la noche quemados en silencio,
 ou queimados de noite em silêncio,
 o escupidos al mar sus huesos:
 ou cuspidos ao mar:*

Nessa tradução, pode-se afirmar que Martins escolheu a tradução livre, mas apenas de uma nova morfologia, sem que fosse modificado o sentido. Outrossim, os versos em destaque devem ser analisados juntos, visto que um necessita do outro para ser compreendido. Por exemplo, no poema-fonte o substantivo “huesos” que aparece no terceiro verso será encontrado no primeiro verso do poema alvo. Com essa troca para a língua de chegada, o tradutor quis informar ao leitor logo no início da leitura que os que tinham sido sepultados, queimados e cuspidos foram os ossos das vítimas do massacre. Dessa forma, a ideia que o tradutor transmite de antemão é a imagem dos massacrados através da palavra ossos. Com isso, surge o efeito denunciativo dos corpos na língua portuguesa.

Aqui mais uma vez ocorre a necessidade de analisar dois versos juntos:

*Nadie sabe dónde enterraron
 Ninguém sabe onde os assassinos
 los asesinos estos cuerpos,
 enterraram estes corpos,*

O tradutor Martins opta novamente pela tradução livre, pois o substantivo masculino plural “assassinos” e o verbo pretérito perfeito “enterraram” mudam de verso no momento da tradução para a língua de chegada. Entende-se que essa escolha feita pelo tradutor ajudou na melodia entre os versos.

Dando continuidade à análise dos poemas, é notória a tradução do poema “González Videla el traidor do Chile (Epílogo) 1949”, que a partir de uma leitura minuciosa pode ser observado o acréscimo de muitas vírgulas no decorrer da tradução, algo que o poema-fonte não possui. De certa maneira, esses acréscimos podem ser justificados, pois transformam o período em apostro.

GONZÁLEZ VIDELA EL TRAIADOR DE CHILE (Epílogo) 1949
GONZÁLEZ VIDELA, O TRAIADOR DO CHILE (Epílogo) 1949

No caso apresentado acima, observa-se o uso da vírgula, que por outra vez, não se encontra no poema fonte. Assim, no título do poema de Martins é utilizada a vírgula como apostro, para explicar quem é Videla, e com isso facilitar que o leitor deduza o tema principal do poema. Nota-se que as alternativas que Martins encontrou na tradução do verso a seguir foram o acréscimo e inversão.

Cada día la sangre manchó sus alamares.
O sangue manchou dia a dia os seus alamares.

Nesse verso ocorre a substituição do termo “cada dia” da língua fonte, por “dia a dia” da língua alvo. Essas expressões pertencem a mesma classe gramatical: duas locuções adverbiais. Já sobre a modalidade “acrécimo”, o tradutor adicionou o artigo definido masculino no plural, “os”, que não se encontra na língua de partida. E finalmente por meio da “inversão”, a expressão “*la sangre manchó*” que estava no meio da frase, que na tradução de Martins serviu para iniciar o verso final. Ademais, há a presença da recorrente troca de gênero; nesse ponto é possível percebê-la na troca do substantivo “sangre” que na língua fonte é um substantivo feminino, e passando para a língua alvo torna-se um substantivo masculino.

Existem alterações que na primeira leitura não implicam no entendimento, a exemplo do verso seguinte, em que o tradutor modificou a estrutura do verso final sem nenhum prejuízo ao leitor.

Aquéllos⁵⁴ fueron los saurios tigres, los dinastas glaciales

⁵⁴ O pronome “Aquellos”, neste caso, de acordo com a gramática de língua espanhola não levaria acento.

Eles foram os tigres sáurios, os dinastas glaciais

Na tradução desse verso, Martins utilizou o procedimento de “transposição” (BARBOSA, 2004, p. 28), pois trocou o pronome demonstrativo plural masculino “aquéllos” na língua fonte pelo pronome pessoal masculino plural “eles” na língua-alvo. Outra transposição que ocorreu é em relação à formação do adjetivo e do substantivo “saurios tigres”, da língua fonte, por “tigres sáurios”, na língua alvo. Na língua portuguesa, o uso do adjetivo antes do substantivo dá uma cadência poética no verso.

Em alguns casos, o tradutor interfere diretamente ou indiretamente na ideia do poeta, pois a tradução parte do pressuposto de interpretação por parte do tradutor como leitor. Por isso, em algumas instâncias, ele necessita acrescentar uma palavra para melhor entendimento por parte dos leitores da cultura de chegada como pode-se ver nesta citação:

Así desenterraron los maxilares de Gómez

Foi assim que desenterraram os maxilares de Gómez

No caso acima, Martins escolheu aplicar uma tradução livre. Assim não optou pela tradução palavra por palavra, e sim por dar um sentido mais amplo às palavras.

Pode-se observar, também, que o verso ficou maior esteticamente, pois o advérbio “*así*” da língua fonte transformou-se em “Foi assim que” na língua alvo.

A partir dessas análises, é possível afirmar que a língua espanhola da América do Sul em muitos pontos se afasta da língua portuguesa de Portugal, como prova as traduções de Martins. Com isso, esse tradutor se distânciava em relação aos sinônimos, priorizando a cultura de chegada, adaptando a obra nerudiana à cultura lexical portuguesa. Adaptação essa que em momento algum diminuiu o engajamento político defendido por Neruda em seus poemas, uma vez que a intenção do tradutor é narrar aos leitores portugueses o ocorrido no território chileno, mesmo que, muitas vezes, num processo tradutório livre.

Observamos que nas traduções realizadas por Martins, houve interferências por parte do tradutor, no entanto, essas mediações se referem às ordens gramaticais, pois o tradutor quis adaptar a gramática para a língua de chegada, assim como na

mudança dos sinônimos das palavras que faziam parte da realidade portuguesa da época.

4.3 Análise da tradução dos poemas de Neruda de Paulo Mendes Campos

Paulo Mendes Campos nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, no dia 28 de fevereiro do ano de 1922 e faleceu no ano de 1991. Ele foi escritor, jornalista, cronista, tradutor e adaptador. Traduziu e adaptou obras literárias para muitas línguas como: inglês, espanhol, francês, italiano e alemão. Outra característica da qual Campos era conhecido foi a de adaptador, pois ele adaptou várias obras para o português, visando seu alvo principal que era os leitores infanto-juvenis.

Conforme Paiva (2010, p. 35), o poeta tradutor/adaptador Campos também adaptou várias obras literárias visando, também, os leitores infanto-juvenis. Sendo assim, Campos ganhou muitos prêmios como reconhecimento de suas adaptações para esse público:

[...] em 1989 recebeu o Prêmio Jabuti pela adaptação de Bola de Sebo e outras histórias (de Guy de Maupassant) e em 1988 recebeu menção honrosa como melhor tradutor de obra literária pela adaptação de Bouvard e Pécuchet (de Gustave Flaubert). Ambas as obras foram publicadas pela Scipione, na Série Reencontro. Em 1990 lhe foi concedido o Prêmio Monteiro Lobato, da Fundação Nacional de Livros Infanto-Juvenis, pela adaptação de Cartas do meu moinho (de Alphonse Daudet), que também foi publicada pela Scipione, na Série Reencontro. (PAIVA, 2010, p. 35/36)

A escrita adaptada utilizada por Campos se diferencia da tradução, pois as adaptações são obras literárias que são formuladas de acordo com as necessidades tanto dos leitores como das editoras, que visam principalmente o mercado. Segundo Paiva (2010), Paulo Mendes Campos foi um grande adaptador, porque publicou para o português textos do inglês e do francês de autores como “Shakespeare, Jane Austen, James Barrie e H.G. Wells, Alphonse Daudet, Guy de Maupassant, Gustave Flaubert e Julio Verne” (2010, p. 36).

No ano de 1945, Neruda fez uma visita ao Brasil, ano em que Luis Carlos Prestes foi homenageado por milhares de brasileiros no estádio de Pacaembu. Na ocasião, Neruda declamou um poema em sua homenagem. Nesse mesmo período, Campos decide ir ao Rio de Janeiro para conhecer o poeta chileno que lá se encontrava. Mais tarde, ele veio a traduzir três de suas grandes obras para o português:

Em 1945, larguei os meus empreguinhas, tomei o trem e vim de mãos abanando para o Rio, onde já estava o Fernando. O Otto e o Hélio vieram depois. Vim mais para conhecer o poeta chileno Pablo Neruda, mas aqui estou até hoje. (PEREZ, 1964, p. 294 *apud*, PAIVA, 2010, p. 15)

Campos traduziu alguns livros de poemas de Pablo Neruda como: *Residencia en la Tierra I (Residência na Terra I)*, *Residencia en la Tierra II, (Residência na Terra II)* e *Canto General (Canto Geral)*.

Como é de se esperar todo tradutor tem uma opinião acerca do ato de traduzir poemas e Campos não era diferente. Assim, ele definiu o ato tradutório: “A teimosia, como a cruz para o cristão, é o sinal do tradutor de poemas” (CAMPOS, 1981, p. 145 *apud* PAIVA, 2010, p. 27). Na sua visão, o tradutor de textos poéticos é teimoso, mesmo sabendo que terá que tomar decisões que pode alterar o texto-final.

Nas análises dos poemas “Los Muertos de la Plaza 28 de enero 1946 Santiago de Chile”, “Las Masacres” e “González Videla traidor de Chile (*Epílogo*)1949”, traduzidos por Paulo Mendes Campos, nota-se que o tradutor optou por uma tradução literal do poema fonte, tanto que somente em alguns versos é possível observar que o tradutor fez algum tipo de modificação / adaptação. Nos três poemas, Campos não quis distanciar o leitor brasileiro da escrita espanhola, mas sim levá-lo até o poeta chileno. Sendo assim, são raríssimas as interferências feitas por Campos, como é o caso do verso a seguir do poema “Los Muertos de la Plaza 28 de enero 1946 Santiago de Chile”:

en Iquique, enterrados en la arena,
en Iquique, enterrados na areia,

Esse verso é um dos vários exemplos de tradução literal, procedimento mais utilizado pelo tradutor, porque, como apontado anteriormente, quanto mais próximas são as línguas, mais chances de tradução literal podem ser encontradas no momento de traduzir. Desse modo, Campos manteve a estrutura sintática do verso partida. Nota-se que o tradutor não alterou o verso em absolutamente nada.

Neste exemplo Campos usou algumas maneiras de traduzir, pois inverteu a ordem da escrita do verso fonte:

Cayeron otros antes. Recuerdas? Sí, recuerdas.
Antes otros tombaram. Lembras? Sim, leembras.

O tradutor poético pode ter a mesma liberdade literária que o poeta criador, porém precisa estar atento para não fugir do tema principal do poema fonte, até porque no caso da tradução, há o envolvimento de duas culturas distintas que por mais que se pareçam entre si, há sempre particularidades. No verso acima, por exemplo, Campos iniciou o verso de chegada com a preposição “Antes”, trocando a ordem do verso fonte que é iniciado o com o verbo “Cayeron”. Normalmente, quando se inicia uma oração, a primeira palavra que aparece é o sujeito que no verso fonte está oculto, mas sabe-se que esse sujeito faz referência a todos os massacrados que caíram naquele dia. Como está sendo discutida a liberdade do tradutor ao traduzir, o que Campos fez foi imprimir uma nova melodia ao verso, para torná-lo agradável aos leitores brasileiros. Ao começar com a preposição “Antes”, o verso chama a atenção do leitor induzindo-o a voltar ao passado, destacando que aquela tragédia já tinha ocorrido em outros tempos, e que os leitores precisavam se lembrar.

Muitas vezes, pode-se observar nas traduções de Campos, pequenas alterações que podem ser vistas com muita atenção. É o caso do verso abaixo, em que há apenas uma troca por um sinônimo, que ao ser passado para a língua de chegada troca de gênero:

a lo largo del humo y de la lluvia,
ao longo da fumaça e da chuva,

Essa troca de gênero em que o artigo acompanha o substantivo ou o adjetivo pode modificar toda a estrutura gramatical das palavras. Veja que no verso fonte há uma contração da preposição “de” e do artigo “el” transformando em “del” que acompanha o substantivo masculino singular “humo”. Já na tradução de Campos, ele optou pelo sinônimo feminino singular “fumaça” que está acompanhado da contração em português “da”, união entre a preposição “de” e o artigo feminino singular “a”. Essa simples adaptação entre os sinônimos demonstrou que o tradutor escolheu a palavra que fazia mais sentido para seus leitores da língua de chegada.

Ao se fazer uma leitura do poema “Las masacres” o que mais se nota é a presença do processo chamado heterogênico, em que o tradutor tem que adaptar o gênero em relação à língua de chegada. Tal alteração atinge o artigo, o substantivo e o adjetivo, como podemos comprovar no verso abaixo:

Pero entonces la sangre fue escondida
Mas aí o sangue foi escondido

Anteriormente já foi mencionada a mudança do gênero que ocorre com algumas palavras entre o português e o espanhol. Assim sendo, o verso-fonte “[...*la sangre fue escondida*]” era feminino; no entanto, no momento da tradução, Campos segue a regra gramatical do português, transformando o verso alvo em masculino “[...o sangue foi escondido]”. Outro procedimento que Campos escolheu é o de “transposição” (BARBOSA, 2004, p. 28) em que a classe gramatical muda, como por exemplo, a troca de “entonces” que na língua espanhola trata-se de um advérbio de tempo e na língua portuguesa continua sendo um advérbio, “aí”, mas agora de lugar.

No verso seguinte, Campos acrescenta palavras e alterna a posição dos vocábulos para proporcionar uma melhor compreensão à língua de chegada:

o escupidos al mar sus huesos:
ou no mar cuspidos os seus ossos:

Nesse verso, o tradutor optou pela inversão, pois inverteu a ordem de “*escupidos al mar*”, escrito na língua-fonte pelo “no mar escupidos”, na língua-alvo, assim, identificando e dando ênfase primeiramente ao lugar onde os ossos foram “cuspidos”. Além disso, foi utilizada uma outra modalidade conhecida como “acrécimo” (AUBERT, 1998, p. 109), visto que o tradutor brasileiro acrescentou ao poema-alvo, o artigo masculino plural “os”, a preposição “em” e o artigo masculino singular “o”, assim formando a contração “no”. Tais acréscimos proporcionaram sonoridade aos leitores brasileiros, mas não interferiram no sentido do verso-final.

Ao traduzir um texto poético, o tradutor faz uma troca entre o substantivo e o adjetivo, algo que faz toda diferença na língua de chegada como sucedeu no verso em seguida:

sus fusilados corazones:
seus corações fuzilados:

Campos inverteu a ordem das palavras, pois no verso fonte apareceu primeiro o adjetivo masculino plural “fusilados” e, depois, o substantivo masculino plural

“corazones”. Já no verso de chegada, o tradutor alternou a ordem, visto que aparece primeiro o substantivo masculino plural “corações” e, depois, o adjetivo masculino plural “fuzilados”. Com essa troca intencional por parte do tradutor, ele quis enfatizar o substantivo “corações”, trazendo primeiramente esse órgão que representa tanto as paixões dos lutadores chilenos e, depois, o terrível destino deles.

Nos três versos analisados do poema “Gonzalez Videla traidor de Chile (*Epílogo*) de 1949”, nota-se alguns procedimentos e modalidades realizadas por Campos, demonstrando a aproximação da língua de partida com a língua de chegada. Ao visualizar o verso, percebe-se que há uma redução no tamanho da estrutura sintática. Isso ocorreu com o verbo “trair”, como pode ser observado nos versos seguintes:

*Todo lo ha traicionado.*⁵⁵

Tudo traiu.

Nesse verso, Campos traduziu de forma livre, sendo notório quando se observa que o verso alvo ficou menor que o verso texto-fonte. Antes, o verso era formado por um pronome indefinido “*todo*”, outro pronome neutro “*lo*” e o verbo no pretérito perfeito “*ha traicionado*”, na língua espanhola. Já no verso traduzido, houve uma omissão (AUBERT, 1998, p. 105) de algumas palavras por parte de Campos. O tradutor reduziu em apenas duas palavras, sendo o pronome indefinido “*tudo*” e o verbo pretérito perfeito “*traiu*”. Essa supressão do pronome pessoal “*ele*” proporciona ao leitor da língua de chegada um impacto na leitura, retomando a ideia direta de que tudo estava sendo absurdamente traído por Videla, tanto o país quanto as pessoas que tinham-no escolhido como presidente do Chile.

Uma situação bastante complexa no momento da tradução refere-se ao uso dos tempos verbais, pois cabe ao tradutor optar pelo uso mais adequado para a língua de chegada, fazendo adaptações ou acrescentando o verbo “*ser*” no modo infinitivo na língua de chegada como na situação seguinte:

y seas el montón de inmundicia evidente
e passes a ser o montão de imundície evidente

⁵⁵ No poema de Neruda o verso “*Todo lo ha traicionado*” se encontra centralizado, ou seja, está afastado da margem. E o verbo traicionado está em negrito. Campos, ao traduzir, não centralizou, mas conservou o verbo “*traiu*” em itálico assim, como o verso de partida.

Na tradução do verso acima, Campos escolheu o procedimento de “modulação” (BARBOSA, 2004, p. 28), pois houve uma troca do verbo “seas” da língua fonte pelo verbo “passes” na língua alvo. O tradutor também utilizou o “acréscimo” (AUBERT, 1998, p. 105) da preposição “a” juntamente com o verbo “ser” no infinitivo que não se encontra no verso fonte. Essas duas escolhas não interferiram no sentido final do verso da língua de chegada.

No verso a seguir ocorre um detalhe que chama a atenção ao se traduzir línguas tão próximas, como é o caso da língua portuguesa e a língua espanhola. É o que se conhece por heterossemânticos, como na palavra “*copa*” no verso fonte:

La copa de agonía que rechazó mi pueblo.

A taça de agonia que o meu povo recusou.

Existem pequenos detalhes que podem fazer toda a diferença em uma tradução, como, por exemplo, a palavra “*copa*” na língua de saída que é substituída pela palavra “taça” na língua de chegada. Observa-se que essa palavra é um falso cognato, pois na língua espanhola “*copa*” é “*vaso con pie para beber*” (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2006, p. 405). Se o tradutor tivesse mantido a palavra *copa* não teria o mesmo significado, pois *copa* na língua portuguesa é a “Parte superior da ramagem das árvores” (RIOS, 2009, p. 197). Por isso, a necessidade da troca por “taça” que no dicionário português significa “copo grande e pouco fundo, provido de pé” (Rios, 2009, p. 60). Houve também a modalidade de “acréscimo” (AUBERT, 1998, p. 109) do artigo masculino singular “o”, para manter uma estrutura sintática próxima ao comumente falado em português.

Ao traduzir os poemas de Neruda para os brasileiros, Campos não distanciou a obra, preservando, assim, as ideologias do poeta. Por isso, é notória a presença constante de traduções literais, uma vez que o tradutor teve a preocupação de transmitir todo o engajamento social e político aos leitores brasileiros.

4.4 Comparando as traduções de Albano Dias Martins e Paulo Mendes Campos

Como já temos apontado o livro *Canto General / Canto Geral* foi concluído no ano de 1949 e publicado pela primeira vez em 1950. Mas no Brasil, o livro foi traduzido por Campos para os leitores brasileiros em 1979. Se analisarmos o contexto histórico

do Brasil na época, estávamos passando por um período ditatorial que se instalou no ano de 1964 e finalizou no ano de 1985. Nas palavras de Jucelio Regis da Costa (2019), o país passou por momentos considerados obscuros, em que os direitos de alguns cidadãos foram cassados, situação que se repetiu por toda a América Latina.

Para esses ditadores, todos que não concordavam com o regime eram considerados fora da lei, sendo assim denominados pelos militares como comunistas, subversivos, guerrilheiros que queriam instalar o caos, isto é, o comunismo e a desordem no País. Essas pessoas (COSTA, 2019) eram jornalistas, intelectuais, artistas, militantes, professores universitários, líderes de partidos políticos, alguns religiosos dominicanos entre outros, entidades estudantis e sindicatos dos trabalhadores em geral.

Por este relato histórico, percebemos que o tradutor Campos não traduziu a obra de Neruda inocentemente; ele sabia quem eram os seus leitores e a quem ele queria atingir. Após 15 anos de ditadura, o tradutor brasileiro, que também não compartilhava das ideias do Presidente militar brasileiro, João Figueiredo (1918 - 1999), decidiu traduzir o livro de Neruda, que estava sendo lido em toda a América Latina, como sinal de resistência contra o regime ditatorial, que nesse período já havia expandido por muitos países latinos. Assim, com esse ato de escolher e traduzir Neruda, o tradutor se alinhou aos ideais nerudianos nos quais acreditava e queria transmitir para os leitores brasileiros.

Já na edição portuguesa, o livro *Canto General* foi publicado pela Editora Campo das Letras, no ano de 1998, com 660 páginas em apenas um volume e com ilustração de capa, mostrando um fragmento de uma pintura mural de Diego Rivera, do ciclo: *Cântico à Terra (A revolução Social)*. Ao contrário da tradução brasileira, realizada durante o período ditatorial, a tradução de Martins para o português ocorreu após os 25 anos da ditadura de António Salazar (1889 - 1970), que tinha sido instalada em Portugal no ano de 1933 e finalizada em 1975. Porém, essa pintura de Rivera também situa o posicionamento político do livro, uma vez que Rivera foi um renomado pintor comunista mexicano. Na pintura escolhida para a capa, é retratado o povo mexicano chorando por seus mortos na Revolução Mexicana (1910 - 1920), assim como Neruda também o faz com o povo chileno a partir de seus poemas.

A questão de opinar sobre o modo e a maneira que cada tradutor utilizou no processo tradutório é muito relativo. Isso porque é necessário saber a escolha dos

poemas e, no nosso caso, os poetas/ tradutores traduziram os poemas nerudianos carregados de ideologia política em cada canto. Sendo assim, esses tradutores também são engajados. Como aponta Benoit (2002), o escritor torna-se engajado quando demonstra uma consciência, passando suas ideologias em seus escritos. Assim, por mais que Campos e Martins não tenham escrito o poema, tiveram o cuidado de traduzi-lo, mantendo toda a ideologia política defendida por Neruda.

Observa-se que os tradutores também contribuíram com a literatura engajada, porque só um tradutor engajado poderia manter esse sentimento de engajamento em suas traduções como fizeram Campos e Martins, confirmando o importante aspecto de que ambos compartilhavam da ideologia política de Neruda. Ao se preocuparem com a coletividade e se posicionando do lado das classes mais esquecidas, denunciando as mazelas da sociedade e traduzindo esses importantes poemas, colocaram em prova sua credibilidade e reputação ao traduzir um poeta comunista.

Neruda sendo um poeta engajado, buscou demonstrar toda sua revolta contra o sistema que estava instalado no Chile. Em seus poemas, ele faz denúncia com sua escrita e desperta o leitor para o que estava ocorrendo com alguns grupos de pessoas menos favorecidas, algo que após a tradução de Campos e Martins, ainda conseguimos identificar. Dessa maneira, os tradutores mantiveram a inquietude do eu-lírico em saber onde estão os corpos dos massacrados, a tragédia dos mortos na Plaza Bulnes e o sofrimento que Neruda sentiu juntamente com o povo chileno ao ser traído por alguém em quem tinham depositado sua esperança de que dias melhores viriam.

Nas palavras de Brito “é impossível julgar a qualidade da tradução: tudo que se pode dizer a respeito da tradução de um poema é “eu gosto” ou “eu não gosto” (BRITTO, 2020, p. 119). Parece complicado eleger se tal tradução é melhor ou pior que outra. E que para ele não existe tradução perfeita. O que existe são leitores que preferem um tradutor mais que o outro. Na ótica de Britto (2020, p. 121):

É claro que não se pode provar matematicamente que a tradução A é melhor que a tradução B; mas concluir-se, a partir dessa constatação, que é tudo uma questão de gosto significa cair, mais uma vez, no tudo ou nada que assola o mundo dos estudos da tradução: ou bem a avaliação de traduções é algo tão preciso quanto uma análise química ou bem estamos no reino das opiniões fundadas apenas no gosto pessoal.

Como está supracitado, não existe tradução “boa” ou “ruim”; o que existe são críticos/leitores para quem “a tradução A é melhor do que a tradução B”. Por isso, ouve-

se comentários de leitores elogiando as traduções, dizendo que determinado tradutor conseguiu transpor o “sentimento”⁵⁶ do texto-fonte como se fosse o poeta.

O que mais chama a atenção de um crítico de análise tradutória é saber quais aspectos o tradutor conseguiu manter ou identificar nas diferentes traduções. Nota-se que Campos e Martins tentaram manter o “sentimento” dos poemas de Neruda, fazendo apenas mudanças obrigatórias em relação às classes gramaticais para manter uma leitura / compreensão fluída por parte dos leitores da língua de chegada. Sendo assim, os tradutores não excluíram o sentimento transbordado de denúncia e angústia defendido a todo instante pelo poeta, nem ocultaram seu sentimento em relação ao povo chileno. Tanto Campos quanto Martins desejavam dias melhores para os povos Latinos-Americanos e esse desejo de denúncia demonstrado pelos tradutores, assegura que eles são tradutores engajados, porque somente um tradutor engajado com o social e o político poderia conservar tal sentimento.

Como já foi mencionado o termo comparar, genericamente, induz a algo negativo, porque ao comparar, um lado é enaltecido e o outro é menosprezado. Essa concepção também ocorre com a comparação de traduções, de qualquer gênero literário ou textual. No entanto, na atualidade, esse conceito de comparar nada mais é do que buscar a intertextualidade que existe entre as obras e os autores.

Segundo Paulo Henriques Britto (2000), avaliar a tradução de uma poesia “é uma tarefa complexa e delicada”. Esses atos avaliativos muitas vezes revelam as habilidades dos tradutores, pois eles são agentes que estão encarregados de apresentar uma cultura ainda não vista para os leitores da língua de chegada. Ao avaliar uma tradução, o que está em jogo é a interpretação leitora de cada tradutor. E

⁵⁶ Essa transposição sentimental, na análise de Britto (2020), ocorreu na comparação das traduções de Augusto de Campos e Paulo Vizioli do poema de John Donne (1572 – 1631). Observa-se que o texto original trata dos versos finais do poema de John Donne, “Elegie XIX: Going to bed”.

*“To teach thee, I am naked first; why than
What needst thou have more covering than a man”.*

Na tradução literal dos versos, segundo Britto (2020), seria mais ou menos assim: “Para ensinar-te, fico nu antes; por que, então, precisas de mais cobertura do que um homem [?]” (BRITTO, 2020, p. 128). Já na tradução de Augusto de Campos, seria “Para ensinar-te eu me desnudo antes. A cobertura de um homem te é bastante”. (BRITTO, 2020, p. 128). A tradução seguinte é de Vizioli: “Que esperas? Estou nu...e as horas se consomem. Mais cobertura desejas do que um homem?” (BRITTO, 2020, p. 128). O crítico dá sua opinião quanto a tradução desse poema em que diz que a tradução de Campos é superior à de Vizioli, “mas simplesmente porque sob vários aspectos – sentido literal, tamanho dos versos, coerência de registro, entre outros [...]” (BRITTO, 2020, p.129).

pensando na poesia, nas palavras de Mário Laranjeira: “Se é ousadia falar de poesia, que audácia não será falar de tradução de poesia?” (2003, p. 09). A essa reflexão pode ser acrescentado mais um questionamento: quão ousado é fazer a comparação entre traduções de poesia?

Para alguns críticos o processo da tradução vem acarretado de conhecimento particular, já que o tradutor lerá e interpretará o texto segundo sua bagagem como leitor, conhecedor de um determinado assunto e das culturas de partida e de chegada. Dessa maneira, é possível perceber a presença constante do leitor antes do tradutor. Assim, é dificultado o posicionamento sobre comparar a interpretação e escolhas tradutórias de cada tradutor já que, como não se tem o domínio de todas as áreas, é provável que algum leitor/ tradutor tenha mais facilidade em determinado gênero textual que outro, como seria o caso da tradução de poesia.

Não há como julgar a leitura/ interpretação de qualquer tradutor, pois não existe uma leitura perfeita ou até mesmo uma hermenêutica satisfatória a todos os gostos. A partir dessa afirmação, Britto sustenta que não há uma leitura, uma interpretação perfeita:

[...], é impossível haver uma leitura absolutamente perfeita, uma compreensão absolutamente perfeita, uma tradução absolutamente perfeita de um texto literário. Mas a tradução não é a única atividade humana que não atinge a absoluta perfeição: a perfeição apenas dos tradutores? (BRITTO, 2020, p. 124).

Essa interrogação faz-se necessária para pensar na cobrança que o tradutor sofre por parte dos leitores e críticos da tradução. No entanto, se nenhuma atividade realizada pelo homem pode ser considerada perfeita, por que a tradução de poesia deve ser criticada quanto a sua veracidade?

O leitor pode-se deparar com traduções em que o tradutor resolve realizar a tarefa tradutória a sua maneira, deixando de lado até a estrutura textual à qual o texto-fonte pertence como, por exemplo, transformar um poema em prosa. De modo geral, quando isso acontece desperta críticas na avaliação do texto traduzido.

Quanto aos aspectos das traduções dos poemas de Neruda, aqui analisadas, não houve dificuldades na questão das rimas, pois os versos nerudianos estão escritos em versos livres. Sendo assim, Campos e Martins mantiveram o estilo do poeta.

Segundo Britto, “[...] é preciso fazer e mostrar quais aspectos do original foram recriados com êxito, e verificar se esses aspectos são os mais importantes, os que de fato devem ser privilegiados” (BRITTO, 2020, p. 125). Assim, acredita-se que com essa escolha seja possível não perder nada que julgue importante na tradução poética.

Nota-se que nas traduções de Campos e Martins, eles conservaram os aspectos mais relevantes do poema fonte. Por isso, os tradutores foram bem-sucedidos em suas traduções, pois cada tradutor à sua maneira, ou seja, em sua língua de chegada fez com que o texto fonte chegasse com a intenção principal, que é relatar o sofrimento do povo chileno em uma forma poética, como o fez Neruda.

Vale ressaltar, que nos poemas analisados, de Neruda, não foram encontradas expressões idiomáticas que pudessem gerar dúvidas para os tradutores. Entretanto, foi localizado um número considerável de palavras que são utilizadas por Neruda, e que ao serem traduzidas foram substituídas por sinônimos de uso frequente da língua de chegada de cada país. Também não foi notada a presença de palavras metafóricas ou palavras ambíguas que muitas vezes, tornam-se um grande empecilho para os tradutores.

Pode se concluir que cada tradutor usou uma estratégia específica ao traduzir os versos nerudianos. Sendo assim, nas traduções de Campos há mais versos traduzidos literalmente que as traduções de Martins que elegeu uma tradução mais livre. Essa situação pode ser justificada pela distância geográfica entre o Chile e Portugal, o que não acontece entre Brasil e Chile, já que os dois países pertencem ao mesmo continente.

Nessa comparação, não queremos afirmar que as escolhas de Martins são superiores à tradução de Campos ou vice-versa. O que se pretende demonstrar são as diferenças e as semelhanças encontradas nas traduções dos tradutores. Para isso, foram selecionados dois versos de cada poema a serem analisados, sendo o primeiro, o verso do poeta Pablo Neruda, em espanhol, o segundo na tradução de Campos e o terceiro na tradução de Martins.

Os primeiros versos a serem avaliados serão do poema “Los Muertos de la Plaza”, pois identificamos neles uma semelhança entre as estratégias escolhidas pelos dois tradutores. Nestes versos, tanto Martins quanto Campos adotam o procedimento de tradução literal, palavra por palavra:

vengo a vosotros, acudo a los que viven.
venho a vós, acudo aos que vivem. (Campos)
venho a vós, acudo aos que vivem. (Martins)

É possível observar que o texto-fonte permitiu essa conservação da estratégia palavra por palavra. Para os teóricos Vinay e Darbelnet (1977, p. 49), “esse procedimento deve ser usado sempre que seu resultado for um texto correto e que respeite as características formais, estruturais e estilísticas da LT” (VINAY e DARBELNET, 1977, p. 49 *apud* BARBOSA, 2004, p. 27). Exemplo visível, utilizados por ambos os tradutores, pois eles mantiveram a tradução, ou seja, não houve necessidade de nenhum outro procedimento ou modalidade tradutória. Assim, os tradutores conseguiram transmitir a ideia do convite do eu-lírico para os leitores vivos a participarem do momento histórico que ocorria no Chile.

No verso abaixo pode ser identificada a troca de sinônimo pelos dois tradutores. Cada tradutor optou pelo vocábulo que fazia parte da realidade de seus leitores:

a lo largo del humo y de la lluvia,
ao longo da fumaça e da chuva, (Campos)
ao longo do fumo e da chuva, (Martins)

Como pode-se ver, houve uma troca de vocábulo por sinônimos; para os leitores brasileiros “fumaça”, segundo Rios (2009, p. 324), significa “Grande porção de fumo que se desprende de material que queima; fumarada, fumaçada”. Já a palavra “fumo” que foi escolhida por Martins tem o sentido de “Produto em forma gasosa, mais ou menos denso, que se desprende de corpos em combustão” (RIOS, 2009, p. 325). A escolha que os tradutores fizeram foi o método que Venuti (2002) denominou de “domesticação”, que tem por objetivo levar o texto mais próximo da cultura de chegada.

Ao analisar a opção de tradução do tradutor brasileiro Campos, percebemos que não houve nenhum tipo de procedimento que precise de uma discussão; o único que se pode afirmar é que o tradutor traduziu o verso literalmente, ou seja, palavra por palavra. Ao contrário de Martins que optou por outras maneiras de traduzir, como pode-se ver a seguir:

junto a la nieve y su cristalería,
junto à neve e sua cristaleria, (Campos)
à beira da neve e dos seus cristais, (Martins)

Já na tradução de Martins, observa-se que ele fez o uso do procedimento de “modulação” (BARBOSA, 2004, p. 28), pois modificou a estrutura gramatical do verso fonte como a mudança da preposição “junto a” na língua de partida por “a beira dá” na língua de chegada. Uma outra diferença é em relação ao substantivo feminino do verso fonte, “cristalería”, que significa lugar onde vendem ou fabricam vidros, trocado pelo substantivo feminino plural “cristais” no verso final que significa objetos de vidro. Contudo, essas trocas nas classes gramaticais entre o espanhol e o português de Portugal não interferiram no resultado esperado pelos leitores. Outrossim, o tradutor português também utilizou a modalidade de acréscimo em dois casos (AUBERT, 1998, p. 109), visto que foi acrescentado a preposição “a” e a contração (preposição “de” com artigo masculino plural “os”) formando “dos” que o texto fonte não possui.

Agora vamos avaliar o oitavo verso do poema “Las masacres”. No caso apresentado abaixo, foi usada a modalidade “acrécimo” (AUBERT, 1998, p. 106): Nesse caso, trata-se do verbo “tratassem” e da preposição “de” por parte do tradutor português Martins:

como si fueran piedras las que caen
como se fossem pedras que caem (Campos)
como se tratassem de pedras que caíssem (Martins)

Pode-se observar que Paulo Mendes Campos manteve a estrutura do verso-fonte; não fez nenhum tipo de alteração, ao contrário de Albano Dias Martins, que alterou a estrutura do verso-fonte. Também houve um aumento estético do verso traduzido por Martins, pelo acréscimo da preposição e das adaptações das conjugações verbais.

Ao analisar os versos a seguir, deparamo-nos com a palavra “pique” que, segundo o dicionário de língua espanhola da Real Academia Española (2006, p. 1154), tem o significado de “*Resentimiento, desazón o disgusto ocasionado de una*

disputa u otra cosa semejante". Sendo assim, os tradutores optaram por sinônimos diferentes, tendo Campos escolhido "escarpe" e Dias, "cova":

acumulados en un pique
acumulados numa escarpe (Campos)
empilhados numa cova (Martins)

Percebemos que ocorreu por parte dos tradutores o procedimento de transposição de palavras (BARBOSA, 2004, p. 28), pois na passagem para a língua portuguesa foram acoplados a preposição "em" com artigo indeterminado no singular "uma" transformando-o em uma única palavra: "numa". Há também uma escolha diferente de sinônimos entre os tradutores, visto que Campos conservou a mesma palavra do texto fonte "acumulados", algo que foi trocado por Martins como "empilhados", bem como a alteração de "escarpe", escolha de Campos, e "cova", escolha de Martins.

Continuando a análise do décimo quarto verso do poema acima citado, observa-se que houve troca nos substantivos pelos dois tradutores:

o escupido el mar sus huesos:
ou no mar cuspidos os seus ossos: (Campos)
ou cuspidos ao mar: (Martins)

O tradutor brasileiro optou por uma série de mudanças ao traduzir o texto fonte, dentre elas, a alteração do artigo masculino singular "el", no espanhol, por "no" em português; a modificação do substantivo "escupido" que na língua-fonte está no singular, e quando é traduzido para a língua meta está no plural, "cuspidos"; e finalmente, foi acrescentado o artigo masculino plural "os" na escrita de chegada. Na análise da tradução, Campos encontrou o procedimento de "transposição", pois, segundo Barbosa (2004, p. 28), ocorre com a transposição gramatical, que altera a categoria da ordem da gramática. Já na tradução de Martins, está visível a diminuição do verso, porque o tradutor ocultou no verso traduzido "sus huesos".

Observa-se que por mais que os dois tradutores tenham feito escolhas distintas, não houve alteração no resultado do processo tradutório, pois cada um à

sua maneira atingiu o objetivo principal que a tradução proporciona: levar a informação do texto de partida para o texto de chegada.

Além disso, houve momentos em que os tradutores somente discordaram por apenas uma palavra, como no décimo segundo verso do poema “González Videla El traidor de Chile” em que os tradutores tiveram opinião diferentes em relação aos sinônimos dos verbos dos versos finais:

La bestia oscurecía las tierras con sus costillas
A besta escurecia as terras com suas costelas (Campos)
A besta ensombrava as terras com suas costelas. (Martins)

Segundo (RIOS, 2009, p. 282), o significado do verbo “escurecer” é o mesmo que “tornar (-se) escuro ou com pouca luz.”, que tem a mesma equivalência que em espanhol, pois (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2006, p. 1070) quer dizer “*privar de luz y claridad*”. Já o significado do verbo “ensombrar” (RIOS, 2009, p. 267), é “fazer sombra”. Pode-se concluir pelos tradutores que os verbos juntamente com seus sinônimos têm a mesma finalidade, ou seja, esconder.

Às vezes, o tradutor tem a opção em manter uma palavra que está em outra língua, que não é do texto fonte, como ocorre no verso abaixo:

Triste clown, miserable
Triste clown, miserável (Campos)
Triste clown, miserável (Martins)

No poema de Neruda há algumas situações em que o poeta inicia um verso no meio da página, como no exemplo acima. À primeira vista, tanto o texto fonte quanto os textos alvos encontram-se centralizados, isto é, afastados da margem. Sendo assim, os dois poetas conservaram a estrutura estética do verso de Neruda. Observa-se que ambos escolheram o procedimento de “empréstimo” (VINAY E DARBELNET, 1977), pois pegaram emprestado a palavra da língua inglesa “clown” que significa “palhaço”, com característica pejorativa contra Videla. Assim sendo, os tradutores não quiseram modificar a palavra inglesa “clown” para não contrariar a ideia primordial de Neruda, que era ofender o Embaixador norte-americano em sua própria língua.

No verso abaixo, encontra-se uma divergência quanto à tradução, porque Martins optou por vários procedimentos ou modalidades, ao contrário de Campos que apenas usou a modulação de acréscimo (AUBERT, 1998, p. 109), pois adicionou a preposição “a” no verso:

y en lo más alto deja que tu estrella iracunda
e no mais alto deixa que a tua estrela iracunda (Campos)
e, lá no alto, deixa que a tua furiosa estrela (Martins)

Como já foi dito, Martins se apropriou de muitos procedimentos e modalidades da tradução em apenas um verso. Entre eles, houve o acréscimo (AUBERT, 1998, p. 109) do advérbio de lugar “lá”, da preposição “a” e de uma vírgula que no verso fonte não havia. Ademais, pode-se notar que o tradutor optou pela modalidade de omissão (AUBERT, 1998, p.105) do advérbio comparativo “mas” do verso de partida.

Quanto ao procedimento de modulação (BARBOSA, 2004, p. 28), essa estratégia de tradução está relacionada à inversão que se encontra no final do poema fonte, no qual Martins trocou de posição “*estrella iracunda*”, escrito na língua fonte como substantivo e adjetivo, e passou a ser “furiosa estrela” alternando para adjetivo e substantivo na língua alvo. Com essa mudança, o tradutor proporcionou aos leitores da língua de chegada uma musicalidade que chama a atenção nesse aspecto, trocando a ordem gramatical, e assim, poetizando o verso final. Já na tradução de Campos, houve apenas o procedimento do acréscimo que trata da preposição “a”.

Nota-se que nenhum dos tradutores fugiram ao tema principal, embora tenham feito escolhas distintas. Como exemplo, cita-se que o poeta Neruda utiliza o adjetivo “iracunda” para referir-se à estrela. Por sua vez, Campos utiliza o mesmo adjetivo. Já Martins usa o sinônimo “furiosa” para caracterizar a estrela. Pode se concluir que Campos, ao contrário de Martins, optou por não alterar a escolha de adjetivo feita por Neruda, assim escolhendo realizar uma tradução literal, mesmo que a palavra em questão não fosse utilizada cotidianamente no país de chegada. Se buscarmos a origem da palavra “iracunda”, na língua espanhola quer dizer “*Propenso a la ira o poseído por ella*” (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2006, p. 844). Logo, Martins manteve essa ira sentida pelo poeta, ao conservar o mesmo sinônimo.

Por mais que as disciplinas Estudos da Tradução e Literatura Comparada tenham tido suas divergências no passado, hoje elas se encontram em harmonia

literária, uma vez que ambas visam os estudos literários. Sendo assim, essas disciplinas juntas estudam a obra, o autor e os leitores, buscando a intertextualidade entre as obras, como afirma Kristeva (1974). Quanto às comparações tradutórias, vimos que tanto Campos como Martins traduziram à sua maneira, no entanto, essas interferências não eliminaram a ideia central dos poemas nerudianos que consistem em demonstrar, através de seus poemas, o sofrimento pelo qual o povo chileno estava passando.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta dissertação foi analisar as traduções dos poemas: “Los Muertos de la Plaza 28 de enero 1946 Santiago de Chile”, “Las Masacres” e “González Videla El traidor de Chile (Epílogo) 1949”, realizada pelos tradutores Albano Dias Martins e Paulo Mendes Campos. Queremos enfatizar que, mesmo tratando-se de uma tradução, seja de forma livre ou literal, os dois tradutores foram capazes de transmitir o sentimento que Neruda relata aos seus leitores chilenos, por meio de uma poesia cheia de lirismo e ao mesmo tempo de denúncia social. Dessa forma, os tradutores convidam os leitores da língua de chegada, nesse caso, a língua portuguesa, nas suas variantes brasileira e portuguesa, para conhecer o poeta Neruda que para muitos serviu como símbolo de resistência contra as mazelas que foram impostas na sociedade daquela época.

Para chegarmos a essas considerações finais sobre as traduções feitas por Campos e Martins foi necessário fazer uma pesquisa interpretativa dos poemas e suas traduções a partir de várias perspectivas teóricas: teoria da Tradução, da Literatura Engajada e da Literatura Comparada, conforme aplicadas à comparação entre as duas traduções.

Discutir sobre um tema tão polêmico quanto tradução, especificamente de textos literários, não é uma tarefa fácil. Como é sabido, a necessidade do trabalho do tradutor para a humanidade tem sido amplamente comprovada, desde que o ato tradutório permita tanto o acesso a novas culturas quanto sua difusão. Assim, graças, em parte à tradução, não há povo em nenhuma parte do planeta vivendo isolado, sem o contato com outra cultura. Por mais restrita que seja a língua, sempre existirá alguém que se encarregará de fazer com que essa transição entre línguas e culturas ocorra de modo eficiente.

Após milênios de estudo no campo da tradução, os teóricos não chegaram a uma conclusão satisfatória, pois para eles não existe uma maneira “correta” ou “errada” de praticar esse ato, se de forma livre ou de forma literal, conforme o texto sendo traduzido. Para que haja uma tradução aceitável, é necessário visar três pilares essenciais, mas não dispostos por prioridade: a obra fonte, a obra final e o leitor. Aqui se inicia a árdua tarefa do tradutor em decidir qual cultura deve privilegiar: se a cultura de partida, a cultura de chegada ou ambas. Por essa indefinição, cabe ao tradutor

escolher os procedimentos e modalidades que se adaptam melhor a cada circunstância.

Dessa maneira, há diferentes abordagens ao ato tradutológico. Noutras palavras, a transição de um texto-fonte para um texto-alvo. Alguns teóricos definem essa trajetória de maneira específica. Por exemplo, para Arrojo (1986), trata-se de uma substituição em que o tradutor busca equivalência para língua de partida na língua de chegada.

Para Esteves (2014), a tradução é uma viagem em que se ultrapassam fronteiras, nas quais existem normas e regras a serem cumpridas pelos tradutores, ou seja, respeitar a cultura receptora juntamente com seus costumes. Já na concepção de Venuti (2002), há dois métodos principais no processo de tradução: a domesticação e a estrangeirização. Para o teórico, o profissional opinará por um dos dois, visto que o tradutor pode aparecer ou ficar oculto durante esse procedimento. Nota-se que todos os teóricos citados acima, cada um à sua maneira, privilegia o leitor da língua de chegada.

Por sua vez, segundo os teóricos Vinay e Darbelnet (1977), há procedimentos técnicos para que uma tradução seja acessível ao leitor de chegada, tal como o empréstimo, o decalque, a tradução literal, a transposição, a modulação, a equivalência e a adaptação. Após alguns anos de estudos, Aubert (1998) chamou esses processos tradutórios de “modalidades”, que, por sua vez, foram divididas em treze partes sendo elas: omissão, transcrição, empréstimos, decalque, tradução literal, transposição, explicitação/ implicação, modulação, adaptação, tradução intersemiótica, erro, correção e acréscimo.

Sabe-se que, de acordo com Rosenthal (1983), no mercado editorial atualmente existem mais edições traduzidas que obras escritas na língua materna. Essa demanda surge a partir do interesse dos leitores por obras traduzidas devido ao desejo do contato com outras culturas. Não foi uma tarefa fácil para os tradutores conquistarem seu espaço, visto que para alguns autores, os textos eram finalizados e fechados de tal forma que nada e ninguém poderia interferir em sua escrita. No entanto, os tempos são outros, e por mais que ainda exista um preconceito acerca do texto traduzido, hoje há inúmeros estudos e estudiosos que se dedicam a essa prática tradutória.

Para que esses textos fossem aceitos, os tradutores se tornaram cada vez mais profissionais e, por sua vez, mais éticos. Nas palavras de Trevisani (2007), um tradutor ético exerce sua função quando em hipótese alguma apaga a “estranheza” do texto-fonte, ou seja, conserva a presença da língua de partida. Essa seria, para a autora, a ideia principal da ética no ramo da tradução. Assim, pode-se dizer que um tradutor ético é aquele que traduz o texto com responsabilidade e consciência.

Na concepção de Arrojo (1986), a tarefa do tradutor é umas das atividades mais complexas praticadas pelo homem. Já na década de 1930, em alguns países houve tentativas de substituir o tradutor humano pela “máquina de traduzir”, ideia que não foi concretizada porque os profissionais sabiam que não era tão simples assim, pois somente os tradutores de “carne” e “osso”, segundo Rónai (2012), são capazes de interpretar e identificar o contexto social, político e cultural dos textos. Nesse caso, uma tradução automática geraria muitas dúvidas, por exemplo, com línguas próximas, como o espanhol e o português nas quais existem muitas palavras com a mesma escrita, porém possuem um significado diferente.

Quando o tema da tradução parte para textos específicos como, por exemplo, os poemas, tudo fica ainda mais ambíguo, pois o fato de os traduzir já é polêmico, pois na tradução de textos poéticos, o tradutor precisa saber aplicar estratégias, próprias da estética da poesia, como musicalidade, ritmo, ambiguidade, metáfora, entre outros. No ato da tradução poética, não se traduz palavra por palavra; esse processo vai muito além, visto que o tradutor transporta os significados e sentimentos de uma determinada época, conforme os elementos enunciados acima.

É, precisamente, essa capacidade de conservar a estética da poesia nerudiana para o português, o que distingue as traduções de Martins e Campos. Dessa forma, ambos souberam levar para a língua portuguesa os sentimentos do poeta em relação ao contexto social, histórico, cultural e político presentes nos seus cantos.

Como é de se esperar, quando se escreve, escreve-se sempre com uma finalidade ou com um objetivo em mente. Como já apontado por Sartre (2002), nada é escrito para ser guardado. No entanto, será que o escritor está engajado em sua obra? Sabe se que a literatura está para a sociedade assim como a sociedade está para a literatura. Mas será que o escritor está para a sociedade? Nessa troca, o escritor tem opção em se apresentar ou ficar oculto durante sua produção. Se resolve aparecer na sua escrita é um escritor engajado, ou seja, não tem como não identificar

sua ideologia em suas obras, tal qual Neruda. Para Benoît (2002) o autor que faz política em suas obras é um escritor/ poeta engajado. Como podemos ver, na sua poesia, Pablo Neruda se coloca em favor dos menos favorecidos, dando-lhes voz e denunciando os momentos críticos vividos pelo próprio poeta, pela nação chilena e por toda a América Latina durante o governo ditatorial chileno.

Foi a partir da viagem que Neruda fez, exercendo seu papel de cônsul na Espanha, durante a ditadura de Franco (1936 - 1939), que ele começou a ver a sociedade de outra forma, dando início a uma diferente maneira de escrever poesia. Sendo assim, cada um de seus poemas começou a se caracterizar pelo tom de engajamento. Quando Neruda regressa ao Chile, decide homenagear o território chileno juntamente com seu povo, flora e fauna. Para isso, começa a escrever seu livro *Canto General* (1950) bem como dá início a seu posicionamento político se filiando ao Partido Comunista.

A princípio, quando Neruda deu início ao seu livro, já tinha um título em mente, chamar-se-ia *Canto General de Chile*. O seu objetivo principal era escrever sobre a geografia e o povo chileno. No entanto, houve uma mudança, durante os dez anos de sua escrita, pois à medida que ia escrevendo, o tempo ia passando, e conseqüentemente outros temas iam surgindo, como a implantação ditatorial em vários países da América Latina, inclusive no Chile. Por isso, o poeta sentiu a necessidade de ampliar seu livro, descrevendo não só o sofrimento do povo chileno, mas de toda a América Latina.

Assim, os seus poemas têm características de poesia engajada, pois Neruda descreve situações escolhendo o lado do subalterno chileno e latino-americano, como os camponeses, obreiros, operários, pessoas que não sabiam nem ler nem escrever e não tinham trabalho ou moradia digna. A obra de Neruda está dividida em dois grandes volumes, com uma vasta pluralidade de temas distribuídos em versos e estrofes irregulares com palavras simples, porém carregadas de lirismo.

No período em que Campos traduziu o livro *Canto General*, o Brasil estava passando pelo período da Ditadura Militar (1964-1985), como muitos países da América Latina. Percebe-se que ao escolher esse livro para traduzir, Campos toma partido, pois os poemas nerudianos estavam associados com a esquerda latino-americana. Dessa forma, tanto o poeta quanto o tradutor se colocam como escritores

engajados, porque só um tradutor-escritor engajado traduziria um livro que carrega tanto ideologia política em plena supressão de direitos da Ditadura Militar brasileira.

Por sua vez, Martins se posiciona como um tradutor engajado a partir da escolha do livro, pois ele sabia quando e por quem tinha sido escrito a obra. Para concretizar essa ideia, Martins a demonstra ao eleger como capa do seu livrotraduzido a pintura do mexicano Diego Rivera. Num contexto social e político, no ano de 1998, ano que Martins traduziu a obra *Canto General*, havia completado 25 anos que tinha finalizado a Ditadura de Salazar (1973 - 1975).

Assim, antes de analisar as traduções de Martins e Campos em contraponto, fizemos uma análise dos poemas “Los Muertos de la Plaza 28 de enero 1946 Santiago de Chile”, “Las Masacres” e “González Videla El traidor de Chile (*Epílogo*) 1949”, em termos do contexto social, político e histórico em que cada poema foi escrito. O primeiro poema descreve a desilusão das pessoas ao saberem que muitas outras morreram em um trágico massacre como o da Plaza Bulnes.

Quanto ao segundo, relata a inquietude do eu-lírico em saber onde estão os corpos das vítimas que morreram durante os massacres, visto que nem a natureza tampouco as autoridades locais foram capazes de ocultar seus corpos que em algum lugar do território chileno pediam por justiça.

Já no último poema, o poeta se põe como protagonista juntamente com o povo chileno contra o seu maior algoz, o presidente Videla, que naquele período, se revela como traidor da Pátria, colocando na ilegalidade o Partido Comunista, juntamente com seus apoiadores, e se coliga ao presidente dos Estados Unidos. Por esses episódios, Neruda se revolta contra Videla, descrevendo-o como monstro e ao mesmo tempo como um verdadeiro traidor de sua própria Pátria.

Por se tratar de uma comparação entre duas traduções, é necessário retornar ao conceito do verbo comparar, que para Rios é “Pôr-se em confronto; igualar” (2009, p. 185). Na perspectiva comparatista, quem compara está sempre buscando um aspecto positivo ou negativo em relação ao comparado. Na literatura esse procedimento pode privilegiar uma cultura, um autor, uma obra etc.

No entanto, atualmente, há um amplo campo de pesquisa na Literatura Comparada que não mais compara obras de maneira hierárquica, e sim, identifica os principais aspectos culturais de ambas. Esse procedimento central para os estudos comparatistas da atualidade é definido por Kristeva (1969) como intertextualidade.

Assim, a partir dessa perspectiva, nosso intuito não foi identificar qual tradução ficou melhor, se a de Campos ou a de Martins. O que nós procuramos foi mostrar que mesmo tratando-se de idiomas tão próximos e diferentes ao mesmo tempo, como o espanhol e o português, o processo tradutório, feito por profissionais éticos, permite uma transposição bem-sucedida tanto da estética quanto dos valores do texto de partida, a ponto que a noção de texto original e texto de chegada passam a segundo plano. Para nós, as estratégias que Martins e Campos escolheram para traduzir os três poemas fizeram com que cada um reproduzisse com sucesso o ideal almejado por Neruda.

Nas traduções de Martins, houver mais versos traduzidos de forma livre. Mesmo assim, o tradutor manteve a mesma quantidade de versos e estrofes que Neruda, utilizando-se dos procedimentos e modalidades como acréscimo, substituição, inversão entre outros. Pode-se afirmar que essas interferências foram necessárias devido ao distanciamento entre a língua portuguesa de Portugal e a língua espanhola do Chile.

Assim, ao traduzir, Martins apropria-se de sinônimos que fazem parte do cotidiano português, mas que talvez não sejam de uso tão frequente no Brasil. Porém pode-se concluir que apesar das alterações gramaticais em momento algum, Martins deixou de transmitir a preocupação social, política e cultural argumentada por Neruda em seus poemas.

Já nas traduções de Campos foram identificados muitos versos traduzidos literalmente, palavra por palavra, procedimento esse que pode ser justificado pela aproximação geográfica e cultural entre o Brasil e o Chile. Contudo, mesmo quando Campos faz algum tipo de interferência na sintaxe e morfologia dos poemas, é para proporcionar uma melodia mais fluída para os leitores brasileiros sem perder a qualidade estética ou o valor ideológico do poema em língua espanhola.

Assim, por meio desta pesquisa interpretativa, conseguimos demonstrar por intermédio da leitura crítica dos poemas traduzidos, que tanto Campos quanto Martins conseguiram manter o sentido dos poemas-fontes.

Com essa pesquisa, desejamos minimamente contribuir com o campo dos Estudos da Tradução, especificamente de textos poéticos, a partir de uma visão que considera processo tradutório como um fazer linguístico, mas também poético e político. Assim, este trabalho torna-se relevante, porque a partir dessas reflexões

sobre a tradução, outros estudos poderão surgir, abrindo possibilidades de estudo e conhecimento sobre outras histórias e culturas, a partir das diversas traduções que hoje estreitam os laços entre os povos dos diferentes continentes.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Marcel Alvaro de. **A adaptação como procedimento técnico de tradução**: uma leitura descritiva do Hamlet em quadrinhos brasileiro. **Rev. bras. linguist. apl.** 13 (1) • Mar 2013. <https://doi.org/10.1590/S1984-63982013000100014>
- ANTUNES, Carlos Leonardo Bonturim. **Ritmo e Sonoridade na Poesia Grega Antiga**: Uma tradução comentada de 23 poemas, 2009. [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-24112009-134831/publico/CARLOS LEONARDO BONTURIM ANTUNES.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-24112009-134831/publico/CARLOS_LEONARDO_BONTURIM_ANTUNES.pdf)
- ARAYA, Guillermo. **Literatura Chilena en el Exilio**. N. 7 julio 1978.
- ARGAÑARAZ, María Alejandra Crespín. Una aproximación al “Canto general” de Pablo Neruda. 2009. **Reportaje Revista de Letras**.
- ARROJO, Rosemary. **Oficina de Tradução**: A teoria na prática. São Paulo: Ed. Ática S.A., 1986.
- ASLANOV, Cyril. A tradução como manipulação. São Paulo: **Perspectiva**, 2015.
- ASSIS, Machado. **Contos**. São Paulo: Editora Objetivo. 2000.
- AUBERT, Francis Henrik. Modalidade de Tradução: Teoria e resultados. São Paulo, 1998. **Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e terminologia FFLCH/USP**.
- BANDA, Fernando García de la. *Traducción de poesía y traducción poética*. 1993
- BARBOSA, H. G. **Modelos de tradução**. Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta. Campinas, S.P: Pontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. In: HEIDERMAN, Werner (org.). **Clássicos da teoria da tradução**, Volume 1. 2. Ed. Florianópolis: UFSC, 2010.
- BENOÎT, Denis. **Literatura e Engajamento. De Pascal a Sartre**. Tradução Luiz Dagobert de Aguirra Roncar. Santa Catarina: EDUSC, 2000.
- BENOÎT, G. Data mining. In.: **Annual Review of Information Science and Technology**, 36, (pp. 265–310), (2002).
- BERTUSSI, Lisana Teresinha. A poesia de Pablo Neruda: Vanguarda, modernismo e regionalismo. **Antares Letras e Humanidade**, Caxias do Sul, nº 3, p.113-128, jan.
- BORDENAVE, Maria Cândida. Fundamentos de uma Metodologia de Ensino da Tradução. **Tradução em Revista** 12, 2012/1, p. 21.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé, 1976.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Buenos Aires: emecé.1974.

BRAVO, Viviana. *Chile no va hoy a la fábrica: Protesta obrera y represión política en el verano de 1946*. **Izquierdas** 35, septiembre 2017, pp. 199-232.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução Literária**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2020.

BRUNEL, P.; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A. M. **Que é Literatura Comparada?**
CAMPOS Haroldo de. **Transcrição** / organização Marcelo Tápia, Thelma Médici. 1. Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS Marco Antonio. *Poesía y traducción*. HIERONYMUS. Núm. 3. **Centro Virtual Cervantes**, 2013.

CAMPOS, Geir. **O que é tradução**. São Paulo: Ed. brasiliense s.a., 1987.

CARVALHAL, TANIA Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ed. Ática, 2006.

CATFORD, John Cunnison. *Uma Teoria Linguística da Tradução*: um ensaio de linguística aplicada. Tradução de Especialização de Tradutores de Inglês do Instituto de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1980.

CELEDA, María Teresa; GONZÁLEZ, Neide Maia. **Los estudios de Lengua Española en Brasil**. 2000.

CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Barcelona: Editora, S.A., 1974.

COROMINAS, Joan. **Breve Diccionario Etimológico de la lengua Castellana**, Madrid-Berna, 1961, p. 465.

CORROTO Paula. **Los versos comunistas de Pablo Neruda, más allá de una canción desesperada**, 2018.

COSTA, Adriane A. Vidal. *Pablo Neruda: um poeta engajado*. **Revista História e Perspectivas**, Uberlândia, v. 1, n. 35, p. 133-174, jul. /dez. 2006.

COSTA, Regis Jucelio da. O REGIME CIVIL- MILITAR NO BRASIL (1964-1985): LEGITIMAÇÕES, CONSENSO E COLABORAÇÕES. ANPUH- Brasil - **30º Simpósio Nacional de História**. Disponível em: <https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1547943350_ARQUIVO_artigo-ANPUH2019.pdf> Acesso em: 22 de abril de 2020.

COSTA, Walter Carlos. Estudos da Tradução e Literatura Comparada: Conflito e Complementaridade. 2015. **Cad. Trad.**, Florianópolis, v. 35, nº especial 1, p. 31-43, jan/jun. 2015. <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2015v35nesp1p31>

COUTINHO E. Literatura Comparada Hoje. Edward Said, Orientalism, New York, Pantheon, 1978. Page 11. LITERATURA COMPARADA HOJE. **ESTUDOS COMPARADOS: TEORIA, CRÍTICA E METODOLOGIA.** https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3077850/mod_resource/content/1/Literatura%20Comparada%20Hoje.pdf

COUTINHO, Afrânio. **Notas de Teoria Literária.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

COZMAN, Camilo Fernández. **El papel de la metáfora en el Poema de pablo Neruda**, 2014.

<https://es.scribd.com/document/93224827/El-papel-de-la-metafora-en-el-Poema-1-de-Pablo-Neruda-CAMILO-FERNANDEZ-COZMAN>

Diccionario Esencial de la Lengua Española. Real Academia Española: Espasa Galpe, 2006.

Cuadernos de Literatura, Bogotá (Colombia), 10 (20): enero -junio de 2006 (53-66).

ECO, Umberto. **Decir casi lo mismo:** La traducción como experiencia. Traducción de Helena Lozano Miralles. Barcelona: ED. DELBOSILLO. 2009.

ELLIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: **Ensaio**. São Paulo, Art editora, 1989.

ESQUEDA, Marileide D. Teorias de tradução e a questão da ética. **Mimesis**, Bauru, v. 20, n. 1, p. 49-55, 1999.

ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. Atos de tradução: ética, intervenções, mediações. São Paulo: **Humanitas**: FAPESP, 2014.

FAGUNDES, Gabriel de Souza. **Pablo Neruda e o Canto General:** A América Latina na perspectiva de um poeta comunista. 2016.

FERNANDES Clarice Cerqueira. **Engajamento político em tempos de exceção:** Um estudo da produção poética de Pablo Neruda. 2011.

FIGUEIREDO, Carlos. Estudos Subalternos: uma introdução. **Raído**, Dourados, MS, v. 4, n. 7, p. 83-92, jan./jun. 2010.

FRIEFRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna.** Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2ed. São Paulo: Duas cidades, 1978.

FROTA, Maria Paula. **Um balanço dos Estudos da Tradução no Brasil**, 2007. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es>

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos a literatura de segunda mão.** Traduzidos por Cibele Braga Erika Viviane Costa Vieira Luciene Guimarães Maria Antônia Ramos Coutinho Mariana Mendes Arruda Miriam Vieira. Edições Viva Voz - Belo Horizonte, 2010. <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:2aUAn-9uGn4J:paginapessoal.utfpr.edu.br/cantarin/literatura-e-m-meios-digitais-ppgel/11-de-abril/Palimpsesto>

GODOY, Elena. Sobre a poesia política de Neruda. **Revista Letras**, Curitiba, n. 65, p. 71-91, jan. /abr. 2005.

GUERINI, A.; TORRES, M.H.C.; COSTA, W.C. **Os estudos da tradução no Brasil nos séculos XX e XXI**. Florianópolis: Ed. Copiart PGET/UFSC, 2013.

GUERINI, A; COSTA, Walter Carlos. Literatura Comparada e Tradução: Confluências, 2015. **Cad. Trad.**, Florianópolis, v. 35, nº especial 1, p. 31-43, jan/jun. 2015.

GUIMARÃES, Eduardo. A Língua Portuguesa no Brasil. **Cienc. Cult.** vol. 57 no.2 São Paulo Apr./June 2005.

HENRIQUES, Eunice R. **Intercompreensão de texto escrito por falantes nativos de português e de espanhol**. 2000.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In.: **Lingüística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1975. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes.

JUSTO, Vinícius de Melo. DO MITO À POTÍTICA: um estudo de Canto General de Pablo Neruda. Vozes da tradução: éticas do traduzir / organizadoras: Lenita Esteves, Viviane Veras. -- São Paulo: **Humanitas**, 2014. 301 p.

LARANJEIRA, Mário. Sentido e significância na tradução poética. **Estudos Avançados** 26 (76), 2012.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da Tradução: Do Sentido à Significância**. São Paulo.: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

LIMA, Thiago Estevão. A tradução e a sua história. **Revista Litteris**. nº 10. setembro. 2012. Linguagens. Disponível em: <https://www.revistalitteris.com.br/revista10> Acesso em:19 de março de 2020.

MANSILLA Luis Alberto. Hoy es todavía, José Venturelli, **una biografía**. Santiago. Lom. 2003.

MONTOYA, Francisco José Perlaza. *Comunicación y poesía, análisis político desde la visión de Pablo Neruda en el libro Canto General*. 2019.

MORAÑA, Mabel. "EL BOOM DEL SUBALTERNO". Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate). Edición de Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. México: Miguel Ángel Porrúa, 2005. https://perio.unlp.edu.ar/catedras/comunicacionyrecepcion/wp-content/uploads/sites/135/2020/05/morana_el_boom_de_lo_subalterno.pdf

NASCENTES, A. **Estudos filológicos**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1939.

NERUDA, Pablo. **Canto General I y II**. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A. 1955.

NERUDA, Pablo. **Confieso que He Vivido**. Memórias. Barcelona-Caracas –México: Editorial Seix Barral, S.A. 1974.

NEVES, Eugenia. Canto general. **La invención poética de América**. Año XI Número 41 Santiago Chile 2000.

NEVES, Eugenia. El compromiso americano en la poesía de Neruda. **Anales de la Universidad de Chile**. VI serie: 10, diciembre de 1999.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Critica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

OLIVEIRA, Paulo. Qual ética? Vozes da tradução: éticas do traduzir/organizadoras: Lenita Esteves, Viviane Veras. -- São Paulo: **Humanitas**, 2014. 301 p.

OLIVEIRA, P. Tradução & ética. In: AMORIM, LM., RODRIGUES, CC., and STUPIELLO, ÉNA., orgs. Tradução & perspectivas teóricas e práticas [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: **Cultura Acadêmica**, 2015, pp. 71-97.

OLIVEIRA, Rúbia Lúcia. A obra de arte segundo Jean-Paul Sartre. **Griot: Revista de Filosofia**, Amargosa/Bahia, v.17, n.1, p.114-133, junho/2018.

OPERÉ, Fernando. Diálogo entre dos mundos: la España de Pablo Neruda. **Cuadernos de Literatura**, Bogotá (Colombia), 10 (20): enero -junio de 2006 (53-66)

PAES, José Paulo. **Tradução Ponte Necessária: Aspectos e problemas da arte de traduzir**. Editora Ática S.A. 1990.

PAGANO, A. ; VASCONCELLOS, M.L. **Estudos da tradução no Brasil: reflexões sobre teses e dissertações elaboradas por pesquisadores brasileiros nas décadas de 1980 e 1990.**, 2003 - SciELO Brasil.

PAIVA, Aline Domingues de. **Tradutores Mineiros: O caso de Paulo Mendes Campos**. 2010. <https://www2.ufjf.br/bachareladotraducao/wp-content/uploads/sites/166/2011/02/Aline-Domingues.pdf>

PAZ, Octavio. **Traducción: literatura y literalidad**. Barcelona: Tusquets, 1971.

PERALES, Javier Calvo. **El fantasma en el libro: La vida en un mundo de traducciones**. Editorial Planeta, S. A., 2016.

PINHEIRO DE SOUZA, J. TEORIAS DA TRADUÇÃO: UMA VISÃO INTEGRADA. **Revista de Letras**, v. 1, n. 20, 11. 1998.

RIOS, Dermival Ribeiro. Grande dicionário unificado da Língua Portuguesa. São Paulo: **DCL**, 2009.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

- RÓNAI, Paulo. **A tradução Vivida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- RONAI, Paulo. **Escola de tradutores**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- ROSENTHAL, Erwin Theodor. **Tradução: ofício e arte**. São Paulo: Editora Cultrix LTDA. 1983.
- SALVADOR, Dora Sales. Teoría Literaria, Literatura Comparada y Estudios de Traducción: **Rutas e Intersecciones**. 2009, [file:///C:/Users/u/Downloads/4797%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/u/Downloads/4797%20(2).pdf)
- SARTRE, Jean Paul. **O que é literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- SARTRE, Jean-Paul. **As Palavras**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. Tradução: J. Guinsburg, 2019.
- SARTRE, Jean-Paul. **Apresentação de Tempos Modernos**. Lisboa: Edições Europa-América, s.d. (Situações II).
- SCHIDLOWSKY, David: **Neruda y su tempo: las furias y las penas**. Santiago. RIL. Editores, 2008.
- SCHLEIERMACHER, F. E. D. Sobre os diferentes métodos de traduzir. **Princípios: Revista de Filosofia** (UFRN), v. 14, n. 21, p. 233-265, 26 set. 2010. Tradutor: BRAIDA, C. R.
- SILVEIRA, Brenno. **A arte de traduzir**. São Paulo: Edições Melhoramentos. 1952.
- SPIVIK Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- STEINER, George. **Depois de Babel: questões de linguagem e tradução**. Curitiba: Editora UFPR, 2005, pp. 533. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Tradutor: Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- TREVISANI, Ana Paula Teoria e prática da tradução: o papel do tradutor. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, vol. 29, núm. 1, 2007, pp. 35-40. Universidade Estadual de Maringá - Maringá, Brasil.
- VASCONCELOS, José Mauro de. **O meu pé de laranja lima**. São Paulo: Editora Melhoramento, 2009.
- VAZ da SILVA, Ana Margarida Carvalho e VILAR, Guillermo, Os falsos amigos na relação espanhol – português. **Cadernos de PLE 3**, 2003 (2004), pp. 75-96.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução**: por uma ética da diferença. Tradução Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esquerdo e Valéria Biondo; Bauru, SP: EDUSC. 2002.

VINAY, J. P.; DARBELNET, J. Introduction. In:_____. Comparative Stylistics of French and English. **A Methodology for translation**. Amsterdam: John Benjamins, 1977 [1958], p. 7-50.

WITTMANN, Luzia Helena, PÊGO, Tânia Regina e SANTOS, Diana. Português Brasileiro e Português de Portugal: algumas observações. **XI ENCONTRO NACIONAL DA APL** Lisboa, 2-4 de outubro de 1995.

REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS

Revista chilena de literatura versión On-line ISSN 0718-2295
Rev. chil. lit. n.65 Santiago nov. 2004 <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952004000200005>
REVISTA CHILENA DE LITERATURA
Abril 2004, Número 65, 77-89

Jorge Olivos Bornes: "La Matanza de Lo Cañas". Imprenta Barcelona, 1892. en Memoria Chilena. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96190.html>

<https://www.diariolongino.cl/maroussia-una-tragedia-olvidada-de-la-pampa/>

EN EL MUNDO DE LA PALABRA, LAS IDEAS Y LOS IDEALES REVISTA LATINOAMERICANA DE ENSAYO FUNDADA EN SANTIAGO DE CHILE EN 1997 | AÑO XXIV
<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/coleccion/BND/00/RC/RC0023983.pdf>

Terecita Quilodrán Diethelm 2011.
<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/coleccion/BND/00/RC/RC0023983.pdf>

<https://www.diariolongino.cl/maroussia-una-tragedia-olvidada-de-la-pampa/?print=print>

Daniel Díaz Segovia (2019 s/p), no artigo "Masacre desconocida en la lucha de los obreros salitreros"
<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:2aUAN-9uGn4J:paginapessoal.utfpr.edu.br/cantarin/literatura-e-m-meios-digitais-ppgel/11-de-abril/Palimpsesto>

<http://www.nerudacantogeneral.cl/index.php/comentarios/11-comentarios/37-estructura-del-canto-general-de-neruda>
<https://red.uao.edu.co/bitstream/handle/10614/11939/T08957.pdf?sequence=4&isAllowed=y>

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2015v35nesp1p31/29192>

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3077850/mod_resource/content/1/Literatura%20Comparada%20Hoje.pdf

https://www.eldiario.es/cultura/libros/poesia/pablo-neruda-poesia-politica_1_1791702.html

ANEXO

POEMAS DE PABLO NERUDA

LOS MUERTOS DE LA PLAZA 28 de enero de 1946 Santiago de Chile

(NERUDA, 1955, p. 169)

YO no vengo a llorar aquí donde cayeron:
vengo a vosotros, acudo a los que viven.
Acudo a ti y a mí y en tu pecho golpeo.
Cayeron otros antes. ¿Recuerdas? Sí, recuerdas.
Otros que el mismo nombre y apellido tuvieron.
En San Gregorio, en Lonquimay lluvioso,
en Ranquil, derramados por el viento,
en Iquique, enterrados en la arena,
a lo largo del mar y del desierto,
a lo largo del humo y de la lluvia,
desde las pampas a los archipiélagos
fueron asesinados otros hombres,
otros que como tú se llamaban Antonio
y que eran como tú pescadores o herreros:
carne de Chile, rostros
cicatrizados por el viento,
martirizados por la pampa,
firmados por el sufrimiento.

Yo encontré por los muros de la patria,
junto a la nieve y su cristalería,
detrás del río de ramaje verde,
debajo del nitrato y de la espiga,
una gota de sangre de mi pueblo
y cada gota, como el fuego, ardía.

OS MORTOS DA PRAÇA (28 de janeiro de 1946, Santiago do Chile)

(MARTINS, 1998, p. 268-269)

Não venho aqui chorar os que tombaram:

venho a vós, acudo aos que vivem.

Acudo a ti e a mim e no teu peito bato.

Outros caíram antes deles. Lembras-te?

Sim, lembras.

Outros que tiveram o mesmo nome e sobrenome.

Em San Gregorio, em Lonquimay, à chuva,

em Ranquil, disperso pelo vento,

em Iquique, enterrados na areia,

ao longo do mar e do deserto,

ao longo do fumo e da chuva,

das pampas aos arquipélagos,

outros homens foram assassinados,

outros que se chamavam Antonio, como tu,

e eram, como tu, pescadores ou ferreiros:

carne do Chile, rostos

cicatrizados pelo vento,

martirizados pela pampa,

marcados pelo sofrimento.

Encontrei nos muros da pátria,

à beira da neve e dos seus cristais,

atrás do rio de ramagens verdes,

debaixo do nitrato e da espiga,

uma gota de sangue do meu povo

e cada gota, como o fogo, ardia.

OS MORTOS DA PRAÇA 28 de janeiro de 1946. *Santiago do Chile*
(CAMPOS, 2010, p. 285-286)

Eu não venho chorar aqui onde tombaram:
venho a vós, acudo aos que vivem.
Acudo a ti e a mim e em teu peito bato.
Antes outros tombaram. Lembras? Sim, lembrás.
Outros que os mesmos nomes e sobrenomes
tiveram.

Em San Gregorio, em Lonquimay chuvoso,
em Ranquil,^{*57} derramados pelo vento,
em Iquique, enterrados na areia,
ao longo do mar e do deserto
ao longo da fumaça e da chuva,
dos pampas aos arquipélagos,
foram assassinados outros homens,
outros que se chamavam Antonio como tu
e que eram como tu pescadores ou ferreiros:
carne do Chile, rostos
cicatrizados pelo vento,
martirizados pelo pampa,
firmados pelo sofrimento.

Encontrei pelos muros da pátria,
junto à neve e sua cristalaria,
atrás do rio de ramagem verde,
debaixo do nitrato e da espiga,
uma gota de sangue de meu povo
e cada gota, como o fogo, ardia.

⁵⁷ *San Gregorio, Lonquimay, Ranquil: povoados chilenos.*

en la resurrección del pueblo.

En medio de la Plaza fue este crimen.

No escondió el matorral la sangre pura
del pueblo, ni la tragó la arena de la pampa.

Nadie escondió este crimen.

Este crimen fue en medio de la Patria.

OS MASSACRES

(MARTINS, 1998, p. 269- 270)

Mas então o sangue foi escondido
atrás das raízes, foi lavado
e negado
(foi tão longe), a chuva do Sul apagou-o da terra
(tão longe era), o salitre devorou-o na pampa:
e a morte do povo foi como sempre tem sido:
como se não ninguém morresse, nada morresse,
como se se tratasse de pedras que caíssem
sobre a terra, ou água sobre a água.

De Norte a Sul, onde trituraram
ou queimaram os cadáveres,
os seus ossos foram sepultados nas trevas,
ou queimados de noite em silêncio,
empilhados numa cova
ou cuspidos ao mar:
ninguém sabe onde estão agora,

não têm túmulo, estão espalhados
nas raízes da pátria
os seus martirizados dedos:
os seus corações fuzilados:
o sorriso dos chilenos:
os valentes da pampa:
os capitães do silêncio.

Ninguém sabe onde os assassinos
enterraram estes corpos,
mas eles sairão da terra
para recuperar o sangue derramado
no dia da ressurreição do povo.

No meio da Praça foi cometido este crime.

O matagal não escondeu o sangue puro
do povo, não o tragou a areia da pampa.

Ninguém escondeu este crime.

Este crime foi cometido no meio da Pátria.

OS MASSACRES

(CAMPOS, 2010, p. 286-287)

Mas aí o sangue foi escondido
atrás das raízes, foi lavado
e negado
(foi tão longe), a chuva do Sul limpou a terra
(tão longe foi), o salitre o devorou no pampa:

e a morte do povo foi como sempre tem sido:
como se não morresse ninguém, nada,
como se fossem pedras que caem
sobre a terra, ou água sobre água.

De Norte a Sul, onde trituraram
ou queimaram os mortos,
foram nas trevas sepultados,
ou na noite queimados em silêncio,
acumulados numa escarpa
ou no mar cuspidos os seus ossos:
ninguém sabe onde estão agora,
não têm túmulo, estão dispersos
nas raízes da pátria
seus martirizados dedos:
seus corações fuzilados:
o sorriso dos chilenos:
os valores do pampa:
os capitães do silêncio.

Ninguém sabe onde enterraram
os assassinos estes corpos,
porém sairão da terra
para cobrar o sangue derramado
na ressurreição do povo.

No meio da Praça foi este crime.

Não escondeu o matagal o sangue puro
do povo, nem o tragou a areia do pampa.

Ninguém escondeu este crime.

O crime foi no meio da Pátria.

GONZÁLEZ VIDELA EL TRAIADOR DE CHILE (Epílogo) 1949

(NERUDA, 1955, p. 181-182)

De las antiguas cordilleras salieron los verdugos,
como huesos, como espinas americanas en el hirsuto

lomo

de una genealogía de catástrofes: establecidos fueron,
enquistados en la miseria de nuestras poblaciones.

Cada día la sangre manchó sus alamares.

Desde las cordilleras como bestias huesudas
fueron procreados por nuestra arcilla negra.

Aquéllos fueron los saurios tigres, los dinastas glaciales,
recién salidos de nuestras cavernas y de nuestras

derrotas.

Así desenterraron los maxilares de Gómez

bajo las carreteras manchadas por cincuenta años de
nuestra sangre.

La bestia oscurecía las tierras con sus costillas
cuando después de las ejecuciones se torcía el bigote
junto al Embajador Norteamericano que le servía el té.

Los monstruos envilecieron, pero no fueron viles.

Ahora

en el rincón que la luz reservó a la pureza,
en la nevada patria blanca de Araucanía,
un *traidor* sonrío sobre un trono podrido.

En mi patria preside la vileza.

Es González Videla la rata que sacude
su pelambreira llena de estiércol y de sangre
sobre la tierra mía que vendió. Cada día
saca de sus bolsillos las monedas robadas
y piensa si mañana venderá territorio
o sangre.

Todo lo *ha traicionado*.

Subió como una rata a los hombros del pueblo
y desde allí, royendo la bandera sagrada
de mi país, ondula su cola roedora
diciendo al hacendado, al extranjero, dueño
del subsuelo de Chile: "Bebed toda la sangre
de este pueblo, yo soy el mayordomo
de los suplicios."

Triste clown, miserable
mescla de mono y rata, cuyo rabo
peinan en Wall Street con pomada de oro,
no pasarán los días sin que caigas del árbol
y seas el montón de inmundicia evidente
que el transeúnte evita pisar en las esquinas!

Así ha sido. La *traición* fué Gobierno de Chile.
Un traidor ha dejado su nombre en nuestra historia.
Judas enarbolando dientes de calavera
vendió a mi hermano,
dio veneno a mi patria,
fundó Pisagua, demolió nuestra estrella,
escupió los colores de una bandera pura.

Gabriel González Videla. Aquí dejo su nombre,
para que cuando el tiempo haya borrado

la ignominia, cuando mi patria limpie
su rostro iluminado por tigre y la nieve,
más tarde, los que aquí busquen la herencia
que en estas líneas dejo como una brasa verde
hallen también el nombre del traidor que trajera
la copa de agonía que rechazó mi pueblo.

Mi pueblo, pueblo mío, levanta tu destino!
Rompe la cárcel, abre los muros que te cierran!
Aplasta el paso torvo de la rata que manda
desde el Palacio: sube tus lanzas a la aurora,
y en lo más alto deja que tu estrella iracunda
fulgure, iluminando los caminos de América.

GONZÁLEZ VIDELA, O TRAIADOR DO CHILE (Epílogo) 1949 (MARTINS, 1998, p.287 a 290)

Das antigas cordilheiras saíram os verdugos,
como ossos, como espinhos americanos no dorso
 hirsuto
duma genealogia de catástrofes: eles foram
 implantados,
embutidos na miséria dos nossos povos.
O sangue manchou dia a dia os seus alamares.

Das cordilheiras, como bestas ossudas,
foram gerados pela nossa argila negra.
Eles foram os tigres sáurios, os dinastas glaciais,
recém-saídos das nossas cavernas e das nossas
 derrotas.

Foi assim que desenterraram os maxilares de

Gómez

sob as estradas manchados por cinquenta anos de
nosso sangue.

A besta ensombrava as terras com as suas
costelas
quando, depois das execuções, retorcia o bigode
ao pé do embaixador norte-americano que lhe
servia o chá.

Os monstros envileceram, mas não foram vis.

Agora,

no recanto que a luz reservou à pureza,
na nevada pátria branca de Araucania,
um traidor sorri sobre um trono putrefacto.

Na minha pátria preside a vileza.

González Videla é a rato que sacode
o seu pêlo cheio de excremento e de sangue
sobre a minha terra que vendeu. Todos os dias
tira dos bolsos as moedas roubadas
e pensa se amanhã venderá terras ou sangue.

Tudo ele traiu.

Subiu como um rato aos ombros do povo
e dali, roendo a bandeira sagrada
de meu país, faz ondular a sua cauda roedora
dizendo ao ricaço, ao estrangeiro, ao dono
do subsolo do Chile: “Bebei o sangue todo
deste povo, eu sou o mordomo
dos suplicios”.

GONZÁLEZ VIDELA, O TRAIADOR DO CHILE (epílogo) (1949)
(CAMPOS, 2010, p. 306 a 308)

Das antigas cordilheiras saíram os verdugos,
como ossos, como espinhos americanos no
 hirsuto lombo
duma genealogia de catástrofes: estabelecidos
 foram,
enquistados na miséria de nossas povoações.
Cada dia o sangue manchou seus alamares.

Das cordilheiras como bestas ossudas
foram procriados por nossa argila negra.
Aqueles foram os sáurios tigres, os dinastas
 glaciais,
recém-saídos de nossas cavernas e de nossas
 derrotas.

Assim desenterraram os maxilares de Gómez
sob os caminhos manchados por cinquenta anos
 de nosso sangue.

A besta escurecia as terras com suas costelas
quando depois das execuções retorcia os bigodes
junto ao embaixador norte-americano que lhe
 servia o chá.

Os monstros envileceram, mas não foram vis.

Agora
no rincão que a luz reservou à pureza,
na nevada pátria branca de Araucania,

um *traidor* sorri sobre um trono apodrecido.

Em minha pátria preside a vileza.

É González Videla a ratazana que sacode
o seu pelame cheio de esterco e de sangue
sobre a terra minha que vendeu. Cada dia
tira de seus bolsos as moedas roubadas
e pensa se amanhã venderá terras
ou sangue.

Tudo *traiu*.

Subiu como um rato aos ombros do povo
e dali, roendo a bandeira sagrada
de meu país, ondula sua cauda roedora
dizendo ao abastado, ao estrangeiro, dono
do subsolo do Chile: “Bebei o sangue todo
deste povo, eu sou o mordomo
dos suplícios”.

Triste *clown*, miserável

mescla de mono e rato, cujo rabo
penteiam em Wall Street com pomada de ouro,
não passarão os dias sem que caias do galho
e passes a ser o montão de imundície evidente
que o transeunte evita pisar nas esquinas!

,

Assim foi. A *traição* foi Governo do Chile.

Um *traidor* deixou seu nome em nossa história.

Judas arvorando dentes de caveira

vendeu o meu irmão,

deu veneno a minha pátria,

fundou Pisagua, demoliu nossa estrela,

cuspiu nas cores duma bandeira pura.

Gabriel González Videla. Aqui deixo seu nome,
para quando o tempo tiver apagado
a ignomínia, quando minha pátria limpar
seu tosto iluminado pelo trigo e pela neve,
mais tarde, os que aqui buscarem a herança
que nestas linhas deixo como uma brasa verde
encontrem também o nome do *traidor* que trouxe
a taça de agonia que rechaçou o meu povo.

Meu povo, povo meu, ergue teu destino!
Rompe o cárcere, abre os muros que te encerram!
Esmaga o passo torvo da ratazana que comanda
do palácio: ergue tuas lanças à aurora,
e no mais alto deixa que a tua estrela iracunda
fulgure, iluminando os caminhos da América.