



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD

**MODO DE CAUSAR: UM PROJETO DE TRADUÇÃO PARA
CASOS O SUCEDIDOS
DO LIVRO *FOLCLOR CHILENO*, DE ORESTE PLATH**

ALEXANDRE JOSÉ DA SILVA CONCEIÇÃO

Orientadora: Profa. Dra. Alice Maria de Araújo Ferreira

Brasília - DF
2022

ALEXANDRE JOSÉ DA SILVA CONCEIÇÃO

**MODO DE CAUSAR: UM PROJETO DE TRADUÇÃO PARA
CASOS O SUCEDIDOS
DO LIVRO *FOLCLOR CHILENO*, DE ORESTE PLATH**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução – POSTRAD, do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – LET, Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução, sob orientação da Profa. Dra. Alice Maria de Araújo Ferreira.

Brasília - DF

202

**MODO DE CAUSAR: UM PROJETO DE TRADUÇÃO PARA
CASOS O SUCEDIDOS
DO LIVRO FOLCLOR CHILENO, DE ORESTE PLATH**

ALEXANDRE JOSÉ DA SILVA CONCEIÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução – POSTRAD, do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – LET, Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução, defendida e aprovada em 10 de março de 2022.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Alice Maria de Araújo Ferreira (Orientadora/Presidente)

Profa. Dra. Marcia Romero Marçal (Membro Externo - UFMT)

Prof. Dr. Júlio César Neves Monteiro (Membro Interno - UnB)

Profa. Dra. Alessandra Ramos de Oliveira Harden (Membro Interno Suplente - UnB)

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

CC744m	Conceição, Alexandre José da Silva MODO DE CAUSAR: UM PROJETO DE TRADUÇÃO PARA CASOS O SUCEDIDOS DO LIVRO FOLCLOR CHILENO, DE ORESTE PLATH / Alexandre José da Silva Conceição; orientador Alice Maria de Araújo Ferreira. -- Brasília, 2022. 118 p. Dissertação (Mestrado - Mestrado em Estudos de Tradução) - Universidade de Brasília, 2022. 1. Estudos da tradução. 2. Tradução etnográfica. 3. Oreste Plath. 4. Projeto de Tradução. 5. Causos. I. Ferreira, Alice Maria de Araújo, orient. II. Título.
--------	--

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao povo do Chile, torcendo por relações sempre harmoniosas e cada vez mais próximas entre chilenos e brasileiros, e à memória de Oreste Plath – foi um estranho caminho que me levou a traduzir *Folclor Chileno*, mas que foi fascinante.

AGRADECIMENTOS

A Deus que, sem que eu soubesse, decretou que eu percorresse esse caminho;

A meus pais, que me deram todo o seu apoio e me ajudaram a ir ao Chile pela primeira vez, o primeiro passo nesta caminhada;

A meus professores, desde os que me ensinaram as primeiras palavras e frases em espanhol e aos que me ajudaram com essa pesquisa;

Meu agradecimento especial à minha orientadora, Profa. Dra. Alice Maria de Araújo Ferreira por acreditar na viabilidade desta pesquisa, pela partilha de valiosos conhecimentos e por tornar este trabalho possível;

A meus colegas e amigos, em especial àqueles que concordaram em serem meus colaboradores e revisores e que fizeram importantes observações que ajudaram a concluir este trabalho e à professora Roberta que fez a revisão;

À comunidade r/Chile no site reddit, que sempre esteve disposta a ouvir as perguntas de um forasteiro e respondê-las;

À CAPES, pela bolsa de mestrado concedida, o que me permitiu dedicação permanente a este estudo, garantindo que esta pesquisa ocorresse com o empenho necessário.

RESUMO

A dissertação de mestrado “**Modo de Causar: um projeto de tradução para *Casos y sucedidos* do livro *Folclor chileno*, de Oreste Plath**” é o fruto de uma pesquisa dedicada a responder a seguinte questão-problema: “como traduzir material folclórico chileno de maneira a não apagar os elementos que o marcam como um produto da cultura chilena e ao mesmo tempo que desperte a curiosidade do leitor brasileiro para conhecer mais do folclore de outro país da América do Sul?”. Esta pesquisa, de caráter multidisciplinar, tem sua fundamentação teórica em diversas áreas do conhecimento: a Antropologia, quanto aos conceitos de cultura, folclore e suas partes constituintes; a Literatura, como forma de caracterizar o gênero textual *causo*, objeto da tradução neste trabalho, além dos Estudos da Tradução com as teorias dos pesquisadores sobre como traduzir material folclórico, tradução de cultura sem realizar apagamento ou domesticação, a mudança e preservação de ritmo e oralidade no processo de tradução, os impactos de traduzir línguas próximas como Português e Espanhol e outros tópicos. Com base em nossa pesquisa, elaboramos um projeto de tradução para o capítulo *Casos y sucedidos*, que é parte do livro *Folclor Chileno* do destacado folclorista Oreste Plath (1907-1996).

Palavras-chave: Estudos da tradução; Tradução etnográfica; Folclore; Oreste Plath; Projeto de Tradução; Causos.

RESUMEN

La tesis de maestría “**Modo de Causar: um projeto de tradução para Casos y sucedidos do livro Folclor chileno, de Oreste Plath**” fue fruto de una investigación dedicada a responder la siguiente pregunta problema: “¿cómo traducir material folclórico chileno de manera a no apagar los elementos que lo marcan como un producto de la cultura chilena y al mismo tiempo despierte la curiosidad del lector brasileño para conocer más do folclore de otro país de América del Sur?”. Esta investigación, de carácter multidisciplinar, tiene su fundamentación teórica en diversas áreas del conocimiento: la Antropología cuanto a los conceptos de cultura, folclore y sus partes constituyentes; la Literatura, como forma de caracterizar el género textual caso, objeto de traducción en este trabajo, además de los Estudios de Traducción con las teorías de pesquisadores sobre como traducir material folclórico, traducción de cultura sin realizar apagamiento o domesticación, el cambio y preservación del ritmo y oralidad en el proceso de traducción, los impactos de traducir lenguas próximas como Portugués y Español y otros tópicos. Con base en nuestra investigación, elaboramos un proyecto de traducción para el capítulo *Casos y sucedidos*, que es parte del libro *Folclor Chileno* del destacado folclorista Oreste Plath (1907-1996).

Palabras-clave: Estudios de Traducción; Traducción etnográfica; Folclore; Oreste Plath; Proyecto de Traducción; Casos.

ABSTRACT

The master's thesis "**Modo de Causar: um projeto de tradução para *Casos y sucedidos* do livro *Folclor chileno*, de Oreste Plath**" was the result of a research aimed to answer the following question: "how to translate Chilean folkloric material in a way that does not erase the elements that mark it as a Chilean culture's product and that at the same time would attract the Brazilian reader to learn more about the folklore of another South American country?". This research, of multidisciplinary character, has its theoretical foundation in several areas of knowledge: Anthropology regarding the concepts of culture, folklore and its constitutive parts; Literature, as a manner of characterizing the textual genre *causo*, subject of translation in this work, and also the Translation Studies with the theories of researchers about how to translate folkloric material, translation of culture without erasing or domesticating, the change and preservation of rhythm and orality in translation processes, the impacts of translating close languages such as Portuguese and Spanish and other topics. Based on our research, we designed a translation project for the chapter *Casos y sucedidos*, which is part of the book *Folclor Chileno* by the noteworthy Chilean folklorist Oreste Plath (1907-1996).

Keywords: Translation studies; Ethnographic translation; Folklore; Oreste Plath; Translation Project; Causos.

ÍNDICE GERAL

APRESENTAÇÃO.....	12
CAPÍTULO I – CAUSOS: UM MODO DE CONTAR	14
1.2. O FOLCLORE, A LITERATURA ORAL E OUTRAS NARRATIVAS POPULARES	18
1.2.1. <i>Folclore e literatura oral.....</i>	<i>18</i>
1.3. O CAPÍTULO CASOS O SUCEDIDOS	32
1.3.1 <i>Características dos casos do capítulo Casos y sucedidos.....</i>	<i>34</i>
1.4. TERMOS DE ORIGEM INDÍGENA.....	38
1.5. CONSIDERAÇÕES DO CAPÍTULO	40
CAPÍTULO II – TRADUZIR OUTROS POVOS: A TRADUÇÃO COMO RELAÇÃO E DISCURSO.....	41
2.1. O TRADUZIR NA INSTÂNCIA DO DISCURSO EM MESCHONNIC	41
2.1.1. <i>O ritmo e a oralidade na tradução do discurso</i>	<i>44</i>
2.2. A TRADUÇÃO COMO RELAÇÃO NA ÓTICA DE ANTOINE BERMAN.....	46
2.2.1. <i>Alguns desdobramentos da “virada bermaniana”.....</i>	<i>49</i>
2.3. TRADUÇÃO ETNOGRÁFICA	49
2.4. CONSIDERAÇÕES DO CAPÍTULO.....	51
CAPÍTULO III – UM PROJETO DE TRADUÇÃO PARA CASOS Y SUCEDIDOS	52
3.1. INTRODUÇÃO: A TRADUÇÃO É UM PROJETO.....	52
3.2. A RELAÇÃO PORTUGUÊS-ESPANHOL E SEUS IMPACTOS NA TRADUÇÃO	54
3.3. A FIXAÇÃO DA ORALIDADE	55
3.4. ESTABELECENDO UM PROJETO DE TRADUÇÃO PARA O CAPÍTULO CASOS Y SUCEDIDOS	57
3.4.1. <i>Da posição tradutiva.....</i>	<i>57</i>
3.4.2. <i>O Projeto de Tradução para Casos e sucedidos.....</i>	<i>59</i>
3.5. A TRADUÇÃO DE TRÊS CAUSOS: EL REO QUE SE LARGÓ EN UN BARQUITO, LOS COMPADRES E LA GUAGUA MORA.	61
3.5.1. <i>O preso que zarpou num barquinho.....</i>	<i>63</i>
3.5.2. <i>Os compadres.....</i>	<i>67</i>
3.5.3. <i>O guagua mouro.....</i>	<i>69</i>
3.5.4. <i>Da introdução do capítulo e das notas complementarias.....</i>	<i>72</i>
3.6. CONSIDERAÇÕES DO CAPÍTULO.....	73
CAPÍTULO IV: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
APÊNDICES.....	76
REFERÊNCIAS.....	112

ÍNDICE DE IMAGENS

IMAGEM I: ORESTE PLATH.....	14
IMAGEM II: CAPA DO LIVRO, 15ª EDIÇÃO.....	15
IMAGEM III: SUMÁRIO DO LIVRO.....	17
IMAGEM IV: MAPA DAS REGIÕES DO CHILE ONDE OS CAUSOS SE PASSAM.....	35
IMAGEM V: ESTRUTURA DOS PARÂMETROS DE AVALIAÇÃO CRÍTICA PROPOSTA POR BERMAN SEGUNDO RODRIGUES (2009) E LENTZ (2007);.....	53
IMAGEM VI: CRÍTICAS DO COLABORADOR 6 EM RELAÇÃO AO CAUSO O GUAGUA MOURO	71

ÍNDICE DE QUADROS

QUADRO I - EXTRAÍDO DE MARCUSCHI (2001, P. 29).....	22
QUADRO II - REGIÕES ONDE OS CAUSOS SE PASSAM/POSSÍVEIS REGIÕES DE ORIGEM DOS CAUSOS	34
QUADRO III - TERMOS DE ORIGEM INDÍGENA.....	39

APRESENTAÇÃO

Esta dissertação é o resultado de quatro anos de uma pesquisa voltada a formular proposta de projeto de tradução para o livro *Folclor Chileno*, do folclorista Oreste Plath (1907-1996), especificamente para o capítulo *Casos y Sucedidos*, dedicado a expor um tipo de conto popular chamado *caso*, que traduzimos para o português como "causo", nos baseando no nome dado a certos contos populares brasileiros e na semelhança entre os vocábulos.

Existem várias razões para a escolha desta proposta de pesquisa. A primeira foi meu interesse por estudos sobre folclore, sobre aspectos culturais de países, em geral. Em uma viagem ao Chile comprei uma das obras de Oreste Plath por vontade de aprender mais sobre a cultura daquele país visto que minha visita seria breve. Conforme lia, tomei consciência de que tinha em mãos um dos trabalhos de alguém que foi um dos maiores folcloristas do Chile, um livro que recebeu diversas edições ao longo de sessenta anos.

A segunda razão é que nem *Folclor Chileno* nem nenhuma outra obra de Oreste Plath foi traduzida para o português, apesar de este ser um dos melhores folcloristas do Chile. De fato, é incomum que material sobre o folclore de outros países da América do Sul seja traduzido para o mercado brasileiro, independente da importância que a obra ou autor tenha. E, assim, chegamos em outra razão para a escolha desta temática para este trabalho: se existem poucas traduções de livros e estudos folclóricos sul americanos, existem também poucos trabalhos acadêmicos sobre a tradução de folclore, criando uma área repleta de oportunidades de estudo e reflexão.

Esta pesquisa partiu da seguinte questão-problema: como traduzir material folclórico chileno de maneira a não apagar os elementos que o marcam como um produto da cultura chilena e ao mesmo tempo que desperte a curiosidade do leitor brasileiro para conhecer mais do folclore de outro país da América do Sul?

Considerando a questão-problema, o objetivo geral proposto para esta pesquisa foi o de elaborar um projeto de tradução para o capítulo *Casos o sucedidos*, da obra *Folclor Chileno*, de Oreste Plath considerando maneiras de evitar o apagamento de marcadores culturais que caracterizam o conteúdo do capítulo como histórias do folclore chileno.

No sentido de organização do texto, esta dissertação está estruturada na introdução, três capítulos e as considerações finais. A introdução apresenta a justificativa, o problema de pesquisa e o objetivo geral, além da motivação e do interesse científico para o desenvolvimento da proposta de tradução.

O capítulo I, "Causos – Modo de Contar", apresenta as diversas facetas do material de estudo, entre elas o livro *Folclor Chileno*, a organização e as características desta obra, seu

histórico de publicação e informações sobre sua edição, a décima quinta (15^a), utilizada nesta pesquisa; a biografia resumida do autor Oreste Plath e a relevância de seu trabalho para a documentação do folclore do Chile; uma explicação sobre o conceito do folclore, que inclui também um perfil histórico do estudo dessa área no Brasil e no Chile, informações sobre como foram compostos os folclores desses dois países e sobre a parte do folclore que é denominada literatura oral; uma discussão sobre tipos textuais e gêneros discursivos com o propósito de caracterizar o que é um conto popular do tipo caso/causo, tanto no contexto chileno quanto no contexto brasileiro, além de uma visão detalhada do capítulo *Casos o sucedidos* e seu conteúdo, incluindo possíveis regiões de origem dos casos, com apoio de um mapa do Chile para que o leitor possa identificar tais regiões, uma análise sobre as estruturas narrativas existentes nos *casos*, e uma tabela explicando os etnotermos presentes neles.

O capítulo II, “Traduzir outros povos: a tradução como relação e discurso”, é dedicado a expor e articular as fundamentações teóricas que embasam esta dissertação, que incluem: a poética do traduzir de Henri Meschonnic, suas considerações sobre a tradução na instância do discurso, sua concepção de ritmo e oralidade, como eles impactam a tradução do discurso, além de comentários de outros teóricos sobre esses dois conceitos; a tradutologia, de Antoine Berman, suas análises sobre etnocentrismo, ética na tradução, as mudanças que o ideal bermaniano de tradução sofreu ao longo dos anos, da rejeição a qualquer tipo de domesticação à “relação de respeito não-servil ao original” como métrica de avaliação crítica; intersecções entre as teorias de Berman, Meschonnic e de outros teóricos; um breve comentário sobre paratextos, como glossários e notas, em traduções para recuperar o sentido de palavras do texto original; a proposta de tradução etnográfica, que se baseia nos pontos de semelhança entre a etnografia e a tradução como disciplinas que manifestam, estudam e problematizam o contato entre culturas.

O capítulo III, “Um projeto de para *Casos y Sucedidos*”, além de explorar a proposta bermaniana do projeto de tradução, discutir as facilidades e dificuldades que existem na tradução das línguas espanhol-português e as maneiras de se “fixar” ou reproduzir a oralidade da fala em um texto escrito, também traz a proposta de tradução de *Casos y Sucedidos* elaborada com base nos elementos teóricos reunidos, exemplos dessa proposta colocada em ação e a recepção desses textos por leitores brasileiros.

Encerram essa dissertação nossas considerações finais sobre esta proposta de tradução, a recepção dos leitores acerca dos casos traduzidos. Em seguida, são apresentados diversos apêndices de tabelas reunindo informações sobre a estrutura dos *casos* no original em espanhol e das traduções com informações sumarizadas.

CAPÍTULO I – CAUSOS: UM MODO DE CONTAR

Como primeiro passo rumo aos pontos mais profundos desta dissertação, apresentamos, neste capítulo, o livro *Folclor Chileno* e seu autor, o folclorista Oreste Plath, e também tratamos sucintamente sobre conceitos como cultura, folclore e literatura oral, em particular as narrativas populares que são chamadas de caso (espanhol) ou causo (em português), incluindo as compiladas no capítulo de *Folclor Chileno* intitulado *Casos y Sucedidos*.

1.1 Folclor Chileno: o Autor e sua Obra



Imagem I: Oreste Plath

De acordo com o site *Memoria Chilena*¹, que disponibilizam, de forma online, documentos e obras literárias das coleções da Biblioteca Nacional do Chile e de outras instituições ligadas ao Serviço Nacional do Patrimônio Cultural relacionadas à identidade cultural chilena, Oreste Plath (1907-1996) se denominava um “investigador viajante”. Nascido César Octavio Müller Leiva na comuna de Recoleta, ao norte da capital chilena, Santiago, ele atribuía seu interesse pela cultura às viagens que fez pela América do Sul quando criança acompanhando o pai, e como adulto pode percorrer o Chile por diversas vezes na condição de editor da revista *Nautilus* da *Sociedad de Capitanes y Oficiales de la Marina Mercante*, um órgão da marinha mercante chilena.

Suas primeiras publicações foram na área da poesia em revistas locais, e seu primeiro livro, *Poemario*, escrito em 1929 em conjunto com Jacobo Danke. Foi neste período dedicado à poesia que o autor criou seu pseudônimo a partir dos nomes de seu personagem favorito da

¹ <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-channel.html>

mitologia clássica, Orestes, filho de Agamemnon, e de uma marca de cutelaria alemã chamada Plath.

Em 1942, após obter um subsídio para estudar a arte popular da Bolívia, passou a dedicar-se ao estudo do folclore, o que eventualmente o levou a estudar na Argentina, Brasil, Uruguai e em outros países da América do Sul, chegando a viver no Brasil e no Peru por algum tempo. Entre os frutos de seu trabalho como pesquisador está a obtenção da cátedra de folclore da *Escuela de Verano* da *Universidad de Chile* e, mais tarde, lecionou na Universidade de Concepción e na Universidade de La Frontera, em Temuco.

Em agosto de 1982 foi escolhido para ser membro da *Academia Chilena de la Lengua*, instituição que faz parte da Associação de Academias da Língua Espanhola tal qual a Real Academia Espanhola, também ligada ao Instituto Chile, ocupando a cadeira número 18.

A obra de Oreste Plath é bastante ampla. Dentre elas, se destacam *Geografía del Mito y Leyenda Chilenos* (1973), uma compilação de lendas de todas as regiões do Chile, *El Santiago que fue* (1997), um estudo sobre a história e cultura da cidade de Santiago publicado postumamente, e *Folclor Chileno* (1962).



Imagem II: capa do livro, 15ª edição

Folclor Chileno está atualmente em sua décima-quinta edição (2009). Esta edição é iniciada por um prefácio de Karen P. Müller Turina, filha de Oreste Plath, que apresenta mudanças feitas para a edição atual, como a adição de material em certos capítulos, de notas explicativas e mudanças que, visam dar aos contos uma “ordem mais clara, alfabética”, obedecendo ao “interesse de privilegiar a classificação ou por ser importante a ordem original outorgada pelo autor”² (p. 9, traduções nossas) e um histórico editorial desde sua primeira publicação.

De acordo com esse prefácio, *Folclor Chileno* começou como um trabalho publicado nos *Anales de la Universidad de Chile* durante o terceiro e o quarto semestre de 1945, com o título “Folklore chileno: aspectos populares infantiles”, recebendo uma “proto versão” em 1946, e recebendo o que é considerado a primeira versão em 1962.

No comentário do autor, Oreste Plath descreve o livro como “uma ‘organização’ de material literário popular pesquisado e compilado no país”³ (p. 11, tradução nossa), e considera que a cultura chilena é uma mistura das culturas aruaque/mapuche, quéchua e espanhola⁴. Para ele, apesar de todas as publicações sobre o folclore chileno disponíveis até então, não havia muitos estudos que provassem que certa expressão cultural fosse chilena, pois muitas manifestações folclóricas que estavam presentes no Chile, também existiam em outros países e, por vezes, eram mais populares neles.

Este comentário revela que o autor possuía uma preocupação com delimitar a identidade cultural chilena com base no que podia ser encontrado no território chileno, ao mesmo tempo que fatorava que alguns elementos culturais eram compartilhados com outros países da região, devido à osmose cultural e à herança ibérica que ajudou a formar os elementos folclóricos. No comentário de Karen P. Müller Turina, é dito que o livro “tenta resgatar a identidade de nosso povo. É um legado de nossa terra, que foi e seguirá sendo um valioso material de nossa cultura. É importante que nossa juventude se impregne com ela.”⁵ (p. 9, tradução nossa).

Fora esses comentários da editora e do autor, o livro possui doze (12) capítulos, que abordam diferentes aspectos da cultura chilena como personagens populares, músicas tradicionais, jogos coloniais etc, além de um glossário “de palavras de origem quéchua, aimará, mapuche, chilenismos, além de palavras de sentido obscuras ou em desuso, utilizadas nesta

² “En esta edición se realizó un orden más claro, alfabético. En algunos casos, esto no se pudo hacer debido al interés por privilegiar la clasificación o por ser importante el orden original otorgado por el autor.”

³ “Folclor chileno es una ‘ordenada’ de material literario popular buscado y compilado en el país (...)”

⁴ El pueblo chileno es un complejo mosaico em que se ha incorporado, sobre una base indígena araucana, con menor o mayor fuerza, rasgos de la tradición indígena quechua [y] de la cultura hispánica.

⁵ Intenta rescatar la identidad de nuestro pueblo. Es un legado de nuestra tierra, que ha sido y seguirá siendo un valioso material de nuestra cultura. Es importante que nuestra juventud se impregne de ella.

obra” (tradução nossa)⁶. Todos os capítulos têm uma estrutura similar. Em alguns há uma introdução que fornece uma ideia geral do assunto, como é o caso dos capítulos “casos” e “personajes populares”. Na maioria dos capítulos, se vai direto ao conteúdo, que recebe divisões conforme o tópico. Por fim, existem notas complementares que encerram os capítulos.

ÍNDICE	
COMENTARIO	9
PALABRAS DEL AUTOR	11
PERSONAJES POPULARES	13
HABLA POPULAR	23
FOLCLOR URBANO	51
LEYENDAS	69
TRADICIONES	87
CASOS O SUCEDIDOS	107
FAENAS CAMPERAS	115
FOLCLOR INFANTIL	129
JUEGOS DE LA ÉPOCA COLONIAL	199
FOLCLOR RELIGIOSO	219
FOLCLOR MUSICAL	255
CANTARES	285
GLOSARIO	309
BIBLIOGRAFÍA	315
ÍNDICE ONOMÁSTICO	339
ÍNDICE GENERAL	347

Imagem III: Sumário do livro

De maneira geral, o autor não utilizou vocabulário técnico, e nas situações em que ele julgou necessário usar termos específicos de uma área, estes são acompanhados por

⁶ Catálogo de palabras de origen quechua, aimará, mapuche, chilenismos y palabras oscuras o desusadas, ocupadas en esta obra.

explicações. Por exemplo, o capítulo *Folclor musical* apresenta uma breve explicação sobre os tipos de instrumentos musicais e que modo de classificação que o autor escolheu antes de discorrer sobre os instrumentos típicos do Chile.

Desse modo, foi necessário pesquisar certos vocábulos originários das línguas indígenas do Chile ou da variação chilena do espanhol para descobrir o significado ou aprofundar o que foi deduzido do texto como, por exemplo, *guagua* e *chupalla*.

Com esta descrição de *Folclor Chileno* e a biografia de seu autor, nos aprofundamos nas questões do folclore, narrativas populares e literatura oral.

1.2. O folclore, a literatura oral e outras narrativas populares

Nesta seção, apresentamos os conceitos de cultura e folclore para fundamentar uma discussão sobre a literatura oral e suas diversas formas de expressão como os contos populares, as lendas e os causos. Também trazemos a fundamentação teórica sobre os gêneros discursivos e sua caracterização a partir dos quais esta pesquisa se assenta. A teoria dos gêneros discursivos é iniciada com a obra de Bakhtin e, dentre os autores que atualmente a estudam, esta pesquisa se apoia também em Marcuschi quanto à caracterização de tipologia textual. Embora Marcuschi seja um linguista ao invés de um estudioso das ciências sociais, seus estudos sobre a relação fala-escrita são relevantes para o estudo de fixação de literatura oral em formato textual.

1.2.1. Folclore e literatura oral

Cultura é um conceito abrangente e tem diversas possíveis definições, várias das quais foram formuladas no contexto de uma linha de pesquisa e possuem aplicabilidade limitada fora dela. Seguimos nesta dissertação, aplicando o entendimento de estudiosos como Raymond Williams, Edward P. Thompson e Stuart Hall, que estudaram a cultura tomando como princípio seu fenômeno identitário gerado dos costumes e produções simbólicas de uma sociedade e as relações delas com a moral, economia e política daquela sociedade (Ennes e Marcon, 2014), e também usamos como arcabouço teórico estudos como os de Chauí (1994), Canclini (1989) e Catenacci (2001), que estudam o aspecto valorativo da cultura e as distinções como alta cultura/baixa cultura, cultura erudita/cultura popular, etc. De modo resumido, frequentemente se dividem expressões culturais entre aquelas sancionadas pelas elites, intelectuais, etc. Aquela produzida pelos artistas e intelectuais da classe média ou superior é classificada como cultura erudita, enquanto a cultura popular é produzida pelas classes populares.

A cultura popular é vista como antiga, atrasada, folclórica, enquanto a cultura erudita é vista como atual, profunda, melhor. Nesse sentido, a cultura popular precisa ser a cultura da resistência de valores que historicamente são inferiorizados.

No bojo da cultura popular está o folclore como manifestação de tradições populares. Este c), foi criado pelo arqueólogo inglês Willian John Thoms em 1846 como substituição às expressões “antiguidades populares” e "literatura popular". No Brasil, o termo passou a ser grafado como ‘folclore’, servindo para identificar o saber tradicional preservado pela transmissão oral entre habitantes da população.

Entre os precursores do estudo dessas tradições estão os alemães Jacob e Wilhem Grimm, conhecidos como os irmãos Grimm. Foram eles os responsáveis pela coleta de contos diretamente com os camponeses, indicando inclusive o local onde a história havia sido ouvida. Esses estudiosos alemães tiveram grande influência sobre os primeiros folcloristas brasileiros.

Muitos destes pioneiros dos estudos folclóricos brasileiros, incluindo nomes como Silvio Romero (1851 - 1914), Celso de Magalhães (1849 - 1879) e Couto de Magalhães (1837 - 1898) acreditavam que registrar o folclore brasileiro, obtido em contato com o povo, arquivo real e testemunha da tradição, era uma forma de afirmar a identidade nacional.

Luís da Câmara Cascudo, provavelmente o folclorista que mais contribuiu para esta área do conhecimento no Brasil, ofereceu duas definições para o termo folclore: no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, constitui “a cultura do popular, tornada normativa pela tradição. Compreende técnicas e processos utilitários que se valorizam numa ampliação emocional, além do ângulo do funcionamento racional”. (1954, p. 400-401), enquanto no prefácio de outro livro do mesmo autor, *Contos tradicionais do Brasil* (2000), apresenta a definição de “ciência da psicologia coletiva, cultura geral do homem, da tradição e do milênio da atualidade, do heroico no cotidiano, é uma verdadeira História Normal do Povo” (p. 11). Na primeira definição, o folclore é um objeto de estudo, enquanto na segunda, é tratado como uma área do conhecimento.

Enquanto o folclore brasileiro é formado principalmente por elementos de origem portuguesa, indígena e africana, o folclore do Chile foi constituído a partir de influências espanholas e indígenas, especificamente das culturas andinas no norte do país e mapuches, chilotas e outras, conforme se avança rumo ao sul do país. Completando os alicerces da cultura chilena, existem as adições posteriores das culturas de imigrantes da Alemanha e de outros países europeus e o folclore de Rapa Nui (Ilha de Páscoa) de origem polinésia.

No Chile, considera-se como o "marco zero" do estudo científico do folclore a fundação da Sociedad del Folklore Chileno em 1909 com os folcloristas Ramon Laval, Rodolfo Lenz, Julio Vicuña Cifuentes. Deve-se destacar que já havia estudos sobre o folclore chileno antes

dessa data, com relatos de costumes e memórias e alguns estudos, que foram consolidados como uma disciplina científica. Posteriormente, a Sociedad del Folklore Chileno se fundiu com a Sociedad Chilena de Historia y Geografía que continua atuante até os dias atuais. Surgiram novas organizações que revitalizaram o estudo do folclore na década de 1940, como a Asociación Folklórica Chilena (1943), afiliada por Museo Histórico Nacional e que tinha Oreste Plath entre seus idealizadores, e o Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, incorporado em 1944 à Universidade do Chile. Na década seguinte, houve muitos avanços no campo chamado de "proyección folclórica", dedicado à "interpretação artística ou cênica do canto, músicas ou danças folclóricas" e, mais recentemente, estudiosos como Juan Uribe Echevarría, Gabriela Pizarro, Héctor Pavez e Patricia Chavarría tem, por meio do conceito de cultura popular ou tradicional, estudado como o folclore é uma manifestação de uma visão de mundo baseada nas pessoas que o praticam e no meio em que vivem, além das comunidades sendo mais atuantes na preservação e estudo do folclore.

Um importante elemento a ser considerado é a questão do tempo. Na definição de Cascudo (2000), os detalhes de um objeto folclórico irão alterar-se ao longo do tempo, mas seu cerne, seus “padrões imperturbáveis de entendimento e ação” (p. 400), serão preservados conforme os anos passam. Um exemplo citado pelo próprio Câmara Cascudo é a festa de Bumba-meu-Boi. Como delineado na obra *O Encantador: Seu Teodoro do Boi* (2007), a cada ano há um período chamado de “nascimento” em que os membros do grupo de dança acertam os detalhes da dança daquele ano, mas o cerne da dança, os pontos e personagens principais da história da morte e ressurreição do boi Bumbá, nunca mudam.

Grande parte do folclore – nomeadamente, os contos, cantos, poemas etc – são parte do que é chamado de literatura oral. Segundo o Glossário Ceale⁷, literatura oral é:

uma expressão utilizada para designar um conjunto de textos em prosa e verso transmitidos oralmente (contos, lendas, mitos, adivinhações, provérbios, parlendas, cantos) e que se apresentam de modo diferente do falar cotidiano. Esse termo foi empregado pela primeira vez no século XIX, pelo francês Paul Sébillot, no livro *Littérature Orale de la Haute-Bretagne*, publicado em 1881.

Apesar de a expressão ‘literatura oral’ ser usada há séculos, ainda é possível suscitar discussões. De acordo com o Glossário, a querela se dá em decorrência do uso de termo oral associado à literatura, uma vez que literatura, de modo geral, refere-se a um conjunto de saberes e habilidades relacionados à leitura e escrita. A questão posta é como “não seria uma

⁷ Disponível em: <http://www.ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/literatura-oral>, acesso 07/04/2021

incoerência utilizar uma palavra que se refere à cultura da letra para designar expressões que são transmitidas oralmente?”⁸.

Quando valores diferentes são atribuídos para diferentes formas de expressão cultural, costuma-se pôr o letrado acima do iletrado, a escrita sobre a oralidade. Esta é uma visão bastante simplificada que foi largamente abordada por Calvet, na obra *Tradição Oral e Tradição Escrita* (2011). Segundo este autor, estamos diante de dois *corpora* que definem dois tipos de sociedades: as sociedades de tradição oral e as sociedades de tradição escrita. Essa visão estreita provoca noções negativas que acabam por situar, de um lado, as pessoas que detêm o saber da leitura e da escrita e na outra extremidade aqueles que não o têm. Por isso, geralmente, são caracterizados como analfabetos ou iletrados, o que desemboca numa crise de dimensão social.

Jean Molino (1981) *apud* Calvet (2011) explica que a noção de tradição oral teve origem na atmosfera intelectual do romantismo europeu no início do século XIX, que suscitada pela oposição entre a arte popular e a arte sofisticada, possa explicar o latente desprezo pelas sociedades sem escrita. Desse modo, Calvet escolhe as definições de Maurice Houis acerca da oralidade e escrituralidade:

*A oralidade é a propriedade de uma comunicação realizada sobre a base privilegiada de uma percepção auditiva da mensagem. A escrituralidade é a propriedade de uma comunicação realizada sobre a base privilegiada de uma percepção visual da mensagem.*⁹

De fato, não podemos adotar uma visão reducionista acerca de nível de importância de uma forma sobre a outra, pois a fala (denominada aqui de oralidade) é adquirida naturalmente por meio da socialização, ao passo que a escrita (denominada aqui de escrituralidade) é adquirida em meios formais em ambientes escolares.

Na década de 1970 apresentaram-se concepções que intensificaram a desvalorização de uma modalidade em relação a outra. Assim, a fala era o lugar dos erros e do mau uso gramatical, ao passo que a escrita consistia na modalidade do bom uso da língua e do correto uso gramatical.

Marcuschi (2001, p. 29) sintetiza essas concepções equivocadas acerca das duas modalidades por meio do quadro a seguir:

FALA	ESCRITA
Contextualizada	Descontextualizada
Dependente	Autônoma

⁸ Disponível em: <http://www.ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/literatura-oral>, acesso 07/04/2021

⁹ Maurice Houis, *Oralité et scripturalité*, in: *Elements de recherché sur les langues africaines*. Paris: AGECCOOP, 1980, p.12 citado por Calvet (2011, p. 10)

Implícita	Explícita
Redundante	Condensada
Não planejada	Planejada
Imprecisa	Precisa
Não normatizada	Normatizada
Fragmentária	Completa

Quadro I - extraído de Marcuschi (2001, p. 29)

Segundo Marcuschi (2001, p. 37), “a hipótese que defendemos supõe que as diferenças entre fala e escrita se dão dentro do *continuum* tipológico das práticas sociais de produção textual e não na relação dicotômica entre dois polos opostos”.

Se a questão era se havia uma incoerência quanto ao uso de literatura, um termo carregado com a "cultura da letra", para se referir às expressões orais, consideramos que estamos diante da tendência de atribuir valores de oposição ou de diferentes níveis hierárquicos à cultura escrita e à oral, enquanto uma visão mais abrangente coloca estas duas culturas como interrelacionadas.

O folclore está relacionado com a literatura oral pelo fato de que ele não compreende apenas o que se pode tocar ou ver, como é o caso do artesanato, roupas e danças tradicionais. Ele também inclui elementos imateriais como canções, histórias e outras formas da literatura oral que podem ser desprovidas de prestígio por não terem a chancela de intelectuais ou das elites.

Cascudo defendeu que expressões folclóricas não começam suas vidas escritas num livro. Elas passam um longo tempo existindo fora dos registros e do interesse acadêmico, até que passe tempo o bastante para que elas se popularizem, cristalizem e sejam consideradas patrimônio popular. É neste momento indefinido que estudiosos, sejam da antropologia, da literatura ou de qualquer outra área percebem a importância daquela narrativa e a adicionam nas compilações de histórias folclóricas. “As formas conservadas escritas e mesmo registradas são sempre minoria”. (CASCUDO, 1954, P. 515)

No período antes do ato de compilação dos contos e que prossegue até aquela manifestação cultural desaparecer da memória popular é o período em que ela existe como literatura oral. Este termo, atribuído por Câmara Cascudo a Paul Sébillot, indica que:

(...) reúne o conto, a lenda, o mito, as adivinhações, os provérbios, parlendas, cantos, orações, frases-feitas tornadas tradicionais ou denunciando uma história, enfim todas as manifestações culturais, de fundo literário, transmitidas por processos não gráficos. (CASCUDO, 1954, P. 515)

Se a literatura é comumente entendida como o conjunto de obras preservadas de maneira escrita, a literatura oral é o conjunto de obras preservadas de forma oral pela memória popular, ou seja, preservadas no folclore. Não há relação de superioridade entre a literatura escrita sobre a literatura oral, além da que se atribui a elas, e nem de oposição, pois o material pode ser adaptado de uma literatura para a outra, como demonstrado por livros que compilam a literatura oral e a possibilidade de elementos da escrituralidade serem introduzidos na oralidade e, com o passar do tempo, se juntarem ao folclore, como ocorreu com passagens da Bíblia que entraram na memória popular.

1.2.3. As narrativas orais no contexto do estudo dos gêneros discursivos e tipologias textuais

Diversas perguntas são relevantes para este trabalho como, por exemplo, o que é um causo, tema do projeto de tradução? Como ele se caracteriza em relação a outros tipos de contos orais? Levantamos algumas questões relacionadas à definição dos gêneros textuais, suas características e divisões. Também comparamos o causo como gênero do discurso em relação a outros gêneros da literatura oral, em particular o mito, a lenda, o conto popular e a anedota, que consideramos como aqueles que maior similaridade têm com os causos. Para este estudo, utilizamos diversos arcabouços teóricos na perspectiva discursiva da enunciação do sujeito adotada por Mikhail Bakhtin (1997) e aquelas aliadas à ideia de gêneros e tipologias textuais narrativas para embasar as explicações acerca de narrativas orais na perspectiva de Marcuschi (2001).

Segundo Bakhtin, a sociedade se organiza em diversas esferas da atividade humana, tais como a esfera religiosa, a esfera acadêmica, a esfera domiciliar, dentre muitas outras. Nessas esferas, utilizamos a língua por meio de enunciados, sejam eles orais ou escritos. Tais enunciados resultam das condições e finalidades de cada uma dessas esferas.

Explicando melhor o sentido de enunciado, podemos afirmar que o enunciado constitui a unidade real do discurso e que este pressupõe um ato de comunicação social. Assim, em uma situação sociocomunicativa, há sempre a interatividade dos participantes seja no momento de falar ou de ouvir. Nessa perspectiva, nenhum dos sujeitos é passivo, uma vez que, ao ouvir e compreender um enunciado, este adota para consigo uma atitude responsiva, ou seja, pode ele concordar ou não com o que é dito, assim como poderá completar, discutir, ampliar, direcionar, enfim, atuar de forma ativa no ato enunciativo.

Desse modo, todo processo enunciativo é construído por meio da alternância dos atos da fala, em uma relação dialógica. A troca de turnos entre os falantes é que permite a possibilidade da posição responsiva entre os enunciadores. O enunciado, na perspectiva de Bakhtin, resulta de uma “memória discursiva” repleta de enunciados já ditos em outras épocas e em diversas situações sociocomunicativas.

Assim, Bakhtin nos brinda com os conceitos de polifonia e dialogismo, segundo os quais cada ato enunciativo é formado por diversas vozes que, materializados pelos atos de fala, compõem variados discursos que foram construídos histórica e socialmente no decorrer dos tempos e é por meio deste diálogo que se dá a construção da consciência individual do falante ou do escritor.

No contexto desta pesquisa, os conceitos de dialogismo e polifonia assumem importância capital. O contador de causos chilenos, apoiados na cultura do país e na história de seus ancestrais repassam não apenas as suas vozes, mas as vozes de tantos outros que já contaram e recontaram as histórias e que trazem a identidade de sua cultura em suas falas. É o que Bakhtin denomina de polifonia. Por outro lado, o dialogismo se dá na interação entre o falar do contador de causos e no ouvir (que não é passivo) daqueles que escutam/leem as histórias.

Voltando à questão das esferas discursivas, chegamos a um outro importante conceito na teoria bakhtiniana para a discussão nesta pesquisa: a ideia dos gêneros do discurso.

De acordo com o autor, os gêneros do discurso são tipos relativamente estáveis de enunciado e são elaborados nas diferentes esferas de utilização da língua. Isso indica dizer que os gêneros são flexíveis e, assim, os usuários da língua podem utilizar os que já circulam na sociedade, podem modificá-los e até criar novos gêneros com base naqueles já existentes. Nesse contexto, os gêneros podem sofrer modificações quanto ao uso dependendo do contexto histórico. Cada situação social determina a utilização de um gênero em detrimento de outro considerando-se a situação sociocomunicativa. Desse modo, existe uma infinidade de gêneros discursivos em circulação. Segundo Bakhtin (1997, p. 279)

A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa.

Aliado à ideia de gênero discursivo, surge o conceito de tipologia textual. De acordo com Marcuschi (2001, p. 22), os gêneros são “textos materializados que encontramos em nossa vida diária e que apresentam características comunicativas definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica”, enquanto tipos textuais constituem

“uma espécie teoricamente definida pela natureza linguística de sua composição (aspectos lexicais, sintáticos, tempos verbais, relações lógicas)”.

As tipologias textuais que ajudam na construção dos gêneros são a narrativa, a descritiva, a dissertativa, a injuntiva, a explicativa, a preditiva e a dialogal. Entre essas, a que mais diretamente nos interessa é a tipologia narrativa por sua característica de “relatar situações, fatos, acontecimentos reais ou imaginários, e envolve personagens, situadas em um tempo e espaço” (KOCHE, 2015, p. 10). Nesse tipo de sequência, ocorre a mudança de um estado para outro, trazendo à tona a relação entre anterioridade e posterioridade. Esta tipologia está presente em gêneros narrativos como o romance, a novela, o conto, as fábulas, os mitos e os causos, só para citar alguns exemplos.

Os gêneros do discurso na perspectiva de Bakhtin ainda são divididos em primários e secundários. Os primeiros estão relacionados a situações sociocomunicativas do dia a dia, espontâneas e não elaboradas, que sugerem uma comunicação imediata constantes em gêneros como a carta, o bilhete e o diálogo cotidiano, só para citar alguns exemplos; os gêneros secundários são aqueles que, geralmente, são mediados pela escrita e derivam de situações comunicativas mais complexas e elaboradas como é o caso do romance, do teatro, da palestra.

Definir os diversos gêneros do discurso não tem se tornado tarefa fácil. As perspectivas de diversos estudiosos e métodos de ensino serão usadas para explicar o que são os gêneros dos modos de narrar e como eles diferenciam-se entre si, mas, antes de tudo, talvez seja interessante dizer que, de acordo com Oliveira (2006, p. 34), a discussão sobre onde um gênero literário acaba e outro termina já ocorria entre os antigos gregos, entre 500 e 384 a.C e, possivelmente, antes.

Como há um grande número de gêneros textuais que mudam e dão origem a novos gêneros conforme o uso, a tarefa de se agregar um texto escrito ou oral dentro de um gênero específico se torna uma questão de interpretação intertextual partilhada por várias pessoas, que ao lerem um texto comparam-no com situações vividas, com outros textos e com o meio de produção desses textos, apontam similaridades e diferenças e decidem se o texto em questão é similar o bastante aos que serviram de parâmetro de comparação para ser incluído numa categoria ou outra.

Sendo assim, pesquisamos por pontos comuns entre diversos estudos sobre os gêneros do discurso narrativo para determinar a perspectiva que adotaríamos sobre narrativas do tipo causo.

Começamos discutindo a definição de conto, baseando-nos na *Morfologia do Conto Maravilhoso*, de Vladimir Propp (1984). Este trabalho, além de explorar a dificuldade de se

caracterizar o conto em quaisquer uma de suas variedades, também explora as funções de elementos como personagens, eventos narrativos e estrutura da história, o que será proveitoso para uma análise aprofundada destes elementos nos causos chilenos cujo trabalho propõe um projeto de tradução.

Para se ter uma ideia da complexidade relacionada ao gênero conto, cabe dizer que ele é o primeiro a ser mencionado na lista de formas da literatura oral de Câmara Cascudo e é bastante abrangente devido aos limites nebulosos de sua definição. Assim, estudiosos costumam fazer uma divisão de tipos de conto dentro do gênero.

Mas como são feitas estas divisões? A resposta é que existem muitas maneiras e nenhuma que seja dominante. Silva (1999, p. 26), baseando-se a divisão de Nelly Novaes Coelho, divide contos entre as narrativas do fantástico maravilhoso (como os dos Irmãos Grimm), de fundo folclórico ou popular decorrente de fantasia. Além disso,

Pode-se destacar entre os contos, aqueles denominados contos de encantamento (histórias que apresentam metamorfoses ou transformações, por encantamento) e os contos maravilhosos (histórias que apresentam o elemento mágico). Também nos contos dos irmãos Grimm encontram-se algumas fábulas, parábolas, lendas (histórias ligadas ao princípio dos tempos e onde o fantástico aparece como milagre ligado a alguma divindade), contos de enigmas e mistérios e contos humorísticos (SILVA, 1999, p. 26).

Como se pode perceber, os contos dos Grimm podem ser agrupados em pelo menos quatro tipos de contos: os de encantamento, os maravilhosos, os de enigmas, os de mistérios e por fim, os contos humorísticos. As duas primeiras classificações, especialmente a segunda, são referentes aos estudos de Vladimir I. Propp em *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Contos do tipo maravilhoso possuem tantas possíveis características que merecem um destaque.

Publicado no Brasil em 1984 e traduzido por Jasna Parovich Sarhan com contribuições de Boris Schneiderman, *A Morfologia do Conto Maravilhoso* estuda diversos elementos dos contos maravilhosos, começando pela pergunta “o que é um conto maravilhoso?” De acordo com Propp, “o estudo do conto maravilhoso era abordado sobretudo através de uma perspectiva genética e, na maioria dos casos, sem a menor tentativa de prévia descrição sistemática (p. 14)”. Havia mais preocupação em se saber *como* os contos se originaram do que em como os contos *eram*.

A partir destas bases, Propp começa a pensar numa morfologia, um estudo das formas do conto maravilhoso. Se assomam então dois problemas: em primeiro lugar, a grande variedade de contos impede que se ataque a questão de frente, especialmente quando se considera que muitos contos não foram publicados ou mesmo coletados; em segundo lugar, as barreiras entre um gênero de conto e outro são tênues e questão de interpretação intertextual

partilhada por muitas pessoas, como são entre todos os gêneros, de acordo com o que vimos na seção anterior. Como Propp escreveu:

A divisão mais habitual dos contos maravilhosos é a que distingue os contos de conteúdo miraculoso, os contos de costumes e os contos sobre animais. À primeira vista, parece tratar-se de uma divisão coerente. Mas logo, quase sem querer, vem a questão: os contos sobre animais não contêm algo de *miraculoso*, por vezes em um grau bastante elevado? E, vice-versa, não possuem os animais um papel importante nos contos miraculosos? (PROPP, 1984, p. 15)

Além desta “divisão mais habitual”, existem outras, que esmiúçam os detalhes dos contos para tentar uma divisão mais precisa. Propp cita três, a baseada em categorias de Wundt com sete divisões, a de Volkov com quinze possíveis enredos (Propp cita apenas dez), e a de Aarne, que se baseia num “acumulo gradual” e que “não são submetidas a uma elaboração sistemática” (Propp, p. 18). Um detalhe interessante é o método de coleta:

“Os representantes [da escola finlandesa à qual Aarne pertencia] recolhem e comparam as variantes de cada enredo no mundo inteiro; o material agrupa-se geotograficamente segundo um sistema previamente elaborado; em seguida, tiram-se conclusões sobre a construção fundamental, a difusão e a origem dos enredos.” (PROPP, 1984, p. 18)

A divisão de Aarne se tornou bastante popular, sendo usada inclusive por Luís da Câmara Cascudo, em *Contos tradicionais do Brasil* (2000). Críticas que Propp faz ao modelo de Aarne são como não se fez um estudo de onde terminam as variações de um tipo de enredo para começar outro e como se ignora a possibilidade de permutabilidade, considerando-a um bom guia prático e que faz uma boa contribuição ao introduzir a ideia de subdivisões, mas que, entretanto, “dá ideias falsas sobre o essencial”. A divisão básica aarniana tem três elementos:

1. Contos de animais,
2. Contos maravilhosos propriamente ditos,
3. Anedotas

A proposta de Propp para solucionar o problema da categorização dos contos passa pela descrição das funções dos personagens no enredo, ao invés de quem ou como, uma vez que estes elementos podem variar. Por exemplo, digamos que o enredo de uma história seja sobre uma pessoa X resgatando uma pessoa Y de um monstro Z. Na análise de Propp, não importa se X é um príncipe ou um camponês, se Y é uma princesa ou o filho, se Z é um dragão ou um bandido, ou se o resgate depende de um item mágico ou da astúcia do personagem X. O que importa é o ato de resgatar feito pelo protagonista.

Além disso, a análise não pode ser tomada sem seu contexto para diferenciar as circunstâncias de um mesmo ato. Adaptando o exemplo de Propp feito em contos russos para alguns contos brasileiros, poderíamos pensar em como casamentos impactam nos contos *João Mata Sete* e *Maria Borracheira*. No primeiro, o casamento de João constitui o último obstáculo para a felicidade do personagem; no segundo, o casamento é o início da infelicidade da personagem.

Outro elemento é que a estrutura das histórias obedece a certo padrão, embora seja destacado que este padrão só seja obrigatório em contos folclóricos. Contos que carecem do anonimato presente neles podem subverter este elemento. O padrão não significa também que uma parte da sequência sempre estará presente, mas se estiver, obedecerá a ordem previamente observada.

Resumidas, as teses de Propp sobre o que faz um conto ser do tipo maravilhoso são:

- I. Os elementos constantes, permanentes, do conto maravilhoso são as funções dos personagens, independentemente da maneira pela qual eles as executam. Estas funções formam as partes constituintes do conto.
- II. O número de funções conhecidas dos contos de magia conhecidos é limitado
- III. A sequência das funções é sempre idêntica.
- IV. Todos os contos de magia são monotípicos quanto à construção.

(PROPP, 1984, p. 27-28)

Como dito antes, Câmara Cascudo escolheu seguir a divisão feita por Aarne em *Contos Tradicionais do Brasil*, então o livro está dividido em 12 capítulos:

1. Contos de encantamento,
2. Contos de adivinhação,
3. Contos de exemplo,
4. Contos de animais,
5. Contos facécias (ditos chistosos),
6. Contos religiosos,
7. Contos etiológicos (que explica as causas de algo),
8. Contos de demônio logrado,
9. Contos de natureza denunciante,
10. Contos acumulativos,
11. Ciclos da morte
12. Tradições.

Um elemento interessante da divisão feita por Cascudo é a posição das anedotas. De acordo com o dicionário Aurélio, uma anedota é uma piada, “um relato sucinto de um fato jocoso”, e Silva (1999) classifica alguns dos contos de Grimm como contos humorísticos. Entretanto, na conclusão do prefácio em que explica a organização do livro, Cascudo declarou que não incluiu anedotas tradicionais por querer fazer um estudo específico sobre elas. A existência das facécias na compilação implica que o autor traçava alguma distinção entre ambas. Analisando os contos e o prefácio, para Cascudo a anedota objetiva tecer uma crítica social através do riso, enquanto a facécia tem apenas o objetivo de divertir o leitor.

De acordo com Novaes Coelho (1993, p. 150), é característica do mito ter origens que "se perdem no princípio dos tempos" e "tão antigas quanto o próprio homem", além de ser repleto de elementos sobrenaturais. O mais importante é que as narrativas míticas é que elas são sempre ligadas a fenômenos inaugurais: o porquê de todas as coisas. A origem do divino, porque o mundo e a humanidade existem, explicações mágicas para fenômenos da natureza, todos são exemplos de narrativas do gênero mito. Como galhos de um tronco de árvore, o mito é o ponto que une várias lendas, que oferecem explicações e detalhes adicionais.

A lenda, por sua vez, é descrita por Novaes Coelho (1993, p. 152) como "uma forma narrativa antiquíssima, geralmente breve (em verso ou prosa) cujo argumento é tirado da Tradição." (p. 152). Haveria um elemento factual na lenda, mas ele está presente em menor quantidade que os sobrenaturais. A definição de Câmara Cascudo, mencionada parcialmente por Novaes Coelho, diz que:

Lenda. Episódio heroico ou sentimental com o elemento maravilhoso ou sobre-humano, transmitido e conservado na tradição oral popular, localizável no espaço e no tempo. (...) possui características de fixação geográfica e pequena deformação. Liga-se a um local, como processo etiológico de informação, ou à vida de um herói, sendo parte e não todo biográfico ou temático. Conserva as quatro características do conto popular: antiguidade, persistência, anonimato, oralidade. Os processos de transmissão, circulação, convergência, são os mesmos da literatura oral. (...)

Por fim, na introdução a *Geografía del mito y leyenda chilenos*, Plath (1983, p. 5, tradução nossa) diz que “lendas são respostas à natureza circundante”, tem uma razão para sua existência e podem estar relacionadas com lugares ou fatos históricos, que são repetidos e exagerados até se juntarem ao folclore.

Com base nos estudos citados, nossa conclusão é a de que os causos não são mitos nem lendas. Embora sua origem seja nebulosa, as histórias de causos não discorrem sobre eventos inaugurais como a criação do mundo, origem de uma entidade ou explicações para fenômenos, e também não têm uma função de expandir as narrativas sobre estes tópicos: causos são narrativas episódicas, de momentos em que a normalidade é subvertida pelo estranho ou o

sobrenatural, e o último nunca está presente na proporção encontrada em lendas e mitos. Causos também não seriam anedotas, pois lhes faltaria o elemento de crítica social.

Assim, dos possíveis gêneros que os causos poderiam pertencer, caso não fossem considerados um gênero do discurso por muitas pessoas (já que estamos nos guiando pela noção de que gêneros do discurso são resultado de um “consenso” formado a partir de um processo de comparação das formas de uso e elementos linguísticos de expressões do discurso), o causo provavelmente seria categorizado como um subgênero do conto. Entretanto, a dissertação de Oliveira (2006) sobre causos do interior paulista argumenta que o causo pode ser considerado um gênero separado do conto, delineando as seguintes características com base num corpus de dez causos, alguns sendo gravações de contadores feitas por Oliveira, outros retirados do livro *Contando causos*, de Rolando Boldrin (2006, p. 103):

1. O enunciador se apresenta como testemunha ou protagonista da história, e sempre se presume que há alguém esteja ouvindo a história. A forma que a história é narrada se assemelha ao de uma conversa, com o narrador interagindo com o ouvinte, usando uma linguagem simples, mas expressiva.
2. Caipiras são os protagonistas (atores) mais comuns, e é constante que seus valores compensem a falta de posses. Estes valores incluem esperteza, determinação, coragem, entre outros.
3. Relacionado à característica anterior, as chances costumam estar contra o protagonista, que se opõe a uma pessoa ou situação que tem clara vantagem ou é à primeira vista insuperável. Se o herói caipira é pobre, o vilão é um rico fazendeiro. Se é devoto, é antagonizado por um ímpio. Os personagens costumam ser estereotipados, e o cenário não costuma variar dentro de uma narrativa, muitas vezes remetendo ao que é familiar, ao campo ou à cidade grande, e locais específicos neles, como cemitérios e igrejas.
4. Os tempos verbais favorecidos são o presente e o pretérito perfeito, para aproximar o ouvinte/leitor da narrativa. Oliveira destaca que esta é uma diferença do conto infantil, que costuma ser ambientado num passado distante.

É importante destacar que o foco do trabalho de Oliveira foi com a “manifestação discursiva oral” do estado de São Paulo, e que parte de sua amostra foi recolhida na cidade de São Luís do Piratininga, então certas características podem ser específicos da cultura que Antônio Cândido chamou de caipira, resultado da miscigenação entre índios e portugueses “que

acabou marcando o caráter do paulista”, e que seria de uma região delimitada por Darcy Ribeiro que inclui os estados de São Paulo, Paraná e partes de Goiás, Minas Gerais, Mato Grosso, e Mato Grosso do Sul (OLIVEIRA, 2006, p. 4).

Alguns pontos comuns entre a perspectiva de Oliveira e a de Oreste Plath são a condição do narrador como uma testemunha da história, o tom informal da narração e o fato de que a narração de causos encoraja o ouvinte a acreditar na história, pois "é comum, nas contações, iniciar o texto incitando à crença na verdade do fato narrado, pois o próprio contador parece acreditar nele. (OLIVEIRA, 2006, p. 36)

Antes de decidir que ponto de vista adotaríamos neste trabalho, fizemos algumas pesquisas em livros de contos folclóricos chilenos que obtivemos na biblioteca virtual do site memoriachilena.gob.cl, como os três volumes de *Cuentos Folkloricos de Chile* (1960, 1961 e 1963) de Yolando Pino Saavera, e os *Cuentos de Nunca Acabar* (1910) e os *Cuentos de Pedro Urdemales*¹⁰ (1925), de Ramón Laval.

A obra *Cuentos de Nunca Acabar* menciona “casos” de passagem, antes de passar para os “cuentos de nunca acabar” mencionados no título, enquanto *Cuentos de Pedro Urdemales* foca nos contos humorísticos centrados no personagem-título. Na introdução do Tomo I, Saavera esclarece que o autor adotou a classificação de Aarne com adições de Snith Thompson e que ela coloca a maioria ou mesmo todos os contos coletados entre os contos maravilhosos. O ponto em que havia mais intersecção com os escritos de Plath e Oliveira era este, relacionado à maneira de contar:

A crença no narrado tem diversos graus. Predomina a crença na realidade dos eventos relatados, que se atribuem a uma época distante com outras ideias e sentimentos ou a outra recente que reflita a maneira de ser dos ouvintes e narradores. Mas existem narradores que tem clara consciência do que é fictício ou admissível. (1960, p. 17)¹¹

Recapitulando o que foi visto nesta: a sociedade é organizada por meio de enunciados que, na perspectiva discursiva de Bakhtin, presumem a interação entre dois ou mais sujeitos que reagem e modificam o enunciado e, portanto, o discurso, e também contribuem para a "memória dos discursos" de sua sociedade.

Através de um consenso social, implícito ou não, os vários discursos e enunciados são agrupados em gêneros do discurso e também em tipos textuais, de acordo com características como conteúdo, estilo, função, sintaxe, etc.

¹⁰ Pedro Urdemales é um nome chileno para o personagem conhecido no Brasil como Pedro Malasartes.

¹¹ La creencia en lo narrado tiene sus diversos grados. Predomina la creencia en la efectividad de los sucesos relatados, que se atribuyen a época lejana con otras ideas y sentimientos o a outra reciente que refleja la manera de ser de oyentes y narradores. Pero hay narradores que tienen clara conciencia de lo que es ficticio o admisible

Assim, é possível classificar os causos tanto como um subgênero do conto ou como um gênero separado do discurso, tal qual Oliveira conclui. É importante ressaltar que não há uma definição amplamente aceita quanto a isso, pois narrativas chamadas de causos foram objeto de poucos trabalhos acadêmicos que analisaram e sistematizaram as diversas opiniões de contadores e exemplares registrados, ou seja, falta um marco referencial sobre causos nos estudos do folclore brasileiro. No contexto deste trabalho, seguimos a interpretação de Oliveira e Plath, que colocam o caso como um gênero do discurso específico, destacando que o caso é um “parente próximo” do conto maravilhoso, no entanto, o caso se distingue do conto por não possuírem “as funções de personagem constantes”, uma sequência de funções que se repete, um número limitado de funções da magia nem a “construção monotípica” naqueles em que ela aparece indicadas por Propp.

1.3. O capítulo *Casos o sucedidos*

Casos o sucedidos é um dos capítulos de *Folclor Chileno* que possui uma introdução para o tópico a ser abordado. De acordo com ela, o caso é gênero muito rico no Chile, possuindo muitas variedades. Na introdução também é destacado que histórias do tipo costumam receber um verniz de realidade “o caso aconteceu uma vez, no passado ou no presente, e se sabe por que aconteceu a tal ou qual pessoa”¹² (PLATH, 2009, p. 109, tradução nossa), e conclui dizendo que “o caso tem sempre uma intenção pedagógica, algumas vezes explícita, em outras, implícita. Com frequência acontece no caso o inesperado, é a zombaria. O *caso* se expressa no ânimo do narrador, no tom doutrinal com que é dito, com o que o conta.”¹³ (idem).

O cerne do capítulo é uma série de histórias curtas que não são divididas em categorias. Encerra o capítulo as “notas complementarias”, onde Plath aborda duas questões relativas ao caso, mas de fora do Chile: como a influência espanhola fez com que narrativas semelhantes estejam presentes em diversas áreas, citando como exemplo as similaridades entre o caso chileno *El reo que se largó en un barquito* e o mexicano *La mulata de Córdoba*, compilado por Rafael H. Valle em uma coletânea intitulada *México Imponderable* de 1936, e como acontece a narração na Espanha, onde há uma preocupação do contador em transmitir a ideia de veracidade que não existe quando se narra uma lenda ou uma tradição, paradoxalmente porque o caso é impossível, enquanto “a lenda se pode duvidar [e] a tradição se pode pensar como

¹² El caso ha ocurrido una vez, en el pasado o en el presente, y se sabe porque le aconteció a tal o cual persona.

¹³ El caso tiene siempre intención docente, unas veces explícita, otras veces implícita en la narración misma. A menudo acontece em el caso lo inesperado; es la burla, es lo divertido. El *caso* se expresa em el ánimo del narrador, em el tono doctrinal com que lo disse, com que lo cuenta.

algo desfigurado” (p. 113 -114). Instrumentos para se passar essa “ideia de veracidade” são maneiras de entonação da voz, afetação de seriedade e distinção entre o *causo* e um *sucedido*, uma classificação que tornaria a história “mais real”. (p. 113 -114).

1.3.1 Características dos causos do capítulo *Casos y sucedidos*

Existe um total de 15 causos no livro. Supondo que a região em que os causos se passam seja aquela onde se originaram, constatamos que a maioria deles são originários das regiões norte e central do Chile, como indicado no quadro abaixo. Na página seguinte, há um mapa indicando onde se passam tais histórias

Região	Causo(s)
Desconhecida	<i>Chincha de tronco, Esta torta para la señora, La cojera del compadre Patricio, El perro del tamaño del caballo</i>
O'Higgins	<i>El hombre caballo, El hombre toro</i>
Metropolitana de Santiago	<i>El monstruo de Talagante, Los compadres.</i>
Valparaíso	<i>El pordiosero de Casablanca, El reo que se largó en un barquito, La botella de vino inagotable</i>
Atacama	<i>La dormida de Caldera, La guagua mora</i>
Ñuble	<i>Las comadres</i>
Maule	<i>Los bollitos</i>

Quadro II - regiões onde os causos se passam/possíveis regiões de origem dos causos



Imagem IV: mapa das regiões do Chile onde os casos se passam.

Para uma análise dos textos, estabelecemos sete categorias de interesse: (i) número de parágrafos; (ii) número de frases por parágrafo; (iii) como são os inícios dos parágrafos e que informações podemos retirar deles; (iv) tempos verbais presentes nos causos chilenos; (v) presença do discurso direto; (vi) quais são os personagens do caso; e (vii) se o narrador está em primeira ou terceira pessoa. A tabela “estruturas narrativas dos causos”, disponível nos apêndices, sintetiza estas informações por meio de alguns exemplos.

Quanto à quantidade de parágrafos, observou-se que não há uma quantidade constante de parágrafos. Existem causos que possuem apenas um (*Los Compadres*) e este número cresce até seis (*El reo que se largó en un barquillo*, *Los bollitos*), mas não pressupomos que seja algum tipo de regra, quer da maneira como os causos são contados oralmente no Chile, quer em como narrativas do tipo devem ser adaptadas ao texto escrito.

Da mesma forma, o número de frases que compõem os parágrafos dos causos varia. Por exemplo, o caso *Los Compadres* é formado por apenas um parágrafo que é composto de três frases, como mostrado abaixo com duas barras (//) marcando onde uma frase termina e outra começa.

En el tiempo cuando los brujos mandaban en Pomaire, existían dos compadres que, a la vez que sospechaban el uno del otro de practicar la hechicería, negaban rotundamente esta evidencia. // Sin embargo, en una circunstancia cualquiera, un burro mordió un lindo zapallo que estaba tirado en el camino. // Inmediatamente, dicen que el zapallo comenzó a dar gritos: ¡Ay, compadre, ay, compadre, me mordió una oreja! (PLATH, p. 113)

Enquanto isso, o caso *Los Bollitos*, um dos mais longos dentre os compilados, possui apenas uma frase em seu parágrafo inicial:

Um hombre que creía muy poco en brujerías, se dirigió a Vichuquén y allá comenzó a lanzar tallas, pullas, al famoso Pueblo de los brujos (PLATH, p. 113)

Praticamente, todos os causos possuem um elemento de localização espacial em seu começo. Por exemplo, o caso *La botella de vino inagotable* inicia-se com “A uma taberna del puerto de Valparaíso (...)”, enquanto *El monstruo de Talagante* começa com “En Talagante, (...)”. Entretanto, nem sempre o localizador espacial é um local específico. *Chicha de troncos* se passa “En una hacienda (...)” e *Esta torta para la señora* só se diz “A la casa de una familia (...)”. Se o caso não é iniciado pelo marcador espacial, ele ainda assim, frequentemente, estará na primeira frase do texto. As únicas exceções são *La cojera del compadre Patricio* e *El perro del tamaño de un caballo*, que não especificam onde se passam.

Muitas vezes, se o localizador espacial não está no início, ele cedeu seu lugar à identificação de um ou mais personagens relevantes para a narrativa, vide como *El hombre*

caballo se inicia com “Juan Aguilar, natural de Pelequén, (...)”. Um exemplo da estrutura “localizador espacial-introdução do personagem” é *El Hombre Toro*, em que a narrativa começa com “En Requínoa (marcador espacial) apareció un **hombre que le dio andar sin ropas**, (...)”. Geralmente, a introdução do espaço e do(s) personagem(s) estarão juntas, mas nem sempre, como é o caso de *Los bollitos*, em que o personagem é introduzido numa frase e o local da história é indicado na seguinte.

Por fim, há o localizador temporal. Ligeiramente mais raro que os outros, ele ocorre no início de apenas alguns casos, como *Los compadres*, *Esta torta para la señora* e *El perro del tamaño de un caballo*. Entretanto, ele várias vezes aparece nos parágrafos seguintes para indicar que a passagem do tempo e mudança das situações. *La botella de vino inagotable* é um bom exemplo:

- A una taberna del puerto de Valparaíso entró **una tarde** un hombre;
- El hombre, **después de mucho**, se retiró;
- **Andando el tiempo...**
- **Otra vez llegó** a la taberna...
- **Después de mucho** conversar y beber se retiró

La dormida de Caldera também possui marcadores de tempo espalhados pela narrativa. Excluindo o primeiro parágrafo, todos são iniciados por um marcador de tempo:

- **Un día de calor**, la pareja de enamorados pasó en frente a la casa de la ex enamorada (...)
- **Esa noche y el día siguiente**, lo durmió íntegramente. (...)

Quanto aos verbos, nossa análise apontou que formas verbais no tempo passado são predominantes, especificamente no pretérito perfeito e no pretérito imperfeito. Verbos no tempo presente muitas vezes aparecem no sentido de detalhes que o povo da região lembra ou fala sobre a história “real”, como ela acontecia em seus testemunhos ou nos de seus antepassados. O tempo futuro está praticamente ausente, e o gerúndio aparece no contexto de ações dos personagens.

Os personagens são as únicas fontes de discurso direto nas histórias. Nunca o narrador do caso se coloca “em cena”, apesar de narrar as histórias como se fossem verdadeiras e usar

artifícios como o tom descritivo para implicar uma realidade para a história. A fala dos personagens, ao invés suas ações e declarações, serem descritas pelo narrador é uma exceção ao que parece ser regra: apenas cinco dos quinze causos possuem os personagens assumindo o discurso direto. A quantidade de personagens é sempre reduzida. Diversos causos implicam um número maior de pessoas testemunhando o fato narrado, porém seu número é sempre mantido indeterminado.

Fizemos uma pesquisa anterior sobre o vocabulário dos causos *El Hombre Caballo*, *La Guagua Mora* e *El réo que se largó em un barquito* usando os dicionários Michaelis Espanhol-Português, SGEL Espanhol e o dicionário online da Real Academia Espanhola. De modo geral, o vocabulário utilizado nos causos está de acordo com as acepções dicionarizadas, embora tenhamos encontrado alguns regionalismos, como *guagua*, (palavra de origem quéchua que significa “bebê”), *chupalla* (um chapéu típico dos vaqueiros chilenos) e *ammurrarse* (teimar).

Para esta dissertação, fizemos uma pesquisa mais abrangente, abarcando todos os causos e com foco em termos com uma possível origem indígena, pois estabelecer as diferenças vocabulares entre todos os países hispano-americanos e que, muito provavelmente, incluiria a Espanha, provavelmente estaria além de nossas capacidades a curto prazo. A tabela 1-1: termos de origem indígena segue abaixo.

1.4. Termos de Origem Indígena

Palavra	Origem	Significado em pt
Chicha (nome de uma bebida)	Indeterminada. A Academia Real Espanhola considera que vem da palavra “chichab” da língua guna do Panamá.	De acordo com a explicação da Academia Real Espanhola, significaria “raiz”
Pelequén (nome de uma comuna)	Do mapudungun “pele ken”.	“Lugar onde se formam lamaçais”
Curicó (nome de uma comuna)	Do mapudungun “kurü ko”.	“Águas negras
Melipilla (nome de uma comuna)	Do mapudungun “meli pillañ”.	“Quatro pillanes”. <i>Pillañ</i> seriam espíritos poderosos na cosmologia mapuche, alguns anteriores ao mundo, outros são o de antepassados. <i>Wangulén</i> é o equivalente feminino.
Requínoa (nome de uma cidade)	Do mapudungun “re künowa”.	“Só cabelo de anjo”. <i>Cabelo de anjo</i> seria um nome para a <i>Misodendrum linearifolium</i> , uma planta parasita do Chile e Argentina.
Cachapoal (nome de um rio)	Possivelmente do mapudungun “kachu” e “poal”.	“Campo delirante”. Seria o nome de um cacique que habitou a região.

Talagante (nome de cidade)	Do quéchua “tala” e “canta”	“Laço do feitiçeiro”. Tala Canta Ilabe era o nome do curaca (governador) inca da região durante a chegada dos espanhóis e que colaborou com o estabelecimento de Santiago.
Tiza	Do náhuatl “tizatl”.	Giz. “Tiza”, do náhuatl “tizatl”, se popularizou durante a colonização do México.
Palta	Do quéchua.	Abacate. “Palta” é o nome mais comum nos Andes. “Aguacate”, o nome comum na América Central e norte da América do Sul, viria do náhuatl “ahuacatl”.
Meica	Indeterminada. A única explicação encontrada falava apenas do significado da palavra.	Curandeira que, além de “orações” e <i>rogativos</i> , aplica uma variedade de infusões, caldos etc. para reestabelecer a saúde do paciente.
Guaga	Do quéchua wáwa	Criança de peito; entretanto, esse termos se disseminou pela América Espanhola e adquiriu diversos significados.
Copiapó (nome de cidade)	Indeterminada. Etimologia sugeridas incluem quéchua, mistura de quéchua e aimara ou ainda kunza.	Indeterminada. Se quéchua ou aimara, poderia significar “sementeira de turquesa”, “terra verde”, “Apu (deus) de turquesa” ou “Apu de geadas”. Se a origem for kunza, significaria “abundante em turquesas”.
Chupalla (nome para um tipo de chapéu tradicional)	Do quéchua achupalla	Referência à planta cujas folhas eram usadas para confeccionar o chapéu
Ñipas (nome de cidade)	Indeterminada	Indeterminada
Vichuquén (nome de cidade)	Indeterminada. Possivelmente do quéchua “huichai” e “kenku”, ou do mapudungun “huichu” e “ken”	Indeterminada. Se quéchua, seria subida tortuosa, local difícil de chegar. Se mapudungun, seria lugar distante. Talvez signifique serpente do mar.
Pomaire (nome de cidade)	Indeterminada. Pode ser do kunza ou mistura de quéchua e aimará.	Indeterminada. Se kunza, significaria “salteador”. Se quéchua e aimará, seria “pumas”
Zapallo	Do quéchua sapallu	Um nome usado para uma variedade de frutos de plantas da família das cucurbitaceae, geralmente abóboras ou similares.

Quadro III - termos de origem indígena

Como pode ser visto na tabela acima, a maior parte dos termos de origem indígena vem do quéchua e do mapudungu. Exceções notáveis são tiza (giz) e chicha (uma bebida), que vem do nahualt e do guna, línguas faladas na América Central. A primeira (tiza) entrou para o vocabulário espanhol como alternativa a “clarete”, pois o espanhol não utilizou um vocábulos derivados do latim *gypsum* para se referir a barras de giz para escrever. Escapa ao nosso

conhecimento se a segunda (chicha) é um caso de conquistadores espanhóis usarem um verbete regional para referir-se a bebidas similares encontradas por todo o seu domínio colonial ou se é um caso de transmissão de verbete entre línguas que precede a descoberta da América. Entretanto, sabemos que a palavra chicha possui diversos significados no tempo presente além de referir-se apenas a um tipo de bebida. Em certas nações caribenhas, *chicha* é uma gíria para ônibus, por exemplo.

1.5. Considerações do Capítulo

Neste capítulo foram apresentados e discutidos diversos tópicos que formam a base teórica deste projeto de tradução. Foi feita uma descrição do perfil do folclorista chileno Oreste Plath e sua obra e, de maneira mais enfática, o livro *Folclor Chileno* no contexto de sua produção literária. Discutiu-se o significado de folclore devido à importância desse conceito nesses tópicos, a história do estudo e a da composição dos folclores chileno e brasileiro, e uma análise especial sobre a parte do folclore denominada literatura oral, em que narrativas como o *caso/causo* se originam. Discorreu-se sobre as divisões de gêneros do discurso e tipos textuais, em particular os chamados contos maravilhosos com o propósito de se delinear qual conceito de *caso/causo* seria usado no contexto desta dissertação. Determinamos utilizar o sentido de que o *causo* é um gênero do discurso similar, mas distinto do conto maravilhoso, com base nos escritos de Plath, Oliveira, Propp e outros folcloristas e contadores de *causos*. Por fim, foi feita uma análise mais minuciosa do capítulo *Casos y Sucedidos* e seus elementos estruturais e marcadores étnicos.

Nos próximos capítulos moveremos a discussão para os estudos da tradução, em particular para o traduzir na instância do discurso, para a discussão do significado de ritmo e a presença da oralidade no discurso, a tradução como relação entre línguas e culturas, a tradução etnográfica e, por fim, a proposta de tradução dos *causos* de *Folclor Chileno*.

CAPÍTULO II – TRADUZIR OUTROS POVOS: A TRADUÇÃO COMO RELAÇÃO E DISCURSO.

Como esta dissertação objetiva criar uma proposta de tradução para um dos capítulos da obra *Folclor Chileno*, de modo a dar espaço para a “voz” da cultura chilena, trabalhamos com teorias sobre tradução que respeitam as diferenças entre o contexto em que o texto foi escrito e o contexto brasileiro atual e, especialmente, tentamos estabelecer as diferenças entre as culturas chilena e brasileira. Também apresentamos teorias sobre projeto de tradução que guiam a forma como a proposta é apresentada.

Muitas vezes, a discussão teórica é questionada pelos pragmáticos (da prática/práxis) quanto à sua “utilidade” no momento de tomar decisões, ter estratégias, traduzir. A discussão teórica que propomos aqui não se inscreve na concepção pragmática de teoria, mas antes como uma reflexão analítica e crítica sobre o processo tradutório, ou seja, como desdobramento reflexivo dos problemas enfrentados na prática. Meschonnic reforça essa ideia na relação teoria/prática quando diz: “pois só há teoria através da prática” (2010, p. 42) e na própria organização do livro dividido em duas partes: a teoria é a prática; a prática é a teoria.

Em um artigo intitulado *La traduction et ses discours*, de 1989 e com uma tradução de Marlova Aseff para português como *A tradução e seus discursos*, o teórico francês Antoine Berman fez uma introdução à tradutologia – usando esse termo para se referir à “reflexão da tradução sobre ela mesma, a partir de sua natureza de experiência” (2009, p. 347), ao invés de uma teoria destinada a “descrever, analisar e reger” – e, também, expõe sobre as várias problemáticas que a reflexão sobre a tradução deve responder, incluindo as da poética da tradução.

Inserindo a questão poética na nossa busca do modo de contar, destacamos as reflexões de Henri Meschonnic sobre discurso, ritmo e oralidade em *Poética do traduzir* (2010).

2.1. O traduzir na instância do discurso em Meschonnic

A tradução como área de estudo recebeu muita influência da linguística em seus primeiros anos, particularmente da linguística saussureana. Henri Meschonnic, por exemplo, afirma que a busca por uma tradução automática, rápida e prática após a Segunda Guerra Mundial foi “ligada ao desenvolvimento de uma linguística de tradução” (2010, p. XXIII). O ideal de que uma tradução deveria ser “transparente, neutra e fiel” que, de acordo com Silva (2011), estava presente na “proto-teoria da tradução” desde pelo menos 1791, quando foi

publicado o *Essay on the Principles of Translation*, de Alexander F. Tytler, juntou-se a essa “linguística da tradução” e ao desejo de se encontrar um processo ou um conjunto de regras que permitissem uma tradução que fosse condizente com esses valores e também que fosse prática e fácil.

O resultado foi o que a nomenclatura de Bohunovsky (2001), chamou de *teorias linguístico-cientificistas*, também chamadas de *teorias tradicionais* por se fundarem no pensamento dual das concepções platônicas de linguagem, na separação do corpo e das ideias. Um elemento central nessas teorias é a ideia de que cada unidade textual comporta uma mensagem que pode ser transferida sem perdas entre dois sistemas linguísticos distintos, valorizando as ideias de equivalência e fidelidade. Também havia uma importante carga dualista. Como dito por Oustinoff (2011, p. 66), “as dicotomias tradicionais que opõem letra e espírito, forma e conteúdo, estilo e sentido, original e tradução, autor e tradutor etc., remetem, na realidade, a uma visão dualista”.

As teorias de inclinação linguística tiveram papel importante na consolidação dos estudos da tradução, forneceram poderosos instrumentos de análise e são valiosas para fazer explicações. Entretanto, nem todas as questões levantadas puderam ser respondidas por abordagens linguística, muitas vezes com ambições de serem prescritivas. Essas reações à natureza formalista e de formar juízos de valor das teorias tradicionais, mudanças na percepção do objeto do traduzir.

Conforme os teóricos passaram a estudar a tradução como instrumento social ao invés de um ato (que deveria ser) neutro e imparcial, levaram ao surgimento de novas vertentes teóricas. Silva (2011) considera que o ponto comum dessas “teorias contemporâneas” é a rejeição às influências linguísticas como a ideia de que o texto da tradução é fundamentalmente o mesmo texto do original e que equivalência seria um fator alcançável.

Em sua *Poética do traduzir*, Meschonnic criticou as concepções linguísticas por articularem uma teoria do signo e uma teoria da comunicação que ignoram o contínuo da linguagem. Como dito na introdução de *Poética do Traduzir* em relação a conceitos que são centrais nas teorias linguísticas:

Acompanhamento tradicional: os termos de *equivalência* (SIC) de *fidelidade*, de *transparência* ou *apagamento* e *modéstia* do tradutor. A tradução como *interpretação*. Está claro que ela não saberia fazer outra coisa além de interpretar o texto a traduzir: é preciso compreender bem antes de traduzir. Acompanhamento tradicional, a separação, concebida como um dado imediato da linguagem, entre o *sentido* e o *estilo*, entre o *sentido* e a *forma*. (2010, p. XXIX)

Poética do Traduzir tem vários objetivos. O principal é situar a visão de Meschonnic sobre o que é a poética, o ato de traduzir e os produtos desse ato, as traduções. A introdução define poética “o reconhecimento da inseparabilidade entre história e funcionamento, entre linguagem e literatura” (p. XXIII), mas também como teoria crítica de traduções (p. XXVI).

Meschonnic dizia que era necessário colocar em primeiro plano o pensamento da poética e da linguagem para tradutores e leitores de traduções, para que não se confundisse poética com estilística, língua com discursos e que o contínuo na linguagem não seja ocultado pelo descontínuo.

De acordo com Meschonnic, “traduzir é o ponto fraco das noções de linguagem” (2010, p. XX), em que muito frequentemente se confundem língua e discursos. A definição oferecida pelo teórico para língua é:

“A língua é o sistema da linguagem que identifica a mistura inextricável entre uma cultura, uma literatura, um povo, uma nação, indivíduos, e aquilo que fazem dela.” (MESCHONNIC, p. XX).

Enquanto isso, o discurso é “a atividade (...) de um homem em vias de ‘falar’ (...), implicando (...) a inscrição gramatical daquele que diz “*eu*” em seu discurso (...)” (p. XX), e é uma ação inserida no contínuo do discurso, do ritmo e da prosódia. Assim, para estudar o discurso é necessário estudar o sujeito que o produziu e as condições temporais, sociais, culturais etc., em que este discurso foi produzido.

Durante o século XX, o estudo das traduções se deslocou da língua para o discurso, ao “texto como unidade”. As consequências deste movimento mostraram que:

É então uma escrita, a organização de uma tal subjetividade no discurso que ela transforma os valores da língua em valores do discurso. Não se pode mais continuar a pensa-los nos termos costumeiros do signo. Não se traduz mais a língua. Ou, então, desconhece-se o discurso e a escritura. É o discurso, e a escritura, que é preciso traduzir. (MESCHONNIC, 2010, p. XX)

(...)
E o pensamento da linguagem é transformado. Ela é transposta da língua (com as categorias – léxico, morfologia, sintaxe) ao discurso, ao sujeito ativo, dialogante, inscrito prosodicamente, ritmicamente na linguagem, com sua fisicalidade. (Idem, p. XXI)

Assim, entendemos que a poética meschonniciana tem como princípio norteador o foco no discurso: os enunciados que um enunciador quer expressar, que também podem ser estudados a partir das condições de produção e expressão, e também discorda das abordagens “descontínuas”, como as que abordam forma e significado separadamente. Barreto (2019)¹⁴

¹⁴ Sua poética do traduzir (título de um de seus livros centrais, publicado em 1999) seria menos uma teoria da tradução ou uma teoria poética, e mais um sistema altamente complexo e multidisciplinar (uso a palavra

também argumenta que a linha de pesquisa proposta por Meschonnic preza por uma abordagem multidisciplinar, que pode cobrir tanto as linguagens quanto as literaturas associadas a elas.

2.1.1. O ritmo e a oralidade na tradução do discurso

Uma parte importante do discurso é o ritmo. Diversos estudiosos consideram que quase todos os gêneros textuais, senão todos, são dotados de ritmo. Os textos musicais ou poéticos são apenas aqueles em que os artifícios que destacam o ritmo no texto como rimas, aliterações e assonâncias e outras figuras de linguagem do tipo *figuras de som* ou de *figuras de harmonia* são mais comuns.

Elas também podem ocorrer em textos em prosa. Além destas figuras sonoras, pontuação, repetição e comprimento de frases, o uso de voz passiva ou ativa são alguns dos elementos que formam o ritmo do texto.

A importância do conceito torna necessária uma definição de ritmo. Barreto (2019) fez uma reflexão sobre as perspectivas de Henri Meschonnic e de Massaud Moisés, opostas na abordagem dos textos, mas que concordavam que o ritmo era um importante objeto para a análise de textos, originais ou traduções.

De acordo com Barreto, Meschonnic deixa sua definição de ritmo vaga devido à sua tese de que a análise literária deveria ser multidisciplinar e, portanto, abrangente. Justamente por essa visão ampla, Meschonnic rejeita definições clássicas e, a seu ver, limitadas, que presumiam que o ritmo é baseado em segmentos que poderiam ser separados do todo e analisados. Apoiando-se nos estudos que “compuseram conceitos fundindo citações diretas do autor e suas próprias leituras do autor” (2019, p. 144), Barreto sumariza a definição meschonniciana de ritmo como sendo o organizador do texto, ou o modo como o texto significa.

Por sua vez, Massaud Moisés trabalha com uma definição muito mais fácil de se delinear e que pode ser estudada a partir de unidades retiradas do todo, porém mais voltada para “aspectos concretos da língua”, isto é, a sonoridade. Desse modo, ele acaba “posicionando-se conscientemente ou não na ponta contrária do espectro de trabalho sobre o ritmo quando comparado seu trabalho ao de Meschonnic” (BARRETO, 2019, p. 150). Nas palavras do próprio Massaud Moisés, ritmo é “uma sucessão de sons verbais eufônicos, escolhidos (...) para

multidisciplinar à revelia de Meschonnic, que não as concebia como disciplinas separadas) de representação do sujeito como instância de subjetivação (sempre a partir de ou frente ao “outro”) através da oralidade própria. (BARRETO, 2009, s/p)

oferecer (...) o deleite de uma sensação musical, acomodada ao sentido das palavras.” (MOISÉS, 1993, p 178-179. IN: BARRETO, 2019, p. 149)

De modo similar à comparação feita por Barreto, Kirsch (2002) também põe em destaque o ponto de vista sobre o que concerne o ritmo. Aqui, Antoine Berman substitui Massaud Moisés como o estudioso cujos estudos são comparados aos de Henri Meschonnic. Ao contrário da comparação anterior, esta é de dois estudiosos que estavam muito mais próximos em suas perspectivas sobre como a tradução e os textos traduzidos deveriam ser estudados. Entre outros pontos, ambos consideravam que há uma distinção entre a tradução de “textos pragmáticos” e textos literários, rejeitavam que textos são apenas meios de transmissão de mensagens, e não focavam na literatura receptora, o “âmbito imediato”, ao invés disso se preocuparam com elementos que a tradução adiciona à língua.

Berman representa um ponto entre o foco em elementos concretos e aplicáveis de Massaud Moisés e a liberdade de criação preconizada por Meschonnic. Embora Berman afirme que liberdade é necessário para a produção de traduções que sejam (po)éticas, esta liberdade é limitada por um contrato cuja cláusula pétrea é a de que a liberdade não pode ir além do que o original impõe:

Numerosos poetas modernos (...) se outorgaram liberdades que justificam pelas “leis” do diálogo entre os poetas, “leis que os dispensavam dos deveres ordinários dos tradutores. Resultaram (...) traduções que, no fundo, são “recriações” livres. Trata-se de formas hipertextuais poéticas, que não tem o direito de confundir com traduções. (...) negligenciaram o contrato fundamental que une uma tradução a seu original. Esse contrato – seguramente draconiano – proíbe de ir além da textura do original. Estipula que a criatividade exigida pela tradução deve colocar-se inteiramente ao serviço da reescrita do original na outra língua, e nunca produzir uma sobre tradução determinada pela poética pessoal do tradutor” (BERMAN, 2012, p. 53)

Além disso, Berman identificou treze tendências deformadoras que poderiam ser identificadas por critérios técnicos, enquanto até os limites de nosso conhecimento Meschonnic não tem nenhuma pretensão de ditar como traduções devem ser feitas e estabelecer marcos reguladores para o que deve ser evitado.

As implicações do ideal de tradução bermaniano sobre o ritmo são postas dessa maneira por Kirsch (2002):

Portanto, é importante respeitar o modo de produzir sentido, privilegiando os elementos materiais da linguagem perceptíveis pelos sentidos: sonoridades, recorrências de qualquer natureza, linearidade discursiva ou sua quebra, pontuação, caracteres tipográficos, disposição gráfica, etc.

Relacionado com o ritmo está a oralidade. Mais uma vez, a análise de Meschonnic acerca da oralidade passa por uma recusa de fazer uma análise descontínua. Em seu caso específico, a oralidade é vista como evidência de que a divisão fala/escrita não é tão definitiva.

A oralidade, enquanto marca característica de uma escrita, realizada na sua plenitude, é o jogo da poética do traduzir. Ela supõe, e verifica concretamente, cada vez, que a oralidade não é mais o que o signo binário confundia com a fala, oposto à escrita. (p. XXXVI)

Porém, é relevante trazer para a discussão os conceitos de oralidade fingida – isto é, uma oralidade oriunda da representação da fala ao invés de um ato de fala registrado de forma escrita – que o linguista Carsten Sinner define como:

Entendemos por oralidade fingida o tipo de oralidade criada por um autor num romance, conto, história em quadrinhos etc., por um roteirista numa obra fílmica ou radiofônica, pelo tradutor e adaptador na dublagem de filmes etc. Não coincide com a língua oral real já que não pode ser considerada como simples modelagem da linguagem coloquial, mas evoca contextos orais mediante a seleção de determinados traços típicos da oralidade ou de recursos convencionalmente usados para representar a oralidade na ficção. É costume seguir-se, portanto, uma tradição de modelagem da oralidade fingida. (Sinner, 2011: 224, nota 3)

Estas reflexões sobre a importância do ritmo entraram em nossas considerações para propor um projeto de tradução dos causos oriundos da obra *Folclor Chileno*. Consideramos que o ritmo e a oralidade terão grande importância para privilegiar o humor, os marcadores culturais das histórias e outros elementos. Estes são muito influentes no ritmo da narração, primeiro na contação oral, depois no texto original que compila a história e, por consequência, o ritmo deve ter uma posição central na tradução.

2.2. A tradução como relação na ótica de Antoine Berman

De forma parecida com a maneira que as reflexões de Meschonnic sobre discurso, ritmo e oralidade, os escritos do teórico da tradução francês Antoine Berman são um interessante ponto para se iniciar uma discussão sobre o papel da tradução como agente na relação entre línguas, e suas reflexões sobre a ética tradutória nas relações interculturais.

Em um artigo intitulado *La traduction et ses discours* de 1989 e com uma tradução de Marlova Aseff para o português, Berman escreveu que tradutores experienciam “diferença e o parentesco das línguas” de uma maneira que outros não podem, a “traduzibilidade e intraduzibilidade” e a questão entre seguir a letra ou o sentido durante a tradução. É uma situação em que três conjuntos de tensões estão coexistindo, o que coloca a tradução “no limiar da sistemacidade”. Assim, Berman trabalhou e sugeriu ao longo de sua carreira diversas

maneiras de se refletir sobre a tradução, de modo que fosse capaz de apreciar que a “a área das traduções não é fechada, mas fragmentada, intersticial.”

Dessa forma, Berman, assim como Meschonnic, se põe num caminho diferente daquelas teorias que visavam formular um sistema geral de regras baseadas na equivalência, fidelidade - em particular, ele destacava a crítica à concepção da tradução como "uma restituição embelezadora (estetizante) do sentido" (2010, p. 19) - e outros conceitos relacionados e supõe que os estudos de tradução são uma área multifacetada e com bastantes intersecções com outras áreas do conhecimento.

Existem quatro pontos que ressaltaremos da tradutologia de Berman. Os dois primeiros são suas considerações sobre como a concepção de tradução mais disseminada era etnocêntrica e hipertextual conforme se percebe em *A Tradução e Letra ou o Albergue do Longínquo*:

Etnocêntrico significará aqui: tudo o que traz à sua cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – o Estrangeiro – como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura. (BERMAN, 2012 P. 39)

Hipertextual remete a qualquer texto gerado por imitação, paródia, pastiche, adaptação, plágio, ou qualquer outra espécie de transformação formal, a partir de um outro texto já existente. (BERMAN, 2012, P. 40)

De acordo com Berman, a maior parte da tradução carrega em si uma certa medida de etnocentrismo, afinal, geralmente elas são feitas para atender às demandas de um mercado interno, especialmente às da literatura. Embora existam leitores que estariam confortáveis em ler uma obra com características de um discurso alheio ao de sua cultura, até mesmo alguns ansiosos por uma experiência desse tipo, também existem muitos leitores para quem o prazer da leitura está em se encontrar no mesmo.

Um detalhe a que ser ressaltado no quesito hipertextualidade é o que Berman denomina “transformação formal”, na maneira como a tradução é feita para atender às “normas”. Na ânsia de considerar a demanda da visão dominante de como deveria ser uma tradução, o tradutor é posto em uma posição que ao mesmo tempo o persuade e o força a “colar” do texto.

Nesse contexto, para ele a tradução mais comum é hipertextual devido ao etnocentrismo e vice-versa. Berman (2012) sugeriu que se buscasse o oposto: uma tradução ética. Ou, como colocado na nota dos tradutores de *A Tradução e Letra*, traduções deveriam ser avaliadas a partir dos critérios de poeticidade e eticidade.

Rodrigues (2009) comparou os ideais bermanianos sobre o que seria uma tradução ética em dois textos distintos: *A prova do estrangeiro* (título original *L'épreuve de l'étranger*) de 1984 e *Pour une critique des traductions: John Donne*, escrito em 1991 e publicado

postumamente em 1995. Adicionamos a esta comparação *A tradução e a letra*, publicado em 1985 e traduzido para o português em 2012, que apresenta uma discussão sobre a tradução etnocêntrica em oposição à tradução ética.

Em *A prova do estrangeiro* (1984), a ideia de tradução ética contém uma violenta repulsa ao etnocentrismo, favorecendo o reconhecimento e acolhida do discurso estrangeiro. Como posto de maneira semelhante em *A tradução e a letra*, “o ato ético consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro” (2012, p. 95), portanto, a tradução ética, para Berman, é “animada pelo desejo de se abrir o Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua” (p. 97). Rodrigues (2009, p. 1), que atribui esta posição a uma reação contrária às *belles infideles*, diz que:

A posição de Berman (1984) aponta para a não aceitação de qualquer adaptação, de qualquer adequação para o público, pois a boa tradução não seria apropriadora nem redutora. O estrangeiro não deve ser reduzido ao próprio, ao familiar, ao doméstico.

Em 1991 a oposição feroz à domesticação ou a outras formas de se adaptar o texto aos padrões da comunidade para quem se traduz, tinha dado lugar a uma postura questionadora da anterior, e que tinha como propósito desenvolver uma maneira de formação de críticas construtivas de tradução, que levassem em “conta quem é o tradutor e promova uma análise rigorosa do projeto que sustenta uma tradução, do horizonte no qual essa tradução se produz e da ‘posição tradutiva’” (2009, p. 2).

Neste período, a ética assume um significado diferente. Ético era definido pela relação da tradução com o original, não pela relação que a tradução faz com a cultura do texto de origem. Assim, a relação ética na tradução seria aquela em que há um respeito não servil com o original, que ao mesmo tempo reconhece sua influência primogenitora, mas também que a tradução é uma obra independente e em diálogo com ele.

Como parte de seu estudo sobre as traduções, Berman (2012) faz uma sistematização das tendências deformadoras que operam na tradução, destacando que os tipos discutidos são os mais prevalentes na tradução literária, a que ele tinha mais experiência em analisar. Tendo em vista satisfazer as condições para uma tradução ética e submeter as tendências deformadoras a algum tipo de controle, Berman explica que:

Quando se estuda o sistema de deformação que intervém na figura tradicional da tradução, tem-se a impressão de que esta analítica “negativa” invoca uma analítica positiva, uma analítica do “traduzir bem”. No entanto, é impossível passar diretamente de uma a outra. Procedendo assim, conseguir-se-ia apenas opor às forças deformadoras uma série de “receitas” mais ou menos concretas que levariam a uma “arte de traduzir”, isto é, no fundo, a uma nova metodologia, não menos normativa e dogmática que as anteriores. **Ora, é somente delimitando o objetivo do traduzir que as “receitas” antideformadoras podem fazer sentido, a partir da definição de princípios reguladores não metodológicos.** (Berman, 2012, p. 89, *grifos nossos*)

As diversas partes do trabalho de Berman podem ser úteis para diversos propósitos, quer utilizando apenas uma para servir de fundamentação, quer selecionando diversos elementos e articulando-os em uma estrutura de suporte teórico. Nesta dissertação, consideramos proveitoso conciliar a advertência contra a tradução hipertextual com as ideias de que uma tradução ética reconhece a influência do original.

2.2.1. Alguns desdobramentos da concepção bermaniana.

Existem algumas semelhanças entre a visão de Berman de que a "tradução boa é a que faz um verdadeiro trabalho" e alguns dos comentários de Meschonnic em *Poética do Traduzir*. Meschonnic menciona repetidas vezes ao longo do texto, a questão da historicidade das traduções, que é resultado do discurso e ritmo (lembrando que naquela instância Meschonnic associa ritmo com a maneira como as ideias são organizadas em um texto) contido em uma tradução. Aquelas traduções que Meschonnic considera "boas" envelheceriam de maneira similar à de obras originais, abrindo para si um espaço na história do sistema literário em que estão inseridas.

Baseando-se em *A Prova do Estrangeiro*, livro no qual Berman reflete sobre os “campos de ação do comentário e da tradução”, Marie-Hélène Torres (2017) considera que não há tradução sem primeiro haver uma interpretação do tradutor, devido ao inerentemente número de leituras que um texto pode receber, assim como considera que a tradução é um texto original por mérito próprio, não apenas uma derivação do original em língua estrangeira. O comentário, em comparação com a tradução, não pode incorporar polissemia devido à sua função como esclarecedor do sentido e da interpretação do texto.

Venuti (2019), ao discutir uma literatura menor, isto é, uma literatura baseada na seleção de textos de culturas, dialetos e línguas periféricas para tradução e que por meio dela promova inovações na cultura, declara sua concordância com a opinião de Berman em *A tradução e a letra* que a domesticação que ocorre durante a tradução nunca deve ser aceita como um “ato comunicativo sem problemas” e opina que a boa tradução não oculta sua estrangeiridade no discurso. Entretanto, pode-se argumentar que Venuti ainda está escrevendo de uma posição dominante e que a tradução pode ser uma ação afirmativa.

2.3. Tradução etnográfica

Entre as propostas dedicadas a estudar a tradução de um ponto de vista de relação entre línguas e culturas está a chamada "tradução etnográfica".

A etnografia é uma área da antropologia dedicada a estudar um povo por meio da descrição de seus costumes, línguas, organização, religião, entre outros aspectos. A tradução etnográfica tem, entre seus alicerces, os vários paralelos e intertextualidades que aproximam tradutologia e etnografia, como Buzelin (2004) apontou ao comentar os estudos de Susan Bassnett (1998) sobre a virada cultural (a abordagem de culturas como textos e de textos como artefatos de representação cultural) e os comentários de etnógrafos que compararam sua atividade e a tradução, tal como François Laplantine ao apontar que tradutores e etnógrafos, ambos trabalhavam com um fato/objeto/fenômeno anterior e suas descrições da etnografia “como atividade visual e como uma escrita--tradução do olhar”, pois “Tanto a etnografia quanto a tradução são áreas de estudo que lidam com a escrita do/sobre o Outro e o modo de dizer da/em minha língua” (FERREIRA, 2017, p. 59).

Nesse sentido, ambas se localizam no ponto de interação entre duas culturas, com suas línguas, sujeitos, temporalidade etc, estudam e problematizam essa interação e seus frutos têm que fatorar as especificidades da cultura ou da obra que estudam.

Por influência de Berman e suas reflexões sobre as relações entre culturas por meio da tradução, a tradução etnográfica é pensada para ser aplicada em projetos e análises críticas de tradução, problematizando questões relacionadas ao encontro com a alteridade. O quesito de “problematizar a alteridade” também é um ponto de contato com a etnografia, pois possui influências das ideias do etnógrafo Clifford Geertz (1986), para quem a definição de etnografia devia ser pensada como um “diálogo construtivo entre dois ou mais sujeitos histórica e politicamente significantes” (FERREIRA, p. 58). Os projetos de tradução etnográfica buscam produzir

um projeto de tradução que se propõe ir ao encontro do outro, transformando-o e se transformando com ele; que não manifesta propriamente o outro, mas o encontro com o outro. (FERREIRA, 2017, p. 65)

A tradução manifestaria o tipo de relação/encontro entre as línguas/culturas, e nesse sentido se configura como outra enunciação e não como mera reprodução, duplicata ou repetição do fato anterior, “são obras novas, novos discursos em um novo contexto, já que todo ato tradutório implica não somente uma mudança de língua, mas um contexto linguístico e sociocultural diferentes” (CARVALHO, 2013), ainda que referentes a uma obra ou discurso anterior (o texto original para a tradução e os fenômenos socioculturais para os etnógrafos). Assim, retornamos à posição meschonniqiana de que não se traduz língua, e sim discurso, por

que a língua incluiria os diferentes contextos socioculturais e linguístico. Também é possível resgatar o ideal bermaniano de que boas traduções fazem “um verdadeiro trabalho linguístico” e ao produzirem uma obra, produzem linguagem na língua.

2.4. Considerações do capítulo

Este capítulo foi focado a expor quais teorias dos Estudos da Tradução serviriam de embasamento para a proposta de tradução contida nesta dissertação. Foi visto que Meschonnic considera que o que se traduz é o discurso, não a língua, então traduzir os *casos* de *Folclor Chileno* para o português seria traduzir os discursos neles presentes, tendo em consideração as condições sociais, culturais e históricas em que eles foram produzidos. Também foram expostas as várias opiniões que Antoine Berman teve ao longo de sua trajetória teórica sobre como a relação entre línguas e culturas é manifestada na tradução e como se combater a tradução etnocêntrica e produzir traduções (po)éticas. Por fim, vimos, brevemente, algumas considerações de outros teóricos e como elas podem ser articuladas com as de Meschonnic e Berman e sobre a tradução etnográfica, uma proposta de tradução que, baseada nas intersecções existentes entre tradução e etnografia, busca gerar traduções que evitem apagar os elementos culturais presentes no texto de origem, sem torná-la exótica.

O próximo capítulo reúne todas essas teorias, além de levantamento teórico sobre o gênero do discurso causo e os elementos morfossintáticos e narrativos de *Casos y Sucedidos* e algumas outras informações para formular uma proposta de tradução para os conteúdos do capítulo.

CAPÍTULO III – UM PROJETO DE TRADUÇÃO PARA O CAPÍTULO *CASOS Y SUCEDIDOS*

3.1. Introdução: A tradução é um projeto

Além da questão ética e da relação entre línguas e culturas, que influencia e é materializada pela tradução, Antoine Berman também buscou estudar os procedimentos que ocorrem ao longo de um processo de tradução, procedimentos que normalmente não são verbalizados e são de natureza intuitiva. Os resultados destes estudos são apresentados em *Pour une critique des traductions: John Donne*, onde Berman propôs um projeto analítico para o estudo de traduções, direcionado aos tradutores e aos críticos de tradução.

Para os procedimentos não-verbalizados, Berman atribui os nomes de *posição tradutiva*, *projeto de tradução* e *horizonte do tradutor*. Embora o projeto analítico para o estudo de traduções tenha sido criado para fins de crítica de traduções, ele também poderia ser usado para que um tradutor pudesse refletir sobre suas ações, intuições e implicações no processo de tradução que ele opera (Lentz, 2007).

A explicação de Lentz para o conceito de posição tradutiva é a de que ela

diz respeito à relação existente entre a tomada de consciência do tradutor quanto ao ímpeto de traduzir, que lhe é inerente, sua prática tradutiva, que o guia em seu fazer, e a maneira como ele internalizou o discurso ambiente acerca do traduzir, que são as normas. (2007, p. 4-5)

Neste estudo, Lentz também destaca que não existe tradutor que não tenha posição tradutiva e que elas são tão numerosas quanto os próprios tradutores. Por outro lado, Rodrigues descreve a posição tradutiva como “uma espécie de compromisso entre como ele percebe sua tarefa e como ele internalizou o discurso histórico, social, literário, ideológico, sobre o traduzir” (2009, p. 2).

O projeto de tradução, por sua vez, é descrito tanto por Lentz quanto por Rodrigues como sendo formado pela interação da posição tradutiva e pelas particularidades da obra a ser traduzida. O projeto seria uma etapa decisiva para a maneira como a tradução é feita, e inclui uma “análise prévia” sobre a obra a ser traduzida para que o tradutor pudesse determinar o “grau de autonomia e heteronomia” que ele terá ao traduzir. (Lentz, 2007, p. 5) (Rodrigues, 2009, p. 2).

Berman considera que toda tradução deveria ser lida pensando-se no projeto, pois apenas por meio da tradução é que se pode distinguir o projeto operando nela. Um projeto de tradução que seja exposto pelo tradutor “expõe todo o processo e as consequências deste

ocasionadas em relação ao original” (p. 6) e projetos podem ser expostos de muitas maneiras, como traduções comentadas, bilíngues, etc. Finalmente, um projeto exposto que não alcança os objetivos propostos, o defeito é do projeto ou de partes dele. A tradução, enquanto obra, é um texto a ser julgado por seus próprios méritos, da mesma forma que o original foi julgado por sua própria qualidade.

O terceiro e último procedimento, o Horizonte do Tradutor, é o “conjunto de parâmetros linguageiros, literários, culturais e históricos que ‘determinam’ o sentir, o agir e o pensar de um tradutor” e inclui dentro de si a posição tradutiva e o projeto de tradução. Para Lentz, o Horizonte do Tradutor teria uma dupla natureza, sendo ao mesmo tempo oferecendo um grande número de possibilidades e também limitando as que podem ser utilizadas, e juntaria “os eixos fundamentais da hermenêutica e da tradutologia”, proporcionando a reflexão da Poética, da Ética e da História ao mesmo tempo. Adicionalmente, Cristiana Carneiro Rodrigues diz que o Horizonte de Tradução:

Não se trata de um condicionamento causal ou estrutural, mas das concepções sobre o tema, o gênero, a tradição, assim como sobre a tradução, que circulam na comunidade que recebe a tradução. (2009, p. 2)

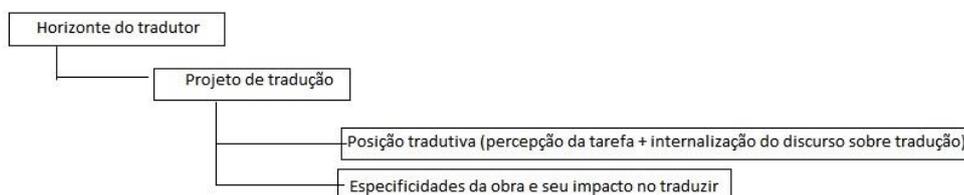


Imagem V: estrutura dos parâmetros de avaliação crítica proposta por Berman segundo Rodrigues (2009) e Lentz (2007);

De acordo com Lentz, Berman divide o processo de análise em etapas: uma é destinada aos críticos de tradução e também a mais complexa das duas, e “diz respeito aos momentos fundamentais do ato crítico em si, onde são apresentadas as formas possíveis de análise de uma tradução e que vão estruturar a crítica, segundo a analítica bermaniana” (2007, p. 2-3). A outra, que antecede a etapa dos críticos de tradução e que seria mais importante para os próprios tradutores poderem refletir sobre sua atividade, envolveria os seguintes passos:

1. Ler e reler a tradução estudada;
2. Ler o original para que, a partir da comparação entre original e tradução, se perceba “o estilo da língua e escrita do original e seu autor”;
3. Estudar a figura do tradutor, isto é, tentar responder a uma série de perguntas, tais como nacionalidade, profissão, relação com as línguas que traduz e seu grau de domínio, o tipo de obras que traduz, suas inclinações literárias e se escreve sobre a prática tradutória. Esse estudo é descobrir a posição tradutiva do tradutor, assim como o momento em que o projeto de análise proposto por Berman é possibilitado.

Às explicações de Lentz, adicionamos os destaques de Rodrigues, de que a análise proposta por Berman para o projeto de tradução e conceitos relacionados deveriam ser articulados ao invés de ser linear e que, para evitar dogmatismos ou privilegiar uma concepção de tradução sobre as outras, essa análise deveria ser baseada em critérios de ética e poética que Berman postulou em *Pour une critique...*, aqueles de respeito e diálogo com o original e de “verdadeiro trabalho textual”. Essa estudiosa também divide o projeto de análise de Berman em duas partes, porém ela as explica como uma de exame das traduções e outra, a comparação entre o original e a tradução para avaliar esta última com base no projeto.

3.2. A relação Português-Espanhol e seus impactos na tradução

A língua portuguesa e a espanhola possuem origens próximas: ambas fazem parte do grupo ibero-românico das línguas românicas, possuem influências do árabe devido ao período de dominação muçulmana na Península Ibérica, e têm muitas semelhanças na gramática e vocabulário. Por exemplo, um estudo de *corpus* comparando palavras portuguesas e espanholas teria descoberto que

90% das palavras analisadas eram cognatos homossemânticos; 60% eram cognatos idênticos; 35% poderiam ser facilmente reconhecidas por meio de uma inclusão, exclusão, substituição ou deslocamento de uma ou outra letra dentro da palavra. (CINTRÃO, p. 76)

O mesmo estudo também detectou muitas similaridades na estrutura das orações e estruturas sintáticas.

Cintrão (2006, p 74) cita “dois aspectos de proximidade linguística facilitadora na compreensão leitora” que existem em línguas de tal nível de similaridade: a *similitude lexical*, que é a existência de muitas palavras de mesma grafia e significado (cognatos comuns), e a *similitude estrutural*, que se trata da semelhança da morfossintaxe entre as línguas. Monteiro

(2018, p. 143), ao discorrer sobre ensino de tradução no par Português-Espanhol, também reconheceu o “alto grau de transparência” entre as línguas. Entretanto, ambos apontam que essa mesma transparência também pode também criar “empecilhos” que atrapalham o “processo leitor apesar do contexto”. Cintrão classifica muitos desses “empecilhos” de “interferências”, isto é, a incorporação de elementos de uma língua A na expressão ou interpretação de uma língua B.

Existem diversas formas como essa interferência pode ocorrer: apenas no contexto de vocabulário, há a seleção de palavras que são favorecidas em uma língua, mas secundárias em outras (um exemplo dado por Cintrão é como *dolencia* é secundária a *enfermedad* na língua espanhola, mas em português “doença” é mais usada que “enfermidade”), diferentes conotações (*pelado* em espanhol pode significar “careca” enquanto em português é relativo a nudez) etc.

Os impactos que essas similaridades e diferenças ocultadas por tais similaridades têm na tradução da dicotomia linguística português-espanhol são que, embora o necessário para fazer uma tradução direta seja apenas a “compreensão leitora”, é possível que o tradutor interprete um texto erroneamente devido à confiança gerada pela semelhança das línguas.

Cintrão conclui que é possivelmente necessário que tradutores de espanhol-português tenham de desenvolver suas habilidades de interpretação “da macroestrutura textual”, da coesão, da coerência e de outros elementos avançados da “tessitura e do discurso” e seu domínio escrito da língua para que se traduz, e talvez, também, que se faça uma educação especial “sobre certas certas regiões estruturais e discursivas nas quais diferenças significativas parecem ficar ‘invisíveis’ para quem tem o PB [Português Brasileiro] como LM [Língua Materna], como efeito de um tipo de ofuscamento pelas semelhanças na superfície das bases lexicais.” (CINTRÃO, p. 88). Monteiro, por sua vez, se baseia em sua experiência como professor, fala da importância da educação que permita que o tradutor aprendiz faça reflexão crítica sobre o par de idiomas a serem trabalhados ao invés de focar sobre a parte lexical, assim como a reflexão sobre “condições de produção, distribuição e consumo do texto a ser traduzido em seu contexto de origem.” (p. 146)

3.3. A fixação da oralidade

O registro da literatura oral é uma preocupação de diversos tipos de estudiosos e escritores, de folcloristas como Oreste Plath ou Câmara Cascudo que buscavam preservar a cultura popular a autores pós-coloniais que visavam refletir a oralidade das histórias tradicionais

em narrativas escritas ou ainda em línguas estrangeira (exemplo: autores cuja língua nativa era o berbere escrevendo em francês).

Meschonnic afirma que a oralidade na escrita era prova de que não havia uma oposição escrita-fala, e Sinner alegava que havia artifícios, que ele chamava de “oralidade fingida”, que eram destinados a reproduzir a oralidade em texto escrito, então é atestada a possibilidade de se fixar uma narrativa oral em forma escrita. Porém, a pergunta é: como se faz isso?

Um exemplo exposto por Soares (1997) é o caso da literatura pós-colonial na África Francesa, em que alguns autores imitam “fórmulas” tradicionais usadas para iniciar e concluir contações de história (ou seja, expressões similares a “era uma vez...” e “...e foram felizes para sempre”), enquanto outros buscavam produzir narrativas minuciosas a fim de “renovar o pacto narrativo” em um formato em que os componentes visu-gestuais estão ausentes e não podem ser incluídos. Outros elementos apontados por Soares são o uso, principalmente em diálogos, de paralelismos e de repetições que eram tradicionalmente usados para facilitar a memorização, além de orações curtas.

Entretanto, as narrativas estudadas por Soares são originárias da África pós-1960. Elementos usados na fixação da oralidade nas narrativas africanas podem ou não funcionar também em casos latino-americanos e especificamente chilenos. Além disso, também há o fato de que as histórias no capítulo *Causos y sucedidos* já foram fixadas, mas eram narrativas orais espanholas preservadas em texto espanhol chileno, totalmente fora de um contexto português brasileiro, o que mais uma vez traz à tona a pergunta: os artifícios espanhóis chilenos de fixação da oralidade na escrita podem ser aplicados em um projeto português brasileiro? E como impacta a proximidade/distância das línguas português-espanhol em um projeto deste tipo?

Embora não seja uma resposta direta, podemos nos dobrar sobre outro exemplo, fornecido por Pereira (2011), que é a tradução *Mon oncle le Jaguar* do conto de Guimarães Rosa, *Meu tio o Iauaretê*, realizada por Jacques Thiériot. Embora o francês e o português não sejam línguas tão próximas quanto o espanhol e o português, essas são línguas da mesma família – e, portanto, com sobreposições que não existem entre o francês e o berbere ou o francês e as línguas senegalesas – e, mais importante, trata-se da análise das estratégias de uma tradução para recuperar a oralidade presente no original, uma oralidade que incluía também elementos de línguas indígenas e até a distância temporal entre a escrita do original e a tradução, um elemento que não mencionamos anteriormente (*Meu tio o Iauaretê* foi publicado em 1961, enquanto *Mon oncle le Jaguar* é de 1998, mais de trinta anos de diferença. A primeira edição

de *Folclor Chileno* é de 1962 e o projeto de tradução nesta dissertação é de 2022, sessenta anos exatos).

Thiériot explica parte de sua estratégia em um prefácio. Outras partes podem ser compreendidas por meio da análise da tradução. No prefácio, se destaca a presença de

Interjeições, onomatopeias e harmonias imitativas (num sistema não convencional); palavras do português (frequentemente deformadas) e palavras do tupi (caracterizadas por uma forte nasalidade) (...) Um texto marcado, ademais, pelos efeitos reiterativos (duplicação de palavras, repetições, pleonasmos, batologia), ao mesmo tempo próprios à língua tupi e a um falar rural. (THIÉRIOT, 1998, p. 9, tradução de Pereira)

A análise, por sua vez, indica que Thiériot utilizou uma linguagem “camponesa”, até caricata, ou mesclou falares da cidade e do campo para gerar os efeitos desejados. O resultado é uma escrita marcada por fraturas sintáticas (Pereira usa como exemplo expressões como *comment que* e *pourquois que*, que não estão de acordos com as regras sintáticas do francês), transcrições fonéticas da língua oral que imitam a língua falada e escolhas de vocábulos familiares, populares ou mesmo “grosseiros”.

Tendo em mente essas experiências da literatura pós-colonial africana e o estudo do caso da tradução de Thiériot, percebemos que há várias possíveis estratégias que um autor ou tradutor (se houverem tantas diferenças assim entre ambos, algo que Berman, Meschonnic e outros teóricos discordam) pode utilizar para tentar capturar ou reproduzir a oralidade da fala e das narrativas orais.

3.4. Estabelecendo um projeto de tradução para o capítulo *Casos y sucedidos*

3.4.1. Da posição tradutiva

Tendo em vista o que foi discutido até aqui, neste capítulo e nos anteriores, estabeleceremos o projeto de tradução que está sendo operado nesta proposta de tradução para o capítulo *Casos y Sucedidos* de *Folclor Chileno*.

De acordo com Lentz (2007) e Rodrigues (2009), Berman define o projeto de tradução como o resultado da interação entre as especificidades da obra e a posição tradutiva, que é formada pela “tomada de consciência” do tradutor sobre três elementos: (i) seu ímpeto de traduzir; (ii) a prática discursiva que guia suas ações; e (iii) a maneira que ele internalizou as “normas”.

No caso deste projeto, o ímpeto de traduzir está na vontade de se traduzir um texto sobre a cultura e o folclore de outro país sul-americano, com o capítulo *Casos y Sucedidos* sendo

selecionado por uma série de razões: a posição destacada de seu autor no ambiente acadêmico chileno, a longa história de publicação do livro a que pertence, que completou sessenta anos e quinze edições, a presença de etnotermos e de outros marcadores da cultura de origem etc.

A prática discursiva da definição de Lentz e que entendemos como sendo correspondente à “percepção da tarefa” da definição de Rodrigues (2009) é positiva. Traduzir esses casos não é um trabalho mal-vindo; ao invés disso, o traduzir é visto desde o início da elaboração do projeto como uma forma de se demonstrar respeito e interesse pela cultura de outro país sul-americano, e conforme nos aprofundávamos no estudo da obra e do autor, tornou-se uma maneira de demonstrar respeito a ambos também.

Por fim, as normas, “o discurso ambiente acerca do traduzir”, constituem o ponto mais difícil desta posição tradutiva e, também, a que mais antecipa detalhes sobre o caráter deste projeto de tradução. A princípio, elas seriam as que frequentemente são impostas a um tradutor: fidelidade ao sentido, busca por equivalências etc. São aquelas que são impostas quer por pressão de editores, da sociedade que lerá ou mesmo por que foram internalizadas pelo próprio tradutor.

Entretanto, estas normas são por demais restritivas para regerem um projeto de tradução como este. Estas são as normas que Berman alega como aquelas que geram traduções etnocêntricas e hipertextuais, e o objetivo deste projeto é um que destaque a chilenidade ao invés de apagá-la. Também são as normas que ignorariam o discurso, o ritmo como organizador deste e a oralidade – importantíssima para as expectativas deste projeto – como sendo prova da não-descontinuidade e não-oposição entre fala e escrita.

Desse modo, é necessário adquirir certa liberdade das normas tradicionais. Dizemos “certa” porque, como Berman (2013, p. 53) diz, há um “contrato seguramente dracônico” na tradução que a impede de ir além da “textura do original” sem que ela se torne uma recriação ao invés de uma tradução. Devemos lembrar também que *Pour une critique des traductions* (1995), a mesma obra em que Berman propõe a análise do projeto de tradução, argumenta que uma tradução ética é aquela em que a tradução tem um respeito não servil. Assim, não podemos simplesmente reescrever os casos compilados por Plath para atender aos nossos objetivos, quaisquer que sejam.

Portanto, a norma deste projeto é a de conceder-nos alguma liberdade em relação à letra do original para atender os objetivos da tradução, pois são partes do discurso de nossa tradução a preocupação com o modo de contar e com a preservação dos marcadores da origem chilena dos casos, tais como palavras de origem indígena, localizadores espaciais etc. O discurso original no livro de Plath não necessitava se preocupar com os marcadores, vistos que foi

produzido em um contexto em que eles já estavam inclusos, e o modo de contar espanhol-chileno difere do português-brasileiro em maneiras que podem ser difíceis de mensurar, a julgar pelo estudo de Cintrão sobre o impacto das diferenças e proximidades na tradução do par Espanhol-Português.

3.4.2. O Projeto de Tradução para Casos e sucedidos

Com a posição tradutiva estabelecida, podemos firmar o projeto de tradução. Esquematizando com base na estrutura apresentada na imagem V, o projeto de tradução possui as seguintes partes em sua estrutura:

Projeto de tradução

1. Especificidades do texto original de *Casos y sucedidos*:
 - a. Uso raro de vocabulário técnico de uma área ou outra, as ocasiões em que foi necessário usá-lo, geralmente estão acompanhadas de explicações;
 - b. Uso de vocábulos originários das línguas indígenas chilenas e de regionalismos, que não são acompanhados de explicação porque se presume que o leitor os entenderá;
 - c. Observamos as seguintes características nos casos reunidos: (i) um verniz de realidade, com o narrador fingindo que acredita neles, (ii) podem ter sido compilados em diversas regiões do Chile, especialmente do centro e do norte, (iii) possuem extensões variáveis, (iv) formas verbais no tempo passado são predominantes e (v) as narrativas costumam começar estabelecendo os personagens (que são as únicas fontes de discurso direto) e o local onde se passam, mas a localização histórica é deixada ambígua.
2. Posição tradutiva:
 - a. Vontade de traduzir um texto sobre a cultura e o folclore de outro país sul-americano;
 - b. A tarefa de traduzir esses casos é vista como uma forma de se demonstrar respeito e interesse pela cultura de um outro país sul-americano, e também à obra e ao autor;
 - c. As normas: a percepção popular é que um tradutor deve ser exato ao sentido do que o original e, tanto quanto possível, ao formato e escolha de palavras utilizados. Nesta proposta de tradução se desviara destas normas usuais em favor

certa liberdade em relação ao original para atingir os propósitos da proposta, mas nunca ir além do que é permitido pelo original, tal como indicado por Berman. Ou seja, se julgarmos necessário, iremos substituir palavras, estruturas frasais, selecionar um sentido entre os possíveis caso não seja possível replicar a duplicidade etc, apontando essas mudanças em comentários em nome da ética tradutória.

Outros elementos que foram incorporados ao projeto de tradução incluem:

- Tradução realizada na instância do discurso ao invés na da língua, através da análise do que o produtor do texto original intencionava e as condições de produção;
- Compreensão de que o ritmo é não apenas uma questão de sonoridade ou repetições, mas também a maneira em que o discurso está organizado, que inclui elementos como a linearidade ou não do discurso, pontuação etc;
- Oralidade não é exclusiva da fala: ela também (pode) existir na escrita, e existem diversas maneiras para se criar, preservar ou adaptar a oralidade da fala em um texto e vice-versa;
- Distanciamento do que Berman classifica como tradução etnocêntrica e hipertextual – a tradução que remove ou adapta para incorporar o que é estrangeiro e que é resultado de transformações formais tais como a imitação ou adaptação – e a busca por uma tradução que seja ética e poética, que neste caso se alinha com a visão bermaniana expressa em *Pour une critique des traductions* (1995), que considera a tradução como uma obra separada, mas que existe em intertextualidade respeitosa com o original, a fim de moderar quaisquer impulsos do tradutor que levariam a obra a tornar-se uma recriação ao invés de uma tradução;
- Relacionado com o quesito “distanciamento da tradução etnocêntrica” mencionado anteriormente, a tradução visará nem apagar nem folclorizar o discurso do texto original, como proposto pela tradução etnográfica. Objetivamos que nossa abordagem fosse dialógica e intercultural, permitindo educar o leitor sobre a cultura chilena e ajudá-lo a reconhecê-la. Educar, nesse contexto, se limita a apresentar um tipo de narrativa popular chilena com no máximo breves explicações.

3.5. A tradução de três causos: *El reo que se largó en un barquito*, *Los compadres* e *La guagua mora*.

Esta seção será dividida em duas partes: a primeira examina a tradução de três causos, a recepção que tiveram e os comentários dos colaboradores, enquanto a segunda discorre brevemente sobre a tradução da introdução do capítulo e das *notas complementarias*, que têm uma natureza mais acadêmica.

A tradução foi realizada da seguinte maneira: as partes relevantes para esta dissertação foram escaneadas e as imagens convertidas em um documento PDF, posteriormente convertido para o formato word. O documento word foi então dividido por parágrafos.

Em seguida, desenhou-se uma tabela de cinco colunas e linhas equivalentes ao número de parágrafos. Os parágrafos originais foram inseridos na coluna 1 e as traduções foram feitas na coluna 2. Ao longo da tradução, comentários, dúvidas e observações relevantes foram registrados, divididos em três categorias – comentários de modo de contar e ritmo, culturais e etnográficos e de cunho linguístico – e inseridos nas colunas restantes de maneira resumida.

Existem diversos motivos para esta seleção: (i) os causos escolhidos mostram a variedade de comprimento do gênero. O caso *Los compadres* tem apenas um parágrafo, *La guagua* tem quatro e *El reo* seis, que é o número dos maiores causos; (ii) *El reo que se largó en un barquito* possui, em nossa opinião, um dos exemplos do ritmo – ou seja, da organização – do causos mais fáceis de ser apreciado, por que a escolha de palavras foi mais interessante devido às complexidades do par Espanhol-Português e de nossas interações com nossos colaboradores; (iii) *Los compadres* é um dos causos mais breves e com o humor mais marcado, e portanto se assemelha bastante com os contos facécias que Câmara Cascudo menciona em sua coletânea sobre os contos tradicionais do Brasil; (iv) *La guagua mora*, por fim, possui vários elementos que denotam sua origem chilena, como as palavras *guagua* e *chupalla*, maneiras “incomuns” no português para se referir a questões relacionadas ao batismo, e um distanciamento da “forma padrão” das narrativas pela explicação sobre os duendes.

Por várias vezes durante a tradução fomos confrontados com os limites de nosso conhecimento sobre a cultura chilena e a língua espanhola. Nessas ocasiões, levamos nossas dúvidas à comunidade r/chile no site reddit.com. Esse site é um “agregador social de notícias” dividido em comunidades ou “subreddits” criadas por usuários, sendo que a comunidade r/chile foi criada por usuários chilenos para compartilharem e discutirem notícias, piadas e outros temas, possuindo aproximadamente duzentos e quarenta e seis mil membros. Embora a maior parte das comunidades do reddit usem inglês como língua franca, a maioria das postagens no

r/chile são em espanhol e nossas postagens não eram exceções. Algumas outras informações foram descobertas interagindo na comunidade r/asklatinamerica, que tem mais de setenta e um mil membros, usa a língua inglesa como língua primária e destina-se a responder perguntas relacionadas a países específicos da América Latina ou à região como um todo.

As análises de recepção foram feitas por um grupo variado de colaboradores que se disponibilizaram a lê-las e, como consequência, suas respostas variam de comentários simples, que dizem as impressões gerais do colaborador a discussões mais ou menos detalhadas. Nossos colaboradores eram um grupo diversificado, com idades variando entre 22 e 63 anos. Todos possuíam pelo menos o ensino médio. Dos que possuíam ensino superior, havia professores de informática, uma jornalista, um cientista da informação e dois teóricos da tradução. Nenhum tinha uma relação ou conhecimento especial do Chile e no máximo um conhecimento funcional da língua espanhola. Quando achamos apropriado, implementamos as sugestões dos colaboradores.

Nos apêndices desta dissertação existem 16 tabelas, uma para cada caso no capítulo, e mais duas para a introdução do capítulo *Casos y Sucidos* e para as notas complementarias.

3.5.1. O preso que zarpou num barquinho

Uma vez caiu na prisão de Casablanca* um homenzinho desses que gostam muito do que é alheio. Na cela em que foi preso havia outro prisioneiro. O recém-chegado se esparramou em um banquinho e disse: “Você pensa em cumprir sua pena? Nem doido”.

O preso novo se levantou, tirou um pedaço de giz de seus farrapos e se distraiu traçando na parede o casco de um barco a vela: “Neste barquinho zarparei, compadre. Você não quer vir comigo?”.

Enquanto o preso antigo morria de desespero, o novo toda tarde ia colocando um detalhe no casco do barco; quer um mastro, quer uma gávea, quer uma verga. “Neste barquinho zarparei, amigo. Aproveite a ocasião. Quando tiver terminado os preparativos, levantarei âncora.” O companheiro, aborrecido e ranzinza, não lhe dava atenção.

Todas as tardes o preso colocava um detalhe ao barquinho. Até que faltava colocar, somente, a última vela. Então deu um ultimato ao companheiro: “amanhã, zarparei neste barco; ao amanhecer irei; aproveite a oportunidade; depois não ganhará nada se lamentando.”

Inútil. O companheiro tinha escolhido por não lhe dar uma migalha de atenção.

Veio a noite. Os presos se deitaram. O incrédulo adormeceu imediatamente. Quando o amanhecer se esgueirava pelas barras da cela, olhou o colchão de seu companheiro. Estava vazio. E na parede branca, nem sinal do barco.

*Casablanca: município da região de Valparaíso, Chile

De nossa parte, esta tradução não teve muitos problemas do ponto de vista etnográfico cultural. Entretanto, seu valor está no ritmo do conto, que, apesar de não se impactar adversamente no traduzir, é um dos melhores exemplos do que Plath coloca sobre o ritmo e estrutura de um *caso*.

A partir do momento em que o novo prisioneiro desenha o barquinho, a narrativa passa a operar num ritmo crescente, com um sentimento de que algo ocorrerá, reforçado pela atenção dada às ações do novo prisioneiro, que dão um senso de progresso ao descrever como ele está, adicionando novas partes ao barco, a repetição de que ele trabalhava todas as tardes no desenho e suas repetições – um dos poucos casos de discurso direto nas histórias – de que ele zarparia da prisão em breve. Eventualmente, esse ritmo chega a um ápice com a “última chamada para embarque” que um preso faz ao outro, e em seguida, acontece a reviravolta inesperada que Plath

considera uma marca dos causos: contrário a toda a lógica de um mundo “real”, o prisioneiro realmente desaparece com seu barco na calada da noite.

Quanto a problemas de ordem e escolha de palavras, podemos dizer que eles foram, do nosso ponto de vista e em retrospecto, fáceis de se resolver e bastante pontuais. De fato, nenhuma frase necessitou de mudanças extensas. A escolha de palavras foi um pouco mais trabalhosa, mais por motivo de escolha de como traduziríamos do que dúvidas quanto ao significado.

Por exemplo, no texto original, os habitantes da cela são sempre referidos como *reos*, e em uma primeira versão da tradução fizemos a tradução direta para “réu(s)”. Um caso, de certo modo, de uma tradução hipertextual da qual Berman falava. Com isso em mente e pensando em diminuir as repetições, traduzimos algumas ocorrências de *reo* para “preso(s)” um pouco antes de enviar os exemplos para a avaliação dos nossos colaboradores, mas isso gerou novos problemas: um de nossos colaboradores objetou contra qualquer uso de “réu”, argumentando que este termo é específico para pessoas que estão sendo julgadas, mas não condenadas, sendo que os personagens parecem já ter recebido suas sentenças, e outro colaborador indicou que a mudança para “preso” na frase *en la celda en que fue encerrado había otro reo* fez com que a tradução fosse de “na cela em que foi preso havia outro réu” para “na cela em que foi preso havia outro preso” e sugeri “prisioneiro” para evitar os problemas de “réu” e “preso”. Alternativamente, se poderia mudar a tradução de *encerrado* para “encarcerado” ou, por outra opção, na referida frase que permitisse que “preso” permanecesse. Outro pensamento que ocorreu ao traduzir *reo* com duas opções foi um erro absoluto, e utilizar um único termo poderia ser melhor para a contação, mas nenhum colaborador pareceu considerar a alternância de “réu” e “preso” problemática em si.

Outros termos que merecem destaque são *cofa* e *trinquete*, sendo que traduzimos o primeiro como “gávea” e a princípio preservamos o segundo por que não sanamos a tempo de enviar as traduções para os colaboradores as dúvidas sobre seu significado e, portanto, tínhamos dúvidas de como traduziríamos. Deveríamos, contudo, ter deixado o termo em itálico, para indicar que havia “algo incomum” com ele.

Em português, estes termos são incomuns na fala cotidiana e permanecem basicamente restritos à área náutica. Achamos interessante que, no discurso original, Plath não considerou necessário fazer uma explicação, mas se esta opção resulta de sua experiência com navios (oriunda de seus primeiros anos de trabalho relacionados com a marinha mercante) levar-lhe a achar tais explicações desnecessárias ou um caso de que o contexto estaria claro para um leitor

nativo e camuflado ao tradutor e leitor brasileiros devido à distância oculta do par Espanhol-Português não está claro.

De qualquer modo, pensou-se em traduzir *cofa* como “cesto”, “cesto de observação”, “ninho da águia”, “topo do mastro” etc antes de se optar pelo termo mais técnico. Quanto a *trinquete*, realizamos novas pesquisas após observarmos a recepção dos colaboradores. Voltamos ao site do dicionário da Real Academia Espanhola, que anteriormente nos dera as seguintes acepções:

1. m. Mar. Verga principal que se cruza sobre o “pau de proa”
 2. m. Mar. Vela que se põe pendura no *trinquete* (|| verga principal)
 3. m. Mar. “Pau de proa”, nas embarcações que possuem mais de um.
- (Tradução nossa)¹⁵

Como o *caso* se refere diretamente a *la última vela* quando o prisioneiro desenhista vai fazer seu ultimato ao companheiro, descartamos a segunda acepção. Reduzindo as opções à verga de um mastro (o “pau de proa”) ou que o barco tinha dois mastros, escolhemos entender que *trinquete* se referia à primeira acepção. Portanto, onde estava *trinquete* colocamos “verga”.

Muito menos problemáticas foram as palavras *arrellanó* (“esparramou”, mas outras opções para indicar que o preso se sentou todo descontraído no banco foram consideradas, entre elas “largou”, “se jogou num banquinho”, “sentou-se descontraído” etc), *aparejo* (“preparativos”, num caso em que o sentido da palavra no discurso teria nos iludido completamente graças aos problemas ocultos do par Espanhol-Português caso não tivéssemos tido o instinto de consultar o dicionário), *compiche* (“companheiro” – infelizmente, as opções que foram consideradas foram perdidas), *hosco* (“ranzinza” – há que se destacar que houve uma pequena mudança na frase quando se pôs um “e” ao invés de uma vírgula entre “amurrado/aborrecido” e “hosco/ranzinza”, e que talvez nenhuma dessas opções seja 100% “equivalente”) e *pizca* (“migalha”, mas também foi considerada “pitada”).

A recepção dos colaboradores em relação ao “O preso que zarpuo num barquinho” foi da seguinte maneira:

¹⁵ 1. m. Mar. Verga mayor que se cruza sobre el palo de proa.
2. m. Mar. Vela que se larga en el trinquete (|| verga mayor).
3. m. Mar. Palo de proa, en las embarcaciones que tienen más de uno.
Disponível em <https://dle.rae.es/trinquete#FkT29Hy>, acesso em 06/02/2022.

Colaborador 1: Curti o texto do barquinho.
Colaborador 2: Uma história muito fluida, ao mesmo tempo reflexiva, trazendo uma ótima síntese. Adorei!
Colaborador 3: Este colaborador escolheu fazer uma análise mais detalhada, concedendo-nos a seguinte resposta:
<p>Causo 1</p> <p>Impressões: Pra ser honesto, não tive uma impressão considerável para demarcar. Apenas causou um pouquinho de estranhamento devido ao uso do léxico - acho q vc [sic] usou alguns constituintes lexicais a fim de manter a "pegada" chilena.</p> <p>Sugestões:</p> <p>"caiu na prisão" ficou um pouco estranho. "Nem doido" não deu muita ideia de ênfase como por exemplo "Fulano tá achando que só pq [sic] eu dei bola pra ele quero namorar com ele. Que doido!"</p> <p>"O preso adicionava um detalhe ao barquinho" ficou meio não natural. Um exemplo seria: preferimos falar "chapar o cabelo" do que "modelar o cabelo".</p> <p>"Havia optado" poderia ser substituído por "tinha optado".</p> <p>Réu é antes da emissão da sentença criminal.</p> <p>Críticas:</p> <p>"O novo todas as tardes ia" - ordem sintática confusa.</p> <p>É "ultimato" ao invés de "ultimado"</p> <p>"Por não dar-lhe" - partícula de negação atrai o pronome. O correto seria "por não lhe dar".</p>

Colaborador 4 limitou sua revisão deste causo específico a indicar um erro ortográfico, embora admitisse que ele poderia estar ignorando algum contexto que o tradutor tinha (não estava, era um erro que escapou nossas revisões). Entretanto, este colaborador fez uma avaliação positiva dos causos (referindo-se a eles como “contos”).

Colaborador 5 foi aquele que apontou que a substituição de “réu” para “preso” havia causado um problema na frase *en la celda en que fue encerrado había otro reo* e sugeriu que se usassem “prisioneiro” como tradução para *reo*. Este colaborador também objetou à palavra *trinquete*, alegando que precisou recorrer a um dicionário e sugerindo usar “trinco”. Entretanto, como foi discutido, neste contexto *trinquete* não tem nenhuma relação com “trinco”, mas nem o colaborador 5 nem nós tínhamos muita certeza do significado à época.

Colaborador 6 fez que como o colaborador 4: uma avaliação geral de todos os causos, na qual destacou que “os três estão compreensíveis [sic] e contam causos com detalhes e coerência, apesar de serem fantasias”.

3.5.2. Os compadres

Na época em que os bruxos mandavam em Pomaire*, existiam dois compadres que, quando suspeitavam um do outro de praticar a feitiçaria, rejeitavam totalmente as provas. Mas, numa ocasião qualquer, um burro mordeu uma linda abóbora que estava jogada no caminho. Imediatamente, dizem que a abóbora começou a dar gritos: “Ai compadre, ai, compadre, você mordeu minha orelha!”

*Pomaire: um povoado no município de Melipilla, Região Metropolitana de Santiago, Chile.

Este caso foi bastante simples, mas diferente de *El reo que se largo.../O preso que zarpou...*, ele teve uma distribuição mais igual de comentários entre os de ritmo, etnográficos e linguísticos. Ele também é provavelmente o mais cômico dos três.

Talvez a maior complicação que tivemos foi decidir se os compadres conheciam ou não as bruxarias um do outro. A expressão original *a la vez* que vinha logo após a segunda vírgula é explicada pelo dicionário da RAE (Real Academia Espanhola) como *A un tiempo, simultáneamente*. Porém, isso não deixava claro para nós se eram os dois compadres pensando ao mesmo tempo (“Será que ele é um bruxo...?”) e então decidiam que o amigo não era um bruxo, ou se era a situação de uma terceira pessoa falando de suas suspeitas enquanto um amigo defende o outro.

A “reviravolta do caso” nos fez concluir que era um caso dos dois compadres serem bruxos, saberem disso e protegerem-se um ao outro das suspeitas, mas enquanto durou a indecisão, fizemos várias versões do trecho *a la vez que sospechaban el uno del otro de practicar la hechicería, negaban rotundamente esta evidencia*, embora nenhuma fosse uma verdadeira reescrita – foram, em verdade, experimentos para ver se com o uso dessa ou daquela conjugação poderia se criar a interpretação de que uma terceira pessoa perguntava a um compadre se o outro era um bruxo.

Do ponto de vista de uma tradução voltada para a contação, para a fala em voz alta, destacamos a frase “Ai compadre, ai, compadre, mordeu minha orelha, que no original era *¡Ay, compadre, ay, compadre, me mordió una oreja!*, que também merece destaque por seu papel como o ponto alto do ritmo. Acreditamos que uma estrutura e vocabulário similares seriam o bastante e, assim, colocamos no exemplo acima. Entretanto, um colaborador, embora não questionasse a estrutura, indicou que preferiria se tivesse posto “você” – o colaborador considerava que ficava esquisito de se falar do jeito que está no exemplo.

A única palavra que foi realmente difícil de se traduzir foi *zapallo* (que traduzimos como “abóbora”). O adjetivo *lindo* que a acompanhava nos fez pensar que era algum tipo de flor como o cravo, mas não um fruto e especialmente não uma abóbora. Essa situação não era tornada mais fácil porque *zapallo* é um etnotermo que até então nos tinha escapado. Originário do quéchua *sapallu*, ele é usado como nome para uma variedade de vegetais da família das *cucurbitaceae*, que inclui pepinos, abóboras, melões, melancias e muitos outros. Como não havia indicação de qual tipo de *zapallo* a história se referia, escolhemos usar uma abóbora, e essa escolha não foi questionada por nossos colaboradores.

Para este caso, os colaboradores ofereceram as seguintes respostas:

Colaborador 1: explicou suas impressões por mensagem de texto, que adaptamos abaixo para o gênero textual entrevista,

Colaborador 1: o dos compadres parece ter algo meio estranho, mas é muito bom também.

Pesquisador: O que você mudaria?

Colaborador 1: não sei dizer, mas ele soa meio esquisito. Acho que tem algo na ordem das palavras que me deixou meio confuso. Não sei dizer. Deixa eu tentar entender o que é... acho que é o "mordeu a minha orelha". A gente não vê tanto esse tipo de frase no português sem um sujeito para a frase (...)[O colaborador discorre sobre o caso 3 antes de retornar ao caso 2]
Ah, um dos compadres era o burro?

Pesquisador: Sim, a ideia é que um era o burro e o outro era a abóbora.

Colaborador 2: Uma anedota que parece ser mais voltada para uma contação de histórias para um público infantil no tradicional dia das bruxas;

Colaborador 3: mais uma vez, este colaborador fez uma análise:

Causo 2

Impressões:

Kkkk que causo estranho

Sugestões

"Existiam" poderia ser substituído por vocábulo de igual função

Críticas

Erro na grafia de imediatamente

Colaborador 5: Além de apontar um erro na grafia de “imediatamente” questionou a falta de explicação para o que era “Pomaire” e disse que considerava necessário explicitar a que a palavras se referia

É uma cidade? Região? País? Olhei na internet e só tem a explicação em espanhol. Acho que é bom especificar no texto o que venha a ser “Pomaire”. Algo do tipo: ... bruxos mandavam em Pomaire, uma região da Espanha... (se for uma região da Espanha, pq até agora não sei o que é, rs)

Por fim, as recepções geralmente positivas dos **Colaboradores 4 e 6**, mas que comentaram em linhas gerais voltam a se aplicar.

3.5.3. *O guagua mouro*

Uma vizinha de Copiapó* contava que seu *guagua* – seu bebê – parecia se divertir e rir com um ser invisível. As comadres não acreditavam nela. Mas, um menininho que visitava a casa disse que ele sempre observava um chapeludo muito feio perto do menino. Esse ser era pequeno e fazia muitas graças.

Só então se deram conta de que era um duende que visitava o lar e que era ele que divertia as crianças “mouras”, as que não estão batizadas.

O duende é um personagem pequeno, de pernas finas, pé largo e grosso, cara muito cabeluda. Se veste com uma larga camisa branca e um grande *chupalla* (um chapéu feito de palha)

Em geral se esconde nos jardins das casas onde moram as crianças às quais ainda não se pôs o óleo e quando estão presentes adultos, fica invisível.

*Copiapó: cidade e município na região do Atacama no norte do Chile.

De todos os três casos selecionados como exemplos, “O *guagua* mouro” é o que tem os etnotermos. Seguindo os princípios da tradução não-etnocêntrica de Berman e da tradução etnográfica, optamos por preservar tanto os vocábulos *guagua* quanto *chupalla*, mas fizemos alterações no texto próximo a *guagua* para explicitar o significado. Essa mudança foi motivada porque um leitor, que infelizmente não se juntou aos colaboradores por ter dado apenas esse

comentário, disse que ao ler “O *guagua* mouro” ele ficava esperando que *guagua* fosse introduzir alguma reviravolta que não veio.

A princípio, pensamos que a longa explicação sobre o que era um duende seria um artefato de uma época em que o conceito desse ser folclórico era incomum nas Américas, mas isso foi uma suposição errada, criada pela impressão de que, como duendes não aparecem com frequência no folclore brasileiro, o mesmo se aplicava ao resto da América do Sul. O engano foi descoberto durante uma conversa no fórum online *r/asklatinamerica* em que eu e outros brasileiros, que não associávamos os duendes ao folclore hispânico, descobrimos que os duendes são um elemento comum de diversos países da América Espanhola, tais como Argentina, Costa Rica, México (onde são chamados de “aluxes”) e Chile.

Na hora de se traduzir a descrição do “chapeludo”, tivemos uma dúvida sobre como traduziríamos o termo original *diablazo*. Os dicionários consultados não faziam referência direta ao termo, mas supondo que fosse uma variação de *diablado*, que por sua vez era variação de *endiablado*, poderíamos traduzir como “diabólico” ou “muito feito”. A primeira tinha a seu favor o fato de que o duende aparecia para crianças não-batizadas, mas como os participantes da discussão no *r/asklatinamerica* não pareciam associar duendes com demônios ou o mal, apenas com travessuras e magia, escolhemos descrever o duende como feio e engraçado.

Algumas outras mudanças que fizemos foram no trecho “parecia se divertir e rir com um ser invisível”, que costumava ser “aparentemente se divertia e ria com um ser invisível”; trocar de rapazinho para menininho para enfatizar a pouca idade do menino que explicou para a vizinha o que divertia o *guagua*; na frase “era um duende que visitava o lar e que era ele que divertia as crianças ‘mouras’”, eliminamos o verbo *vir* que existia antes de *visitava* e destacamos a palavra “mouras”. Por fim, mudamos a frase “às quais ainda não se há posto o óleo” para “às quais ainda não se pôs o óleo”.

Para *El guagua moro/O guagua mouro*, as recepções de colaboradores foram as seguintes:

Colaborador 1: Seguindo o precedente da recepção anterior, a recepção deste caso foi convertida para o gênero textual entrevista.

Colaborador: [O colaborador explica suas opiniões sobre o *Los comadres*] ...e no terceiro tem uma frase meio estranha também: "Só então se deram conta de que era um duende o que vinha visitava o lar e que é ele". Eu cortei no "ele", mas só para não copiar o parágrafo todo. O que me gera estranheza é isso aqui "que era um duende o que vinha visitava o lar".

Pesquisador: Pelo jeito terei que mexer aí. Um problema meu é que só recentemente, eu comecei a mexer nos textos. Essa parte ainda está muito espanhola.

Colaborador 2: 3- Com a ideia semelhante à aludida anteriormente,[isto é, "Uma anedota que parece ser mais voltada para uma contação de histórias para um público infantil no tradicional dia das bruxas"], conquanto a tradução poderia ter alguns retoques finais para um melhor aprimoramento de sua narrativa.

Colaborador 3: para este caso, este colaborador escolheu colocar suas críticas em uma foto do texto traduzido, que foi incluída

Causo 3

Impressões

Que conto estranho também kkkk

Sugestões

"Cara muito cabeluda" - poderia ser substituído por "rosto muito peludo"

Críticas: Vide foto abaixo

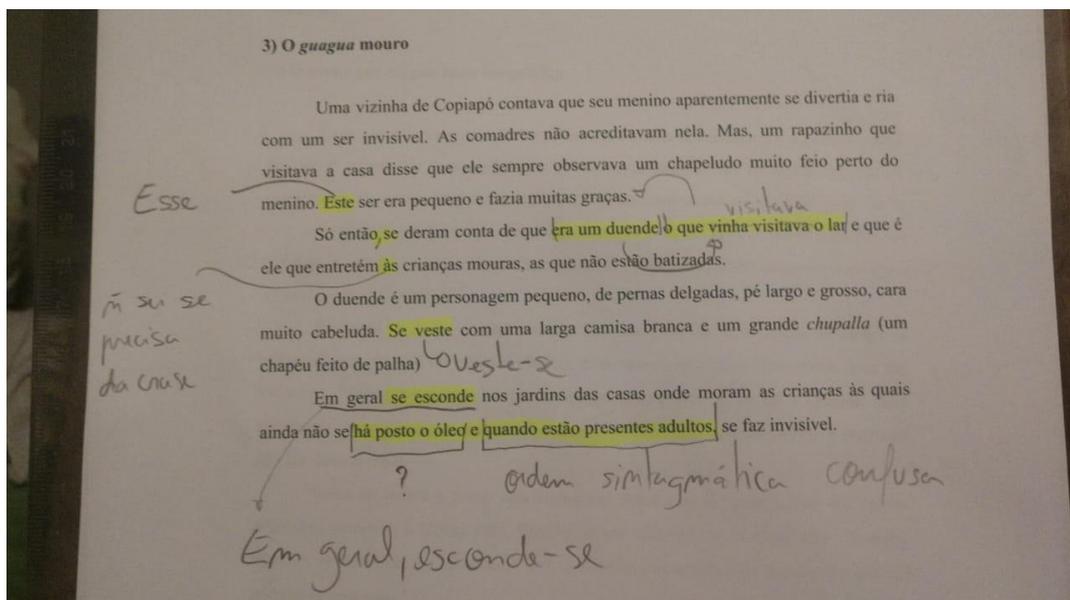


Imagem VI: críticas do colaborador 6 em relação ao caso *O guagua mouro*

Colaborador 5: mais uma vez, o colaborador 5 argumentou que precisava de uma explicação para onde ficava Copiapó. Além disso, o colaborador também disse que a frase “...o que vinha visitava o lar e que é ele que entretém às crianças mouras, as que não estão batizadas”, estava confusa, opinião que ecoa com a do colaborador 3. Por fim, o colaborador 5 questionou o uso da frase “ainda não se há posto o óleo” e achava que era melhor facilitar e substituir a expressão por outra mais comum, pois não havia entendido o significado embora entendesse que fosse algo a ser feito com uma criança pequena.

Por fim, os **Colaboradores 4 e 6** tiveram recepção favorável a todos os casos, como exposto nos comentários e recepção de *O preso que zarrou num barquinho*.

3.5.4. Da introdução do capítulo e das notas complementarias

Embora tenhamos traduzido o capítulo na íntegra, nem a introdução nem as “notas complementares” foram apresentadas para os colaboradores. Pode-se fazer um argumento de que teria sido bom mostrar pelo menos a introdução, pois teria ajudado a direcionar os colaboradores em suas avaliações ao esclarecer o que eram as narrativas que tinham em mãos, suas características e origem. Por exemplo, trechos como “El caso se expresa en el ánimo del narrador, en el tono doctrinal con que lo dice, con que lo cuenta” (2009, p. 109), traduzido como “O caso se expressa no ânimo do narrador, no tom doutrinal com que se diz, com que se conta” e a explicação nas *notas complementarias* de como a contação ocorre na Espanha

En España el caso o sucedido es un hecho contemporáneo de la persona que lo cuenta, y del que se citan testigos que lo vieron o lo oyeron decir el mismo día en que pasó y a personas de toda su confianza. Ciertamente que hay en él mucho de maravilloso, que por tanto, se resiste a la razón, pero ya tiene buen cuidado el que lo narra de preparar el ánimo del auditorio, diciéndole con voz grave: "Esto no es cuento, que es un sucedido", y afectando una seriedad que no toma para referir la tradición ni la leyenda. (2009, p. 113-114)

Na Espanha o caso ou sucedido é um acontecimento contemporâneo da pessoa que o conta, e citam-se testemunhas que o viram ou ouviram dizer o mesmo dia em que se passou e a pessoas de toda a sua confiança. É verdade que nele há muito que é maravilhoso, que portanto resiste à razão, mas aquele que narra já tem bastante cuidado em preparar o ânimo da audiência, dizendo-lhe com voz solene: “Isto não é conto, que é um sucedido”, e afetando uma seriedade que não usa para contar a tradição nem à lenda. (tradução nossa)

teriam sido de grande valor para nortear os colaboradores em suas leituras em voz alta destinadas a checar o ritmo da contação, ou “(...), o a los niños de la familia tal, por no estar

bautizados, por *estar moros?*” (p. 109), que teria sanado as dúvidas do colaborador 5 ao ler “O guagua mouro”.

Mesmo nessas seções houve questões relacionadas a etnotermos, tradução domesticadora ou não, além de escolhas sobre como colocar essa ou aquela frase em português. O caso mais emblemático foi na introdução do capítulo, onde Plath escreveu “(...) *a tal sujeto del pueblo con motivo de haber sacado un entierro, (...)*” (p. 109, grifo nosso). Não conseguimos encontrar uma explicação para a expressão *sacar un entierro* em lugar algum, então levamos nossa dúvida ao fórum de discussão da comunidade r/chile no site reddit. Vários usuários então nos explicaram que existe no Chile uma superstição em se enterrar coisas de valor para que figuras ou forças sobrenaturais intervenham em favor da pessoa que fez o enterro, e que mexer no enterro atrai azar. As *notas complementarias* também incluem um caso de Asturias, incluído para fins de comparação entre as histórias dos Chile e as de outros países.

3.6. Considerações do capítulo

A principal e mais gratificante descoberta deste capítulo foi que a proposta de tradução teve excelente recepção. Três casos representam um quinto de todos os que estão registrados em *Casos y sucedidos*, e como os exemplos aqui incluídos não foram traduzidos de maneira diferente dos outros, é plausível que os outros receberiam similar reação.

A reação dos colaboradores a etnotermos, expressões e outros elementos revelaram que muitos leitores preferiam mais contextualização do que oferecemos a princípio. Uma versão dessa tradução que fosse publicada provavelmente necessitaria de mais notas, comentários e glossários para equilibrar o desejo de conhecer as histórias do Chile e a comodidade do leitor. Consideramos que os questionamentos sobre a organização das frases sejam resultado da semelhança aparente do par Espanhol-Português induzindo o tradutor a subestimar o quanto a ordem frasal poderia causar estranhamento.

Também no tópico de uma tradução voltada para a contação, as respostas dos colaboradores raramente se aprofundavam em suas experiências com a leitura em voz alta. Possivelmente, uma avaliação com maior intervenção do pesquisador teria ajudado a expor as experiências.

CAPÍTULO IV: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa dissertação tem como objetivo propor um projeto de tradução para o livro *Folclor Chileno*, especificamente para um capítulo dedicado a registrar um tipo de narrativa chamada de *caso* ou *sucedido*. Com tal objetivo em mente, estudamos diversos assuntos, muitos deles não relacionados com os Estudos de Tradução, mas a áreas do conhecimento importantes ao se tratar de tradução de material folclórico.

O conceito de folclore é um dos que mais se destaca entre eles. Esta parte do conceito de cultura diz respeito a aquelas partes da cultura que encontram seu apoio e legitimidade entre as camadas populares da população e resultam da interação entre os grupos que a formam. Cristalizadas pela tradição, essas formas da cultura popular podem ser eventualmente estudadas e registradas por estudiosos, que as adaptam do contexto de literatura oral na qual existiam até então para o formato textual.

Apesar da complexidade do tópico acerca do folclore, existem poucos estudos sobre tradução desse material. Os problemas que essa escassez causa são vários. Se, como dizia Meschonnic, a maior parte do conhecimento humano só pode ser obtida por meio da tradução, quanto conhecimento nós brasileiros ignoramos por que no Brasil a tradução folclórica não está nem engatinhando? O folclore é um elemento constante na cultura, tanto durante sua existência como literatura oral que se mantém em grande medida coesa quanto após passar a existir em textos escritos.

O autor Oreste Plath, assim como os diversos editores do *Folclor Chileno* consideravam importantes que a juventude chilena conhecesse e se aprofundasse em seu folclore. De modo semelhante, acreditamos que seja benéfico criar interesse entre os brasileiros em conhecer seu continente, seus vizinhos e as culturas deles. Felizmente, também é nossa opinião que a falta de estudos de tradução folclórica também significa que existem amplas oportunidades para pesquisadores nesta área.

Embora existam narrativas similares às contidas em *Casos y sucedidos*, pouco foi escrito sobre ela. Julgamos necessário, portanto, analisar as diferenças entre gêneros do discurso para melhor caracterizar o tipo de texto que seria traduzido, não só pela ótica chilena de Oreste Plath e outros folcloristas, mas também a partir dos estudos de estudiosos brasileiros, como Câmara Cascudo, ou que já são estudados por brasileiros, como é o caso de Aarne e Propp.

Quando estávamos satisfeitos com nosso conhecimento sobre o material a se traduzir, nos voltamos para o embasamento teórico dos Estudos da Tradução. Nos baseamos nos estudos de Meschonnic sobre tradução na instância do discurso, pois não era nossa intenção apagar o discurso tipicamente chileno que estava presente nos textos originais, e mediante este estudo

do discurso de acordo com Meschonnic nos levaram a conhecer a opinião do teórico sobre ritmo como organização do discurso e oralidade como sendo prova de que não há barreira entre fala e escrita, noções que para nós foram valiosas para a tradução de um gênero que tem tanto foco sobre a oralidade. Estudamos também Antoine Berman e suas reflexões sobre como a tradução poderia gerar obras que não fossem etnocêntricas e hipertextuais, e que preservassem as marcas da cultura que produziu o discurso do texto original. Com o mesmo propósito, pesquisamos a tradução etnográfica para que as similaridades entre etnografia e tradução nos guiassem na elaboração de uma tradução que não exagerasse ou omitisse as características de outra cultura.

Munidos desses conhecimentos e de outros, voltamos à nossa pergunta inicial: “como traduzir material folclórico chileno de maneira a não apagar os elementos que o marcam como um produto da cultura chilena e ao mesmo tempo que desperte a curiosidade do leitor brasileiro para conhecer mais do folclore de outro país da América do Sul?”, procedemos a elaboração de um projeto de tradução para *Casos y sucedidos*, selecionamos exemplos e expusemos para um grupo de colaboradores a fim de obter uma ideia certa da recepção. Devido às nossas fundamentações teóricas, outras características foram incorporadas ao projeto como objetivos secundários, tais como evitar ser hipertextual devido definições de fidelidade que limitassem o que poderíamos fazer com texto ou por que a aparente proximidade entre espanhol e português restringisse nossas escolhas e traduzir pensando na oralidade para a contação dos causos em português, visto que o capítulo destacava que este era um gênero voltado para ser contado.

Obtivemos respostas favoráveis dos nossos colaboradores, que sugerem que nosso projeto de tradução estava em grande medida no caminho certo. Com base em alguns comentários feitos por eles, esclarecimentos adicionais sobre o gênero textual e marcadores culturais como expressões e localizadores espaciais aparentemente teriam sido bem vindos ao invés de serem considerados uma distração ou ruptura da leitura. Alguns questionamentos sobre a maneira que certos trechos foram traduzidos podem ser resultado tanto de o colaborador não aprovar uma estrutura frasal hispanizada ou talvez a distância aparentemente curta entre o Português e o Espanhol induziu o tradutor a parar de traduzir antes de obter o que soaria mais natural.

Algumas possibilidades que vislumbramos para dar continuidade a esse estudo e aos estudo de traduções folclóricas são a exploração do uso de paratextos como glossários, notas e comentários para recuperar o sentido e adicionar mais informações para o benefício do leitor; avaliações mais direcionadas para a recepção da passagem da oralidade escrita para a oralidade falada e vice-versa e como isso impacta na contação; estudar como ou se acontece a tradução de folclore entre países europeus, norte-americanos e entre países da América espanhola.

APÊNDICES

TABELA ESTRUTURAS NARRATIVAS DOS CAUSOS

	Causos	Tamanho	Composição frasal dos parágrafos	Início de parágrafos	Tempos verbais	Presença de discurso direto	Personagens	Narrador
1	<i>Chincha de tronco</i>	4 parágrafos	1 – 4 frases 2 – 2 frases 3 – 2 frases 4 – 1 frase	<ul style="list-style-type: none"> • En una hacienda... • Otras veces ofrecía... • Había oportunidades en que ofertaba cosas... • El hombre se reía... 	Pretérito imperfecto: Había, reía etc. Pretérito perfecto: Era, dicen, llamaba etc.	Presente nas falas do peño	O peño; demais trabalhadores	3ª pessoa
2	<i>El hombre caballo</i>	2 parágrafos	1 – 6 frases 2 – 1 frase	<ul style="list-style-type: none"> • Juan Aguilar, natural de Pelequén... • Se dice que una vez lo perseguieron... 	Pretérito imperfecto: Tenía, recorría, venía, volvía etc. Pretérito perfecto: Era, aprovechado, gustaba etc. Gerúndio: Pasando Presente do Indicativo: Se cuenta, Se dice	Ausente	Juan Aguilar	3ª pessoa
3	<i>El hombre toro</i>	2 parágrafos	1 – 1 frase 2 – 3 frases	<ul style="list-style-type: none"> • En Requínoa apareció un hombre... • Dicen que ese hombre tenía la aspiración... 	Pretérito imperfecto: Había, tenía, tenía Pretérito perfecto: Apareció, dio, paseaba etc. Infinitivo: Andar, resistir, sentirse, parecerse	Ausente	O homem touro	3ª pessoa
4	<i>El monstruo de Talagante</i>	2 parágrafos	1 – 1 frase 2 – 1 frase	<ul style="list-style-type: none"> • En Talagante... • Al lacerarlo, corta los lazos 	Pretérito perfecto: Aseguran, haber visto, son, Presente do indicativo: Ladra, lanza, anda etc.	Ausente	O monstruo de Talagante	3ª pessoa

5	<i>El pordiosero de Casablanca</i>	3 parágrafos	1 - 1 frase 2 - 2 frases 3 - 2 frases	<ul style="list-style-type: none"> • Un pordiosero de Casablanca... • La madre de estos niños... • Así aconteció una y otra vez 	Pretérito perfecto: Era, murió, llegaba, etc. Gerúndio: dejando Infinitivo: pegar	Ausente	O esmoleiro (<i>pordiosero</i>), os netos, a mãe dos meninos e a amiga.	3ª pessoa
6	<i>El reo que se largó en un barquito</i>	6 parágrafos	1 - 4 frases 2 - 2 frases 3 - 5 frases 4 - 3 frases 5 - 2 frases 6 - 5 frases	<ul style="list-style-type: none"> • Una vez cayó a la cárcel de Casablanca... • El reo nuevo se levantó • Mientras el reo antiguo... • Todas las tardes el preso... • Inútil. El compañero... • Vino la noche 	Pretérito imperfecto: Moría, Pretérito perfecto: Cayó, fue, encerrado, había, etc. Presente do indicativo: Les gusta, piensa, quiere etc. Infinitivo: Cumplir, venir, añadir Futuro do presente: Largaré, levaré, iré etc. Gerúndio: trazando	Presente nas falas do novo preso.	O novo preso; o preso antigo.	3ª pessoa
7	<i>Esta torta para la señora</i>	5 parágrafos	1 - 2 frases 2 - 2 frases 3 - 1 frase 4 - 2 frases 5 - 1 frase	<ul style="list-style-type: none"> • A la casa de una familia, (...), llegó una tarde una mujer... • La empleada de la casa, recibió la torta... • Al día siguiente... • Media hora más tarde.. • La empleada aseguró... 	Pretérito imperfecto Corría, tenía, Pretérito perfecto: Llegó; recibió; asegurado etc. Infinitivo: comerse	Presente na fala da entregadora da torta	A entregadora da torta, a patroa, a empregada, o cachorro.	3ª pessoa

8	<i>La botella de vino inagotable</i>	5 parágrafos	1 – 2 frases 2 – 1 frase 3 – 4 frases 4 – 1 frase 5 – 1 frase	<ul style="list-style-type: none"> • A una taberna del puerto de Valparaíso entró una tarde un hombre; • El hombre, después de mucho, se retiro; • Andando el tempo... • Otra vez llegó a la taberna... • Despues de mucho conversar y beber se retiró 	Pretérito perfeito: Entró, retiro, encontro etc. Infinitivo: servir, llegar, escanciar etc.	Presente na fala do homem misterioso.	O homem misterioso; os convivas	3ª pessoa
9	<i>La cojera del compadre Patricio</i>	4 parágrafos	1 – 2 frases 2 – 2 frases 3 – 3 frases 4 – 1 frase	<ul style="list-style-type: none"> • El compadre Patricio, que vivía em las labores campesinas... • Em plena <i>toma</i>, al compadre Patricio se le vio cojear • Justo al mes, se <i>plantó</i>, dejó la bebida... • El compadre Patricio sano... 	Pretérito imperfeito: Vivía, anduviera, sería etc. Pretérito perfeito: Era, comenzó, se le vio, se plantó etc. Infinitivo: Beber, cojear, verle etc.	Ausente	Compadre Patricio; familiares; curandeira	3ª pessoa
10	<i>La dormida de Caldera</i>	3 parágrafos	1 – 1 frase 2 – 6 frases 3 – 2 frases	<ul style="list-style-type: none"> • Em el puerto de Caldera había una pareja de enamorados... • Un día de calor, la pareja de enamorados pasó en frente a la casa de la ex enamorada... • Esa noche y el día segiente, lo durmió íntegramente 	Pretérito imperfeito: Había, hacía, Pretérito perfeito: Contrajo, pasó,comenzó etc. Pretérito perfeito composto: Há ido Futuro do presente: Traeré Participio passado Dormida Infinitivo: Despertar, volverse	Presente na fala da ex-namorada.	Um jovem, sua ex-namorada e sua esposa	3ª pessoa

11	<i>La guagua mora</i>	4 parágrafos	1 – 4 frases 2 – 1 frase 3 – 2 frases 4 – 1 frase	<ul style="list-style-type: none"> • Una vecina de Copiapó • Solo entonces se dieron cuenta • El duende es un personaje pequeño • Por lo general se esconde em los jardines 	Pretérito imperfecto: Entretenía, reía, hacía etc. Pretérito perfecto: Contaba, creían, visitaba etc. Presente do infinitivo: Entretiene, cubre etc. Infinitivo: Parecer	Ausente	Uma vizinha de Copiapó, seu filho, o duende, as comadres, um rapazote	3ª pessoa
12	<i>Las comadres</i>	4 parágrafos	1 – 1 frase 2 – 2 frases 3 – 1 frase 4 – 3 frases	<ul style="list-style-type: none"> • Dos comadres, que vivían en el pueblo de Ñipas, • Acontecía que la plata que daba su marido o sus hijos • El marido y los hijos se dieron cuenta • Pasó así um tempo, sin que pudiera disponer del dinero. 	Pretérito imperfecto: Acontecía, sabía, tenía etc. Pretérito perfecto: Vivían, dieron, pasó etc. Infinitivo: Pasar, disponer, lucir etc.	Ausente	As duas comadres, a família de uma delas	3ª pessoa
13	<i>Los bollitos</i>	6 parágrafos	1 – 1 frase 2 – 2 frases 3 – 1 frase 4 – 1 frase 5 – 1 frase 6 – 1 frase	<ul style="list-style-type: none"> • Un hombre que creia muy poco en brujerías, se dirigió a Vichuquén... • Durante uma reunión, manifesto no creer en estas cosas • Alguien les dijo que no hiciera risa de los brujos • Llegó el día en que el descreído tuvo de partir de Vichuquén • Ya em la capital, se acordó del regalo • Entonces recordó la advertência que habían hecho 	Pretérito imperfecto: Creía, reía, hiciera etc. Pretérito perfecto: Dirigió, manifesto, llegó etc. Infinitivo: Crear, acordar	Presente na fala de um vichuquenino	O homem descrente, o amigo de Pomaire	3ª pessoa

14	<i>Los compadres</i>	1 parágrafos	1 – 3 frases	<ul style="list-style-type: none"> • Em el tempo cuando los brujos mandaban en Pomaire... 	Presente do inf.: Dicen Preterito perfeito: Mandaban, negaban, mordió Infinitivo Practicar,	Presente na fala de um compadre	Os dois compadres	3ª pessoa
15	<i>El perro del tamaño del caballo</i>	3 parágrafos	1 – 2 frases 2 – 1 frase 3 – 1 frase	<ul style="list-style-type: none"> • Un día iba tranquilamente un buen hombre em su caballo... • No había caminado mucho... • Esto lo llenó de asombro... 	Preterito perfeito: Iba, apareció, notó, etc. Infinitivo: Caminar, mirar	Ausente	O cavaleiro, o cachorro que cresce	3ª pessoa

Observação: destacados em vermelho estão localizadores espaciais (onde a história se passa), em roxo estão os de tempo, e em azul estão destacados os personagens relevantes para a ação.

Tabela 1

Texto do original	Texto da tradução	Comentários sobre o modo de contar e ritmo	Comentários de cunho etnográfico ou cultural	Comentários de cunho linguístico
<p>Chicha de troncos: En una hacienda había un peón que era muy bromista y a la vez buen compañero. Dicen que de repente, en medio de la faena, llamaba a los trabajadores y les preguntaba: "¿Quieren tomar chicha, niños?". Todos miraban para uno y otro lado y no veían chicha por ninguna parte. El peón decía: "Esperen", y comenzaba a adelgazar un palo con un cortaplumas; luego, hacía un hoyito en un árbol y lo colocaba a manera de llave pipera y la chicha manaba abundante y sabrosa.</p>	<p><i>Chicha</i> de troncos: em uma fazenda havia um peão que era muito piadista e também um bom companheiro. Dizem que de repente, no meio da labuta, chamava aos trabalhadores e lhes perguntava: “Querem tomar <i>chicha</i>, rapazes?”. Eles olhavam de um lado pro outro e não viam <i>chicha</i> em lugar nenhum. O peão dizia: “esperem”, e começava a afinar um pau com um canivete; logo, fazia um buraquinho numa árvore e o colocava como se fosse uma torneira e a <i>chicha</i> escorria abundante e saborosa.</p>	<p>Esse parágrafo estabelece a dinâmica do ritmo do caso, e também segue a estrutura geral que Plath delineia: a situação cotidiana é apresentada e então o peão introduz algo extraordinário.</p>	<p><i>Chicha</i> é uma bebida alcoólica típica da região da Cordilheira dos Andes e América Central, feita da fermentação de milho ou outros cereais ou frutas. Foi criada em tempos pré-colombianos e tinha muita importância cultural no Império Inca.</p>	<p>Fui checar no Dicionário RAE por que <i>a la vez</i> não era <i>a veces</i> apesar da semelhança. De fato, o dicionário mostrou que tem significados diferentes, com a <i>la vez</i> significando <i>1. loc. adv. A un tiempo, simultáneamente.</i></p>
<p>Otras veces ofrecía: "¿Quieren pan 'amasao' calentito?". Y corría un pañuelo o un mantel y lo doblaba una y otra vez y aparecía el pan oloroso y quemante.</p>	<p>Outras vezes ele oferecia: “Querem um pão ‘amassado’ quentinho?”. E pegava um pano e o dobrava uma e outra vez e aparecia o pão cheiroso e quente.</p>			<p><i>Amasao</i> não é uma forma dicionarizada.</p>

<p>Había oportunidades en que ofertaba cosas mucho más tentadoras y todos le respondían afirmativamente. En estas ocasiones, les presentaba grandes paquetes, los que al ser desenvueltos, contenían líos de culebras</p>	<p>Haviam ocasiões em que oferecia coisas muito mais tentadoras e todos respondiam que sim. Nessas ocasiões, apresentava-lhes grandes pacotes, que ao serem abertos, continham um montão de cobras.</p>			
<p>El hombre se reía a mandíbula batiente del susto que se llevaban sus compañeros.</p>	<p>O homem ria de cair o queixo do susto que seus companheiros levavam.</p>			

Tabela 2

Texto do original	Texto da tradução	Comentários sobre o modo de contar e ritmo	Comentários de cunho etnográfico ou cultural	Comentários de cunho linguístico
<p>El Hombre Caballo: Juan Aguilar, natural de Pelequén, era un hombre que tenía la aspiración de igualarse a los caballos. Recorría inmensas distancias, pasando a los antiguos coches de viaje. Venía de Curicó a Santiago, y desde aquí volvía a Melipilla. Se cuenta que una vez, un día, recorrió doscientos kilómetros. Este Hombre Cavalo era aprovechado por muchos como hombre-correo. Lo curioso de este criollo era que le gustaba imitar a los caballos, cuando se empacan, y pegaba sus grandes arrancadas, dando relinchos hasta perderse de vista.</p>	<p>O Homem Cavalo: Juan Aguilar, nativo de Pelequén, era um homem que tinha a ambição de igualar-se aos cavalos. Percorria distâncias imensas, ultrapassando os carros antigos. Vinha de Curicó a Santiago, e dali voltava a Melipilla. Dizem que uma vez, um dia, percorreu duzentos quilômetros. Este Homem Cavalo era aproveitado por muitos como homem-correio. O curioso deste crioulo é que ele gostava de imitar os cavalos, quando empacam, e dava grandes arrancadas, dando relinchos até sumir de vista.</p>	<p>A contação destacaria o percurso de 200 km em um dia, os momentos em que Juan é chamado de Homem-Cavalo e homem correio, e todo o último período. Os primeiros destacariam a proeza dos 200 km e a referência direta ao título, enquanto os outros dois receberiam um tom mais cômico devido à comparação com os pombos-correios e a estranheza das ações de Juan.</p> <p>“Se cuenta” virou “dizem”, pois expressões como “dizem que” são mais comuns que “Contase.”</p>	<p>Se Curicó for a cidade com esse nome na região do Maule, é uma distância de aproximadamente 224 km até Santiago. De Santiago para Melipilla (ambas são parte da Região Metropolitana de Santiago) são cerca de 64 km. Por fim, Pelequén, localizada na região de O’Higgins, fica entre Santiago e Curicó.</p>	
<p>Se dice que una vez lo persiguieron dos guardianes montados en sus caballos y no pudieron darle alcance.</p>	<p>Dizem que uma vez dois guardas montados em seus cavalos o perseguiram e não puderam alcança-lo.</p>			

Tabela 3

Texto do original	Texto da tradução	Comentários sobre o modo de contar e ritmo	Comentários de cunho etnográfico ou cultural	Comentários de cunho linguístico
<p>El Hombre Toro: En Requínoa apareció un hombre que le dio por andar sin ropas, como Adán, y se paseaba frecuentemente desde el Cachapoal hasta Requínoa, y por más providencias que se tomaran no había forma de cubrirlo, ni siquiera con un saco.</p>	<p>O Homem Touro: Em Requínoa apareceu um homem que resolveu andar sem roupas, como Adão, e passeava frequentemente do Cachapoal até Requínoa, e por mais providências que se tomassem não havia como cobri-lo, nem com um casaco.</p>		<p>Cachapoal é um rio na região O'Higgins, dando nome a uma província da região. Requínoa é um município localizado na província.</p>	
<p>Dicen que este hombre tenía la aspiración de sentirse toro, de parecerse a estos animales, y como ellos, ni siquiera usaba la hoja de parra para cubrir su desnudez. En cambio, la naturaleza le prodigó una piel cerdosa que lo protegía de la intemperie, ya que dormía con sus hermanos toros, aquellos más montaraces, que junto con él huían de los vaqueros. El Hombre Toro fue seguido y reducido a prisión, y aunque se le cuidó con esmero, no pudo resistir la falta de yerbas y de sus amistades salvajes y murió.</p>	<p>Dizem que este homem tinha a ambição de sentir-se touro, de parecer-se com estes animais, e como eles, nem sequer usava uma folha para cobrir sua nudez. Em troca, a natureza lhe deu uma pele cabeluda que o protegia do mau tempo, já que dormia com seus irmãos touros, aqueles mais selvagens que junto com ele fugiam dos vaqueiros. O Homem Touro foi seguido e levado à prisão, e ainda que se cuidasse dele com esmero, não pode resistir à falta de ervas e suas amizades selvagens e morreu.</p>	<p>Eu preferiria ter traduzido <i>ni siquiera usaba la hoja de parra para cubrir su desnudez</i> como “nem sequer usava a folha da parreira para cobrir sua nudez”. De fato, versões anteriores fizeram essa opção, mas mudamos para versão ao lado para facilitar a contação.</p>		

Tabela 4

Texto do original	Texto da tradução	Comentários sobre o modo de contar e ritmo	Comentários de cunho etnográfico ou cultural	Comentários de cunho linguístico
<p>El monstruo de Talagante: En Talagante, numerosas personas aseguran haber visto un monstruo cuyas características principales son: de los brazos para abajo, un verdadero perro; las manos y la cara son muy parecidas a las de un hombre; su piel, como la de los perros; ladra como tal, y otras veces lanza chillidos guturales; anda en dos patas, como también en cuatro, y lo hace con mucha agilidad.</p>	<p>O monstro de Talagante: Em Talagante, muitas pessoas asseguraram ter visto um monstro cujas principais características são: dos braços pra baixo é um verdadeiro cachorro; as mãos e a cara são parecidas com a de um homem; sua pele como a dos cachorros; ladra como tal, e outras faz ganidos guturais; anda em duas patas, como também em quatro, e o faz com muita agilidade.</p>	<p>Removemos a vírgula e colocamos um “é” na tradução de <i>de los brazos para abajo, un verdadero perro</i> por considerar que a narração fluiria melhor sem a pausa.</p>	<p>Talagante é um município na Região Metropolitana de Santiago.</p>	<p>1) Esta é a opção que mais segue a letra. Outras que poderiam ser usadas é afirmam (falta a ênfase), juram (esse talvez tenha ênfase demais), testemunham...</p>
<p>Al lacearlo, corta los lazos con facilidad; pero le teme a los disparos.</p>	<p>Ao laça-lo, corta os laços com facilidade, mas teme disparos.</p>	<p>Uma alternativa considerada para a frase final seria “mas ele teme a disparos.”</p>		<p>Suprimi o “le” e o “a los”.</p>

Tabela 5

Texto do original	Texto da tradução	Comentários sobre o modo de contar e ritmo	Comentários de cunho etnográfico ou cultural	Comentários de cunho linguístico
<p>El pordiosero de Casablanca: Un pordiosero de Casablanca, que era muy anciano, se murió dejando varios nietos.</p>	<p>O esmoleiro de Casablanca: Um esmoleiro de Casablanca, que era muito idoso, morreu deixando vários netos</p>	<p>Consideramos manter “ancião”, mas como essa palavra é raramente usada na fala mais cotidiana, usamos idoso e chegamos a pensar em velho.</p>	<p>Tivemos dúvidas se “pordiosero” era um membro laico do clero, talvez seja algo como um mariano ou catecumenal. Consultando os membros do fórum r/Chile, concluímos que era apenas um esmoleiro/mendigo.</p>	
<p>La madre de estos niños era muy pobre y cuando llegaba en la tarde de su trabajo, los encontraba todos golpeados y llorosos. Según los niños, el abuelito muerto les venía a pegar.</p>	<p>A mãe destes meninos era muito pobre, e quando chegava à tarde de seu trabalho, os encontrava todos espancados e chorosos. Segundo os meninos, o avozinho morto vinha lhes bater.</p>	<p>Pensamos em manter “golpeados”, mas “espancados” dá uma ênfase, um espanto aos acontecimentos.</p>		
<p>Así aconteció una y otra vez, hasta que la madre toda compungida le contó el caso a una amiga y esta le dijo que seguramente el abuelo estaba en pecado con Dios, aconsejándole que una tarde</p>	<p>Assim aconteceu de novo e de novo, até que a mãe toda agoniada contou o caso a uma amiga e ela lhe disse que certamente o avô tinha pecado a Deus, aconselhando-lhe a se</p>	<p>Pensamos que “uma e outra vez” ficaria muito próximo de “uma vez ou outra”, que é uma expressão mais comum.</p>	<p>Quanto <i>estaba en pecado con Dios</i>, nossas fontes no r/Chile consideraram que o avô havia feito alguma coisa que havia zangado Deus e por</p>	

<p>se reunieran en la casa, a la hora que el abuelo le pegaba a los niños. Justamente a la hora indicada, se pusieron a rezar y luego sintieron que desde el techo de la habitación bajaba la voz del abuelo haciéndoles burla, más bien una fuerte exclamación de ¡Oh, oh, oh!</p>	<p>reunirem na casa uma tarde, na hora que o avô batia nos meninos. Justamente na hora indicada, puseram-se a rezar e logo sentiram que do teto do quarto baixava a voz do avô fazendo zombaria, mas também uma forte exclamação de <i>Ai, ai, ai!</i></p>		<p>isso assombrava os netos ao invés de ir para o além.</p>	
---	--	--	---	--

Tabela 6

Texto do original	Texto da tradução	Comentários sobre o modo de contar e ritmo	Comentários de cunho etnográfico ou cultural	Comentários de cunho linguístico
<p>El reo que se largó en un barquito: Una vez cayó a la cárcel de Casablanca un hombrecillo de esos a quienes les gusta mucho lo ajeno. En la celda donde fue encerrado había otro reo. El recién llegado se arrellanó en un banquillo y dijo: "¿Usted piensa cumplir su condena? Ni tonto".</p>	<p>O preso que zarpou num barquinho: Uma vez caiu na prisão de Casablanca: um homenzinho desses que gostam muito do que é alheio. Na cela em que foi preso havia outro prisioneiro. O recém-chegado se esparramou em um banquinho e disse: "Você pensa em cumprir sua pena? Nem doido".</p>			<p>Tive que incluir o "em", talvez haja como se livrar dele.</p>
<p>El reo nuevo se levantó, sacó un pedazo de tiza de entre sus harapos y se entretuvo trazando en la pared el casco de un buque a vela: "En este barquito me largaré, compadre. ¿No quiere usted venir conmigo?".</p>	<p>O preso novo se levantou, tirou um pedaço de giz de seus farrapos e se distraiu traçando na parede o casco de um barco a vela: "Neste barquinho zarparei, compadre. Você não quer vir comigo?".</p>			
<p>Mientras el reo antiguo se moría de desesperación, el nuevo todas las tardes iba agregando un detalle al casco del buque; que un mástil, que</p>	<p>Enquanto o preso antigo morria de desespero, o novo toda tarde ia colocando um detalhe no casco do barco; quer um mastro, quer uma</p>			

<p>una cofa, que el trinquete. "En este barquito me largaré, amigo. Aproveche la ocasión. En cuanto haya terminado el aparejo, levaré anclas." El compinche, amurrado, hosco, no le hacía caso.</p>	<p>gávea, quer uma verga. "Neste barquinho zarparei, amigo. Aproveite a ocasião. Quando tiver terminado os preparativos, levantarei âncora." O companheiro, aborrecido e ranzinza, não lhe dava atenção.</p>			
<p>Todas las tardes el preso agregaba un pormenor al buquecero. Hasta que le faltó añandir, unicamente, la última vela. Entonces le reconvino a su compañero: "Mañana me largo en este buque; de amanecida me iré; aproveche la oportunidad; después no ganará nada con lamentarse".</p>	<p>Todas as tardes o preso colocava um detalhe ao barquinho. Até que faltava colocar, somente, a última vela. Então deu um ultimato ao companheiro: "amanhã, zarparei neste barco; ao amanhecer irei; aproveite a oportunidade; depois não ganhará nada se lamentando."</p>			
<p>Inútil. El compañero había optado por no concederle una pizca de atención.</p>	<p>Inútil. O companheiro tinha escolhido por não lhe dar uma migalha de atenção.</p>			
<p>Vino la noche. Los reos se acostaron. El incrédulo se durmió inmediatamente. Cuando el amanecer se colaba por los barrotes de la celda, miró el jergón de su compañero; estaba vacío. Y</p>	<p>Veio a noite. Os presos se deitaram. O incrédulo adormeceu imediatamente. Quando o amanhecer se esgueirava pelas barras da cela, olhou o colchão de seu companheiro. Estava vazio.</p>			

en la muralla alquitranada, ni señas del buque.	E na parede branca, nem sinal do barco.			
---	---	--	--	--

Tabela 7

Texto do original	Texto da tradução	Comentários sobre o modo de contar e ritmo	Comentários de cunho etnográfico ou cultural	Comentários de cunho linguístico
Esta torta para la señora: A la casa de una familia, cuyo patrón era muy importante en el pueblo, llegó una tarde una mujer con este recado: Esta torta para la señora. Y partió.	Esta torta para a senhora: à casa de uma família, cujo dono era muito importante no povoado, chegou uma tarde uma mulher com este recado: Esta torta para a senhora. E partiu.		Quando aprendi espanhol, me disseram que <i>tortas</i> são bolos salgados e <i>pasteles</i> são bolos doces. Porém um colega (que não era um colaborador) comentou que, dependendo da região, uma torta também pode ser para doce.	
La empleada de la casa, recibió la torta, no supo dar más razones a la patrona. La señora y la empleada, ante el misterio, guardaron la torta para el otro día.	A empregada da casa, recebeu a torta, não soube dar mais explicações à patroa. A senhora e a empregada, diante do mistério, guardaram a torta para o outro dia.			
Al dia siguiente, recordaron la torta y la patrona ordenó que se tirara, en vista de que el misterioso oferente no había sido identificado.	No dia seguinte, recordaram da torta e a patroa ordenou que a jogasse fora, já que o misterioso remetente não havia sido identificado.			
Media hora más tarde, corría como loco por todas las	Meia hora mais tarde, corria como louco por todos os			

<p>habitaciones él perrito falderillo de la casa. Ante estas exageradas carreras, lo examinaron y se dieron cuenta de que el perro era víctima de algo extraño: tenía la lengua afuera y los ojos desorbitados.</p>	<p>quartos o cãozinho de estimação da casa. Diante destas corridas exageradas, o examinaram e deram conta que o cão era vítima de algo estranho: tinha a língua de fora e os olhos fora das órbitas.</p>			
<p>La empleada aseguró haber visto al perrito comerse la torta y que este recibió el mal que le iban a hacer a la patrona.</p>	<p>A empregada assegurou ter visto o cachorrinho comer a torta e este recebeu o mal que iam fazer à patroa.</p>			

Tabela 8

Texto do original	Texto da tradução	Comentários sobre o modo de contar e ritmo	Comentários de cunho etnográfico ou cultural	Comentários de cunho linguístico
<p>La botella de vino inagotable: A una taberna del puerto de Valparaíso entró una tarde un hombre, el que luego se amistó con un grupo que bebía en una mesa. Pidió una botella de vino, pero no la puso sobre la mesa sino debajo de ella y de ahí la sacó varias veces para servir, sin que esta llevara trazas de consumirse.</p>	<p>A garrafa de vinho inesgotável: em uma taverna do porto de Valparaíso entrou uma tarde um homem, que logo fez amizade com um grupo que bebia em uma mesa. Pediu uma garrafa de vinho, mas não a pôs sobre a mesa, mas sim debaixo dela e de lá a tirou várias vezes para servir, sem que ela parecesse acabar.</p>	<p>Eu gosto da ordem original então preservei-a.</p>	<p>A primeira versão traduzia “se amistó” como se amigou. Um colega comentou que “amigar-se, em português do Brasil, significa viver maritalmente com alguém”, e sugeriu usar “fez amizade”.</p>	
<p>El hombre, después de mucho, se retiró y los contertulios asombrados comentaron el hecho; pero más de uno dudó del estado de todos.</p>	<p>O homem, depois de muito, se retirou e os comensais assombrados comentaram o feito; mas mais de um duvidou do estado de todos.</p>	<p>Aqui o mesmo colega sugeriu colocar “muito tempo”, porém eu queria deixar o significado aberto, com a possibilidade de tempo, acontecimentos, bebedeira etc.</p>		
<p>Andando el tiempo, uno de ellos se encontró en la calle con el de la gracia y le manifestó su extrañeza por</p>	<p>Andando o tempo, um deles encontrou na rua com o da graça e lhe manifestou seu estranhamento pela garrafa de</p>	<p>1) Pelos poderes investidos a mim, mantenho a expressão original.</p>		

<p>la botella de vino inagotable. El hombre de marras se encogió de hombros y sólo le pregunto: "¿Le gustan las paltas?". Y se separaron. Al llegar a la casa el interrogado, encontró en los bolsillos unas grandes paltas.</p>	<p>vinho inesgotável. O homem da história encolheu os ombros e só lhe perguntou: "gosta de abacate?". E se separaram. Quando o interrogado chegou em casa, encontrou nos bolsos uns grandes abacates.</p>	<p>2) Checar versões anteriores, pensar um pouco mais.</p>		
<p>Otra vez llegó a la taberna y se juntó nuevamente con el grupo de amigos y volvió a escanciar la botella de vino inagotable.</p>	<p>Outra vez chegou à taverna e se juntou novamente com o grupo de amigos e voltou a servir a garrafa de vinho inesgotável.</p>			
<p>Después de mucho conversar y beber se retiró, pero todos los contertulios se encontraron en los bolsillos un paquete de excrementos.</p>	<p>Depois de muito conversar e beber se retirou, mas todos os comensais encontraram nos bolsos um pacote de excrementos.</p>			

Tabela 9

Texto do original	Texto da tradução	Comentários sobre o modo de contar e ritmo	Comentários de cunho etnográfico ou cultural	Comentários de cunho linguístico
<p>La cojera del compadre Patricio: El compadre Patricio, que vivía en las labores campesinas y que, además, era un buen padre, un día comenzó a beber. Esto asombró a sus familiares y compañeros de faena, ya que el compadre Patricio ni fumaba siquiera.</p>	<p>O coxear do compadre Patricio: O compadre Patricio, que vivia em seus trabalhos camponeses e que, além disso, era um bom pai, um dia começou a beber. Isto assombrou seus familiares e companheiros de trabalho, já que o compadre Patricio nem sequer fumava.</p>			
<p>En plena toma, al compadre Patricio se le vio cojear. Y todos, a la vez, se extrañaron de que el compadre Patricio anduviera con una pierna a la rastra.</p>	<p>No meio da bebedeira, se viu o compadre Patricio coxear. E a todos, de uma vez só, estranharam que o compadre Patricio arrastasse uma perna.</p>			<p>As primeiras versões desse caso tinham “...que o compadre Patricio andasse com uma perna doendo”, devido a uma confusão que fiz com a informação que peguei no r/chile relativa à passagem “pierna renga”, no parágrafo seguinte.</p>
<p>Justo al mes, se plantó, dejó la bebida y sus familiares pudieron verle en la pierna</p>	<p>Ao fim do mês, largou tudo, deixou a bebida e seus familiares puderam ver na</p>		<p>Pensei em coisas como “bateu o mês”, “no fim do mês” etc. Ficaria</p>	<p>Um colega sugeriu mudar a tradução de renga de dolorida para</p>

<p>renga, en la pata coja, una hinchazón que era de la misma forma de una lagartija. Se llamó a una curandera y esta, a la vista y paciencia de los familiares y amigos, procedió a operar. Cuál no sería la extrañeza de todos los presentes, cuando la meica extrajo de la herida una lagartija.</p>	<p>perna dolorida, na pata coxa, um inchaço que era da mesma forma que uma lagartixa. Chamaram uma curandeira e esta, à vista e paciência dos familiares e amigos, procedeu a operar. Qual não seria a estranheza de todos os presentes, quando a meica extraiu da ferida uma lagartixa.</p>		<p>muito esquisito deixar assim, temo. Aqui parece ser no sentido de que ele parou de tudo, não saia de casa, largou o trabalho, etc. Estou procurando uma opção sucinta. Queria manter esse, parece até ser um termo obscuro em português, mas a tradução certa seria “manca”</p>	<p>manca, mas escolhi manter a versão original por que me baseei nas explicações dos chilenos. Pus um aumentativo de inchaço, para condizer com o original.</p>
<p>El compadre Patricio sanó y pudo andar alegremenre con sus piernas.</p>	<p>O compadre Patricio sarou e pode andar alegremente com suas pernas.</p>			

Tabela 10

Texto do original	Texto da tradução	Comentários sobre o modo de contar e ritmo	Comentários de cunho etnográfico ou cultural	Comentários de cunho linguístico
<p>La dormida de Caldera: En el puerto de Caldera habia una pareja de enamorados; pero de la noche a la mañana vino la ruptura, y el joven, a los pocos meses, contrajo matrimonio con otra dama de la localidad.</p>	<p>A adormecida de Caldera: No porto de Caldera havia um casal de namorados; mas da noite à manhã veio o término, e o jovem, em poucos meses, contraiu matrimônio com outra dama da localidade.</p>			<p>A princípio traduzi a frase “a los pocos meses” como “a poucos meses”, eventualmente mudando para “em poucos meses”</p>
<p>Un dia de calor, la pareja de recién casados pasó frente a la casa de la ex enamorada, quien, en ese instante, se encontraba asomada a la puerta. Se saludaron y hablaron del calorazo que hacia. Ella les dijo: "Esperen, les traeré unas naranjas para que se refresquen". Y pronto reapareció con dos bellas naranjas, obsequiandose las a ambos. La pareja siguió su camino y fue la señora la que a causa del excesivo calor devoró las dos naranjas. Momentos después, comenzó a sentir una dejadez, un</p>	<p>Em um dia de calor, o par de recém casados passou em frente à casa da ex-namorada, quem, neste instante, se encontrava sentada na porta. Se saudaram e falaram do calorão que fazia. Ela lhes disse: “Esperem, lhes trarei umas laranjas para que se refresquem.” E logo reapareceu com duas belas laranjas, obsequiando-as a ambos. O casal seguiu seu caminho e foi a senhora quem devorou as duas laranjas por causa do calor excessivo. Momentos depois, começou a sentir uma languidez, um cansaço, uma espécie de sono</p>		<p>Deixei parecido com o original, talvez mexa depois. Me lembro que, quando estive no Chile, meu amigo Hector certa vez se referiu à sua esposa como senhora. Seria um jeito de falar chileno?</p>	<p>Coloquei “sentada” como um <i>placeholder</i> enquanto penso numa alternativa.</p>

cansancio, una especie de sueño.				
Esa noche y el día siguiente, lo durmió íntegramente. Y así ha ido pasando el tiempo, para despertar y volverse a quedar dormida largas temporadas, durante muchos años.	Essa noite e o día seguinte, dormiu-os inteiramente. E assim tem passado o tempo, para despertar-se e voltar a ficar adormecida longos períodos, durante muitos anos.			

Tabela 11

Texto do original	Texto da tradução	Comentários sobre o modo de contar e ritmo	Comentários de cunho etnográfico ou cultural	Comentários de cunho linguístico
<p>La guagua mora: Una vecina de Copiapó contaba que su niño se entretenía y se reía al parecer con un personaje invisible. Las comadres no le creían. Pero, un muchachito que visitaba la casa, dijo que él siempre observaba a un sombrero muy diablazo en torno del niño. Este personaje era pequeño y hacía muchas gracias.</p>	<p>O <i>guagua</i> mouro: Uma vizinha de Copiapó contava que seu <i>guagua</i> – seu bebê – parecia se divertir e rir com um ser invisível. As comadres não acreditavam nela. Mas, um menininho que visitava a casa disse que ele sempre observava um chapeludo muito feio perto do menino. Esse ser era pequeno e fazia muitas graças.</p>	<p>Considerarei que colocar essa explicação entre travessões não prejudicava o ritmo da contação</p>	<p>Se eu fosse delicado, ficaria preocupado que soasse racista com muçulmanos, da mesma forma que hoje em dia chamar alguém de “negro” hoje em dia pode ser chamado de racista independente do contexto.</p> <p>De acordo com o dicionário da Real Academia Espanhola, pode ser no sentido de “muito feio”, mas a associação com não ser batizado me tenta a manter diabólico. Provavelmente, um erro meu.</p>	<p>Aliás, terei que mexer nesse começo inteiro para ver se consigo um bom espelhamento... uma frustração de propostas de tradução e semelhantes.</p> <p>opção alternativa: ao redor</p>
<p>Sólo entonces se dieron cuenta de que era un duende el que visitaba el hogar y que es él que entretiene a los</p>	<p>Só então se deram conta de que era um duende que visitava o lar e que era ele que divertia as crianças</p>			

niños moros, a los que no están bautizados.	“mouras”, as que não estão batizadas.			
El duende es un personaje pequeño, de piernas delgadas, pie largo y ancho, cara muy filuda. Se cubre con una larga camisa blanca y una gran chupalla (sombrero alón de paja).	O duende é um personagem pequeno, de pernas finas, pé largo e grosso, cara muito cabeluda. Se veste com uma larga camisa branca e um grande <i>chupalla</i> (um chapéu feito de palha)	A partir daqui a contação seria muito mais desprovida de qualquer emoção		
Por lo general se esconde en los jardines de las casas donde moran los niños a los que aún no se las ha puesto el óleo y cuando se presentan los adultos, se hace invisible.	Em geral se esconde nos jardins das casas onde moram as crianças às quais ainda não se pôs o óleo e quando estão presentes adultos, fica invisível.		Será que terei que mudar para “ainda não se levou à pia batismal?” ou frase semelhante? Terei que ver como funcionam batismos...	Quando adultos estão presentes?

Tabela 12

Texto do original	Texto da tradução	Comentários sobre o modo de contar e ritmo	Comentários de cunho etnográfico ou cultural	Comentários de cunho linguístico
Las comadres: Dos comadres, que vivían en el pueblo de Ñipas, se disgustaron y a una de ellas le comenzó a pasar algo extraño, desde el día en que rompieron la amistad.	As comadres: Duas comadres, que viviam no povoado de Ñipas, de desgostaram e a uma delas começou a se passar algo estranho, desde o dia em que romperam a amizade.		Adorei usar este verbo aqui.	
Acontecía que la plata que le daba su marido o sus hijos se le desaparecia como por encanto. No sabía qué se le hacía de los sitios donde la colocaba.	Acontecia que a prata que lhe dava seu marido ou seus filhos desaparecia como por encanto. Não sabia que fim levavam os lugares onde a colocava.		<p><i>La plata</i> tem, em muito da América Espanhola, o mesmo sentido de “dinheiro”, “tostões”, etc. Decidi fazer uma tradução literal.</p> <p>A princípio traduzi <i>No sabía qué se le hacía</i> como “Não sabia que se fazia”, posteriormente mudando para a versão atual.</p>	
El marido y los hijos se dieron cuenta de que ella no la ocultaba, sino que se le hacía humo desde donde la dejara, ya a los pies de una	O marido e os filhos se deram conta de que ela não escondia, mas sim que se fazia fumaça do lugar em que a deixava, quer aos pés			

Virgen que tenía, o de su portamonedas.	de uma Virgem que tinha, ou de seu porta moedas.			
Pasó así un tiempo, sin que pudiera disponer del dinero. Al año, más o menos, comenzó a no esfumarse la plara y a lucir. A la vez se le quitó una puntada a la cintura, que le había aquejado desde que se inició el misterio del dinero.	Passou assim um tempo, sem que pudesse dispor do dinheiro. Ao ano, mais ou menos, começou a não esfumaçar-se a prata e luzir. Ao mesmo tempo sarou de um pontada na cintura, da qual tinha se queixado desde que se iniciou o mistério do dinheiro.		Sugeriu-se que eu traduzisse <i>lucir</i> como aparecer, mas já que fiz uma opção por traduzir <i>la plata</i> literalmente, decidi também fazer uma tradução literal aqui	

Tabela 13

Texto do original	Texto da tradução	Comentários sobre o modo de contar e ritmo	Comentários de cunho etnográfico ou cultural	Comentários de cunho linguístico
Los bollitos: Un hombre que creía muy poco en brujerías, se dirigió a Vichuquén y allá comenzó a lanzar tallas, pullas, al famoso pueblo de los brujos.	Os bolinhos: Um homem que acreditava muito pouco em bruxarias, se dirigiu a Vichuquén e lá começou a fazer piadas e ofensas ao famoso povoado dos bruxos.		Gostaria de ter achado um meio de preservar <i>tallas e pullas</i> .	
Durante una reunión, manifestó no creer en estas cosas, pese a los casos que le relataron, de los cuales se reía.	Durante uma reunião, declarou não acreditar nessas coisas, apesar dos casos que lhe relataram, dos quais ele ria.			
Alguien le dijo que no hiciera risa de los brujos.	Alguém lhe disse que não risse dos bruxos			
Llegó el día en que el descreído hombre tuvo que partir de Vichuquén y uno de sus más alegres conocidos le hizo entrega de unos bollitos para el viaje.	Chegou o dia em que o homem descrente teve de partir de Vichuquén e um de seus mais alegres conhecidos lhe entregou uns bolinhos para a viagem.			
Ya en la capital, se acordó del regalo de los pancitos y partió uno y cuando se lo llevó a la boca y quiso mascararlo, era un montón de cabellos; partió otro y le	Já na capital, se lembro do presente dos pãezinhos e partiu um e quando o levou à boca e quis mastigá-lo, era um montão de cabelos; partiu outro e lhe aconteceu o			

aconteció lo mismo que con el anterior y así, sucesivamente con todos.	mesmo que com o anterior e assim sucessivamente com todos.			
Entonces recordó la advertencia que le habían hecho: "Usted se va a acordar de los brujos y va a creer en ellos".	Então recordou a advertência que lhe fizeram: "você vai se lembrar dos bruxos e vai acreditar neles".			

Tabela 14

Texto do original	Texto da tradução	Comentários sobre o modo de contar e ritmo	Comentários de cunho etnográfico ou cultural	Comentários de cunho linguístico
<p>Los compadres: En el tiempo cuando los brujos mandaban en Pomaire, existían dos compadres que, a la vez que sospechaban el uno del otro de practicar la hechicería, negaban rotundamente esta evidencia. Sin embargo, en una circunstancia cualquiera, un burro mordió un lindo zapallo que estaba tirado en el camino.</p> <p>Inmediamentenre, dicen que el zapallo comenzó a dar gritos: ¡Ay compadre, ay, compadre, me mordió una oreja!</p>	<p>Na época em que os bruxos mandavam em Pomaire, existiam dois compadres que, quando suspeitavam um do outro de praticar a feitiçaria, rejeitavam totalmente as provas. Mas, numa ocasião qualquer, um burro mordeu uma linda abóbora que estava jogada no caminho.</p> <p>Imediatamente, dizem que a abóbora começou a dar gritos: “Ai compadre, ai, compadre, você mordeu minha orelha!”</p>			

Tabela 15

Texto do original	Texto da tradução	Comentários sobre o modo de contar e ritmo	Comentários de cunho etnográfico ou cultural	Comentários de cunho linguístico
<p>Un perro del tamaño del caballo: Un día iba tranquilamente un buen hombre en su caballo y en medio de un peladero se le apareció un perro que comenzó a caminar junto a su cabalgadura. De repente, el jinere notó que el perro se había cambiado por otro más grande.</p>	<p>Um cachorro do tamanho do cavalo: um dia ia tranquilamente um bom homem em seu cavalo e em meio de um campo apareceu um cachorro que começou a caminhar junto à sua montaria. De repente, o ginete notou que o cachorro havia sido substituído por outro maior</p>			
<p>No había caminado mucho, cuando miró y vió que junto a la sombra de su caballo caminaba otro enorme, de mayor altura que el anterior.</p>	<p>Não havia caminhado, quando olhou e viu que junto à sombra de seu cavalo caminha outro enorme, de altura maior que o anterior.</p>			
<p>Esto lo llenó de asombro y se llevó las manos a los ojos para restregárselos; cuando volvió a mirar, advirtió que el perro ahora era tan alto, que tenía el tamaño de su caballo.</p>	<p>Isto o encheu de assombro e levou as mãos aos olhos para esfregá-los, quando voltou a olhar, reparou que o cachorro agora era tão alto que tinha o tamanho de seu cavalo.</p>			

Tabela 16

Texto do original	Texto da tradução	Comentários sobre o modo de contar e ritmo	Comentários de cunho etnográfico ou cultural	Comentários de cunho linguístico
CASOS O SUCEDIDOS	CASOS OU SUCEDIDOS			
<p>El <i>caso</i> o <i>sucedido</i> es un género rico en Chile. Son muchos los <i>casos</i> del tipo de la mujer que nunca envejeció; de la persona que tiene doble presencia, o sea, el don de la ubicuidad, porque el mismo día y a la misma hora fue vista en distintas partes. Es también el <i>caso</i> de otros que se encuentran en una parte y despiertan, con gran sorpresa, en otra región. Y siguen los <i>casos</i> de las personas que encuentran hecha la comida; de los niños que conversan con seres perceptibles sólo a ellos; del caballo que se alarga o el otro que va creciendo en altura.</p>	<p>O <i>causo</i> ou <i>sucedido</i> é um gênero abundante no Chile. São muitos os <i>causos</i> do tipo da mulher que nunca envelheceu; da pessoa que tinha dupla presença, ou seja, o dom da onipresença, pois no mesmo dia e à mesma hora foi vista em locais diferentes. É também o <i>causo</i> de outros que se encontram em um lugar e despertam, com grande surpresa, em outra região. E seguem os <i>causos</i> das pessoas que encontram feita a comida; de crianças que conversam com seres perceptíveis só a eles; do cavalo que se estica e o outro que vai crescendo em altura.</p>			<p>Palavras com sentido de disseminado, popular, próspero. Por hora porei disseminado. Pensei em farto e principalmente abundante, que foi a opção que substituiu “”</p> <p>Aqui era caso no sentido usual ou no sentido do conto popular?</p> <p>De “se alarga” foi para “se estica”</p>
<p>El caso puede ser lo imaginario como lo verdadero: el hijo que le levantó la mano a su madre, el ladrón sacrílego que sintió la</p>	<p>O <i>causo</i> pode ser o imaginário ou o verdadeiro: o filho que levantou a mãe contra sua mãe, o ladrão sacrílego que sentiu a</p>			<p>Ou talvez desiludido ou ainda ingrato</p>

voz del santo, el padre descastado.	voz do santo, o padre desencaminhado.			
Unos son los imposibles conteniendo una verdad soñada, lógica e ilógica y otros en el fondo una lección, un correctivo, el juzgamiento.	Uns são os impossíveis contendo uma verdade sonhada, lógica e ilógica e outros há no fundo uma lição, um corretivo, o julgamento			
El caso ha ocurrido una vez, en el pasado o en el presente, y se le sabe porque le aconteció a tal o cual persona.	O caso ocorreu uma vez, no passado ou no presente, e é sabido por que aconteceu a essa ou aquela pessoa.			
¿Quién no conoce algún suceso, por lo común dañoso, que le pasó al hijo de la comadre, a tal sujeto del pueblo con motivo de haber <i>sacado un entierro</i> , o a los niños de la familia tal, por no estar bautizados, por <i>estar moros</i> ?	Quem não conhece algum sucedido, comumente danoso, que se passou ao filho de uma comadre, a tal sujeito do povoado por motivo de ter <i>desenterrado um enterro</i> , ou aos meninos da família que, por não estarem batizados, <i>por estar mouros</i> ?	A princípio, coloquei “certo”, certamente por que achei que ficava mais similar ao jeito que brasileiros falam mas 1) esta não é uma tradução domesticadora e 2) tal não soa truncado e esta não é a parte em que uma tradução “para fala” seria importante	Fui no Dicionário RAE e pesquisei pelo termo original “suceso”, e uma opção que surgiu “Accidente desgraciado”, mas o detalhe de que o sucesso é “comumente danoso” me fez perceber que o sucesso é “neutro”, podendo incluir coisas bem. De acordo com respostas no fórum r/chile do reddit, enterro são objetos	Aqui não acho que poderia por “com” ao invés de “por”

			<p>valiosos que foram enterrados como pagamento ao Diabo ou outros seres sobrenaturais em troca de poder ou intervenção.</p> <p>Algumas pessoas talvez reclamem, achem preconceituoso, mas é assim que é a expressão chilena.</p>	
<p>El caso tiene siempre intencion docente, unas veces explícita, otras veces implícita en la narración misma. A menudo acontece en el caso lo inesperado; es la burla, es lo divertido. El <i>caso</i> se expresa en el ánimo del narrador, en el tono doctrinal con que lo dice, con que lo cuenta.</p>	<p>O caso tem sempre intenção pedagógica, às vezes explícita, outras vezes implícita na própria narrativa. Frequentemente acontece no caso o inesperado; é o ridículo, é o divertido. O caso se expressa no ânimo do narrador, no tom doutrinal com que se diz, com que se conta.</p>			

Tabela 17

Texto do original	Texto da tradução	Comentários sobre o modo de contar e ritmo	Comentários de cunho etnográfico ou cultural	Comentários de cunho linguístico
Notas complementarias	Notas complementarias			
<p>En España el caso o sucedido es un hecho contemporáneo de la persona que lo cuenta, y del que se citan testigos que lo vieron o lo oyeron decir el mismo día en que pasó y a personas de toda su confianza. Cierto que hay en él mucho de maravilloso, que por tanto, se resiste a la razón, pero ya tiene buen cuidado el que lo narra de preparar el ánimo del auditorio, diciéndole con voz grave: "Esto no es cuento, que es un sucedido", y afectando una seriedad que no toma para referir la tradición ni la leyenda. Y es que la leyenda puede dudarse, la tradición puede creerse algo desfigurada, pero lo sucedido es imposible, lo admite tal y como se lo refieren a uno, pues que hay gentes que</p>	<p>Na Espanha o caso ou sucedido é um feito contemporâneo da pessoa que o conta, e citam-se testemunhas que o viram ou ouviram dizer o mesmo dia em que se passou e a pessoas de toda a sua confiança. Certo que há nele muito de maravilhoso, que portanto, se resiste à razão, mas já tem bastante cuidado aquele que narra de preparar o ânimo da audiência, dizendo-lhe com voz grave: "Isto não é conto, que é um sucedido", e afetando uma seriedade que não toma para referir a tradição nem à lenda. E é que a lenda pode-se duvidar-se, a tradição pode-se acreditar desfigurada, mas o sucedido é impossível, admite tal e como se refere a um, pois que há pessoas que viram o que</p>			

vieron lo que narran y lo atestiguan (Giner Arivau 1.).	narram e o testemunham (Giner Arivau 1.).			
He aqui un caso del folclore de Asturias: "Un día una bruja cogió a un niño que estaba en la cuna y se lo llevó por el aire buscando un lugar a propósito para tostarlo. En Santa Rosa de Mieres estaba un hombre en la cama cuando sintió el llanto de un niño, e inclinándose vio que una vieja limpiaba el fogón y que iba a poner un niño de pecho sobre las ascuas. Cogió los calzones y se los tiró, y como tienen una cruz, la bruja quedó sujeta y no pudo escaparse. Cuando se levantó el hombre, le preguntó de dónde venía y con qué objeto, y ella se lo refirió todo, diciendole que venía de Rainha, a algunas leguas de Santa Rosa. '¿Y cómo es que no se te ha ocurrido quemar antes al niño?' le preguntó con asombro. A lo cual contestó ella que no había encontrado hasta allí ninguna casa en que	Há aqui um caso do folclore de Asturias: "Um dia uma bruxa pegou um menino que estava no berço e o levou pelo ar buscando um lugar a propósito de assa-lo". Em Santa Rosa de Mieres estava um homem na cama quando ouviu o choro de um menino, e inclinando-se viu que uma velha limpava o fogão e que ia por um menino de peito sobre as brasas. Pegou os calções e os jogou, e como tem uma cruz, a bruxa ficou sujeita e não pode escapar. Quando se levantou o homem, lhe perguntou de onde vinha e com que objetivo, e ela lhe contou tudo, dizendo que vinha de Rainha, a algumas léguas de Santa Rosa. 'E como é que não havia te ocorrido queimar o menino antes?' lhe perguntou com assombro. Ao qual contestou ela que não havia encontrado até ali	Seria melhor "Tenho aqui"?	<p>Checar se</p> <p>1) Seria melhor "Tenho aqui"?</p> <p>2) "sentiu o choro" está adequado</p>	

no hubiera sal, levadura y agua limpia, pues donde faltaba una de esas cosas, tenían las otras dos, en ninguna casa donde las hubiera podía ella entrar".	nenhuma casa em que não houvesse sal, fermento e agua limpa, pois onde faltava uma dessas coisas, havia as outras duas, em nenhuma casa onde as houvessem podia ela entrar.			
Los casos o sucedidos son corrientes en América.	Os seguintes casos ou sucedidos são correntes na América.			
Rafael Heliodoro Valle (1891-1959), hondureño afincado en México, en su obra México imponderable (1936), relata un caso de gran semejanza y es el de la Mulata de Córdoba. Dice: "Cautiva estaba por orden suprema y se entretenía dibujando un barco en el muro de la prisión. Refiere quien no lo vio, pero lo oyó, que cierta vez le dijo a su carcelero que ya estaba aburrida de hallarse allí, y entrando sin equipaje en el barco imaginario, éste empezó a moverse desprendiéndose del muro, llevándosela por el aire hasta Manila, con una suavidad que	Rafael Heliodoro Valle (1891-1959), hondurenho radicado no México, em sua obra <i>México imponderable</i> (1936), relata um caso de grande semelhança e é o da Mulata de Córdoba. Diz: "Cativa estava por ordem suprema e se entretinha desenhando um barco no muro da prisão. Refere-se quem não o viu, mas o ouviu, que certa vez disse a seu carcereiro que já estava aborrecida de ficar ali, e entrando sem equipamento no barco imaginário, este começou a mover-se soltando-se do muro, levando-a pelo ar até Manila,			

envidiarían los más rápidos galeones del Rey".	com uma suavidade que invejariam os mais rápidos galeões do Rei.”			
Los folclorólogos argentinos Rafael Jijena Sánchez (1904) y Bruno Jacovella (1910-1996), consignan en la obra en conjunto <i>Las supersticiones</i> (1939), esta prevención: "Cuando llega un regalo sospechoso a la hora de comer, dejarlo 24 horas sin tocar. Si tiene un maleficio se descompone y engusana".	Os folcloristas argentinos Rafael Jijena Sánchez (1904) e Bruno Jacovella (1910-1996), consignam na obra em conjunto <i>Las supersticiones</i> (1939), esta prevenção: “Quando chega um presente suspeito à hora de comer, deixe-o 24 horas sem tocar. Se tem um maleficio se decompõe e cria vermes”.			
La niña del sueño intermitente, de imposición de un letargo y de enamorada adormecida, tiene semejanza con los cuentos y fábulas de la Princesa del sueño sin fin; la Bella Durmiente del Bosque o la Princesa Dormida.	A menina do sonho intermitente, de imposição de uma letargia e da namorada adormecida, tem semelhança com os contos e fábulas da Princesa do sono sem fim; a Bela Adormecida do Bosque ou a Princesa Adormecida.			

REFERÊNCIAS

Livros

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 2 ed., São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BERMAN, Antoine. *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. Tradução de Marie-Helène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- CALVET, Louis-Jean. *Tradição oral & tradição escrita*. Tradução de Waldemar Ferreira Netto e Maressa de Freitas Vieira. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.
- CANCLINI, Néstor G. *Culturas híbridas*. São Paulo, Edusp, 1989.
- CASCUDO, Luís Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 1954.
- CASCUDO, Luís Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. 2000.
- CATENACCI, Vivian. *Cultura popular: entre a tradição e a transformação*. São Paulo: Perspectiva. v.15 n.2, abr./jun. 2001
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- Crítica e tradução do exílio: ensaios e experiências [Recurso eletrônico]*. Alice Maria de Araújo Ferreira; Maria da Glória Magalhães dos Reis; Tarsilla Couto de Brito (Org.). – Goiânia: Editora da Imprensa Universitária UFG, 2017
- DERIVE, Jean. *Oralidade, literarização e oralização da literatura*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.
- FERREIRA, Alice Maria de Araújo; SOUSA, Germana Henriques Pereira de; GOROVITZ, Sabine (Org.). *Tradução na sala de aula: ensaios de teoria e prática de tradução*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2018.
- KOCHE, Vanilda Salton; MARINELLO, Adiane Fogali. *Gêneros Textuais: práticas de leitura escrita e análise linguística*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez, 2001.
- MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. *Introdução aos estudos culturais*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.
- MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- OUSTINOFF, Michaël. *Tradução: história, teorias e métodos*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011
- PLATH, Oreste. *Folclor Chileno*. Santiago do Chile: FCE, 2009
- PLATH, Oreste. *Geografía del mito y leyenda chilenos*. Santiago do Chile: Editorial Nascimento, 1983

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhna; organização e prefácio de Boris Schinaiderman. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.

SAAVEDRA, Yolondo Pino. *Cuentos Folkloricos de Chile – Tomo I*. Santiago do Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1960

SAAVEDRA, Yolondo Pino. *Cuentos Folkloricos de Chile – Tomo II*. Santiago do Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1961

SAAVEDRA, Yolondo Pino. *Cuentos Folkloricos de Chile – Tomo III*. Santiago do Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1963

SILVA, Heber de Oliveira Costa e. *Tradução e dialogismo: um estudo sobre o papel do tradutor na construção do sentido*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2011.

SOUSA, Germana Henriques Pereira de. *Artifícios da oralidade na escrita literária*. IN: *Tradução e cultura*. Organizadores: Cynthia Bell-Santos, Cristiane Roscoe-Bessa, Válmi Hajte-Faggion, Germana Henriques Pereira de Sousa. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011

TORRES, Marie-Helene. *Por que e como estudar a tradução comentada*. IN: *Literatura traduzida: tradução comentada e comentários da tradução / organização: Luana Ferreira de Freitas, Marie-Hélène Catherine Torres, Walter Carlos Costa*. - Fortaleza: Substância, 2017.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos de tradução – por uma ética da diferença*. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcilno Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo; revisão técnica Stella Tagnin. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

WAGNER, Roy. *A Criação da Cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*; tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Dicionários

Dicionário Michaellis Espanhol-Português

Dicionário SGEL Espanhol

Dicionário online da Real Academia Espanhola.

Dissertações

OLIVEIRA, Inácio Rodrigues. *Gênero causo – Narratividade e tipologia*. PUC-SP, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14393>, acesso em 12/08/2019.

SILVA, Maria Marlene Rodrigues da. O caráter emancipatório das obras de Lygia Bojunga, Dissertação de Mestrado, Literatura Brasileira, UnB, Brasília, 1999.

Artigos

AZEVEDO, Fábio Palácio: *O conceito de cultura em Raymond Williams*. Disponível em: acesso em 05/07/2021. Disponível em

<http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/ricultsociedade/article/view/7755>, acesso em 05/07/2021.

BARRETO, M. *Ritmo em Massaud Moisés e Henri Meschonnic: uma apresentação e um contraste*. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/158865>, acesso em 14/12/2020

BURGÜER, Juliane. Antoine Berman. *Pour une critique des traductions: John Donne*. IN: *Cadernos de Tradução*, v. 2 n° 8. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5901>. acesso em 14/12/2020

CINTRÃO, Heloísa Pezza. Competência tradutória, línguas próximas, interferência: efeitos hipnóticos em tradução direta. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/52262>, acesso em 28/01/2022

ENNES, Marcelo Alario; MARCON, Frank: *Das identidades aos processos identitários*. Disponível em

<https://www.scielo.br/j/soc/a/jXq5XN7RP3g6wFJqpQqXBTN/abstract/?lang=pt>, acesso em 15/07/2021

JUNIOR, Miguel Archanjo de Freitas; PERUCELLI, Tatiane: *CULTURA E IDENTIDADE: compreendendo o processo de construção/desconstrução do conceito de identidade cultural*. Disponível em:

<https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/9712>, acesso em 15/07/2021

KIRSCH, Gaby Friess. *Pressupostos teóricos para uma crítica da tradução literária*. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/49107#:~:text=Equival%C3%Aancia%20fidelidade%20literalidade%20met%C3%B3do,%20po%C3%A9tica%20da%20tradu%C3%A7%C3%A3o%20ritmo>, acesso em 11/01/2021

LENTZ, Gleiton. *Horizontes da tradução: o projeto de tradução na analítica bermaniana*. Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/12982>, acesso 10/11/2021.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Prefácios E Notas De Tradutores Brasileiros Dos Anos 1930 A 1950*. Disponível em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/14727/14727.PDF>, acesso em 20/12/2020

SELLIGMAN, Marcio. *Filosofia Da Tradução — Tradução De Filosofia: O Princípio Da Intraduzibilidade*. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5376>, acesso 10/01/2022.

SOARES, Vera Lucia. *Tradição oral e escrita literária: o exemplo das literaturas africanas de língua francês*. Disponível em:

<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19033/12338>, acesso 04/02/2022

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A Antropologia Perspectivista e o método da equivocação controlada*. Tradução de Marcelo Giacomazzi Camargo e Rodrigo Amaro. IN: *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 5 (10): 247-264, agosto a dezembro de 2018.

Sites:

Biografia de Oreste Plath. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3631.html>, acesso 31/10/10.

CEALE/Faculdade de Educação da UFMG. 2014. p. 229-231. Disponível em: . Acesso em: 18 jun. 2010.

Escritos de Marilena Chauí: O que é cultura? Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-YQcFNoiDMw>. Acesso em 03/04/2021.

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3435.html>, acesso em 29/08/2022.

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-348823.html>, acesso em 31/08/2022.

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-725.html>, acesso em 29/08/2022.

<https://ficcao.emtopicos.com/2018/09/ritmo-escrever-textos-linguagem/>, acesso em 01/01/21

Investigação folclórica. Disponível em <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96514.html>, acesso em 31/10/10.