

A TRADUÇÃO E A LITERATURA POPULAR/FOLCLÓRICA: UMA TRANSPOSIÇÃO CULTURAL DA CANTIGA DE BAREIRO E DA REZA DE CASCAES

Myrian Vasques Oyarzaba*

Gabriela Hessmann**

Verónica R. Ramirez Parquet Rolón***

RESUMO: A tradução da literatura popular/folclórica oferece um desafio estimulante para a reflexão e a prática tradutória, pois exige posicionamento consciente do tradutor tanto em relação ao texto de partida quanto em relação ao seu leitor e ao contexto cultural de chegada. Antoine Berman (2002; 2013) e Nord (1991) concebem a tradução como uma experiência reflexiva que aporta saberes intrínsecos e que impõe o pensamento. Assim, concordamos com Berman ao percebermos que todo ato tradutório parte de uma reflexão profunda do texto a ser traduzido. Contos, histórias, cantigas e narrativas populares são dotados de especificidades e riquezas, porém, tendem a sofrer detrimento, se comparadas com outras fontes escritas consideradas eruditas por alguns teóricos, uma vez que eles ignoram que tais manifestações unem a arte de narrar ao contexto em que a história ocorre e oferecem, em sua narrativa, ainda que maravilhosa, um substrato de realismo social pautado no imaginário e na memória coletiva. Diante dessas considerações, neste artigo propomos comentar os desafios tradutórios na realização da tradução e da contextualização de uma reza e a cantiga de roda *La víbora de la mar* – brincadeira infantil – do espanhol para o português.

Palavras chave: Tradução. Cultura. Folclore.

ABSTRACT: The translation of popular / folklore literature offers a stimulating challenge for the reflection and for the translation practice, since it requires a conscious positioning of the translator both in relation to the starting text and to the reader, as well as the cultural context of arrival. Antoine Berman (2002; 2013) and Nord (1991) conceives the translation as a reflexive experience that contributes a intrinsic knowledge and that imposes the thought. Therefore, we agree with Berman when realizing that every translation act starts from a deep reflection upon the text to be translated. Folk tales, short stories, songs and popular narratives are endowed with specificities and richness, but they tend to suffer detriment if compared to other written sources considered erudite by some theorists, who ignore that such manifestations unite the art of narrating to the context in which the story occurs and offer in their narrative, albeit wonderful, a substrate of social realism based on the imaginary and collective memory. In view of these considerations, in this article we propose to comment on the translation

* Universidade Federal de Santa Catarina, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, myrian.ead@gmail.com

** Universidade Federal de Santa Catarina, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, gabrielahessmann@gmail.com

*** Universidade Federal de Santa Catarina, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, veparquet@gmail.com

challenges and contextualization of some tales and a nursery rhyme *La víbora de la mar* –children’s play song – from Spanish to Portuguese.

Keywords: Translation. Culture. Folklore.

Introdução

Neste artigo, apresentamos reflexões feitas a partir de um minicurso intitulado “Diálogos entre a tradução e a literatura popular”, ministrado na Semana de Pesquisa e Extensão (SEPEX), realizada em 2017, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Como pesquisadoras e doutorandas do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, em todos os nossos estudos trabalhamos com o binômio indissociável: tradução e cultura.

Para fundamentar as reflexões acerca das traduções analisadas na presente pesquisa, utilizamos os arcabouços teóricos de Berman (2002). De acordo com o autor, a tradução vai ao encontro do outro, aquele que está muito longe, acolhendo todas as suas peculiaridades e subjetividades. Dessa forma, as reflexões neste artigo apontam, seguindo os pressupostos de Berman, para um modelo de tradução que valorize as especificidades do texto-base, pois, para o autor, uma obra oferece uma experiência de um mundo em sua totalidade e vai além de uma simples transmissão de mensagens. Nesse sentido, a temática recai sobre a problemática de se preservar o caráter estrangeiro do texto. À ótica de Berman, caberia ao tradutor preservar o “distante” no texto.

Berman (2002) concentra seu discurso sobre as formas tradicionais de tradução que geralmente são caracterizadas do ponto de vista cultural pelo etnocentrismo ao submeter o estrangeiro à sua própria cultura. Assim, nessa visão tradutória, o autor considera que tudo o que destoa da cultura receptora deve ser anexado ou adaptado. Compreende-se, portanto, que a tradução etnocêntrica tem suas bases fixadas na primazia dada ao sentido.

Com base nessas premissas de Berman (2002), neste artigo apresentamos as soluções encontradas para realizar a tradução de dois textos folclóricos. Um dos textos selecionados é a cantiga de roda / brincadeira infantil: “*A la víbora de la mar*”, traduzida do espanhol paraguaio para o português e seguida de alguns comentários. Cabe destacar que o título da cantiga é também título da obra de mini poemas escrito

por Rubén Bareiro Saguier publicada em 1977. Esse livro é caracterizado pela forte influência da cultura e língua guarani.

O segundo texto selecionado e que complementa as reflexões, é o conto folclórico, o “Balanço Bruxólico”, que foi fixado por Franklin Cascaes na obra *O fantástico na Ilha de Santa Catarina* (2003). No conto, é apresentada uma reza contra as ações das maléficas bruxas, personagens folclóricos da região litorânea do Sul do Brasil. A tradução realizada é do português com influências açorianas de Florianópolis para o espanhol paraguaio.

A partir das traduções, tecemos as reflexões dos desafios culturais encontrados comentando as escolhas e adaptações culturais necessárias para aproximar o texto ao público de chegada, sem descaracterizá-lo.

1. As manifestações folclóricas de Cascaes e Bareiro

Preocupados com a perpetuação da cultura de seu povo e com a manutenção de narrativas folclóricas, os escritores Franklin Cascaes (2003) e Rubén Bareiro Saguier (1977; 2006a; 2006b; 2007a; 2007b; 2008) desempenharam papel importante como pesquisadores para a manutenção das memórias folclóricas no Brasil e do Paraguai durante a contemporaneidade.

Franklin Cascaes, nasceu na Ilha de Santa Catarina, Florianópolis, em 1908, descendente de açorianos colonizadores da referida ilha, localizada na região Sul do Brasil. Era membro de uma família numerosa que morava em uma fazenda próxima ao mar, na qual funcionavam dois engenhos de farinha e um de açúcar e onde trabalhavam diversas pessoas, empregados de seus pais. Cascaes teve muito contato com esses trabalhadores, que trocavam receitas, cantavam e rezavam reunidos nos engenhos após o exaustivo trabalho, e foram eles os responsáveis por algumas das histórias que constam em sua obra e que também o influenciaram na busca por novos “causos”. O autor registrava as histórias fantásticas contadas pelo povo e reconhecia em sua obra a importância de preservar o que lhe narravam. Boa parte da obra fixada por Franklin Cascaes apresenta hipérboles fantasiosas, alegorias monstruosas, crueldades pedagógicas, seres folclóricos como mula sem cabeça, saci-pererê e, principalmente, as bruxas (ARAÚJO, 2008).

Em relato concedido a Caruso (1988, p. 23), o próprio Cascaes conta um pouco sobre suas jornadas em busca de novas histórias:

Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.6, n.10, p.46-64, 2020.

Minhas viagens quase sempre foram de canoa, eu arranjava uma canoa emprestada e viajava, sozinho, eu sou filho de pescador. Acostumado no mar, fui criado nas pescarias em Itaguaçu. Eu chegava até a praia da Tapera, e também seguia até o Ribeirão da Ilha. Outras vezes eu alugava uma carroça e me levavam até onde eu queria, a um engenho, a uma casa de canoa onde eu ficava dois ou três dias. (CARUSO, 1988, p. 23)

Além das obras literárias, o acervo de Franklin Cascaes conta ainda com desenhos, manuscritos e esculturas que retratam o cotidiano, a religiosidade, as lendas, os mitos, folgedos folclóricos e as tradições dos primeiros colonizadores da Ilha de Santa Catarina. Atualmente, seu trabalho é reconhecido e seu acervo se encontra no Museu de Arqueologia e Etnografia Oswaldo Rodrigues Cabral, situado na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). A instituição se tornou guardiã da coleção que recebeu o nome da mulher de Cascaes, “Professora Elizabeth Pavan Cascaes”, desde 1981, quando o próprio artista doou suas obras.

A passagem selecionada para tradução faz parte do conto “*Balanço Bruxólico*” que está presente no livro *O fantástico na Ilha de Santa Catarina* (2003), publicado em primeira edição no ano de 1983 obra de grande representatividade para a manutenção do folclore de Florianópolis e do Brasil. Essa obra é composta de narrativas escritas entre 1946 e 1975, faz parte da Literatura Catarinense Contemporânea e reproduz traços do inconsciente popular, relatando casos dramáticos e crenças no sobrenatural. Compreendemos que existem certos elementos que subjazem à cultura e que podem explicar o fenômeno de contos populares que, advindos da oralidade e internalizados de forma escrita, ainda permanecem fortes no cenário literário atual.

O fantástico na Ilha de Santa Catarina apresenta dois volumes com doze contos cada, além de conter ilustrações feitas pelo próprio artista em nanquim (técnica de pintura milenar que utiliza tinta preta superpigmentada). Tanto no primeiro quanto no segundo volume, o estabelecimento do texto, as observações quanto aos traços dialetais e o glossário foram elaborados pelo professor aposentado da Universidade Federal de Santa Catarina, Oswaldo A. Furlan. No segundo volume, publicado em 2002, um prólogo escrito por Gelcy José Coelho apresenta a trajetória de Cascaes. Nos contos, é possível perceber o uso da linguagem formal por parte do narrador ao introduzir as histórias a serem contadas, ao passo que, por parte dos personagens, percebemos o uso da linguagem informal (açoriana) eternizada através da escrita.

Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.6, n.10, p.46-64, 2020.

Cabe destacar que a obra retrata os moradores de Florianópolis, descendentes de açorianos que vieram do Arquipélago dos Açores, Portugal, para essa região entre os anos de 1748 e 1756 trazendo consigo suas crenças e costumes que foram se mesclando com as tradições dos guaranis e dos negros habitantes da região.

Nesse contexto, a bruxa era uma figura folclórica reconhecida e temida por todos e a benzedeira, que por vezes também era parteira, assume o papel de enfrentar a bruxa e desfazer a bruxaria. Com unguentos, orações e palavras que fogem à nossa compreensão, as benzedeiros apelam aos céus e proclamam uma batalha contra as maléficas bruxas. Uma dessas orações foi selecionada para tradução neste artigo e apresenta algumas barreiras tradutórias específicas do contexto folclórico. Cabe salientarmos que quanto às barreiras tradutórias compreendemos as dificuldades lexicais encontradas pelo tradutor ao se deparar com um vocabulário específico de uma região, uma cultura, um contexto-sócio/histórico/cultural, que não é compartilhado com outros contextos. Barreiras estas que são frequentemente expostas nos textos que fixam relatos dos descendentes de açorianos da ilha de Santa Catarina pois, possuem um léxico que não é compartilhado com um grande número de pessoas, expressões locais que não encontramos equivalentes em outras línguas, e por esse motivo faz-se necessário estratégias de tradução para que a mensagem seja compreendida por outros públicos.

Rubén Bareiro Saguier, por sua vez, nasceu em Villeta del Guarnipitán, Paraguai, em 22 de janeiro de 1930, é membro de grande destaque da sua geração nos anos 1950. (SAGUIER, 2006b). Escritor, poeta, ensaísta, narrador, professor de arte, crítico literário, líder intelectual, fundador de academias literárias, advogado, estudioso e promotor do engrandecimento do guarani é um dos nomes de maior prestígio da e para a Literatura Guarani do Paraguai. (SAGUIER, 2006a)

Vencedor do Prêmio Nacional de Literatura, o conjunto de sua obra é composto de uma significativa representação cultural de um povo que vive às margens de duas culturas e duas línguas: o espanhol e o guarani. (SAGUIER, 2006b).

O prêmio Casa de las Américas foi o responsável por ocasionar seu exílio, durante a ditadura Stronista. Em virtude do seu trabalho, dedicação e esforço o idioma guarani recebe seu devido reconhecimento nos meios acadêmicos mais prestigiados, uma vez que ele não mediu forças para que o idioma se tornasse um instrumento imprescindível para o novo projeto de sociedade do Paraguai. (SAGUIER, 2006a).

Na França, país que o acolheu no período de exílio, desempenhou a função de professor universitário ministrando aulas de Literatura Hispano-americana e Língua Guarani na Universidade Sorbonne, instituição que antes o tinha como aluno, e ainda em território Frances chegou a obter o título de embaixador do Paraguai na França. (SAGUIER, 2006b).

Posteriormente, com o fim da ditadura, Bareiro Saguier retorna ao Paraguai e ocupa seu lugar na Assembleia Constitucional de 1992, onde reivindica as questões sobre a oficialização da Língua Guarani como um assunto político fundamental. (SAGUIER, 2006b).

Cabe destacar que na Constituição Nacional de 1992 consta que o Paraguai é um país pluricultural e bilíngue. Conforme o artigo 140:

O Paraguai é um país pluricultural e bilíngue. São idiomas oficiais o castelhano e o guarani. A lei estabelece as modalidades de utilização de um ou outro. As línguas indígenas e as de outras minorias fazem parte do patrimônio cultural da nação. (CONSTITUCIÓN NACIONAL, 1992, artigo 140 tradução nossa).

Nesse sentido, a obra *A la víbora de la mar* de Rubén Bareiro Saguier, apresenta a estrutura linguística guarani, porém, é escrita em espanhol. O livro de poesias publicado em 1977, pela editora Diálogos, em seus Cadernos de la Piririta, apresenta 68 minipoemas em sua primeira edição; já na segunda edição, publicada em 1987, foram acrescentados mais 55 minipoemas. Além disso, a obra conta com um prólogo escrito pelo seu amigo e conterrâneo Augusto Roa Bastos e ao final da obra o próprio autor teve o cuidado de escrever uma advertência final onde comenta sobre a sua forma de escrita e suas particularidades.

Na dedicatória da obra *A la víbora de la mar*, a cantiga de roda selecionada para tradução neste artigo é personagem principal: la víbora de la mar, e é assim que inicia Bareiro sua obra de memórias e reflexões em forma de minipoemas. Com base nisso, a tradução da cantiga de roda La víbora de la mar utilizando como base lexical a obra de Bareiro Saguier.

Sabendo que a escolha de Rubén Bareiro Saguier (2006a), para dar o título de sua obra de La víbora de la mar não foi à toa, como comenta na obra *El séptimo pétalo* Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.6, n.10, p.46-64, 2020.

del viento (2006a), visto que o poema foi extraído de uma cantiga de roda que ritmava seus jogos de infância e que logo convoca em seu eu adulto a roda de recordações representadas na obra.

Cabe salientar que tanto Cascaes, quanto Saguier, são temas de pesquisa de duas das autoras deste artigo, assim sendo, serão abordados de forma mais aprofundada em suas teses.

2. A tradução da Literatura Folclórica

Refletir as questões imbricadas no ato de traduzir é foco de muitos pesquisadores, uma vez que a tradução é um fenômeno de forte impacto dentro da sociedade. Dessa forma, o ato de traduzir é, de certa maneira, atemporal e permite o acesso e o intercâmbio entre várias culturas, idiomas, costumes, visões de mundo de diversos períodos históricos. Nesse sentido, compreendemos o ato tradutório como um elo entre diferentes sistemas literários e culturais que nos permite o acesso a várias culturas, do oriente ao ocidente, das mais diversas raízes, costumes e visões do mundo, transportando indivíduos entre diversos períodos históricos.

Para a pesquisadora na área de tradução, Christiane Nord (1991), a tradução é vista como uma interação comunicativa, tomada em sua perspectiva sociocultural, na qual o tradutor é considerado não somente multilíngue, mas também uma figura multicultural, ou seja, um intermediador de diálogos entre línguas e culturas. Nord acredita perspectiva sociocultural torna a abordagem do texto, ao mesmo tempo, flexível, aberta e pertinente, sobretudo à análise de diálogos interculturais entre o texto fonte e o texto traduzido. As marcas culturais que permeiam os sentidos dos textos, à ótica da referida abordagem teórica, estão presentes em todos os patamares do discurso.

Sendo assim, para iniciarmos um diálogo sobre a tradução, no caso deste estudo específico, em que nos centramos em comentar a tradução de duas manifestações folclóricas, considerando as perspectivas socioculturais, versaremos sobre os preceitos de Berman (2002) e Nord (1991) que guiaram nossas reflexões.

De acordo com Petry (2018), na França dos anos 1970 iniciava-se uma corrente de discurso ético e político motivado por uma crítica à contradição da pseudoabertura ao estrangeiro, um abismo entre o que se proclamava nos discursos políticos e a situação dos imigrantes. Um dos mais relevantes críticos de tradução da França do século XX,

Antoine Berman (1942-1991), estava imerso nesse ambiente de luta em prol da voz do Outro. Na mesma época, ainda na França, o autor Rubén Bareiro Saguier (1930-2014) também produzia escritos contendo reflexões que versavam sobre o mesmo assunto.

Em sua obra *L'épreuve de l'étranger* (1984) ou *A prova do estrangeiro* (2002), Berman baseia-se em preceitos dos filósofos Walter Benjamin, Jaques Derrida e Lawrence Venuti para refletir sobre o caráter etnocêntrico existente nas traduções e defender as traduções estrangeirizantes, o autor abordou a questão do etnocentrismo francês a partir de um discurso sobre a tradução. De acordo com a pesquisadora Rosana Suarez (2005), em seu artigo intitulado Nota sobre o conceito de *Bildung* (formação cultural), os pensamentos de Berman basearam-se no conceito alemão da *Bildung que expressa sobretudo processo da cultura, da formação, motivo pelo qual utilizo a expressão "formação cultural"*. Berman afirma que para enriquecer a cultura nacional, faz-se necessário ir ao encontro do estrangeiro e realizar, assim, uma releitura da própria cultura.

Por sua vez, *La traduction et la lettre, ou l'auberge du lointain* (1999) ou *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2013), traduzido por Marie-Hélène Torres, traz em seu título uma discussão filosófica sobre os estudos da tradução, apontando as especificidades sobre a tradução etnocêntrica, já citada anteriormente, e sobre as deformações sofridas pelo texto traduzido que ignora em muitos aspectos a cultura fonte. Dessa forma, na tradução etnocêntrica, a letra, em todas as suas dimensões, é ignorada e a tradução não privilegia o sentido.

Berman (2002), embasado nos preceitos do filósofo Friedrich Schleiermacher), também aborda a ética no ato tradutório e o desafio de optar entre duas vertentes: aproximar o autor do leitor (domesticar a obra) ou levar o leitor até o autor (estrangeirizar a obra). Berman (2002), em consonância com o filósofo alemão, claramente opta pela estrangeirização na tradução de uma obra, tendo em vista que a ética na tradução consiste em receber o Outro enquanto Outro, a partir do desejo de conhecê-lo sem a intenção de dominá-lo. Na tradução, esse processo de respeito ao Outro se efetivaria por meio da preservação da letra do texto, ou seja, todos os elementos presentes na obra que visam colaborar para sua compreensão.

Em busca de uma tradução contextualizada e ética, nos parâmetros de Berman (2013), não basta apenas o conhecimento proveniente de documentos oficiais ou livros, mas, sim, agregar aos conhecimentos oferecidos por eles um olhar profundo às tradições

e à cultura popular ou, melhor dizendo, ao folclore em geral. Pois, acreditamos que é dele que partem as raízes que solidificam e sustentam a nossa construção. O folclore é um produto coletivo que surge por força de lei e independente da vontade dos homens. Para entender melhor esse fenômeno é importante transitar pela antropologia, história, sociologia e política em um estudo multidisciplinar e simultâneo.

Na busca pela compreensão de traços específicos de alguma comunidade ou da construção do sujeito como indivíduo e como ser social, alguns folcloristas e estudiosos defendem que folclore e cultura são sinônimos. Para Luís da Câmara Cascudo, autor de vários livros e estudos sobre a temática, entre eles o *Dicionário do folclore brasileiro* (1993) e o *Folclore do Brasil* (1967), a cultura é a união do folclore com a cultura letrada. Segundo o autor (1967), o folclore é a manifestação da experiência coletiva vivida em uma situação peculiar, é um patrimônio presente em todos os países e em diversos grupos sociais. Assim, o folclore se expressa nas continuidades, faz parte de nossa identidade, explica a nós mesmos, nosso passado, origens, etc. “Todos os países do Mundo, raças, grupos humanos, famílias, classes profissionais, possuem um patrimônio de tradições que se transmite oralmente e é defendido e conservado pelo costume.” (CASCUDO, 1967, p. 7).

Constituída da união de duas palavras de raízes nas antigas línguas saxônicas (*Folk* = povo e *Lore* = conhecimento), Folklore, assim grafada por William Thoms, em 1846, em inglês, refere-se aos conhecimentos de sabedoria popular. “O folclore é milenar e contemporâneo evolui com conhecimentos e contribuições dos grupos que interagem.” (CASCUDO, 1967, p. 9).

O VIII Congresso Brasileiro de Folclore (1995), realizou a releitura da Carta do Folclore Brasileiro. Em decorrência das grandes transformações sociais e do avanço das ciências nos últimos anos, estudiosos da cultura popular brasileira propuseram uma releitura da Carta de 1951. O novo documento contou com a participação ampla de estudiosos de folclore, e as Recomendações da UNESCO. Desta forma, a comissão nacional do folclore tem como definição:

“Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade,

funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a UNESCO. A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos.” (Comissão Nacional do Folclore 1995)

Corroborando com a definição da Comissão Nacional do Folclore, Cascudo (1967) entende que o folclore possui vínculo indissociável com o popular, porém, este não é o único fator que o define, pois, para que uma ação seja percebida como folclórica, ela deve se manter entre quatro pilares: antiguidade, anonimato, divulgação e persistência. É na popularidade que as ações folclóricas encontram permanência e continuidade. O autor afirma que “[...] somente o tempo, dando-lhe a pátina da autenticidade a fará folclórica. A autenticidade é o resumo constante e sutil das colaborações anônimas e concorrentes para sua integração na psicologia coletiva nacional”. (CASCUDO, 1967, p. 14). Ainda segundo Cascudo (1967), o folclore aproxima o povo que dele compartilha, cria intimidade, sentimento de fusão psicológica, ternura lírica, nostalgia e vibração moral, por fim, é uma fonte de valorização.

As manifestações folclóricas, como contos de bruxas, fadas e cantigas, portam significados importantes para quem as mantém e compartilha e isso, somado à troca entre gerações, faz com que sobrevivam ao longo do tempo. Dessa maneira, o folclore está relacionado à tradição, à transmissão de costumes, e é uma fonte de conhecimento e reflexo das heranças culturais dos sujeitos. Além disso, cabe destacar que algumas manifestações folclóricas justificam sua propagação ou encontram seu significado por explicarem aos indivíduos fenômenos reais vividos (fábulas com lição de moral, por exemplo) ou explicações para fenômenos “sobrenaturais” (pragas e pestes, fenômenos da natureza, etc.).

Propp (2002), por sua vez, concebe o folclore como um processo em movimento, surgido em estágios históricos arcaicos e que se faz presente através de suas reformulações em estágios mais tardios, ou seja, seus enredos não surgem por via evolucionista ou por meio de um reflexo direto da realidade.

Ainda de acordo com Propp (2002), muitas vezes o que se manifesta nos contos não está diretamente ligado ao sistema social e cultural a que pertencem. Em muitos dos casos, só encontramos explicações na sua gênese se comparados aos vestígios dos mitos, ritos e costumes de culturas diferentes e mais antigas e seus motivos podem remontar a diferentes rituais. Assim, segundo o autor, se considerarmos o folclore como hiperônimo, podemos afirmar que as cantigas, as poesias e os contos folclóricos seriam o seu hipônimo, apresentando uma narrativa sempre baseada na persistência de rituais que precisam ser pesquisados a partir de estudos sócio-político-econômicos. O autor estabelece as leis gerais da composição e gênese do conto maravilhoso relacionando língua e folclore, ambos como “[...] produtos do coletivo que surgem por força de lei e independentemente da vontade dos homens.” (PROPP, 2002, p. 46). O autor afirma ainda que, tanto a língua quanto o folclore tem origem entre muitos os povos e evoluem em diversos estágios. Além disso, o autor defende que é importante estudar as narrativas folclóricas partindo das mesmas premissas pelas quais se estudam fenômenos históricos, ou seja, levando em consideração que os processos sociais, políticos e culturais são considerados como meio de produção do conto maravilhoso enquanto fenômeno cultural e têm relação direta com modos de produção conservando em suas narrativas vestígios de formas existentes da vida social e sociedades remotas. Propp (2006) conclui que as partes constituintes são as mesmas para todos os contos e formam um todo único. Para Câmara Cascudo (1967), os contos derivam e convergem uns dos outros e raras são as passagens que não encontram semelhanças noutras paragens do mundo.

Tão variados e complexos, desde a inclusão do aspecto maravilhoso e cômico, pertencem, de modo geral, ao patrimônio de todos os povos da terra e são convergentes de soluções encontradas nas culturas mais distantes. Os contos nativos, próprios, típicos, são raríssimos. Cada conto é uma foz onde chegam as águas de rios incontáveis. Esse processo exigiu séculos e séculos e a sua transmissão vez por outra aparece como um problema. (CASCUDO, 1967, p.76).

Assim sendo, o estudo do folclore ajuda a revelar ao antropólogo, ao sociólogo, ao historiador, ao tradutor, as variantes e constâncias sofridas nos hábitos, línguas, objetos e tradições. Cascudo (1967) defende que o folclore deveria, inclusive, fazer Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.6, n.10, p.46-64, 2020.

parte do currículo das universidades, pois sua ausência representa a exclusão sistemática da cultura.

A necessidade de valorizar o estudo da cultura popular deveria orientar-se na evidência de sua utilidade indispensável. A impressão comum, entre letrados e educadores no exercício da orientação pedagógica, é que o folclore é um documentário de curiosidades, de exotismos e de material de plástico proporcionador de matutismos, regionalismos, sobrevivências do falso interior, do falso roceiro, do inexistente tabaréu das revistas teatrais de outrora, farto, pascácio e lorpa. Sugere uma exposição de resíduos salvos, restos mortais de culturas defuntas, boiando inconscientes, à tona da memória coletiva.

Assim, conforme as reflexões apontadas, para este trabalho, selecionamos duas manifestações folclóricas, uma cantiga de roda – brincadeira infantil – do Paraguai e uma reza folclórica do sul do Brasil, comentando sobre a tradução e alguns desafios culturais.

3. A tradução da cantiga de roda / brincadeira infantil

A cantiga de roda selecionada para tradução é de origem Mexicana, faz parte do folclore da maioria das crianças latino-americanas e constitui parte da memória cultural dos falantes de espanhol. No Paraguai é uma brincadeira frequente e estimulada pelos adultos pois, promove desde muito cedo a socialização entre todas as crianças da comunidade, estimula o canto e a movimentação corporal. (Morán, 2014)

A brincadeira consiste no seguinte: cada participante segura na cintura do outro, em fila, andando no ritmo da cantiga, onde o objetivo é passar por debaixo dos braços de outros dois participantes, que com os braços estendidos, formam uma ponte. Então, todos enfileirados passeiam em zigue-zague até passar por baixo da ponte. O jogador que se solta nesta corrida, assim não passando pela ponte, deve deixar a brincadeira.

A brincadeira, como uma metáfora, imita a sociedade, as crianças simulam uma cobrança de “impostos” para a passagem da ponte. Com o tempo, o jogo foi se espalhando pelos povos e recebendo outras variantes ao se adaptar ao contexto de cada região. (Morán, 2014)

Quadro 1: Tradução da cantiga “A la víbora de la mar”

<i>A la víbora de la mar</i>	À víbora do mar
A la víbora, víbora, de la mar, de la mar por aquí pueden pasar.	À víbora, víbora, D2o mar, do mar por aqui podem passar.
Los de adelante corren mucho, y los de atrás se quedarán tras, tras, tras.	Os da frente correm muito, e os de atrás ficarão. atrás, atrás, atrás.
Una mexicana que fruta vendía, ciruela, chabacano, melón o sandía. Una Mexicana que fruta vendía, ciruela, chabacano, melón o sandía.	Uma mexicana que fruta vendia, ameixa, damasco, melão ou melancia. Uma mexicana que fruta vendia, ameixa, damasco, melão ou melancia.
Vervena vervena jardín de matatena Vervena vervena jardín de matatena Campanita de oro dejame pasar con todos mis hijos menos el de atras tras tras tras tras	Verbena verbena jardim de matatena Verbena verbena jardim de matatena Sino de ouro me deixe passar com todos meus filhos menos o de atrás trás trás trás trás

Fonte: Cantiga popular/ domínio público

É na Víbora, personagem folclórico, que se encontra o referencial inicial para tecer as linhas que percorreram a infância do autor Bareiro Saguier, assim como comenta em seu livro *diversidad en la literatura de nuestra américa vol. II*, o personagem era foco de seu temor noturno e embalava as rodas de brincadeiras infantis ao ser protagonista em cantigas. A cobra, com chamas vorazes de fogo que saem de sua cabeça, não deveria ser invocada ou citada pela noite, pois poderia vir assombrar as crianças. O mito da Víbora figura como elemento cultural folclórico presente na memória coletiva tanto na cultura católica, materializada em muitas passagens na bíblia, quanto na cultura guarani presente em passagens do livro sagrado *Ayvu Rapyta*, unindo em sua construção a multiculturalidade do país. (Bareiro, 2007b)

Cabe destacar que, além da dedicatória à víbora no título, o personagem mitológico também ilustra a obra de maneira peculiar estendendo seu cumprido corpo desde a capa, onde apresenta a cauda, percorrendo as páginas com sua extensão até a contracapa, apresentando sua face armada para o bote.

A cantiga estimula nas crianças um simbolismo, ou seja, a criança que fica para trás ou que não acompanha o ritmo dos companheiros, é entregue à víbora. Essa entrega pode ser interpretada como uma imitação da vida real já que, antigamente, as crianças observavam que o costume para atravessar a ponte era que os tropeiros deixassem sempre a última mula com toda a sua mercadoria como forma de pagamento do pedágio, assim podendo realizar a travessia. Por sua vez, na roda infantil, a criança que não conseguisse acompanhar o zigue-zague das demais teria de sair do jogo. (Morán,2014)

A segunda estrofe do segundo verso “*ciruela, chabacano, melón o sandía*” é uma sequência de quatro frutas; a segunda fruta mencionada é uma variante do espanhol mexicano, *chabacano*, utilizada com mais frequência no México para denominar o damasco. (*Diccionario de la lengua española, 2014*). Neste sentido a escolha tradutória por damasco foi em busca da maior compreensão pelo leitor brasileiro, buscando a não descaracterização do texto fonte, essa mesma fruta também é conhecida na Espanha como *albaricoque* e na América Latina como damasco. (*Diccionario de la lengua española, 2014*)

Em termos gerais Berman (2002), a tradução é um constante redefinir. O autor acredita que, para enriquecer a cultura nacional, torna-se necessário ir ao encontro do estrangeiro, justamente como forma de proceder à releitura da própria cultura.

Outro ponto que merece destaque foi um desafio tradutório presente na terceira estrofe, no primeiro e segundo verso “*vervena vervena jardín de matatena*”, a palavra que se destacou foi matatena, e a qual na tradução para o português optamos por manter. Já que é um dos jogos mais antigos do mundo. O jogo é composto por cinco peças, geralmente são utilizadas pedras polidas. Os jogadores lançam as pedras do jogo ao ar e tentam segurar o maior número possível na parte de trás de uma das mãos enquanto caem. Quem pegar o maior número de pedras ganha.

Uma tradução possível poderia ser por “as cinco marias”, porém para não perder a rima do verso e com isso sua sonoridade na cantiga, mantivemos *matatena*. O ato de traduzir impõe que façamos escolhas o tempo todo, em alguns momentos privilegiamos o público de chegada e em outros as especificidades da obra. A tradução é uma espécie de “negociação” norteada pelo bom senso e pelo sentido. A escolha da matatena nos pareceu mais interessante neste momento, mesmo que cause um estranhamento no público de chegada.

Berman, em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2006) já apresenta sua crença sobre a tradução e suas dificuldades no título da obra. Para o autor, a tradução possibilita acolher aquele que está distante, o Outro, o movimento em direção à cultura estrangeira, com todas as suas peculiaridades e subjetividades. No caso da escolha em deixarmos o nome do jogo *matatena*, acreditamos em um modelo de tradução que valorize as especificidades do texto-base, sem nos preocuparmos com o possível estranhamento que possa causar no público de chegada. A intenção aqui é levar o leitor brasileiro (catarinense) até o jogo paraguaio.

4. A tradução da reza

No interior da Ilha de Santa Catarina, Brasil, principalmente nas comunidades da Lagoa da Conceição e do Ribeirão da Ilha, eram ouvidos “causos” dos pescadores, vítimas das bruxas, e de crianças embruxadas que foram salvas por uma benzedeira que com o auxílio de unguentos e orações eram livradas dos seus atos de maldade. (ARAÚJO, 2008)

Nesse contexto, conforme Araújo (2008), Souza (2002) e Cascaes (2002) as benzedeadas, mulheres consideradas sábias, eram indivíduos de extrema importância na região, pois elas realizavam a maioria dos partos e tinham voz nas decisões da comunidade. Os moradores da região acreditavam que, em oposição ao efeito maléfico que causavam as bruxas, pactuadas com o demônio, havia as benzedeadas, que anulariam as atrocidades possíveis em conformidade com as leis de Deus.

Assim, Franklin Cascaes (2002) relata no conto *Balanço Bruxólico* (2002) algumas estripulias das bruxas que teimavam em utilizar uma velha figueira como balanço. O dito balanço improvisado ficava em terras de um descendente de açorianos e ele, indignado com a situação, resolveu cortar os galhos da árvore que elas utilizavam para brincar. Ao cometer tal atitude, o sujeito passou a ficar embruxado – em posse das bruxas –, quase morto, necessitando do auxílio de uma benzedeadora. A velha, seguindo suas tradições de raiz açoriana, conforme o conto, rezou a oração a seguir, que foi traduzida para o espanhol respeitando a variante paraguaia.

Quadro 2: Tradução da Reza contra Bruxas

Treze raio tem o sóli, treze raio tem a lua, sarta diabo pro inferno questa alma não é tua.	Trece rayos tiene el sol, trece rayos tiene la luna, aña menby anda al infierno que esta alma
--	--

<p>Tosca marosca, rabo de rosca, vassoura na tua mão, relho na tua bunda e agulhão nos teus pés. Pôr riba do silvado e pôr baixo do tehiado!</p> <p>São Pedro, São Paulo e São Fontista por riba da casa, São João Batista. Bruxa tatará-bruxa, tu não me entre nesta casa nem nesta comarca toda. Pôr todos os santos dos santos. Amém!</p>	<p>no es tuya. Tosca trapaza, cola de rosca, escoba en tus manos, azote en el traste y aguijón en tus pies. ¡Por arriba del yuyo, por abajo de la teja!</p> <p>San Pedro, San Pablo, San Fontista por arriba de la casa, San Juan Bautista. Bruja ñaña-bruja, no me entres en esta casa ni en este pueblo. Por todos los santos de los santos, ¡Amén!</p>
--	---

Fonte: Cascaes (2006, p. 37).

A linguagem utilizada por Franklin Cascaes para fixar os contos regionais recolhidos durante pesquisa de campo feita pelo autor, imprime as marcas de seus narradores, muitos analfabetos ou semianalfabetos. Foi um pioneiro no gênero e seus registros contribuíram para a divulgação e compreensão do falar nativo. (ARAÚJO, 2008)

Consideramos que a tradução da reza para o espanhol paraguaio, com tantas barreiras culturais apresentadas, consiste em um desafio para a prática tradutória, visto que muitos traços culturais específicos estão expostos e podem ser perdidos na transposição caso o tradutor não transite bem na língua e na cultura meta. Nesse sentido, cabe ao tradutor a busca pela ética tradutória que consiste em receber o Outro enquanto Outro, movido pelo desejo de conhecê-lo. Berman (2013) conceitua a ética na tradução embasado, em grande parte, nos preceitos do filósofo Friedrich Schleiermacher(1813) no qual o tradutor possui duas escolhas: (a) aproximar o autor do leitor (domesticação) ou (b) conduzir o leitor até o autor (estrangeirização).

No caso da tradução da reza contra as bruxas, optamos por não mostrar os traços específicos do falar ilhéu, visto que necessitaria de uma contextualização histórica e cultural para o compartilhamento total por parte do leitor, porém imprimimos marcas do espanhol paraguaio, que tem fortes influências do guaraní. Tal situação pode ser verificada nas escolhas lexicais realizadas, por exemplo diabo por *aña menby*, palavra específica é usual no paraguai para nomear ao demônio. Também a tradução do vocábulo bunda por *traste*, termo mais corriqueiro no espanhol paraguaio e silvado por *yuyo*, palavra que designa, para os paraguaios, as regiões com mato alto. Tais escolhas

rompem as barreiras tradutórias e facilitam o compartilhamento e compreensão da reza pelo público alvo.

Cabe salientar que as mulheres consideradas bruxas eram geralmente velhas e feias que moravam afastadas das comunidades e eram acusadas de perseguir crianças ou animais realizando atos maléficos. Por isso, em português na variante açoriana de Florianópolis, a reza adverte: Bruxa tatará-bruxa, ou seja bruxa tataravó, ou velha. Nesse caso optamos pela tradução por *bruja ñaña-bruja* que define uma bruxa má e velha no espanhol paraguaio.

Na reza, acreditava-se que as personagens folclóricas tinham pacto com o demônio e para que suas ações não tivessem efeito era preciso, inicialmente, que a benzedeira expulsasse o diabo da alma possuída. Ao continuar a leitura da oração, a benzedeira afirma que a bruxa possui uma vassoura, utensílio que era utilizado para se deslocar de um ponto ao outro ou raptar as crianças recém-nascidas. Tal estereótipo “bruxólico” vem desde a Inquisição da igreja católica, século XVIII, originalmente organizada para perseguir hereges, bruxas. Até hoje, o estereótipo bruxólico, permanece na memória coletiva e folclórica, tanto no Brasil como na maioria dos países até os dias atuais.

Por ter forte ligação com a cultura Católica, a benzedeira, em suas orações, convoca a participação de santos católicos finalizando sua prece com “amém”, palavra hebraica que indica uma afirmação ou adesão com que se concluem muitas orações no Cristianismo, no Islamismo e no Judaísmo (SOUZA, 2002).

Considerações Finais

Concluimos com base nas traduções acima que traduzir é decidir, é adotar a um termo e abrir mão de outro, é explicar ou omitir, é reflexão, prática, interpretação e escrita hábil. Traduzir é um desafio por si só, e não foi diferente nas traduções ora realizadas. Cabe destacar que traduzir Franklin Cascaes e Rubén Bareiro Saguier é um trabalho desafiador, já que a linguagem utilizada por Cascaes carrega traços típicos do falar ilhéu: fônicos, morfossintáticos e lexicais semânticos; e a linguagem utilizada por Bareiro, por sua vez, é marcada pela forte influência da cultura e língua guarani no registro do poema em espanhol.

Concluimos, portanto, que, mesmo diante das especificidades de cada autor e de cada cultura, existem muitas similaridades no registro de passagens folclóricas além da Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.6, n.10, p.46-64, 2020.

preocupação com a história e a tentativa de preservar as raízes culturais para o futuro na literatura de ambos.

Conforme Nord (1991) a interação comunicativa é tomada em sua perspectiva sociocultural, na qual o tradutor é considerado não somente multilíngue, mas também como uma figura multicultural, ou seja, um intermediador de diálogos entre línguas e culturas. Com base na tradução realizada dos textos folclóricos fixados podemos dizer que a literatura é um retrato do que acontece nas sociedades. Nesse sentido, quando optamos por traduzir uma obra, no caso desta pesquisa, uma cantiga folclórica e uma reza encontramos o desafio e a responsabilidade de imprimir esse retrato em outro espaço.

Seguindo os pressupostos de Nord (1991) acrescentamos que na tradução algumas barreiras foram encontradas, uma delas e talvez a mais proeminente seja a questão do estrangeiro dentro do texto, de que forma podemos dialogar com o estranho, com o diferente. Berman (2002) acredita que para enriquecer a cultura meta torna-se necessário ir ao encontro do estrangeiro na cultura fonte, justamente como forma de proceder a releitura da própria cultura para o público de chegada.

Referências

ARAÚJO, Adalice Maria de. **Franklin Cascaes, o mito vivo da Ilha: mito e magia na arte catarinense**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2008.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

_____. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo. O intraduzível como valor*. Tradução de MarieHélène Catherine Torres, Maurio Furlan, Andréia Guerini. Florianópolis: Nuplitt/Letras, 2006.

Carta do Folclore Brasileiro. Bahia, 1995. Disponível em: <http://culturadigital.br/setorialculturaspopulares/files/2010/02/1995-CARTA-DO-FOLCLORE-BRASILEIRO-CNF.pdf>. Acesso em: 30 out. 2019.

CASCAES, Franklin. *O fantástico na Ilha de Santa Catarina*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

_____. *Folclore do Brasil*. 1967.

Diccionario de la lengua española. 2014. Disponível em: <https://dle.rae.es/?id=IVv4DWd>. Acesso em 05/11/2019

MORÁN, Arturo Ortega. *Cápsulas de lenguas: Historias de palabras y expresiones*. Monterrey, 2014.

NORD, C. *Text Analysis in Translation: theory, methodology and didactic application of a model of translation-oriented text analysis*. Tradução de Christiane Nord e Penelope Sparrow. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1991

PARAGUAI. *Constitución Nacional*, 1992.

PRETRY, Simone Christina. *Por uma (po)ética da convivência: antoine berman, a américa latina e a tradução em manifesto*. Campinas, v.57, n.1, Jan/Apr 2018.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Editora, 2002.

SCHLEIERMACHER, Friedrich E. D. *Sobre os diferentes métodos de traduzir*. Tradução de Celso Braidá. *Princípios*, Natal, v. 14, n. 21, jan./jun. 2007.

SAGUIER, Rubén Bareiro. *A la víbora de la mar*. 2. ed. Asunción: Diálogo, 1977.

_____. *El séptimo pétalo del viento*. Asunción: Servilibros, 2006a.

_____. *Ojo por diente*. Asunción: Servilibro, 2006b.

_____. *Diversidad en la literatura de nuestra américa*. Asunción: Servilibro, v. I, 2007a.

_____. *Diversidad en la literatura de nuestra américa*. Asunción: Servilibro, v. II, 2007b.

SOUZA, Evandro de. **Franklin Cascaes**: uma cultura em transe. Florianópolis: Editora Insular, 2002.

SUAREZ, Rosana. *Nota sobre o conceito de Bildung (formação cultural)*. Belo Horizonte. 2005