



**A PASSAGEM DA IMAGEM PARA A PALAVRA.**

**ÉCFRASE NA OBRA *EL JINETE POLACO*  
DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA, 1991**

Catarina Maria de Sousa Torres

Dissertação

Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas

*Esta versão contém as críticas e sugestões dos elementos do júri.*

Porto – outubro de 2019

INSTITUTO SUPERIOR DE CONTABILIDADE E ADMINISTRAÇÃO DO PORTO

INSTITUTO POLITÉCNICO DO PORTO



**A PASSAGEM DA IMAGEM PARA A PALAVRA.**

**ÉCFRASE NA OBRA “EL JINETE POLACO”  
DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA, 1991**

Catarina Maria de Sousa Torres

Dissertação  
apresentada ao Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto para  
obtenção do grau de Mestre em Tradução e Interpretação Especializadas,  
sob orientação da Professora Especialista Laura Tallone

Porto – outubro de 2019

INSTITUTO SUPERIOR DE CONTABILIDADE E ADMINISTRAÇÃO DO PORTO  
INSTITUTO POLITÉCNICO DO PORTO

**Resumo:**

A passagem da imagem à palavra, mais propriamente a atividade ecfástica é, nesta dissertação, analisada entre as obras *El Jinete Polaco* e *The Polish Rider*.

Após a leitura da obra e a observação/interpretação do quadro foi possível identificar diversos elementos que relacionam as obras. Chega-se assim a um dos objetivos deste estudo, encontrar elementos ecfásticos entre as obras. Num segundo patamar faz-se a análise e compreensão como estes elementos podem ser interpretados e se relacionam.

Este trabalho assenta numa metodologia dedutiva e na pesquisa documental, assim a investigação avança com recurso a artigos especializados das áreas em estudo, teses académicas e livros de autores reconhecidos pela comunidade de estudo da linguística e tradução.

O autor da obra *El Jinete Polaco* baseou a obra no quadro de Rembrandt e isso é algo a ter em conta uma vez que a imagem é exaltada por diversas vezes durante a narrativa, não só através do quadro mas também da fotografia.

Desta forma, podemos afirmar que esta análise constrói ou desvenda a ponte de intersemiose existente entre as obras, dando azo às interpretações mais à frente apresentadas.

**Palavras-chave:** Tradução, Intersemiótica, Écfrase, *El Jinete Polaco* de Antonio Muñoz Molina, *The Polish Rider* de Rembrandt

**Abstract:**

The passage of an image to word, more specifically the ekphrastic activity is, in this dissertation, analysed between the novel *El Jinete Polaco* and the painting *The Polish Rider*.

After reading the novel and observing/ interpreting the painting it was possible to identify several elements that relate the artworks. Thus, one of the objectives of this study is to find ekphrastic elements among the book and painting. On a second level, appears the analyse and comprehension of how these elements can be interpreted and related.

A deductive methodology and documentary research were the basis for the development of this paper and as research advances it is based on specialized articles from the areas under study, academic theses and books by authors recognized by the linguistic and translation study community.

The author of the book *El Jinete Polaco* based his work on Rembrandt's painting and this is something to keep in mind since the image is exalted several times during the narrative, not only through the painting but also through photography.

Thus, we can affirm that this analysis builds or unveils the intersemiosis bridge existing between the artworks, providing diverse interpretations as presented below.

**Key words:** Translation, Intersemiotic Studies, Ekphrasis, *El Jinete Polaco* by Antonio Muñoz Molina, *The Polish Rider* by Rembrandt

## **Agradecimentos**

Antes de mais, a quem mais quero agradecer são os meus pais e irmãs, que durante o percurso académico sempre me apoiaram e incentivaram a chegar mais longe. A motivação para não desistir foi sempre transmitida por eles em momentos de desânimo e cansaço.

Pela orientação, ajuda e motivação quero agradecer à Prof. Laura Tallone. Posso dizer não só foi um prazer ser sua aluna durante a licenciatura e mestrado, aprendendo imenso consigo, mas também nesta fase final do mestrado, em que sempre se mostrou rigorosa, disponível e atenciosa. Um grande obrigado.

Quero agradecer aos professores que passaram pelo meu percurso no ISCAP, durante a licenciatura e mestrado aprendi muito com todos e sempre incentivaram a correr para novos e diferentes caminhos e ajudaram a preparar para uma nova fase da nossa vida.

De seguida queria agradecer a todos os meus amigos que me apoiaram e incentivaram, alguns deles viveram grande parte da vida académica comigo outros chegaram mais no final, ainda assim sempre que podiam ajudavam e muita motivação davam para seguir em frente. Agradeço em especial à Maria, ao Rúben, à Catarina e à Jéssica.

A todos tenho de agradecer pelo apoio, disciplina e diversão que proporcionaram durante este magnífico percurso.

## Índice

<b>Introdução</b> .....	1
<b>Capítulo 1: A tradução interlinguística e a tradução intersemiótica</b> .....	3
<b>Capítulo 2: <i>El Jinete Polaco</i> na confluência entre a palavra e a imagem</b> .....	21
<b>2.1- Da imagem à palavra</b> .....	22
<b>2.2- As imagens de <i>El jinete polaco</i></b> .....	28
<b>2.2.1. <i>The Polish Rider</i>, de Rembrandt</b> .....	28
<b>2.2.2. <i>El jinete polaco</i> de Antonio Muñoz Molina</b> .....	29
<b>2.2.3. A relação entre o quadro e o livro</b> .....	30
<b>2.2.4 O papel da fotografia e outros objetos</b> .....	35
<b>2.2.5. O cavaleiro de Rembrandt e as personagens de Muñoz Molina</b> .....	37
<b>Capítulo 3: As obras, interpretação e tradução</b> .....	44
<b>3.1 A descrição e visualização do narrado</b> .....	46
<b>3.2 Cânticos da Bíblia</b> .....	48
<b>3.3 As notas de Rodapé/ Tradutor</b> .....	51
<b>3.4 Os nomes próprios, antropónimos e topónimos</b> .....	53
<b>Conclusão</b> .....	60
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	62
<b>Anexo</b> .....	68

## Índice de figuras

Figura 1- Obra de Rembrandt, The Polish Rider.....	28
Figura 2- Sombrero Cordobés .....	47

## Introdução

A presente dissertação decorre como trabalho final no âmbito da obtenção do grau de mestre em Tradução e Interpretação Especializadas pelo Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto.

A área da tradução dá azo à análise e investigação de diferentes assuntos e poderá ser a razão de dificuldade para um aluno escolher a área que deseja analisar ou estudar com maior profundidade. A escolha do tema a desenvolver numa dissertação deve ser acompanhada de uma boa reflexão e análise, afinal é melhor quando se trata de um assunto que nos desafie e ao mesmo tempo motive para continuar. Após pensar nos diversos trabalhos e assuntos da área da tradução, abordados durante a licenciatura e mestrado, a escolha tornou-se mais fácil. A área da tradução intersemiótica despertou-me interesse desde o início, o que levou então a abraçar essa vertente neste trabalho. Com a devida pesquisa e orientação surgiram também as obras a analisar, sendo elas a obra pictórica *The Polish Rider* de Rembrandt e a obra literária *El Jinete Polaco* de Antonio Muñoz Molina.

Do desafio de analisar duas obras reconhecidas surgiu a necessidade de planear e organizar devidamente o decorrer deste trabalho. Era assim necessário analisar e escolher metodologia mais indicada e estudar sobre o assunto.

Para o desenvolvimento deste estudo adotou-se uma metodologia dedutiva e a pesquisa documental. Assim a investigação avança com recurso a artigos especializados das áreas em estudo, teses académicas, alguma pesquisa online para esclarecimento de dúvidas e livros de autores reconhecidos pela comunidade de estudo da linguística e da tradução.

Desde o início que o enquadramento teórico foi considerado relevante. Adotando uma metodologia que partisse do geral para o particular, ou seja, da área da tradução e teorias da tradução na sua generalidade para a tradução intersemiótica e a éfrase. É também de se ter em atenção que este estudo baseou-se em autores que são, nos dias de hoje, considerados autores clássicos. Este enquadramento teórico com autores clássicos surge na medida em que todos os autores atuais usam as mesmas teorias clássicas como base,

alterando determinados aspetos que se relacionam com o desenvolvimento das línguas, sociedades, culturas e meios tecnológicos. Este será parte do conteúdo para o primeiro capítulo.

A écfrase é o ponto chave deste trabalho, e trata-se de um âmbito da tradução intersemiótica que aborda a relação e/ou interpretação do escrito com a imagem, assim considerou-se necessário não só perceber como funcionam os textos considerados convencionais, ou seja textos escritos, como também a imagem. Numa primeira fase procede-se com a análise de teorias e a importância do texto escrito ou qualquer outro género de texto, numa segunda fase, o segundo capítulo, inicia-se com o tema da imagem. A imagem ao longo da história, o poder da imagem e como as imagens influenciam e são influenciadas, é algo necessário de abordar. É também nesta fase que se analisa a obra de Rembrandt. Desde a análise do cavaleiro, figura central do quadro, à relação que pode ter com as personagens, e a importância da imagem através das fotografias de Ramiro Retratista, personagem do romance analisado, e outros objetos.

Numa última fase, terceiro e último capítulo, são abordadas algumas questões tradutivas que podem surgir durante o processo de tradução de um texto com relação tão estreita com a imagem, assim como as ferramentas para contornar as mesmas. São abordados alguns aspetos de significação de elementos da obra e como estes podem estar relacionados com a obra de Rembrandt, num trecho do romance de Muñoz Molina selecionado para a tradução para a língua portuguesa. É com este capítulo final que se chega ao objetivo estipulado neste trabalho, compreendendo-se os distintos elementos que permitem a análise da relação das duas obras e como a tradução e interpretação de uma imagem fica duplamente mediada, tanto pela leitura do autor do texto fonte como pela intervenção necessária do tradutor.

## **Capítulo 1:**

### **A tradução interlinguística e a tradução intersemiótica**

Os Estudos de Tradução constituem um campo de enorme diversidade de abordagens, que pretendem ir ao encontro da multiplicidade de obstáculos e desafios que o tradutor deve enfrentar antes de chegar a uma solução harmoniosa no texto de chegada. Atualmente, é possível aproximarmo-nos ao processo de tradução a partir de diferentes ângulos, nomeadamente a abordagem linguística, cultural, social ou ideológica. A análise de todas essas abordagens excede o propósito deste trabalho, que não é o de passar revista às diferentes teorias e metodologias desenvolvidas no âmbito dos Estudos da Tradução. Contudo, afigura-se necessário fazer uma contextualização focada nas principais tendências neste campo, antes de apresentar o enquadramento teórico no qual se sustenta a tradução intersemiótica.

Dedicadas ao estudo da comunicação humana e aos modos em que esta ocorre, as obras de Edward Sapir inserem-se, em boa parte, no campo da linguística e são aplicadas a diversos campos, da linguística à terapia de fala e aos problemas relacionados com a comunicação. As implicações desses estudos para a tradução era já antevista pelo próprio autor, ao afirmar que:

Se efetuarmos uma observação panorâmica sobre as línguas do mundo, descobriremos que há certas coisas que as caracterizam como um todo e tendem a marcá-las um tanto separadamente das outras formas de comportamento cultural. Em primeiro lugar nós ficamos chocados com a integridade maravilhosa do desenvolvimento formal de toda e cada língua sobre a qual temos conhecimento. (Sapir *apud* Adan Cunha, 2012:101)

O objeto de trabalho do tradutor, a língua e a cultura, representa uma realidade diferente e esta afirmação pode ser a razão para diversas dificuldades que possam surgir num processo de tradução, sendo necessário encontrar medidas para contorná-las.

Sendo a língua diretamente afetada pela cultura e pela realidade vivida pelo homem, duas línguas dificilmente serão equivalentes, uma vez que são o reflexo de uma estrutura social, institucional e cultural que em cada caso constitui uma realidade única e irrepetível. Assim, determinadas condutas socialmente aceites num dos lados do mundo possam ser moralmente incorretas no outro. O modo como cada cultura influencia a sociedade está diretamente relacionada com a forma em que a língua é igualmente influenciada, passando a deter características e marcos individuais que podem, na hora de

traduzir um texto, causar dificuldades que nunca têm uma resolução única ou definitiva. A língua é marcada por uma cultura, pela sociedade e pelas realidades que são conhecidas pelo homem nela inserido, mas também pelo desenvolvimento das sociedades ao longo do tempo. Cada língua tem a capacidade não só de representar realidades sociais distintas das outras, como também de influenciar o pensamento e a capacidade de conceptualização de cada indivíduo que pertence à cultura de determinada língua.

No contexto da tradução, é importante compreender como a língua está ligada à cultura em que se insere, assim como a sua necessidade de desenvolver-se e adaptar-se às realidades existentes na sociedade, uma vez que para traduzir um texto, não só é necessário conhecer a base gramatical e linguística da língua como também a cultura, de forma a perceber o que é aceite e reconhecido pela sociedade. Esta forma de olhar para a língua como algo que faz parte indivisível de uma cultura, uma sociedade, uma realidade, pode ser vista como o início daquilo que caracteriza uma língua. Num segundo patamar podemos observar elementos em comum entre as línguas como o facto de todas elas terem palavras, frases e as próprias regras gramaticais.

Enquanto Edward Sapir fala sobre a língua num âmbito mais generalista, existem outros estudiosos que abordam a língua e a tradução com o foco posto nos aspetos linguísticos próprios e diferenciadores, uma vez que todas as línguas têm as suas próprias palavras, frases e regras gramaticais. Eugene Nida (1964), embora, tal como Sapir, abordasse a importância da palavra como reflexo da cultura e da realidade, elencou alguns requisitos que considera fundamentais para a tradução, assim como descreveu o processo de tradução com as suas distintas fases, afirmando que a tradução é um processo de descodificação e recodificação, o que nos remete imediatamente para uma operação eminentemente linguística de transposição de códigos.

Essa operação linguística primária exige sempre a compreensão da realidade social e cultural que está “incrustada” em cada termo pertencente a uma língua para se poder tornar num processo criativo de tradução. Dito por outras palavras, a transmissão e futura compressão de um texto através da tradução dependem não só da recodificação na língua de chegada, mas também da capacidade do tradutor para adscrever esse termo ou expressão traduzidos a uma nova realidade, que ao mesmo tempo deverá ser evocativa daquilo que lhe deu origem.

No entanto, assim que a palavra é traduzida para uma nova língua, inicia-se um processo de nova descodificação, através do qual o leitor do texto traduzido faz uma leitura de acordo com os termos da sua própria realidade. Assim, a cultura transportada pelo texto traduzido é sempre interpretada, ou incorporada, pelo leitor segundo a sua própria realidade.

É através dos estudos da tradução de Nida que o termo “equivalência” aparece em conjunto com os termos “dinâmica” e “formal”. Na equivalência que Nida nos apresenta o tradutor apenas pode alterar a estrutura de superfície, uma vez que é o sentido da mensagem que deverá ser transmitido como um equivalente tradutivo. Nesta fase Nida faz a distinção entre dois tipos de equivalências, a formal e a dinâmica. A equivalência formal foca a atenção na própria mensagem, tanto na forma como no conteúdo, enquanto a equivalência dinâmica baseia-se no princípio do efeito equivalente, isto significa que a relação entre o recetor e a mensagem do texto traduzido deveria ser a mesma que aquela que existe entre o recetor e a mensagem do texto na língua de partida.

Nida inspira-se em Noam Chomsky no que diz respeito à semântica do texto, salientando que a tradução deve deixar intocados o sentido e semântica do texto original, enquanto que ao nível superficial existem alterações. Nesse sentido, Nida enuncia quatro leis tradutivas que os tradutores devem considerar: a semântica, a estrutura, a fluência e a produção dos mesmos efeitos no leitor. Porém, uma crítica frequentemente apontada a Nida é o fato de considerar a equivalência dinâmica como um fator eminentemente linguístico, descurando os aspetos pragmáticos que regem todo e qualquer ato de fala.

A questão da equivalência em tradução, tal como introduzida por Nida tornou-se um dos tópicos mais controversos nos estudos da tradução. Catford é um dos autores que aborda o assunto como um dos principais problemas da teoria:

The central problem of translation practice is that of finding TL translation equivalents. A central task of translation theory is that of defining the nature and conditions of translation equivalence. (Catford, 1965:21)

Diretamente derivado do conceito de equivalência surge a noção de intraduzibilidade. Catford afirma que ao não ser possível encontrar equivalentes para todos os casos, haverá por força termos ou conceitos que não encontrem a sua expressão na língua de chegada.

Catford distingue entre dois tipos de intraduzibilidade: a intraduzibilidade linguística e a cultural. No que diz respeito à intraduzibilidade linguística, esta ocorre quando não existe na língua de chegada um substituto léxico ou sintático para determinada palavra ou expressão presente na língua de partida. A intraduzibilidade cultural ocorre quando existe uma ausência na cultura de chegada para determinada situação ou realidade que é relevante e está presente na cultura de partida.

Catford foi também o primeiro teórico a dar importância ao contexto e à situação em que o texto se enquadra, classificando a equivalência em contexto e cotexto. Enquanto o contexto refere-se ao emissor, recetor, motivo e situação pela qual o texto é criado, o cotexto refere-se aos elementos que permitem e são essenciais para a ligação interna do texto. Esta distinção nalguma medida responde aos preceitos enunciados por Cícero (*non verbum e verbo sed sensum de sensu*) relativos à tradução de acordo, não com as palavras individualmente, mas de acordo com o sentido do texto, respeitando as normas da língua de chegada, a coesão do próprio texto e a aceitabilidade deste para o leitor. Assim, Cícero defende diferentes estratégias, incluindo a introdução de empréstimos, para render o texto de partida numa nova língua e o aproximar do seu novo leitor:

Yet it will not be necessary to render the Greek term by means of a Latin word that is a calque of it, as is the custom of translators who do not know how to express themselves, when we already have a more common word that says the same thing. You could even do what I usually do: where Greeks have one word I use more than one if I can't translate otherwise, but that does not mean that I should not have the right to use a Greek word whenever Latin is unable to offer an equivalent. (Marcus Cícero, *apud* Lefevere e Bassnett, 1992:47)

Tendo em conta que, para além de ser uma operação linguística, a tradução pretende também que os leitores do texto traduzido tenham as mesmas emoções e interpretações que os leitores do texto fonte, Reiss e Vermeer introduzem o conceito de função da tradução. O fundamental, portanto, já não é passar o texto da língua A para a língua B, mas provocar reações equivalentes nos dois públicos leitores:

Equivalence refers to the relationship between an original and its translation, where both fulfil the same communicative function; adequacy is the relationship between source and translation where no

functional match obtains and the “skopos” of the translation has been consistently attended to. (Baker e Saldanha. 2009:224)

Ao sustentarem uma teoria funcionalista, Reiss e Vermeer, tal como muitos outros tradutores e linguistas, defendem mais uma vez que a importância está no objetivo e função do texto. O aspeto mais importante da posição destes autores é o facto de defenderem o direito do tradutor para fazer todas as alterações necessárias no texto de partida, para que a mensagem seja compreendida em plenitude pelo recetor:

As its name implies, the source text is oriented towards, and is in any case bound to, the source culture. The target text, the *translatum*, is oriented towards the target culture, and it is this which ultimately defines its adequacy. It therefore follows that source and target texts may diverge from each other quite considerably, not only in the formulation and distribution of the content but also as regards the goals which are set for each, and in terms of which the arrangement of the content is in fact determined. (Vermeer. *apud* Daniela Rodrigues 2014: 9/10)

Segundo a Routledge Encyclopedia of Translation Studies (2009:117) é assim que surge o termo “skopos theorie”, com autoria de Reiss e Vermeer em 1984. No contexto da tradução, a skopos theorie consiste numa ação que só acontece devido ao seu objetivo). Assim, para uma tradução ser adequada, isto é, aceitável para o seu público alvo, é necessário perceber como esse público é composto, tendo em atenção a cultura em que está inserido e as expectativas desse público leitor em relação ao tipo ou género de texto particular.

Deste modo, o objetivo do tradutor deve passar por definir a finalidade do texto que vai ser traduzido, uma vez que, consoante a função e o objetivo, serão determinados os métodos e estratégias tradutivas para alcançar o resultado que considera mais adequado.

Como passo seguinte Reiss e Vermeer apresentam duas formas de tradução, a tradução adequada e a tradução comunicativa, sendo que na tradução adequada existe uma relação de harmonia entre o texto de chegada e o objetivo da tradução e é utilizada quando os objetivos do texto original e o texto de chegada são diferentes. Desta forma, justifica-se a adequação da mensagem do texto original para o público-alvo. No que diz respeito à tradução comunicativa, ou de relação equivalente, trata-se de uma tradução em que o texto de chegada passa a servir a língua de chegada com a mesma mensagem. Apesar de

o texto traduzido ter de servir a língua-alvo, deve-se ter em atenção que o texto deve ser equivalente ao original no que concerne às dimensões sintáticas, semânticas e pragmáticas.

Independentemente de se tratar de uma tradução comunicativa ou de relação equivalente, Reiss e Vermeer propõem uma metodologia científica do processo tradutivo constante essencialmente de três fases. O processo que estes dois autores defendem consiste num ponto de partida em que há um texto com conteúdo e sentido, a partir do qual inicia-se o trabalho do tradutor. Esta segunda fase é a tradução do texto fonte, que dá lugar ao texto de chegada (terceira fase), numa língua diferente da original, mas detentor do mesmo conteúdo e sentido que existia no texto inicial.

No mesmo trilho de Reiss e Vermeer, Christiane Nord (1997:14) defende a análise funcionalista do texto de partida a fim de determinar as estratégias de tradução necessárias para a produção de um texto traduzido que corresponda aos propósitos para os quais foi criado o texto fonte. A ênfase na função do texto faz com que Nord deixe cair o conceito de equivalência, que passará a ser definido não como um conceito geral, mas como determinado pelo texto em cada caso em particular.

Numa visão mais abrangente do processo de tradução, para Nord, este inicia-se quando o Iniciador, ou seja, quem precisa de ter o texto ou mensagem traduzido, entra em contato com o tradutor. Depois de iniciado este processo, o tradutor deve ter em atenção alguns fatores para a análise do texto a traduzir, sendo eles fatores internos e externos. Nord recomenda ter em atenção se quem quer transmitir a mensagem é um emissor (instituição ou pessoa que usa o texto para comunicar algo), um produtor do texto (i.e. quem o produz seguindo as instruções do emissor), ou ambos (por vezes o emissor e o produtor podem ser a mesma pessoa). Deve-se ter também atenção a intenção do emissor, o recetor, o tipo canal em que vai ser transmitido o texto, o local, o tempo no que concerne a aspetos históricos, sociais e culturais e, por fim, o motivo comunicativo e a função textual.

Coube a Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet introduzir a noção de “sistema” nos Estudos de Tradução. Segundo estes autores, o tradutor trabalha sobre dois sistemas linguísticos coexistentes, um fixo e outro adaptável. O texto de partida pertence ao sistema fixo e o texto de chegada ao sistema adaptável. O tradutor, para além de interpretar o texto de

partida em função do sistema fixo, deverá reformular o texto na língua de chegada moldando-o de acordo com o sistema adaptável, ao mesmo tempo que não pode descuidar o léxico, a terminologia e os efeitos estilísticos que regem a produção dos textos na cultura de chegada. Como é evidente, durante o processo de tradução podem existir perdas ou ganhos de significado.

Vinay e Darbelnet (1958/1995:30-31) dividem ainda a tradução em dois tipos, a tradução direta e a tradução oblíqua. Na tradução direta existe maior ênfase na metalinguística. Ou seja, o tradutor terá de perceber a cultura, a significação e o contexto em que o léxico é usado na língua e que se está a trabalhar. Quando o conceito do léxico é usado de igual forma psicologicamente e socialmente por toda a cultura, então torna-se possível fazer uma tradução direta, podendo sempre haver exceções quando o resultado da utilização desta forma de tradução altera o sentido da mensagem.

A tradução oblíqua é então usada quando não é possível fazer uma tradução direta. Desta forma, quando o tradutor observar lacunas, pode proceder à tradução preenchendo as lacunas com correspondência de elementos; isto significa que o tradutor, apesar das alterações ou lacunas que possam ocorrer durante a tradução, é capaz de as superar passando a mensagem do texto de partida em plenitude para o recetor.

Para ambos os tipos de tradução os linguistas apresentam também algumas soluções para ultrapassar algumas dificuldades que surjam durante o processo de tradução. Para a tradução direta apresenta procedimentos de solução como o empréstimo, em que o tradutor usa a mesma palavra que aparece no texto de partida, dando uso a um estrangeirismo. Junto com o empréstimo é apresentado também o decalque, que funciona como o empréstimo, mas é mais aplicado a expressões e estruturas lexicais e não a palavras. Por fim, como última solução para lacunas que possam surgir na tradução direta, apresentam a tradução literal. Esta é a tradução palavra por palavra e transferência direta do texto de partida para um texto que, em aspetos gramaticais e idiomáticos, é mais próximo da língua de chegada.

No que diz respeito às soluções apresentadas para a tradução oblíqua, encontra-se a transposição, a modulação, equivalência e adaptação. A transposição consiste na reposição da classe de uma palavra no texto de partida para outra classe no texto de

chegada, sem alterar o significado da mensagem. Já a modulação foi dividida em dois grupos, a modulação obrigatória e a fixa, sendo que a modulação obrigatória ocorre quando o tradutor transforma uma expressão negativa no texto de partida para uma expressão positiva no texto de chegada, enquanto, a modulação fixa tem que ser usada por um tradutor com vasto conhecimento de ambas as línguas, pois com este conhecimento tem maior capacidade e liberdade na escolha de expressões e palavras que se adequam para transmitir a mensagem. Relativamente à equivalência, esta ocorre quando a palavra ou expressão, apesar de não ser a tradução direta, é a tradução que equivale à palavra ou expressão do texto inicial para a cultura de chegada.

Também focado nas operações linguísticas envolvidas no processo de tradução, Peter Newmark retoma os conceitos de tradução semântica e tradução comunicativa, fazendo a distinção entre métodos e procedimentos de tradução: “while translation methods relate to whole texts, translation procedures are used for sentences and the smaller units of language” (Newmark *apud* Daniela Rodrigues, 2014: 13)

No entanto, é necessário ter igualmente em atenção que Newmark aceita uma teoria funcional em que se analisam os textos consoante a função que estes vão ter, podendo eles serem divididos por função expressiva, vocativa e informativa. Só depois da análise do texto e das respetivas funções deverá o tradutor escolher a forma de tradução que mais se adequa.

Newmark apresenta a função expressiva como uma tradução em que é necessário ter em atenção o autor, pois o mais importante é quem escreve e o que quer transmitir no texto. Na função informativa o texto quer passar a verdade, por isso é necessário ser objetivo e focar na verdade ou realidade. Por fim a função vocativa aparece em textos com conteúdos mais emocionais, desta forma é necessário ter maior foco no recetor.

Após a análise da função do texto, o tradutor poderá então avançar e escolher a forma de tradução que lhe será mais conveniente. Nesta fase entram os dois processos de tradução, sendo elas a tradução semântica e a tradução comunicativa como já referidas anteriormente.

No que diz respeito aos métodos de tradução, Newmark foca a importância da análise do tradutor. Para Newmark a tradução ideal ou perfeita não existe, pois não existe uma tradução única possível. A tradução, aos olhos de Peter Newmark, é uma ciência, uma competência e arte, isto porque são necessárias as línguas e culturas com que o tradutor trabalha, o tradutor tem de saber interpretar e escrever corretamente de forma a transmitir a mensagem, e, para além disso, o tradutor tem de ser criativo.

Desta forma, Newmark apresenta métodos tradutivos como as traduções livres, fiéis, idiomáticas, literais, palavra por palavra e ainda a adaptação, esta última diferenciada como um método claramente aparte, que exige um grau de criatividade e conhecimento especiais por parte do tradutor, o que nos coloca já próximos dos desafios que se reconhecem na tradução intersemiótica.

É de facto frequente a adaptação não ser reconhecida como tradução propriamente dita, uma vez que exige um conjunto de intervenções que vão muito além da transposição linguística. Segundo a Routledge Encyclopedia of Translation Studies, a adaptação pode ser compreendida “[...] as a set of translative interventions which result in a text that is not generally accepted as a translation but is nevertheless recognized as representing a source text” (Baker e Saldanha, 2009: 4), ou seja, pode ser utilizada quando a situação apresentada no texto de partida está tão afastada da realidade da cultura de chegada, que o tradutor tem que criar uma situação que possa ser considerada equivalente, ou seja, é necessário criar uma equivalência situacional. Porém, na maioria dos casos, a adaptação ocorre na passagem entre diferentes média, nomeadamente da literatura para o cinema ou para o teatro, ou entre géneros diferentes, como no caso da adaptação de clássicos da literatura para o público juvenil.

O autor que definitivamente traz a adaptação para o âmbito de tradução é Roman Jakobson. Jakobson recupera a noção de “código”, bem como a função do tradutor no processo de recodificação da mensagem do texto de partida: “[...] the translator recodes and transmits a message received from another source. Thus, translation involves two equivalent messages in two different codes.” (Jakobson. 1959: 233)

Jakobson aborda a tradução como uma operação entre diferentes códigos, não necessariamente linguísticos, afirmando que existe algo mais do que a tradicional tradução, de texto ou fala, entre duas línguas diferentes.

Este estudioso identifica ainda a tradução como um elemento crucial na elaboração de significação e/ou sentido no uso da linguagem na sua mais pura função, i.e., como transcodificação. Desta maneira Jakobson expande o alcance da tradução mais além da tradução interlinguística. A tradução interlinguística passa a ser assim uma modalidade possível de tradução, que Jakobson classifica em três tipos: a tradução intralinguística, a interlinguística e a intersemiótica.

We distinguish three ways of interpreting a verbal sign: it may be translated into other signs of the same language, into another language, or into another nonverbal system of symbols. These three kinds of translation are to be differently labelled:

- Intralingual translation or rewording, is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language.
- Interlingual translation or translation proper is an interpretation of verbal signs by means of some other language.
- Intersemiotic translation or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems. (Jakobson, 1959:233)

A tradução intersemiótica tem em Jakobson o primeiro autor em fazer uma distinção sistemática desta subárea da tradução, caracterizando-a como um tipo de tradução com características próprias. Deste modo, enquanto os dois primeiros grupos situam-se no plano linguístico, a tradução intersemiótica abandona o domínio do puramente linguístico para passar a incluir outros sistemas de signos, uma vez que se refere à passagem de signos verbais para signos não-verbais e vice-versa.

Mais especificamente, Jakobson (1969:72) dá uma definição mais detalhada de que em que consiste a tradução intersemiótica: “[...] transposição intersemiótica de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”. A passagem entre os códigos vai estabelecer relações muito diferentes daquelas que se estabelece entre um texto linguístico e a sua respetiva tradução. Na tradução intersemiótica ganha importância o conceito de “representação”, i.e. a tradução apenas

representa a sua fonte sem nunca a substituir, nem sequer quando preserva a mesma mensagem.

Ao ultrapassar os limites do texto linguístico, a tradução intersemiótica apresenta dificuldades ou desafios que têm mais a ver com a relação entre as artes, permitindo que se situe num campo mais interdisciplinar. Assim, as dificuldades que possam surgir numa tradução intersemiótica ultrapassam as especificidades que possam estar ligadas a uma determinada expressão artística.

O estudo de Jakobson tem, em parte, a influência de Peirce quando este esclarece o que é o signo: “[...] signs represent their objects from a given point of view - or ground - selected within a range of possible ones. As to the interpretant, the variety that is most relevant to our argument can be described as an idea that the signs give rise to in the mind of a person” (Peirce *apud* Baker e Saldanha, 2009:260).

Presente nesta definição encontram-se duas ideias fundamentais para a tradução intersemiótica, ambas relacionadas com a subjetividade associada ao signo: por um lado, a capacidade do signo para representar o seu significante a partir de uma determinada perspectiva e, pelo outro, a sua capacidade para despoletar representações mentais no observador. Na adaptação, transmutação ou tradução intersemiótica, a passagem de um código para o outro dá-se através da seleção de um conjunto de valências associadas ao signo, muito frequentemente aquelas que fazem surgir o leque mais rico de associações na mente do autor/adaptador/tradutor.

No enquadramento mais contemporâneo é de se destacar Julio Plaza e os seus estudos na área da intersemiótica. Escritor e professor, baseia-se nos estudos de Roman Jakobson, no entanto, desenvolve o conceito de tradução intersemiótica de forma mais adaptada às épocas do final do século XX e inícios do século XXI, assim com dá uma definição ao termo *signo* nesta área.

Segundo Plaza (2003:14), a tradução intersemiótica, para além de poder passar por um processo criativo adaptado à época em que o tradutor está inserido, assim como aos meios de produção que o rodeia e tem ao seu dispor, poderá também ser influenciada por eventos que interfiram, como a reescrita da história para o novo texto. Ou seja, a tradução poderá

ser vista “[...] como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução, como leitura, como meta-criação, com ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história.”

E assim surge-nos novamente os signos, elementos que estabelecerão uma relação através de uma operação translativa que em alguns casos pode pôr em contacto culturas bem diferentes.

Tal como outros autores, Plaza define também o termo signo no contexto linguístico, afirmando:

[...] Ora, o signo é a única realidade capaz de transitar na passagem da fronteira entre o que chamamos de mundo interior e exterior. Nessa medida, mesmo o pensamento mais “interior”, porque só existe na forma de signo, já contém o gérmen social que lhe dá possibilidade de transpor a fronteira do eu para o outro. (Plaza, 2003:19)

O signo poderá ser considerado o epicentro do mundo da tradução e intersemiótica, ele ganha o seu valor através da semiose, ou seja, no processo de produção de valor e significado e é este objeto que pode carregar parte ou todo o sentido ou significado da mensagem que se pretende transmitir. A este objeto ou representação é atribuído um valor, significado ou sentido e é após perceber esse sentido que é possível passar para a tradução do mesmo de uma língua ou arte para outra. Atualmente podemos observar estes signos referidos em símbolos e ícones.

Podemos ainda verificar que a intertextualidade é algo que encontramos ao comparar textos de diferentes épocas históricas ou correntes artísticas, mas também de nacionalidade para nacionalidade. Esta comparação pode ser feita através de estudos entre os meios artísticos como a literatura, pintura, cinema, teatro, música e escultura. No entanto, nos dias de hoje, é possível observar a ligação e a intertextualidade de mais do que apenas duas formas de expressão artística, sendo desta forma possível observar interações e relações entre distintos textos.

Existem vários tipos de intertextualidade, nomeadamente a citação, paráfrase, metáfrase, paródia, pastiche, epígrafe e a referência. Enquanto que a citação é uma marca do dialogismo linguístico, feita para sustentar uma hipótese, reforçar uma ideia, ilustrar um raciocínio ou comprovar a veracidade das informações, a paráfrase basicamente consiste em dizer, explicar ou esclarecer o mesmo que foi dito anteriormente com palavras diferentes. Relativamente à metáfrase equivale à tradução literal, ou seja, tradução palavra a palavra, a paródia trata-se de uma releitura com carácter cómico do texto, já a epígrafe representa um registo escrito introdutório que possui a capacidade de sintetizar a filosofia de um autor. Por fim temos o pastiche e a referência, em que o pastiche consiste numa montagem de diversos excertos de textos que podem estar ligados e a referência ocorre quando o autor do texto insinua por meio de alegorias o que pretende.

Em suma, a intertextualidade ocorre quando um texto está relacionado ou mantém uma relação com outro(s) texto(s), podendo estes textos pertencer a géneros como literatura, poesia, música, publicidade, imagens, pintura e escultura.

Com a integração e a evolução dos média no campo da intersemiótica e intertextualidade, aparece uma nova necessidade de integração artística, ou pelo menos distinguir o que pode ser considerado arte do que não é. Esta condição dos pós- média pode ser distinguida em duas fases, uma primeira fase que possibilitou a igualdade entre os meios artísticos existentes e uma segunda fase em que se verifica a combinação dos meios artísticos.

Assim é necessário analisar âmbitos e/ou campos mais específicos de cada meio, por exemplo na pintura é observado o valor intrínseco do material, cores e fluidez da pintura. O cinema foca-se mais no seu poder narrativo, enquanto o vídeo demonstra a sua evolução e crítica ao meio televisivo. Já a capacidade imaginativa de mundos virtuais aparece junto da arte digital. Todos estes são meios capazes de se combinarem.

Algo que pode ser também necessário é refletir como um género artístico pode ser a base ou inspiração para outro género.

Para Claus Clüver a tradução intersemiótica é uma tradução que, além de ser realizada de um sistema de signos para outro, deve ter em conta os diferentes códigos utilizados, assim como os aspetos culturais significativos para a interpretação das formas de arte envolvidas no processo da tradução. A transposição intersemiótica, na sua realização, pode até privar-

se da palavra e, no entanto, reforçar os aspetos cognitivos, linguísticos, culturais, visuais e ideológicos.

[...] Em todos os casos de transposição intersemiótica, trata-se, pois, da mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra - conforme o que se entende por mídia. Além de serem traduções de uma linguagem para outra, tais transposições possuem, na maior parte, outras funções, pois, na visão de alguns críticos, elas são marcadas por seu caráter subversivo. (Claus Clüver, 2006:17)

Deste modo, podemos observar que Clüver introduz a intersemiose nos novos tipos de mídia que encontramos e usamos na atualidade, não deixando este tipo de tradução ligada apenas aos textos ou artes clássicas, como a pintura, escultura, música e literatura. Clüver chama ainda a atenção que este tipo de tradução não substitui o texto original, contudo a forma como observamos e analisamos a relação entre os textos faz com que façamos a nossa própria interpretação da forma e função desta nova versão, o que pode ou não influenciar a recepção do texto original.

[...] Frequentemente, questões sobre a fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui o original. Mas, independentemente da maneira como nós olhamos para a relação entre o texto-fonte e o texto-alvo e interpretamos a forma e as funções do novo texto, nós também nos indagamos de que maneira a intermedialidade influencia nossa recepção do texto-fonte. (*ibidem*:17-18)

Podemos considerar que é Clüver quem aplica a intersemiótica às manifestações artísticas da atualidade, não só dando ênfase às expressões artísticas clássicas, como também pondo em atenção que a evolução trouxe novos meios que podem ser considerados artes. Assim sendo, a tarefa do tradutor será identificar aquilo que foi introduzido no texto como referência artística e, a partir dessa identificação, dar a essa entidade o tratamento adequado durante o processo de tradução.

Mas antes de mais devemos perceber o que são os textos quando enquadrados na tradução intersemiótica, uma vez que a noção daquilo que é ou pode constituir um texto tem vindo a ser alargada.

O que poderá, portanto, ser considerado um texto? Pois bem, a língua, como já referido anteriormente, é um sistema de comunicação usado através de escrita, oralidade ou expressão. No âmbito da tradução, o objeto base para todo o processo está relacionado com a escrita. Surge assim o termo “texto”. Numa definição muito curta e podendo até ser considerada desatualizada, um texto é comumente reconhecido por consistir numa rede de frases que se relacionam produzindo sentido quando inserido num contexto. Visto como uma unidade base para uma análise linguística, este, apesar de normalmente associado à escrita, pode ser também oral (Maria Mateus, 2006:67).

No entanto, a definição de texto também foi sendo aumentada através do acréscimo de novas realidades que foram apresentadas pelo desenvolvimento tecnológico que vivemos hoje e, tal como dito anteriormente, a sociedade, a cultura e língua influenciam-se mutuamente uma vez que a língua e cultura tem-se de adaptar a novas realidades que aparecem na sociedade.

O texto é visto normalmente como uma forma de interação verbal ou escrita entre um locutor e um interlocutor ou autor e leitor. Mas será que a noção em que consiste um texto é fácil de definir?

Um texto no campo da intersemiótica é uma unidade através da qual se realiza a atividade linguística enquanto atividade social comunicativa. É portanto uma forma básica de organização e expressão de linguagem, considerada também uma manifestação linguística cuja unidade semântica pode-se enquadrar em diferentes artes ou média, ou seja, pode ter distintas naturezas. No entanto, o mais relevante é a semântica do texto. Podemos ainda verificar que na intersemiótica uma obra de arte é observada como algo que possui estrutura de significados, e por conservar o sentido e significado, é designado de texto.

[...] entre semioticistas, uma obra de arte é entendida como estrutura sígnica - geralmente complexa -, o que faz com que tais objetos sejam denominados “textos”, independentemente do sistema sígnico a que pertencam. (Clüver, 2006:15)

Mas com a evolução surgiram mais tipos de textos na intertextualidade como, os pós-textos e os paratextos. Os paratextos podem ser constituídos por textos não-verbais que influenciam o leitor na construção textual e podem estar mais ligados à intermedialidade.

[...] “paratextos”, os quais passaram frequentemente a ter uma influência considerável sobre a construção textual por parte do leitor. Entre esses paratextos se encontram também textos não-verbais, como, por exemplo, imagens de capa e ilustrações. Foi decisivo para uma parte das exigências que se associam hoje aos estudos inter-artes o reconhecimento recente de que a intertextualidade sempre significa também intermedialidade - pelo menos em um dos sentidos que o conceito abrange. (*ibidem*:14)

Contudo, existem textos que possuem formas mistas, são textos com géneros textuais pertencentes à área da multimédia e intersemiótica. Neste caso, em que analisamos textos com formas mistas, a análise deve logo de início apurar os elementos de significado nele presentes.

Por sua vez a intermedialidade possui uma ligação com o conceito de media:

[...] o conceito de “intermedialidade” cobre pelo menos três formas possíveis de relação:  
relações entre medias em geral (relações intermediáticas); transposições de uma média para outra (transposições intermediáticas ou intersemióticas); união (fusão) de medias. (Helbig, *apud* Clüver, 2006: 24)

No entanto, Claus Clüver, que prefere usar o termo “textos intersemióticos” quando analisando objetos intersemióticos, faz uma ligação ainda mais forte entre a intersemiótica e a intermedia ao afirmar: “[...] “ o texto intersemiótico ou intermídia recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspetos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis” (Clüver, 2006:20)

Um claro exemplo de “texto intersemiótico”, tal como entendido por Clüver, é o texto ecfrásico, uma vez que o sistema de signos visuais é transformado e incorporado num texto verbal, de forma a constituírem uma unidade inseparável: a écfrase como texto intersemiótico não pode existir sem os dois sistemas sígnicos que se combinam para lhe darem origem.

É possível dizer que a imagem e a palavra são dois tipos de representação que pertencem a grupos mais amplos e falados anteriormente, sendo eles os media e as artes. Através

destes meios de representação, o autor da obra de arte procura transmitir um sentimento ou mensagem.

A palavra “écfrase” deriva do grego ‘ekphrasis’, que significa descrição. O processo de écfrase ocorre entre a imagem e a palavra e podemos dizer que consiste na passagem da mensagem ou sentimento de uma imagem para palavras. Ou seja, poderá ser considerado um exercício de descrição entre um objeto plástico e verbal. É de acautelar, no entanto, que este processo acarreta algum risco, uma vez que quem elabora a tradução do objeto plástico possa desviar-se do verdadeiro significado, mas também pode acontecer que, ao passar o visual para o verbal, este possa adicionar formas de significação sintética, dando origem a um texto mais complexo e que, deste modo, crie uma ligação tão forte com o objeto visual que depois não se possa separar o objeto verbal do objeto visual. Este jogo verbal e visual é assim uma relação complexa e emaranhada de significados, emoções e ligações, tal como veremos no Capítulo II, em que serão analisadas as relações complexas que podem ser assumidas pela imagem e a palavra. Assim, será analisada de seguida a obra de António Muñoz Molina *El Jinete Polaco* de 1991, em particular os aspetos que se articulam com a obra pictórica de Rembrandt *The Polish Rider* de 1655.

## **Capítulo 2:**

***El Jinete Polaco* na confluência entre a palavra e a imagem.**

## **2.1- Da imagem à palavra.**

A imagem pode ser puramente descritiva da realidade ou fruto da imaginação, estabelecendo-se em cada caso relações de maior ou menor complexidade com o mundo dos sentidos. Uma só imagem poderá ter o poder de suscitar diferentes interpretações ou emoções, e cada observador irá relacionar o que vê com as suas vivências ou até mesmo conhecimentos. Diz-se que é necessário ter sensibilidade artística para se perceber de arte, mas no fim cada um terá o seu grau de sensibilidade para captar algo do que é observado.

É nestas duas vertentes- descritiva e criativa- que vemos a imagem a acompanhar a evolução humana ao longo dos séculos<sup>1</sup>. Através de uma imagem o homem pode comunicar sem usar a comunicação verbal, ou seja, pode considerar-se a imagem como um sistema de signos com uma aspiração de universalidade que não é possível alcançar através de uma língua natural. A imagem pode também ser utilizada como complemento à língua natural, ou, pelo contrário, pode ser verbalizada com recurso a um sistema linguístico, o que nos situa no terreno da éfrase.

A imagem é, portanto, um objeto visual fruto do imaginário ou da realidade do seu autor e, tal como a linguagem verbal, pode ter diferentes funções. Uma característica da imagem é, para além da sua polissemia, a capacidade de despertar a atividade exegética por parte do observador, ao fazer uma leitura da imagem que nunca estará dissociada da subjetividade. Neste sentido, é possível afirmar que a imagem é “traduzida” pelo observador de acordo com a interpretação que dela faz, o que nos situa no plano da exegese como instância de tradução intersemiótica logo a partir do momento em que o observador transporta a imagem a um plano verbal.

Apesar de a exegese normalmente estar muito mais associada à interpretação de textos bíblicos, é de se ter em atenção que também pode ser feita a interpretação de qualquer tipo de textos, incluindo os históricos ou jurídicos. A exegética permite então elaborar explicações ou comentários de determinados assuntos tendo por base a interpretação dos

---

<sup>1</sup> Presente na vida do homem desde o começo da humanidade a imagem começa a ser utilizada como meio de comunicação na pré-história. Apesar de ainda hoje não se saber ao certo a função dos primeiros desenhos de arte rupestre, acredita-se que, para além de poderem ser uma forma de arte e decoração, podem ter ligação a rituais, funcionar como comunicação ou ainda ser uma forma de registo do quotidiano.

textos. Este tipo de interpretação é importante na tradução intersemiótica, pois esta para além de necessitar de uma descrição pormenorizada, necessita de uma interpretação do que é observado ou analisado.

Uma imagem pode ter uma função informativa, explicativa, representativa, descritiva, argumentativa e narrativa, sendo possível encontrar mais do que uma função numa mesma imagem (Funções da imagem, 2013). A função informativa pode ter como objetivo demonstrar uma realidade ou regular a realidade em que a sociedade se encontra, tal como acontece com os sinais do código da estrada, que nos dão informação do que é proibido ou obrigatório e até acerca de perigos. A função informativa pode estar em conjunto com a função explicativa, já que esta última normalmente completa a informativa. Existe igualmente a função representativa em que se dá a conhecer uma realidade, como é o caso de um quadro que detalhe um episódio histórico ou de um retrato, em que o artista normalmente procura uma reprodução realista do objeto.

Já a função descritiva dá mais ênfase ao detalhe do que é apresentado na imagem - é geralmente usada em quadros paisagísticos ou até retratos. Por outro lado, a função argumentativa consiste em persuadir o observador da imagem e normalmente está ligada à publicidade. Por fim, damos atenção à função narrativa, onde a imagem conta ou alude a histórias, ações e momentos, como sucede em bandas desenhadas ou quadros comemorativos, e como são exemplos as representações pictóricas de passagens bíblicas ou a pintura que representa momentos históricos de referência.

A função narrativa foi assumida pela Igreja Católica, que desde cedo adotou a arte e a imagem como forma de divulgar e dar a conhecer os valores cristãos.

A arte religiosa surge com a influência que a religião tinha como parte integrante da vida social, ganhando assim um capítulo na história da arte. O modo como os valores religiosos estavam enraizados na vida social fez com que estes se deixassem transparecer na arte criada.

Beat Rink (2009), estudioso de literatura alemã, linguista e teólogo, argumenta que durante vários séculos a religião controlou a arte e os artistas, podendo-se dizer assim, que a religião chega a um ponto em que toma algum controlo sobre a arte, fazendo com que grandes artistas das diferentes épocas se guiassem pela moral religiosa e pelo que era aceite para arquitetar as suas obras. Assim, a arte religiosa torna-se num fenómeno em a

expressão artística é espartilhada pelo dogma e estrutura de pensamento imposta pela Igreja.

It is true that the church has been an important source of work and a spiritual home for many artists over the centuries. But, at the same time, the freedom of artists has been cut back in the name of narrow dogmatism; artists left the church, without the church showing concern for them and inviting them to share in a dialogue (Rink, 2009: 4)

Assim sendo, à medida que os valores religiosos eram disseminados através da arte religiosa, os novos convertidos juntavam-se ao culto dos mesmos valores e ideais que teriam aprendido devido à importância que se deu à imagem. A importância que a imagem recebeu deveu-se ao facto de grande parte da população ser iletrada e influenciável, sendo apenas capaz de retirar a mensagem através de uma imagem.

A imagem era o ponto chave para a propagação da mensagem cristã, e é assim que surgiram muitos grandes artistas cujos trabalhos estavam estreitamente ligados à arte religiosa, muitas vezes inspirados nas histórias bíblicas, sendo exemplo o quadro que ilustra “A Última Ceia” de Leonardo da Vinci, concluído em 1498.

A arte cristã constitui assim reflexo e ao mesmo tempo fator determinante da sociedade ao longo do tempo. Seria possível então realizar uma análise diacrónica da sociedade através dos sinais que a influência mútua entre a arte e as regras e normas sociais vão deixando patente nas artes visuais.

O ambiente envolvente do homem, enquanto indivíduo pertencente a uma sociedade e enquadrado numa determinada época histórica, é um elemento de relevo quando se fala da evolução da arte cristã.

A arte cristã não só procurava transmitir passagens bíblicas, e assim espalhar a palavra divina, mas, por ser feita pelo homem, era também o seu reflexo. A sua principal função de influenciar e moldar os pensamentos da sociedade das épocas levou a que o poder eclesiástico aumentasse e também isso se refletisse na arte. A certa altura a vida social em que o homem estaria envolvido torna-se muito dependente da moral religiosa, e a igreja inicia assim um ciclo em que para além de ser influenciada pela sociedade é

também o seu guia. Este enquadramento temporal permite que se perceba aspetos da época em que o homem se inseria, sendo então possível analisar, através das obras de arte, as evoluções ideológicas e sociais dos diferentes tempos. Mas esta arte não tinha apenas um papel de ser influenciadora de sociedades, esta também se foi adaptando às mudanças de pensamentos, no entanto, sempre muito direcionada para a exposição e divulgação da palavra de Deus e feitos divinos: “Art is indissolubly linked to culture. But culture, constructed in the broad anthropological sense, is indissolubly linked to religion.” (Shusterman, 2013: 7)

Contudo, não é só a arte religiosa que marca e desempenha a sua função na sociedade, a arte profana é também importante e ao longo dos séculos foi-se adaptando às necessidades ou requisitos das populações e assim foi adquirindo diversas funções. A arte passa a não ser só utilizada pela religião ou como forma de ornamentar o espaço, através de pintura e escultura, por exemplo, mas também passa a ser integrada em movimentos políticos, como forma de propaganda, e também, mais recentemente, na publicidade.

A forma como alguns momentos históricos foram ilustrados nas obras pictóricas e serviram para a disseminação de momentos revolucionários. Basta citar como exemplo o quadro da liberdade a guiar o povo francês, “Liberté guidant le peuple” de Eugène Delacroix do ano de 1830. Esta obra celebra a Revolução Francesa e uma onda de movimentos revolucionários que se seguiram no mundo ocidental.

A arte nesta altura não apareceu apenas para retratar temas políticos, mas sim para despertar a consciência para os ideais revolucionários e ainda exaltar as virtudes nacionais. Portanto, não é apenas exigida a ilustração e glorificação da liberdade e outros ideais, mas procura exaltar os valores com a fidelidade, a fidelidade conjugal, o amor paterno, o afeto materno, a devoção filial, o trabalho duro e o trabalho agrícola

[...] Robespierre recommended not only the glorification of liberty, patriotism, and stoicism, but also the exaltation of frugality, conjugal faithfulness, paternal love, motherly affection, filial devotion, hard work and agricultural labour. Advocates of art as an educative force contended that by idealizing these humbler duties, as well as by portraying more heroic virtues, art would cease to be simply a pleasant diversion, the pastime of the privileged classes, and would become an instrument for the alteration of society. (Leith, 1959: 34)

O uso da arte como forma de propaganda, através da disseminação dos valores sociais imperantes, significou a sua aplicação no ensino artístico, uma vez que se esperava que a arte tivesse uma função sociopolítica na formação dos cidadãos: “[a]t the same time the presidents of the Institut national, which had replaced the old academies, warned the young artists who won the grand prizes in painting, sculpture and architecture that the republic expected them to teach patriotism [...]” (*ibidem*: 36). Apesar de esta citação se referir à Revolução Francesa, a história repete-se em mais alguns casos, como no movimento Nazi, em que a arte como propaganda também foi bastante utilizada.

Este género de arte procurava estimular determinadas ideologias ou comportamentos cujos movimentos em ascensão ou até regimes políticos em vigor apoiavam e assim procuravam transmitir mensagem ou até passar a “lição” para a restante sociedade. Este tipo de arte, organizada por artistas ligados aos movimentos revolucionários, começava assim a transformar a sociedade, levando ao surgimento de diversos movimentos, nomeadamente à vaga antimonárquica que varreu a Europa a partir de finais do século XVIII.

Neste caso a sociedade passa a requerer pinturas que retratassem ações heroicas em diversos lugares, desde praças, assembleias populares e ainda escolas, de forma a que pudessem ensinar as lições de moral pretendidas pelas ideologias. Devemos ter também em atenção que estes feitos retratados eram, não só o que os líderes dos movimentos procuravam ser retratados, mas também o que a sociedade em si requeria.

É possível portanto observar que, consoante a época histórica, as artes visuais iam-se adaptando aos valores e ideias político-sociais e ainda valores religiosos e meio cultural, ilustrando o que era aceite pela sociedade, ou então o que a sociedade pedia para ser exaltado

[...] a imagem obteve cidadania, conquistou nova caracterização tendo em vista que a mesma se concebe ao mundo a partir do individuo cujo olho vê e lhe acentua a capacidade de representar o que vê como algo mais próximo do real, em comparação com verdades impostas pela religião, por exemplo. (Marcelo Silva e Maria Alves, 2007:1)

Nos dias de hoje, as artes visuais continuam a ser um reflexo, mesmo que distorcido, da realidade social ou pessoal do criador. Este tipo de arte, adaptado à realidade e aos meios atuais, não descarta do conhecimento tecnológico ou a cultura digital, ou seja, grande parte das vezes acaba por relacionar o mundo digital com a arte visual, uma vez que se trata também de um meio de divulgação.

As artes visuais surgem atualmente muito ligadas também à publicidade (que eleva a imagem ao estatuto de ícone) e como ilustração das novas formas de relacionamento social. Podemos afirmar que atualmente a nossa arte está muito influenciada pela cultura pop e pela arte conceptual, que questionam os seus próprios fundamentos, ao mesmo tempo que consideram a arte uma ação linguística, que permite a comunicação e a formação do pensamento (Barreiros, 2013)

El fenómeno de la internalización del arte no solo ha eliminado las fronteras territoriales que caracterizaban los distintos mapas culturales y estéticos de cada país, sino que ha confundido los márgenes propios de la creación artística, sobre todo cuando esta se funda en la utilización de los medios tecnológicos y en la interconexión entre lenguajes y lenguas. (Modesta di Paola. 2015: 139)

É possível ainda observar que nos últimos tempos a arte multiplicou-se e diversificou-se em diversas correntes individuais, algumas retomando conceitos antigos, no entanto, acrescentado conceitos e ideias mais modernas.

Paralelamente, também a literatura vai estabelecendo diferentes relações inter e paratextuais com as artes visuais. Para além da éfrase, já referida, a imagem penetra o texto escrito através de alusões mais ou menos explícitas, em que as figuras representadas nas artes visuais tornam-se fundamentais para a interpretação da palavra escrita. Será esta imbricação de texto e imagem que ocupará a seguinte secção, dedicada à relação entre o romance de Antonio Muñoz Molina e o quadro de Rembrandt.

## 2.2- As imagens de *El jinete polaco*.

De seguida serão analisadas obras de meios artísticos diferentes e a relação intersemiótica existente entre elas. As obras em análise são *El Jinete Polaco*, romance escrito por Antonio Muñoz Molina, na sua articulação com a obra pictórica *The Polish Rider* de Harmenszoon van Rijn Rembrandt, bem como com a fotografia, ambas com presença constante através do texto.

### 2.2.1. *The Polish Rider*, de Rembrandt.



Estima-se que *The Polish Rider*, quadro de óleo sobre tela de 116,8 cm por 134,9 cm, tenha ficado completo entre 1655 e 1657. É possível observar que a pintura retrata um jovem vestido em trajes luxuosos com uma espécie de turbante turco na cabeça.

Figura 1- Obra de Rembrandt, *The Polish Rider*.

O jovem apresenta-se montado num cavalo branco, a aljava e o arco presos à garupa, e no fundo encontramos uma paisagem montanhosa e o que aparenta ser um castelo.

Pensa-se que a personagem representada poderia ter sido o retrato de um membro da família *Oginski*, *Kanclerz Marcján Aleksander Ogiński*, ou o teólogo *Jonasz Szlichtyng*. No entanto, poderia também ser a representação de uma personagem bíblica. Existe ainda a possibilidade de não representar nenhuma pessoa em concreto.

A paisagem ilustrada apresenta um ambiente escuro, com águas escuras, montanhas rochosas entre as quais um edifício pode ser visto, para além de que na distância podemos observar um fogo. Esta visualização de um ambiente escuro e desértico provoca uma

sensação de solidão, frio e mistério, ao mesmo tempo que parece pressagiar os perigos que o jovem cavaleiro poderá enfrentar.

### **2.2.2. *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina.**

Publicado em 1991, *El jinete polaco* é o quarto romance do autor, que lhe valeu o prémio nacional da narrativa atribuído pelo Ministério da Cultura de Espanha.

A história é contada essencialmente por Manuel, um intérprete freelancer de trinta e cinco anos. Nascido em Mágina, Manuel deixa a cidade natal na juventude para ver o resto do mundo e talvez encontrar a felicidade. No entanto, Manuel só encontra o amor pleno (aquilo que talvez mais se aproxima da felicidade) ao regressar a Mágina com Nadia Galaz, uma nova-iorquina de origem espanhola que conhece em Nova Iorque.

A obra está dividida em três partes: “El Reino De Las Voces”, “Jinete En La Tormenta” e “*El Jinete Polaco*”. Na primeira parte Manuel relata uma complexa história familiar e ao longo da narração vai misturando tempos e pessoas, desde os episódios iniciais no último quartel do século XIX até ao presente da narração durante a primeira Guerra do Golfo, passando pela Guerra Civil e os anos da pós-guerra, fulcrais na história espanhola contemporânea.

Assim temos o avô de Manuel, guarda civil na cidade, pertencente ao lado republicano durante a guerra, mais tarde capturado e feito prisioneiro num campo de concentração. O bisavô de Manuel recebe nesta história o nome de Pedro Expósito uma vez que era órfão, por sua vez o seu filho fica também conhecido pelo nome Manuel Expósito.

Ao longo do relato da história, encontramos mais personagens de relevância, como o médico Don Mercurio, o fotógrafo Ramiro Retratista e o comandante Galaz, pai de Nadia. Encontramos ainda Florencio Pérez, o inspetor de polícia que tem de encontrar a resposta ao crime ocorrido na Casa de las Torres, quando é acidentalmente descoberto o corpo incorrupto de uma mulher emparedada várias décadas antes. O crime da Casa de las Torres dá espaço para a apresentação de uma outra personagem: Águeda, uma mulher misteriosa que excita a imaginação do jovem Manuel e de toda a cidade de Mágina, cuja

identidade será revelada no final do romance. Apesar de inicialmente não ser identificada como Águeda, a personagem fica reconhecida como a Múmia da Casa de las Torres e toda a população, apesar de saber da sua existência, não sabe o que pode ter acontecido para que uma jovem fosse encarcerada na casa, no entanto, erguerem-se rumores sobre o sucedido.

Mas o facto de maior relevância é um baú que Nadia herdou do pai. Trata-se de um baú cheio de fotografias tiradas por Ramiro, o “fotógrafo oficial” da cidade. Elas ajudam a reavivar memórias, que o casal sem o saber compartilhava.

A segunda parte narra o período em que Manuel e Nádia moravam em Mágina. Neste período as personagens viviam cada um a sua juventude sem se conhecerem. Nesta parte da história são reveladas as razões e os planos de Manuel para deixar a terra natal. No que diz respeito à vida amorosa de Manuel com Nadia, podemos dizer que apesar de se desenvolver enquanto estavam em Nova Iorque, teve o seu início em Mágina, lugar de memórias partilhadas de adolescência e primeira juventude. Contudo, são precisos vários anos de deambulações antes de as duas personagens se reencontrarem em Nova Iorque e darem início a uma relação amorosa alicerçada por uma história comum.

Na terceira e última parte são narrados os encontros amorosos de Manuel e Nadia, que inicialmente foi apresentada com o sobrenome Allison, caso de uma noite que Manuel também relata. Após este caso, volta a ver Allison com uma aparência diferente e agora ela mesma apresenta-se como Nadia. Ambos acabam por partilhar histórias da sua vida que não estão anteriormente referidas/narradas. É também nesta última parte que o mistério de Águeda é desvendado, ficando sugerido que ela poderá ser a tetra-avó do narrador e a mãe do primeiro Expósito da família.

### **2.2.3. A relação entre o quadro e o livro.**

A passagem de uma obra pictórica para a literatura implica um processo de adaptação e reformulação de conceitos de um tipo de linguagem para outro. Devem ser abordadas as diferentes características encontradas em ambos os géneros, tendo em atenção que se trata de dois contextos diferentes, com emissores e recetores diferenciados. Todas estas

particularidades fazem com que o autor do texto escrito funcione simultaneamente como tradutor inter-gêneros das obras incorporadas de outros média, devendo-se em última instância, considerar a tradução interlinguística de uma obras destas características como “tradução de tradução”. O tradutor portanto atua como uma espécie de ligação não só entre dois textos linguísticos, mas entre dois textos de média diferentes.

Ao observar a pintura *The Polish Rider* de Rembrandt, é possível lembrar de algumas passagens do romance de Antonio Muñoz Molina, uma vez que a pintura é a referência silenciosa para o protagonista de seu romance *El Jinete Polaco* (1991).

Esta relação silenciosa observada entre o quadro e o livro é de maior relevo quando são abordadas as vivências juvenis do protagonista, Manuel (entre as páginas 230 e 244). Durante a leitura destas páginas é possível observar que, para além de Manuel expor as suas paixões adolescentes e a sua vontade de fugir, ele também faz referência ao cavaleiro mesmo sem se aperceber. Uma passagem que demonstra a referência silenciosa entre Manuel e o quadro é por exemplo: “[...] sé que voy a vivir así la mayor parte de mi vida futura, caminando solo por ciudades que únicamente se parecerán a Mágina en su desolación, buscando a alguien [...]” (Molina, 1991:241). Nesta passagem é possível dizer-se que Manuel prevê que o seu futuro seja de nomadismo e solidão, tal como pode ser interpretado o cavaleiro do quadro.

Ao longo da narrativa, é possível perceber que a imagem do quadro tem diferente relevância e é interpretada de forma diferente por cada individuo da narrativa, levando a que cada personagem, devido às suas vivências e características, veja as similaridades com o cavaleiro e de que modo este poderia ser a sua própria representação.

A cidade fictícia que Muñoz Molina cria com base na sua terra natal Úbeda dá a entender que assim o autor pode ter um canto mais pessoal incorporado também na obra. Neste ponto vale a pena fazer um breve comentário em como Antonio Muñoz Molina inclui intenções e detalhes narrativos, por vezes não muito evidentes, que podem servir como um elo entre os escritos do romancista, criando uma rede mais abrangente de intertextualidade.

Mas neste romance não encontramos só histórias inventadas de uma zona rural, mas também temos presentes acontecimentos da história política, uma vez que são introduzidos acontecimentos históricos ao longo de quase um século. Assim temos referências à Guerra de Cuba em 1895 e à Guerra Civil espanhola (1936-1939), chegando por fim à Guerra do Golfo em 1991. Todos estes marcos históricos são narrados e protagonizados pelas personagens do romance que vão contando as suas histórias, tornando-se testemunhas do passado do povo e da história nacional.

No entanto, o foco neste caso é entre a obra pictórica de Rembrandt e a obra literária de Muñoz Molina, pois é entre elas que observamos, ao longo da narrativa, uma forte ligação de emoções e significações. Podemos ainda afirmar que existe pura *écfrase* em algumas descrições feitas pelo narrador Manuel.

Es el cuadro más raro que ha visto en su vida, aunque no sabe explicarse por qué, es muy raro pero también lo encuentra familiar, como si lo hubiera visto en un sueño olvidado, no hace mucho, pero uno no sueña con algo que verá dentro de unos meses, no reconoce y extraña al mismo tiempo y con la misma certidumbre, no es alcanzado de improviso por un sentimiento de pérdida y de felicidad que le forma un nudo en la garganta. (Muñoz Molina, 1991: 461)

A forma como o autor descreve os sentimentos e emoções que o quadro desperta em si é passada para o papel, de modo que ao ler o recetor possa quase perceber os sentimentos e sensações do narrador. Esta forma de *écfrase* em que o autor transmite em detalhe os sentimentos despertados pela imagem leva-nos a perceber um pouco melhor o quadro mesmo sem o ter visto, fazendo-nos perceber melhor o conceito de *écfrase* no que diz respeito à transmissão e adaptação do visual para o escrito.

O quadro de Rembrandt desencadeia, ao logo do romance, memórias que passam pela associação ao avô Manuel, que lhe contou a lenda do Juancaballos<sup>2</sup>, mas não só. Em várias passagens durante a narrativa podemos ver que o cavaleiro pode ser relacionado com diversas personagens, tal como Don Mercurio (o velho médico e possível amante de

---

<sup>2</sup> A lenda de Juancaballos é uma lenda popular de Úbeda, em Espanha, referenciada na obra de Antonio Muñoz Molina. Esta lenda fala da existência de uma criatura, conhecida como Juancaballos, metade cavalo e dotado de força, crueldade, ferocidade e astúcia. É um ser que atacava os homens à noite, uma vez que não gostava da luz do sol.

Águeda), Pedro bisavó de Manuel, o comandante Galaz, Nadia Galaz e até o próprio narrador Manuel.

São diversas as questões que se levantam ao analisar o quadro de Rembrandt. Grande parte das interrogações relacionam-se com o cavaleiro retratado. A falta de informação sobre quem é o homem representado, para onde vai ou de onde vem. O que vivenciou? Será fugitivo? Mercenário? Estará em busca de um amor ou é uma situação combativa? Todas estas questões levam-nos a fazer diversas interpretações quando relacionamos o cavaleiro com as personagens da obra de Antonio Muñoz Molina.

Existe porém um outro aspeto a refletir – o quadro pode ser analisado como um ponto que cruza as vivências das diferentes personagens. Ou seja, o quadro é um ponto de intersecção das vidas das personagens, mas que captura um momento exato de uma trajetória que é feita pelo cavaleiro.

A ideia de movimento que é refletida na obra escrita é também marcada pelo quadro. No quadro o cavalo do cavaleiro parece em andamento e o autor consegue passar perfeitamente a mesma sensação para a narrativa com os movimentos das pessoas, como são os casos dos avós de Manuel, que tiveram que se deslocar devido às guerras, o caso do comandante Galaz após ser exilado e até os movimentos de Manuel e Nadia na Europa e na América.

Mas podemos ainda dizer que um fator importante para despoletar a história, assim como o desenvolvimento das personagens e a possibilidade de observar os detalhes ou características individuais a cada passo, são as fotografias de Ramiro Retratista, deixadas pelo pai de Nadia após a sua morte, tal como é analisado na terceira parte. Ou seja, a imagem é sempre um elemento de relevo para o desenvolvimento da história uma vez que desperta no narrador os sentimentos e despoleta lembranças.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Apesar de o foco ser na éfrase, no que diz respeito à ligação entre a imagem e a escrita, existe também alturas em que a música assume uma função preponderante, como acontece em algumas passagens, em que é relacionado o quadro com a música "Riders in the Storm" dos The Doors: "Cuando volví al comedor tu mirabas el grabado del jinete, decías que era Miguel Strogoff, y luego te recordaba a los jinetes en la tormenta de Jim Morrison." (Muñoz Molina, 1991: 508).

A importância que, tanto o autor como os protagonistas, depositam nos objetos que despoletam as lembranças é o alicerce principal para que toda a história se desenvolva. Desta forma, não só o quadro do cavaleiro tem grande importância na história, mas também as fotografias do baú de Ramiro Retratista e ainda a Bíblia de Don Mercurio. Na obra existe ainda uma conexão forte e visível entre o sujeito e o objeto, assim como a devida explicitação. São precisamente essas relações entre os personagens e alguns elementos que são analisados na obra *El Jinete Polaco*.

Existe a necessidade de abordar e investigar o passado das personagens, de forma a conhecer melhor as origens, com base nas lembranças que as personagens vão tendo como apoio nos objetos e imagens que aparecem na história, objetos estes que podem parecer irrelevantes no início.

Ainda que existam muitas vozes a narrar, todas elas vão dando o seu ponto de vista em determinados assuntos e narram as suas vivências levando a que pequenos detalhes ajudem a compreender uma história tão complexa. Desta forma, não só temos a narração feita por Manuel e Nadia, mas também pelos antepassados.

Em diversos momentos ao longo da narração deste romance, o autor relembra, recupera e completa as informações que estão presentes no início da história. Alguns acontecimentos ou passagens que aparecem no início do livro são retomados mais tarde para serem completos e esclarecidos ao leitor, produzindo um sentimento de mistério e mais tarde de recompensa no leitor por conseguir aos poucos perceber os pequenos detalhes apresentados no decorrer da narração.

Cada objeto vai evocando por contiguidade, acontecimentos e vivências de outras personagens e outros tempos, ou seja, neste romance um objeto não fica associado apenas a um só acontecimento ou personagem, mas sim a vários, dando continuidade à história. É assim que funciona a memória, existem sentidos que são estimulados por objetos que estimulam o sujeito a criar associações das quais surgem recordações. Deste modo, é compreensível que o despertar das lembranças ocorra sempre que as personagens observam imagens ou objetos.

#### **2.2.4 O papel da fotografia e outros objetos.**

A tarefa de relembrar o passado através de objetos é quase imediata e está presente logo no início da obra. O protagonista vai confiando nas suas memórias, despoletadas pelos objetos e imagens, acabando por ordenar as imagens e objetos cronologicamente de forma a que a narração ganhe sentido. Mas a verdade é que sem que os protagonistas, Manuel e Nadia, tivessem iniciado uma conversa ligada ao tema das imagens, a história poderia não existir, pois tudo começa com a relação confusa destas duas personagens. Através das fotografias Manuel, já adulto, recorda como desde pequeno lembrava Galaz, pai de Nadia, como uma das memórias de Mágina e como pensava que ele seria um herói. Não foi só em Manuel que a imagem de herói ficou associada a Galaz. De facto, devido à atitude que tomou aquando os inícios da revolta contra a república, a imagem de herói foi disseminada por todos os que defendiam o movimento republicano e assim o comandante era visto como um herói que tentava manter a escolha política da população.

Ramiro Retratista tornou-se uma personagem importante pelo facto de usar a sua arte para criar os testemunhos visuais da população de Mágina. Durante quarenta anos Ramiro foi tirando e guardando cópias das fotografias que tirava à população de Mágina e depois, juntamente com a Bíblia herdada de Don Mercurio, entregou ao comandante Galaz para as guardar. É assim que os elementos fundamentais para compreender e desvendar os mistérios dos antepassados chegam a Nadia e Manuel.

Uma das fotografias de Ramiro que levanta questões a Manuel é a fotografia tirada a Águeda, também conhecida como a Múmia da Casa de las Torres, quando o seu corpo incorrupto é encontrado sentado numa sala fechada da Casa das Torres. É graças a essa fotografia que Manuel, já de regresso a Mágina, reconhece num antiquário a boneca de cera feita à imagem da múmia, que se tinha deteriorado após ser retirada do seu túmulo. A boneca estabelece assim mais um jogo de representações, que não só relaciona a imagem da fotografia com o jogo entre a realidade (a múmia) e a mimese (a boneca), mas no qual a cópia ocupa o lugar do original. É esta fotografia e a boneca que fazem Manuel voltar às suas origens após investigar e questionar o antigo dono da boneca, Julián, que Manuel descobre a história de amor de Don Mercurio e Águeda e o leitor se pode aperceber como estes podem ser os seus tetravós.

Cada objeto mencionado no romance tem múltiplos significados e o somatório de todos eles (a múmia, as fotografias, o quadro, a Bíblia, as músicas dos The Doors...) vão tecendo uma teia de alusões e de inter-relações com os diferentes episódios e personagens da história. Por exemplo em determinados objetos, como a Bíblia e a mulher mumificada, podemos concluir que eles estão relacionados à passagem do tempo e ao amor. Ou seja, ambos, o livro sagrado (especialmente as citações do Cântico dos Cânticos) e a mulher mumificada, simbolizam o esforço de transcender a corruptibilidade do amor carnal, bem como marcam um ponto de inflexão na história de Mágina e dos antepassados de Manuel.

Do ponto de vista do leitor, estes objetos, para além de sinalizar as relações entre as personagens e os diversos episódios que os vão moldando, funcionam como o aglutinante que dá continuidade à história narrada, uma vez que é a partir deles que o narrador recupera as suas memórias e as dos seus antepassados.

O romance vivido entre Manuel e Nadia funciona como uma ligação do passado com o presente e surge nas suas vidas de forma inesperada e representado através da lembrança da mulher da Casa das Torres, do baú com as fotografias de Ramiro Retratista e da Bíblia que pertenceu a Don Mercurio. É possível afirmar que tais objetos não só unem o presente e o passado, mas também unem os vivos com os mortos. A Bíblia, que outrora pautava o amor de Águeda e Don Mercurio, prováveis tetravós de Manuel, vai agora marcar o ritmo do amor de Manuel com Nadia dando um sentimento de continuação de um amor vivido há cem anos em Mágina. Um só objeto relaciona-se com dois amores em diferentes espaços e tempos.

Se estes dois objetos fornecem uma interpretação exaustiva e significativa da importância do objeto para despertar lembranças que levam a investigar o passado, existem outros no romance, nomeadamente o quadro de Rembrandt e as fotografias de Ramiro Retratista, que despertam outras lembranças e se relacionam num sentido mais distante do que foi anteriormente analisado.

### **2.2.5. O cavaleiro de Rembrandt e as personagens de Muñoz Molina.**

Uma das imagens mais importantes e de referência nesta obra é o cavaleiro, presente no quadro de Rembrandt. Ao longo do romance é possível determinar que são várias as personagens da obra que poderiam enquadrar-se na imagem do cavaleiro misterioso descrito por Antonio Muñoz Molina.

[...] con el gorro tártaro y el carcaj y el arco sujetos a la grupa, con la mano derecha casi vanidosamente apoyada en la cintura mientras la izquierda sostenía la brida del caballo, mirando no hacia el camino que apenas se distinguiría en la noche sino más allá de los ojos del espectador, desafiándolo a averiguar su misterio y su nombre. (Muñoz Molina, 1991:16)

A figura do cavaleiro tem associações com diferentes momentos da narrativa e articula-se com quase todas as personagens principais do romance, levando a que existam interpretações que variam consoante a personagem analisada. No entanto, existem personagens cuja ligação aparenta ser mais vigorosa.

#### Comandante Galaz, o cavaleiro misterioso e rebelde.

Para o comandante Galaz, a personagem que adquiriu a reprodução do quadro em 1936, existe uma ligação bastante forte desde o momento da sua compra, uma vez que o próprio comandante se identifica com o cavaleiro representado. Era o início da sua vida em Mágina, onde ganhou mais relevo no âmbito militar. Daí considerar-se uma grande aproximação entre a personagem e o cavaleiro do quadro.

Apesar de o quadro de Rembrandt já deter bastante importância ao longo de toda a narrativa, podemos também observar que adquire maior relevo quando é mencionado e analisado numa passagem que ocorre na juventude Manuel em casa de Nadia em Mágina. Para além de servir de ligação entre tempos e personagens, serve também para introduzir e associar as vivências de uma das personagens principais do romance, o pai de Nadia, que fora um soldado do exército republicano. Podemos assim expandir o significado do cavaleiro a uma representação alegórica da guerra civil espanhola.

[...] extiende sobre sus rodillas el grabado del jinete polaco (...) mira la cara indiferente y joven del jinete y le parece ver en ella un helado desafío que siempre le dio miedo, una solitaria determinación en la que ahora adivina el retrato espiritual de su padre: como si el grabado estuviera cubierto por una lámina de vidrio y viera reflejada en ella, fundida a la efigie del hombre a caballo y a la colina que hay tras él, la cara ya muerta y todavía vigorosa y severa del comandante Galaz. (Muñoz Molina, 1991: 497)

O quadro aparece logo nas primeiras páginas do romance, mas vai reaparecendo na narrativa em diferentes alturas, levando a que exista uma ordem cronológica da história apenas perceptível ao longo da leitura. Trata-se de uma imagem que acompanha o general durante toda a sua vida como exilado. Após a sua morte, a filha, Nadia, que desde criança admira a imagem e encontra semelhanças com o pai, herda o quadro.

[...] pagó por el grabado una cantidad mínima: él mismo se extrañó de hacerlo, porque carecía de la costumbre de hacer regalos. Pero ya siempre lo llevó consigo y lo tuvo colgado frente a sí en todos los lugares donde vivió su vida futura y su destierro. (Muñoz Molina, 1991: 256)

Como já referido anteriormente, desde cedo que o cavaleiro de Rembrandt tem na obra uma forte ligação com o comandante Galaz. Talvez esta ligação surja pela forma como o general está envolto em mistério e segredos, ou até pela personalidade misteriosa que o pai de Nadia apresenta na obra.

Assim observamos a introdução do quadro de Rembrandt no romance quando o comandante Galaz o compra numa loja de antiguidades ao chegar a Mágina, logo no início da sua vida nesta cidade. É nesta altura que o narrador faz uma descrição visual detalhada e precisa da cena representada no quadro que Galaz adquiriu.

Un hombre joven cabalgaba sobre un caballo blanco por un paisaje nocturno. Había tras él la sombra boscosa de una montaña y el perfil de algo que parecía un castillo abandonado, pero el jinete le daba la espalda, con desdén, casi con vanidad, con la mano izquierda apoyada en la cadera, con una expresión de absorta serenidad y arrogancia en la cara tan joven. Era indudablemente un soldado, alguna clase de guerrero: llevaba un gorro que parecía tártaro, un arco y un carcaj lleno de flechas, un sable curvo y enfundado. (Muñoz Molina, 1991: 255-256)

Aqui não só é observado o cavaleiro, mas também toda a cena envolvente e, se por um lado algumas personagens, ao descrever o quadro, focam-se no cavaleiro e expõem com maior visibilidade as emoções despertadas pela imagem, aqui o narrador faz a descrição mais objetiva de todas as que se encontram na obra.

É igualmente importante de se refletir como a interpretação da imagem feita pelo comandante o leva a concluir que se trata de um guerreiro num ato de rebeldia para com o castelo, visto num plano mais secundário da imagem. Esta interpretação pode estar ligada ao general pelo facto de também ele eventualmente se sublevar.

A imagem do cavaleiro de Rembrandt tem assim uma ligação forte com o comandante, quase como se fosse uma prolongação do mesmo, pois mesmo depois da sua morte a imagem do cavaleiro continua a perpetuar tanto o comandante como os seus segredos. É também de se referir que em parte a relação do comandante com o quadro remete igualmente para a vida militar do pai de Nadia.

O quadro é desde cedo caracterizado como uma antiguidade, logo no momento da compra é apresentado dessa forma e desperta no comandante sentimentos de força e de querer mais tarde na sua vida se comparar com o cavaleiro do quadro, como alguém rebelde, guerreiro, destemido e forte. No caso de Nadia, esta associa o pai ao cavaleiro do quadro que a acompanha desde a juventude, enquanto vivia com o pai, até à altura em que está com Manuel, após a morte do comandante Galaz.

A determinada altura Nadia compreende esta ligação entre o cavaleiro e o pai, apesar de já anteriormente o considerar como uma forma de máscara que escondia a verdadeira personalidade do pai. Mas é quando encontra fotografias do pai na sua juventude enquanto militar que se apercebe do quão pujante é a relação.

[...] un militar joven, retratado en escorzo, con la gorra de plato un poco ladeada y una estrella de ocho puntas sobre la visera, sonriendo apenas bajo un bigote muy fino. En la segunda, que era sin duda una instantánea, el mismo militar, mirando hacia arriba desde el tramo intermedio de una escalinata, permanecía en posición de firmes y tenía la mano derecha extendida junto a la sien. Tardó

en reconocer a su padre porque era la primera vez en su vida que veía imágenes de su juventud. (Muñoz Molina, 1991: 299)

No início da análise do quadro com a personagem do comandante Galaz é possível perceber que a relação entre os dois funciona como uma relação de prolongação, ou seja, no início o comandante apresenta-se como uma continuação do quadro através do seu papel como militar rebelde, misterioso e com uma personalidade secreta. Nesta fase inicial Galaz tenta viver a sua vida de forma a tornar real, ou até mesmo personificando o cavaleiro rebelde que vê no quadro.

É possível dizer-se que o objeto exerce uma relação de dominância para com a personagem, pois esta inspira-se no quadro para alcançar os seus desejos. No entanto, ao longo da narrativa é chegada a uma altura em que tanto o quadro como o comandante estão em pé de igualdade, pois Galaz nessa altura, após as suas atitudes de rebeldia, é exilado. No entanto, esta relação de continuidade ressurgiu após a morte do comandante Galaz, podendo-se afirmar que desta vez é o quadro tomar então a função de prolongar o espírito e energia do pai de Nadia. Assim, estabelece-se entre o cavaleiro do quadro e o comandante uma relação de intercambio mútuo de simbologia e conteúdos que no ponto de igualdade dá fim à relação de dominância (Meggiolaro, 2013: 32).

Um outro aspeto que relaciona a personagem com o quadro é o exílio do comandante Galaz nos Estados Unidos. Tal como referido num dos parágrafos introdutórios às obras de Rembrandt e Antonio Muñoz Molina, através do quadro surgem distintas perguntas tais como quem é o cavaleiro, para onde vai, de onde vem, em que situação está. Todas estas perguntas não são possíveis de serem respondidas pela interpretação do quadro por si só. Mas ao ligar o cavaleiro com as vivências do comandante podemos relacionar ainda o exílio do comandante. A interpretação de que ambos os rebeldes a certa altura tiveram de fugir de uma situação é plausível neste âmbito, quando se considera o cavaleiro como uma representação pictórica das vivências do comandante.

[...] qué habría hecho con ella cuando le dijeron que él había traicionado a los suyos y destruido su carrera, que estaba al otro lado, no sólo de las fronteras establecidas por la guerra sino también de las que trazaban implacablemente la decencia y el honor, la lealtad a la familia, a la religión y a la patria, a todas las

palabras que él había obedecido sin fervor, pero con una entrega absoluta, con una dedicación sin fisuras, hasta aquella noche de julio en la que fue tomada la segunda fotografía, ya convertido, en ese mismo instante, en un desertor y un apóstata, en que un renegado para el que no podría haber indulgencia o perdón. (Muñoz Molina 1991: 309)

#### A relação do cavaleiro com a personagem Nadia.

Mais para o final da narrativa outra personagem da família Galaz que é introduzida a uma relação com o cavaleiro do quadro é Nadia. Apesar de desde cedo da sua vivência Nadia reconhecer o quadro, é mais no final da leitura que compreende a ligação que ela pode ter com o cavaleiro.

Também Nadia tem na sua vida histórias de mistério e enigma. Enquanto em Mágina, na sua juventude, a adolescente inicia uma relação mais íntima com Praxis, um professor do liceu detestado por Manuel, que a envolve em propaganda política clandestina durante a ditadura de Franco. Neste caso, não só a relação é um segredo, mas também outros acontecimentos que são desencadeados através do pedido de Praxis para que Nadia esconda uma caixa que parece conter ficheiros secretos. Na altura a adolescente não prevê o perigo futuro que pode encontrar, apenas fica entusiasmada pela aventura e perigo envolvente. É assim que iniciam os seus segredos que a ligam, em parte, com o cavaleiro tal como ela própria relaciona na narrativa “(...) mira el grabado del jinete y piensa por primera vez que él también tiene cara de guardar un secreto” (Muñoz Molina, 1991:326). Estabelece-se assim um ponto de cruzamento de simbologias que relaciona o quadro e os segredos por ele representado com a família Galaz.

Mais tarde após a morte do pai, Nadia volta a observar o quadro, no entanto, desta vez o original num museu, protegido por um vidro. Nesta altura o narrador faz uma descrição do momento que dá a entender que Nadia se vê também como o cavaleiro não só pelos segredos, mas também como legado do seu pai.

## Manuel, o cavaleiro nómada

Não é só a família Galaz que admira o quadro. Manuel na sua juventude tem também a oportunidade de observar o quadro quando, após conhecer Nadia numa noite com os amigos, vai a casa dela e repara no quadro que decora o espaço. É assim que o quadro passa a ser não só um elemento importante para Nadia mas também para Manuel.

Manuel sempre teve medo de ficar em Mágina o resto da sua vida, tal como aconteceu com os pais e avós. Desta forma, três palavras que muito caracterizam o seu sonho de vida foram o nomadismo, solidão e independência. O seu medo de permanecer em Mágina e preso aos costumes leva a que faça uma interpretação diferente do cavaleiro do quadro.

A vontade de abandonar Mágina e partir à descoberta em outros países leva-o a interpretar o cavaleiro como um fugitivo. Assim numa passagem Manuel relaciona o cavaleiro consigo mesmo quando pensa fugir de Mágina na égua que pertencia a seu pai: “yo mismo, solo, fugitivo de Mágina, cabalgando en la yegua de mi padre, no hacia la huerta, sino hacia otro país [...]” (Muñoz Molina, 1991: 231). E durante bastante tempo Manuel realmente torna-se nómada, andando pela Europa e as Américas, no entanto, pela força do amor acaba por encontrar o sítio onde sente que pertence, no lugar das suas origens, juntamente com Nadia<sup>4</sup>.

O quadro aparece na vida de Manuel de forma repentina e inesperada, tanto na altura em que o viu pela primeira vez na sua juventude, como também quando o volta a ver no museu. O seu segundo encontro com o quadro faz com que despertem em Manuel sentimentos de estranheza, incerteza e reconhecimento.

Es el cuadro más raro que ha visto en su vida, aunque no sabe explicarse por qué, es muy raro, pero también lo encuentra familiar, como si lo hubiera visto en un sueño olvidado, no hace mucho, pero uno no sueña con algo que verá

---

<sup>4</sup> De facto, o quadro é um testemunho do início da história de amor entre Nadia e Manuel, uma vez que está presente quando se encontram pela primeira vez, durante a adolescência de ambos.

dentro de unos meses, no reconoce y extraña al mismo tiempo con la misma certidumbre [...]. (Muñoz Molina, 1991: 461)

Existem diferentes formas de analisar do cavaleiro de Rembrandt. Em Manuel a imagem desperta um sentimento de mistério e muitas interrogações, como também se relaciona com a sua imaginação ligando o cavaleiro do quadro a um outro cavaleiro fictício, Miguel Strogoff, da obra de Jules Verne, história que avô de Manuel lhe contava na sua infância.

Por último, outras duas personagens que podem ser relacionadas com o cavaleiro do quadro são o bisavô e o avô de Manuel, uma vez que ambos combateram em guerras e foram vítimas de deslocções forçadas. O cavaleiro foi desde sempre associado a um combatente que sacrifica a sua vida para proteger a nação, mesmo que deixe para trás a família. O mesmo aconteceu com os antepassados de Manuel quando tiveram de prestar o serviço militar ao país durante as guerras. Desta forma, surge mais uma relação entre o cavaleiro do quadro e as personagens apresentadas na obra.

Em suma, ambas obras levantam questões que parecem não ter resposta, no entanto, dão azo a interpretações distintas da obra no global e dos pequenos detalhes analisados.

O quadro poderá não levantar tantas questões quanto o livro, no entanto, uma questão se prende a ambos é: “Quem poderá ser o cavaleiro?”.

A obra de Muñoz Molina fornece diversos elementos para analisar e interpretar, levando o leitor a perceber que a representação, neste caso do cavaleiro, poderá não estar presente não só numa personagem. Tal como foi possível observar anteriormente existem mais elementos intersemióticos entre as obras e que não foca apenas no cavaleiro - cada personagem é acompanhada de elementos individuais que geram mais pontos de análise que poderão influenciar, por exemplo, a tradução do texto.

## **Capítulo 3:**

### **As obras, interpretação e tradução.**

A cultureme is a social phenomenon of a culture X that is regarded as relevant by the members of this culture and, when compared with a corresponding social phenomenon in a culture Y, is found to be specific to culture X. (Nord, 1997:34)

Neste capítulo será realizada uma aplicação prática dos conceitos teóricos revistos no Capítulo 1, através do comentário da tradução para a língua portuguesa de uma passagem da obra *El Jinete Polaco* de Antonio Muñoz Molina. Deixar-se-á também constância da importância de o tradutor fazer uma leitura crítica da obra a traduzir, tal como ensaiada no Capítulo 2, para a realização de uma tradução que dê conta, na medida do possível, de todas aquelas nuances do texto que uma leitura ingénuo poderia passar por alto.

Para o trabalho de tradução proposto, foi escolhido um trecho de quatro páginas localizadas no primeiro capítulo da primeira parte (páginas 16-20, ver Anexo). A escolha deste trecho deveu-se ao facto de nele se encontrarem enunciados todos os temas que são desenvolvidos ao longo do romance: o retrato do cavaleiro de Rembrandt, as fotografias de Rodrigo Retratista, a relação com Nadia e com o pai desta e as recordações de Mágina.

O trecho inclui ainda passagens do “Cântico dos Cânticos”, verdadeiro leitmotiv da obra, que de alguma forma une a mulher mumificada da Casa das Torres e Nadia, as duas personagens femininas no início e na conclusão do tempo narrado.

O processo de tradução poderá ser mais complexo do que aparenta. Existem métodos e teorias que ajudam o profissional da área a organizar e traçar o processo de tradução que mais se adequa ao tipo de texto a traduzir, tendo igualmente atenção a outros elementos externos dos textos. Estes elementos externos foram já referidos, sendo uma parte deles relacionados com a cultura, o público-alvo e grupo social ou profissional em que se enquadra.

Ao analisar bem a área da tradução literária podemos observar que é em casos excepcionais que o leitor de uma obra tem a chance e o arbítrio para ler a obra original e a tradução com o intuito de comparação das duas línguas envolvidas na tradução. O leitor da tradução raramente tem acesso ao texto fonte, por isso, a sua leitura será sempre mediada pela interpretação do tradutor. É por isso que o trabalho do tradutor é tão delicado – porque em princípio deve dar ao seu leitor a oportunidade de aceder ao texto de partida, mas através das suas próprias palavras.

É possível dizer-se que são raras as ocasiões em que as traduções não levantem questões de interpretação do “original”. No caso do excerto da obra *El Jinete Polaco* os aspetos a ter em consideração foram diversos. É ainda de se referir que algumas passagens podem levantar dúvidas tradutivas pertinentes e que necessitam de explicação com enquadramento narrativo. Durante a elaboração da tradução do excerto da obra *El Jinete Polaco* foi possível observar alguns aspetos que dificultam o processo.

### **3.1 A descrição e visualização do narrado.**

#### Elementos da cultura material

Ao longo do romance existem várias passagens em que o narrador faz uma descrição detalhada de imagens, fotografias e objetos. Esta descrição bastante visual permite ao leitor uma visualização mais completa do que é narrado e pode transmitir também maior envolvimento por parte do leitor. Segue-se um exemplo no qual o texto para além de bastante descritivo, permitindo ao leitor visualizar o descrito com maior pormenor a imagem, faz também referência a aspetos culturais que na língua de origem permite ao leitor reconhecer e envolver-se com a passagem narrada ou recordar vivências semelhantes.

Con incredulidad volvió a verse sentado sobre un caballo de cartón, cuando tenía tres años, en la feria de Mágina, con un sombrero cordobés, con una camiseta de rayas, con pantalón corto, calcetines blancos y zapatos de charol, y le pareció mentira que fuese aquí, en otro mundo, tan lejos, donde recuperaba esa foto perdida y olvidada durante tanto tiempo. (Muñoz Molina,1991:18)

Neste caso é descrita uma fotografia de Manuel enquanto criança e nela estão referidos e descritos diversos objetos de vestuário ligados à cultura do narrador. Para o público da língua de chegada com uma cultura diferente, tais acessórios poderão não ser tão familiares como para o público da língua de partida, uma vez que, os leitores, para além de reconhecerem os objetos poderão também recordar passagens da sua vida.

Esta familiarização com os objetos descritos é algo que terá efeito distintos nos públicos, para além de que ao traduzir poderão perder a conotação cultural que o autor procurava

transmitir através do seu trabalho. Dificilmente existirá uma tradução perfeita quando se chega a dúvidas deste tipo. Neste caso, o autor faz referência a um chapéu típico da região de Andaluzia, o “sombbrero cordobés”. Através deste pequeno excerto poderá assumir-se que seria uma feira popular tradicional da época e do local e o traje típico para altura de celebrações ou festas. Enquanto algum do vestuário é possível de se traduzir existe um acessório em particular que ao traduzir do espanhol para português, uma vez que a elaboração da tradução deste excerto foi feita do espanhol de Espanha para português de Portugal, poderá levantar mais dúvidas do que realmente é o objeto e como equiparar ou dar a conhecer ao público da língua de chegada.

O termo “sombbrero cordobés” para o leitor português poderá ser desconhecido e ser difícil de encontrar um equivalente para fazer referência. Durante a minha pesquisa<sup>5</sup> para perceber como proceder à tradução, ou não, deste termo descobri que se trata de um género de chapéu bastante tradicional e fabricado em Córdoba e usado em grande parte de Andaluzia. O material usado para o seu fabrico pode ser a lã ou pele de coelho. Este culturema (Nord, 1997:34) a que o autor faz referência pode ser a razão para despertar emoções no leitor, algo que não é tão provável após a tradução para o leitor português.



*Figura 2- Sombrero Cordobés*

Desta forma, apesar de o “sombbrero cordobés” ser bastante parecido com o denominado Chapéu à Portuguesa, cujo material de fabrico é geralmente o feltro e mais típico de equitação, não podemos afirmar que é o mesmo, assim considereei que a melhor opção seria não traduzir o termo e deixar como nota de rodapé dar a explicação do termo.

---

<sup>5</sup> Foram consultados os seguintes websites:

<https://lisboacool.com/comprar/chapelaria-daquino-chapeus-classicos-com-toque-moderno>

<https://www.boutiquedeltorero.com/index.php/profissional-o-aficionados/sombreros-cordobeses.html>

<https://www.omundodaequitacao.com/pt/artigo/cavaleiro-traje-portuguesa-chapeus/marca/pesquisa/chapeu-a-portuguesa-5453/1>

### 3.2 Cânticos da Bíblia

Um outro aspeto a referir são alguns versos bíblicos que aparecem no excerto. Como já foi explicado anteriormente, a Bíblia, na obra de Muñoz Molina, funciona como um símbolo de perpetuação do amor que marcou Mágina no passado, o amor de Don Mercurio e Águeda, mas também presencia o amor entre Nadia e Manuel. Desta forma, a Bíblia pode ser também considerada um testemunho do desejo carnal de ambos os amores que presenciou.

Para destacar este desejo carnal, de ambos os casais, que é descrito em algumas passagens no romance o autor demarca ainda mais ao introduzir passagens bíblicas que demonstram perfeitamente este desejo que procurava descrever, através de momentos mais íntimos, preenchidos de desejo e ainda demonstrações de carinho e amor.

No excerto traduzido existem duas passagens que o desejo carnal está bem presente, através de uma descrição exaustiva do autor do espaço (apartamento de Nadia) como das personagens e respetivas emoções. Desta forma, o autor procura passar ao leitor tudo o que as personagens sentem e visualizam, expondo sem desculpas o desejo carnal e sentimental mútuo entre Manuel e Nadia.

Assim apresento os excertos referidos nos parágrafos anteriores:

(...) con una atenta ternura que le reavivaba solitariamente el deseo y el desfallecía las rodillas, como si tuviera dieciséis años y estuviera viendo por primera vez una mujer desnuda, dormida, con las piernas abiertas, con el edredón entre los muslos, cubriendo a medias el vello denso y rizado, afeitado justo en la orilla de las ingles, agradecido por la impunidad con que se le concedía el derecho a admirarla, a hundir golosamente en ella, para que despertara, la lengua o los dedos, blasfemo y devoto, Dog, Soid, Brausen, Elohim, pensaba, *a una yegua del carro de faraón te he comparado, amiga mía*, repitiendo en voz baja su nombre, Nadia, Nadia Allison, Nadia Galaz, cada vez con la inflexión de cada uno de los idiomas con los que se ganaba la vida, y luego, bajando los ojos, miró con ironía y orgullo y casi vanidad la consecuencia inmediata de lo que estaba viendo, *trújome a la cámara del vino y su bandera de amor puso sobre mí*, leía ella en la Biblia que perteneció a don Mercurio, y para no caer en la tentación de volver a despertarla se puso los pantalones y volvió al lugar donde estaban el baúl de Ramiro Retratista (...) - (Muñoz Molina, 1991: 17)

Entonces se oían respirar en silencio y las manos y los labios volvían a buscar, ya sin urgencia, los pies rozándose bajo las sábanas, como para comprobar y percibir toda la extensión del cuerpo todavía y siempre deseado, y las voces adquirirían un tono de rememoración y secreto, el tiempo dilatándose en ellas como la corriente demorada de un río que desborda sus orillas en un delta de limo, y ellos tendidos, dejándose llevar, abandonados a un lento flujo de palabras, hablando siempre, repitiendo palabras impresas en un Biblia polvorienta que tal vez excitaron un siglo antes los deseos de otros, *las noches busqué en mi cama al que ama mi alma, busquélo y no lo hallé*, enumerando nombres y canciones, oyéndolas de nuevos del cabo de muchos años con la repetida sorpresa de haber amado exactamente la misma música a la misma edad y de poseer de pronto un pasado común en el que sin conocerse ya estaban juntos. (Muñoz Molina, 1991: 19-20)

Ao observarmos as passagens, para além de nos apercebemos das descrições exaustivas do narrador, que carregam todos os desejos das personagens, é possível também observar alguns versos bíblicos, como foi referido anteriormente, podendo ser possível observar a existência de uma ligação bastante possante entre o descrito e os versos.

Uma vez que se trata de versos da Bíblia, é preciso considerar que esta já tem uma ou várias versões portuguesas autorizadas. É uma questão de bom senso recorrer a traduções já estabelecidas, especialmente quando se trata de textos clássicos (autores da antiguidade greco-latina, por exemplo), dado que, para além de se tratar de textos reconhecíveis pelo público erudito (o que facilita que se estabeleçam relações de intertextualidade), são traduções feitas do texto na íntegra, enquanto que qualquer versão feita de uma citação isoladamente estaria descontextualizada e seria portanto menos adequada.

Tendo isto em mente e sabendo que a Bíblia<sup>6</sup>, como já referido, já foi traduzida para o português e revista múltiplas vezes (contando com cerca de 2000 edições), sendo a tradução essa já reconhecida/autenticada pelos especialistas na área da teologia, o ideal é encontrar essas mesmas traduções e não modificar ou traduzir consoante o desejo do tradutor.

---

<sup>6</sup> A primeira tradução portuguesa da Bíblia tem cerca de 200 anos e foi feita por João Ferreira de Almeida. Ao longo dos anos foi revista e modificada. Atualmente existe uma nova tradução elaborada por vários tradutores, da Difusora Bíblica, no momento com cerca de 5 edições. Na tradução destes excertos foi utilizada a Edição Revista e atualizada de João Ferreira de Almeida.

As utilizações dos trechos bíblicos na obra relacionam assim o desejo sentido pelas personagens com o objeto que preserva a imagem do amor vivido. É de se ter em conta que o facto de estes versos pertencerem à Bíblia, permite ao tradutor fixar-se à tradução já acolhida pelas autoridades especialistas, desta forma, após alguma pesquisa foi-me possível observar que todos os versos teriam as respetivas traduções para português e o mais apropriado seria utilizá-las.

Citações de versos bíblicos presente no excerto traduzido:

Tabela 1- Dúvidas tradutivas e fontes para a tradução dos versos bíblicos.

Citação em ES	Citação em PT	Fontes
“(…) a una yegua del carro de faraón te he comparado, amiga mía”	“Às éguas dos carros de Faraó te comparo, ó querida minha.”	Retirado de: Bíblia. Edição Almeida Revista e Atualizada (1993:687)  <a href="https://www.biblestudytools.com/aa/cantares-de-salomao/1-9.html">https://www.biblestudytools.com/aa/cantares-de-salomao/1-9.html</a> (consultado: 22 e 23 julho 2019)
“(…) trújome a la cámara del vino y su bandera de amor puso sobre mi”	“Leva-me à sala do banquete, e o seu estandarte sobre mim é o amor.”	Retirado de: <i>ibidem</i> (1993:688)  <a href="https://www.biblestudytools.com/aa/cantares-de-salomao/2-4.html">https://www.biblestudytools.com/aa/cantares-de-salomao/2-4.html</a> (consultado: 22 e 23 julho 2019)
“(…) las noches busqué en mi cama al que ama mi alma, busquélo y no lo hallé”	“De noite, no meu leito, busquei o amado de minha alma; busquei-o, e não o achei.”	Retirado de: <i>ibidem</i> (1993:688)  <a href="https://www.biblestudytools.com/aa/cantares-de-salomao/3-1.html">https://www.biblestudytools.com/aa/cantares-de-salomao/3-1.html</a> (consultado: 22 e 23 julho 2019)

A fundamentação de uma tradução é importante e quanto mais fidedigna for a fonte melhor, uma vez que neste caso a tradução escolhida é suportada pela autenticação e reconhecimento que já lhe foi atribuída.

É ainda possível analisar como o autor escolheu versos que se adequam e relacionam de forma profunda com a mensagem e sentimento que procura transmitir, ou seja, o autor conseguiu relacionar a descrição do ambiente e personagens, de toda a envolvente do desejo e amor, com os versos Bíblicos.

Após uma análise mais aprofundada de cada um dos versos é possível perceber melhor cada um deles. No caso do verso “a uma égua dos carros de Faraó eu te comparo, ó amada minha”, podemos ver esta comparação como uma exaltação da importância do amor pela mulher (Nadia) por parte de Manuel. Ou seja, o autor consegue reforçar as emoções que Manuel sente por Nadia ao mesmo tempo que cria uma ligação com o objeto que simboliza, para além do amor entre Don Mercurio e Águeda, o amor das personagens principais. Relativamente ao cântico “levou-me à sala do banquete, e o seu estandarte sobre mim era o amor”, este envolve não só o desejo, mas também o sacrifício ou dor para chegar ao amor. Este verso relaciona-se assim mais à recompensa de Manuel depois de ter ultrapassado a tormenta, que, no caso de Manuel, foram os tempos de nómada solitário.

Por último, o cântico “de noite, em meu leito, busquei aquele a quem ama a minha alma; busquei-o, porém não o achei”, pode ser relacionado novamente com os anos de solidão de Manuel e com a sua procura de um amor que só encontra quando está pronto para se reconciliar com o seu passado e a sua terra natal.

### **3.3 As notas de Rodapé/ Tradutor**

Perante um conjunto de desafios, e em determinadas situações, é necessário recorrer a diversos métodos para contornar as dificuldades. A nota de rodapé pode ser considerado um método que ajuda o autor ou tradutor a esclarecer dúvidas que possam existir no texto ou então como forma de complementar.

Existem diferentes tipos de notas, consoante a área em que são usadas. Assim encontramos desde as notas académicas, às literárias e as do tradutor.

Na tradução do excerto da obra de Antonio Muñoz Molina a utilização da nota de rodapé dá-se em casos como *Bola de Nieve, Brausen e Elohim* de forma a esclarecer quem são as pessoas referidas. No trecho abordado só foram necessárias duas notas de rodapé, para Bola de Nieve e outra para Brausen. No primeiro caso de Bola de Nieve, trata-se de esclarecer a identidade de um artista cubano, muito conhecido no mundo de língua espanhola, não tanto assim para o leitor lusófono. Este seria o caso típico de uma nota de rodapé enciclopédica, isto é, poupa-se ao leitor da tradução a pesquisa sobre a personagem referida no texto. Trata-se de um paratexto informativo, isto é, um texto que acompanha o texto principal com carácter secundário (Genette *apud* Tallone 2012:81), mas é algo relativamente habitual em obras literárias traduzidas.

Já o segundo caso, a nota de rodapé, remete para um trabalho interpretativo do tradutor, que pode não ser partilhado por outros leitores. Aqui achou-se que a referência a Brausen está relacionada com a personagem de vários romances de Juan Carlos Onetti. Neste caso optou-se então por inserir uma nota de rodapé para o nome de Brausen, excluindo do esclarecimento os restantes nomes próprios.<sup>7</sup>

Esta última nota não é em rigor uma nota académica, mas hermenêutica, uma vez que transmite a posição do tradutor como elemento mediador entre o texto e o leitor da tradução. Deste modo, a nota de tradutor, tal como referido por Tallone (2012:81), “estará mais próxima das primeiras notas de rodapé dos tradutores/comentadores da Bíblia do que das notas académicas, no sentido em que esclarecem eventuais pontos obscuros do texto original e materializam a intermediação entre este e o leitor do texto de chegada.”.

O importante a perceber é que deve haver uma consciencialização por parte do tradutor em como pode determinar/influenciar a interpretação do leitor sobre a obra, e por essa razão deverá encontrar os recursos que considera mais favoráveis, como por exemplo a nota de tradutor, para que o leitor da língua de chegada possa interpretar a obra tal como o leitor da língua de partida.

---

<sup>7</sup> Sendo que *dog* e *soid* são as palavras *god* e *dios* ao contrário. Optou-se por adaptar ao português ficando então “Sued”.

### **3.4 Os nomes próprios, antropónimos e topónimos.**

Ao longo dos tempos, as normas para a tradução ou transcrição de nomes próprios foi evoluindo. Inicialmente “los nombres propios de personajes ilustres se han estado adaptando desde la antigüedad Homero, Virgilio; etc.; o sea todos o casi todos los clásicos griegos y latinos, pasando por la edad moderna [...] hasta ya entrado el siglo XX” (Moya, 1993:235). As traduções dos nomes próprios obedecem a normas que variam conforme a época, no entanto, nas últimas épocas o recurso à adaptação caiu em desuso, fazendo com que nos dias de hoje se use, por norma, o nome da língua original.

Atualmente a norma é de não traduzir os nomes próprios na ficção (com exceção da literatura infantojuvenil) e tal pode ser verificado em guias de estilo de editoras conceituadas. É por esta razão que os nomes das personagens do romance foram mantidos, apesar de haver dois casos de nomes no romance em que se poderia justificar a tradução baseada na futura compreensão do leitor, como é referido mais à frente quando abordamos os nomes em questão.

Na obra de António Muñoz Molina existem alguns casos em que é possível observar nomes que possuem forte significação e estão vivamente relacionados com a narrativa. Ou seja, o autor utiliza os nomes e cria significações e jogos de interpretações entre os nomes e a narrativa. Os casos em que podemos observar a relação de significações e interpretações entre os nomes e a narrativa são o nome de Nadia, Mágina, Don Mercurio e o Comandante Galaz. Mais à frente serão aprofundadas as interpretações e relações entre os nomes e a história analisada.

Quando se trata de nomes próprios, como é o caso do exemplo do nome Nadia, e estes pertencem a pessoas ou personagens, então em vez de se traduzir ou adaptar faz-se uma transcrição, ou seja, passam tal como estavam na língua de partida para a língua de chegada. Apesar de por vezes ser possível traduzir algum nome próprio, tal só acontece em duas circunstâncias de maior relevo, sendo quando o texto requer essa tradução, de modo a que o leitor compreenda melhor o texto em si, ou quando o nome utilizado não é familiar para o leitor, este tipo de transcrição de adaptação também é conhecida por *couplet*, segundo a nomenclatura utilizada por Peter Newmark, (1992).

No caso de Nadia, optou-se por manter o nome original e não recorrer à adaptação, pois é um nome que carrega bastante significação relativamente à personagem, ao seu papel na narrativa e com uma das personagens principais, Manuel. No entanto, o nome Nadia detém toda essa significação na língua espanhola, ou seja, para um leitor que não conhece a língua espanhola poderá não compreender o significado que o nome carrega ou não fazer as mesmas interpretações que o autor procura indicar e são feitas pelo leitor conhecedor da língua do texto original.

Mas tudo isto é relativo aos nomes próprios na literatura. Como será no caso dos topónimos? Pois bem, neste caso temos como exemplo na obra o nome da cidade de Mágina e podemos dizer que não existe uma norma propriamente dita que diga se deve adaptar ou transferir.

Uma vez que não existe uma norma à qual todos os tradutores seguem, o tradutor deve ter consciência dos objetivos do seu trabalho e perceber que durante uma tradução, para além de dever ser fiel ao texto e transmitir a mensagem que lá está, ele também tem liberdade para usar os recursos que considera mais apropriados.

Neste caso optou-se por se manter o nome, uma vez que é uma palavra que detém proximidade com a língua portuguesa e poderá ser com relativa facilidade que o leitor da tradução compreenda e interprete o nome da cidade, Mágina, como algo que deriva da imaginação e desta forma fazer uma leitura que relaciona este significado e interpretação com a restante narrativa.

Poderá levantar-se também a questão sobre os nomes cratílicos (Moya, 1993:237). Na literatura os nomes próprios podem ainda ser considerados cratílicos quando são usados de forma a que o autor possa exprimir e representar melhor a personagem, ou seja, o nome da personagem carrega uma forte e clara significação das características da personagem em causa. Poderá o nome Nadia enquadrar-se nesta classificação? Pois bem, em parte parece cumprir os requisitos para ser um nome cratílico, no entanto, poderá ser uma forma que o autor encontrou de pôr o leitor a refletir sobre a personagem e o seu papel na obra, dando enfoque à sua ligação com a personagem de Manuel.

Nesta situação do nome de Nadia é também de se ter em atenção o seu contexto cultural/linguístico, pois por vezes os nomes estão também carregados de significações que foram atribuídos culturalmente com a passagem do tempo e facilmente passa da cultura para a língua. A cultura é o que permite retirar de um nome o máximo de contexto e significação desta forma, segundo Roland Barthes (*apud* Moya 1980:186) “Es la cultura la que impone al Nombre una motivación natural: lo que es imitado no está ciertamente en la naturaleza sino en la historia [...]”.

É também importante se referir, que apesar de nesta obra não ser feita a tradução ou adaptação dos nomes, em parte devido à aproximação das raízes cultural e linguística da língua espanhola e portuguesa, em alguns casos, quando o tradutor se apercebe que o nome carrega uma significação importante para parte da interpretação que o leitor poderá fazer, então assim sendo “ que a mayor carga simbólica del signo del nombre mayor es la obligación de traducirlo.” (Virgilio Moya, 1993:239)

#### Mágina, a cidade imaginada/ do imaginário.

A cidade de Mágina<sup>8</sup> é uma cidade fictícia que Muñoz Molina criou para o romance *El Jinete Polaco*. Ao analisar a palavra ela remonta-nos rapidamente para a palavra *imagina*. A palavra *imagina* surge do verbo imaginar que só por si se relaciona com algo criado ou inventado, com ou sem intuito. Podemos observar que a palavra ganha, desta forma, um peso significativo não só com as personagens, mas também no enquadramento do romance. A ilusão de uma cidade que deriva de um sonho, o sonho que pode ser de qualquer um desde que recorra à imaginação.

Assim sendo o autor, através do nome da cidade já nos remete para a confirmação de que é uma criação própria e que foi criada para servir os propósitos do romance. Normalmente quando se refere algo imaginado, costuma-se associar algo bom e onde se deseja regressar, desta forma, o autor ao dar este nome, poderia também mostrar como a cidade Mágina, para além de surgir do imaginário, é o melhor lugar para as personagens/protagonistas.

---

<sup>8</sup> O nome Mágina poderá também aludir ou relacionar-se com a palavra mágica/magia permitindo que o leitor interprete o local como um espaço mágico ou sobrenatural.

O desejo de voltar às origens, Mágina, é abordado mais no final da obra, assim como que se estivesse a voltar ao imaginário, podemos considerar uma forma que perceber como o autor procura trazer as personagens de volta ao que sempre imaginaram. Ou seja, o imaginário é sempre para onde qualquer pessoa deseja voltar.

A imaginação é geralmente vista como o refúgio do ser humano e este é um aspeto importante a ter em consideração, uma vez que para o fim do romance Manuel começa a perceber que voltar às origens, ou seja Mágina, não seria mau, pois apesar de na juventude querer fugir de lá, agora adulto e com o amor da sua vida ao seu lado, a cidade seria o seu local de refúgio. Uma outra análise poderá estar relacionada também com o facto de o narrador estar a recuperar memórias de Mágina. E toda recordação é um exercício de imaginação: o que recordamos está sempre misturado com algo da nossa própria criação. Assim, Mágina é a cidade lembrada / a cidade inventada.

#### Nadia, tradução ou perda da significação na língua de chegada.

Um outro aspeto linguístico de referência é o nome de um dos protagonistas do romance. O nome Nadia em espanhol detém duas significações que não passam despercebidas a um tradutor. Enquanto que por um lado é um nome próprio, por outro pode rapidamente ser interpretado como a palavra *nadie*, e seguindo esta linha de pensamento, nesse caso, sim, temos algo a analisar.

A palavra *nadie* define-se /refere-se a ninguém ou “Ninguna persona”, ou seja, esta palavra leva-nos a levantar questões sobre a existência ou inexistência de alguém. Esta relação com o nome próprio da personagem levanta assim questões no tradutor e a interpretação final que se possa alcançar.

O importante então é: se em espanhol a palavra dá sustento a duas interpretações, então é necessário que para o leitor português essa mesma interpretação também possa surgir. É assim que surge um problema de tradução com o nome da personagem. A regra geral é para não se traduzir nomes e a verdade é que, mesmo nesta situação, a regra subsiste. No caso é preferível deixar claro em nota de tradutor (ou rodapé) esta forma de trocadilho que o autor usou, de forma a que o leitor faça a sua interpretação.

Um aparte sobre o nome dado à protagonista do romance, Nadia, é o facto de se relacionar com outra obra referida no romance. A marcar a infância de Manuel ficou a história de Miguel Strogoff, cujo protagonista considera seu herói. Facto que relaciona estas duas personagens, Manuel e Miguel Strogoff, é que ambos tem a figura feminina, com o nome Nadia, nas suas vidas.

#### Galaz, O Comandante galante e sagaz.

No caso de alguns nomes estes podem estar claramente associados à personalidade da personagem ou então à ideia visual que o autor quer transmitir ao leitor.

Por vezes não são apenas as passagens em que o autor faz uma descrição mais adjetiva/visual dos atributos físicos e de personalidade da personagem mas também é complementada com a fonética do nome da personagem, permitindo uma visualização enriquecida e muito mais forte. Quando o nome da personagem desencadeia uma visualização do físico e da personalidade da personagem, então estamos perante um caso semelhante ao do pai de Nadia.

No caso do apelido do pai de Nadia, o Comandante Galaz, como é conhecido, a forma como a sonância do nome desperta no leitor ligações às palavras, da língua espanhola, “galán” e “sagaz”, palavras que em português, apesar de um grafismo diferente na palavra “galán”, ambas têm uma sonância idêntica com a língua espanhola e detêm a mesma significação. Desta forma, tal como o leitor hispano-falante poderia fazer esta ligação, também o leitor lusófono poderia relacionar Galaz com “galante” e “sagaz” em português.

Pode-se dizer que estas palavras relacionam-se facilmente e de forma complementar com a personagem do comandante. Em diversas cenas o comandante é descrito com alguém perspicaz, em especial quando consegue perceber qual o cabeça do grupo que se rebela contra a república. É também a aparência do comandante, referida e relacionada diversas vezes com cavaleiro da pintura de Rembrandt, apresentada numa passagem em que Manuel faz a sua descrição como “una figura imaginaria y poderosa con botas altas y pistola al cinto, tan mitológica como don Manuel Azaña o como el general de bronce que había en la plaza del Reloj” (Muñoz Molina,1991:156). É na

altura em que o comandante é também comparado a um herói que o exalta como uma personagem de garra, galante e salvadora.

E se por um lado temos a descrição física do comandante, que pode ser interpretado como alguém distinto e elegante, por outro temos a confirmação da sua sagacidade, quando o comandante perante os indícios de revolta contra a República toma a decisão de matar o tenente que encabeça o grupo revoltoso, declarando-se assim fiel ao regime republicano que havia sido eleito e mais tarde sendo esta a razão pelo qual se vê obrigado a se exilar nas Américas.

Uma relação com o cavaleiro da obra de Rembrandt e o nome Galaz poderá ser outro ponto que o autor encontrou, não só para relacionar a personagem com o quadro, mas também para adicionar um cunho mais vincado à sua característica de galante/cavalheiresco.

#### Mercurio, o médico louco por amor.

No caso do nome de Don Mercurio<sup>9</sup>, este poderá não só estar relacionado com a sua profissão de médico, como também poderá ser interpretado como uma previsão do seu destino e seu final na narrativa.

Se por um lado Don Mercurio assume a personagem de um médico extremamente reconhecido pela população de Mágina, como bom profissional, ao nível da vida pessoal passa parte da sua vida à procura do seu amor perdido e do seu filho.

A história de amor deste médico é o que se pode considerar atribulada, não só o jovem médico se envolveu com uma mulher já casada (Águeda, presumivelmente), como também teve que ir para a guerra perdendo não só o contacto com a mulher mas também ficando sem saber que teria um filho. Após saber o que se passou durante a sua

---

<sup>9</sup> O nome Mercurio é conhecido na mitologia romana como uma divindade que tentou, sem sucesso, resgatar Proserpina do inferno, quando esta foi raptada. Tal informação poderá proporcionar uma outra interpretação da relação entre o nome e a personagem.

ausência e com então o conhecimento que teria o filho, procurou não só a amada mas também o fruto do seu amor. Apesar de ter encontrado o filho, este não desejou reencontrar-se com o pai, assumindo que já teria uma família, que o teria adotado.

Mas isto é apenas o início, no final da história é-nos apresentadas mais passagens da sua vida que dão azo a uma interpretação exaustiva do seu nome, que poderá estar associado à loucura que o leva a roubar a múmia da sua amada Águeda e a encomendar a boneca de cera que a represente.

Pois bem para isso é necessário observar que nos séculos XVIII e XIX foi descoberto que o mercúrio poderia causar danos psiquiátricos devido as suas propriedades químicas. Atualmente é sabido que este elemento químico, manobrado sem os devidos cuidados, poderá criar envenenamento e se manuseado com elevada frequência sem cuidados, leva o indivíduo à descoordenação, entorpecimento dos lábios, língua, mãos e pés, perda de memória e o mais relevante, alterações psiquiátricas.

No final da sua vida, a sua profissão de médico em pouco o ajudou, uma vez que com o reaparecimento de Águeda (como múmia) este decidiu raptar a múmia e adotou hábitos controversos ao ponto de a determinada altura pagar para que se fizesse a boneca de cera à imagem da sua amada. Estes distúrbios psicológicos, apresentados no final da narrativa poderão ser interpretados também pelo seu nome, uma vez que era sabido que o mercúrio levaria “à loucura”. Assim o médico que deveria ser a salvação para os doentes acaba por sucumbir aos efeitos do seu próprio nome.

O tradutor é o responsável por criar a ponte entre a obra original e a obra para a língua de chegada, o que só por si já poderia ser considerado um grande desafio. O desafio de um tradutor não está resumido à terminologia e cultura que o texto apresenta, mas também existe o desafio de transmitir a informação que está escondida “entre linhas” e em cada personagem. Cada elemento que o autor relacionou com as personagens e até mesmo à cidade natal de Manuel, acrescentam significação e novas interrogações sobre a interpretação a fazer dentro na obra.

## Conclusão

Agora, já no final da elaboração deste trabalho, posso afirmar que o objetivo inicial deste trabalho foi alcançado. Como exposto na introdução deste trabalho o objeto era encontrar e analisar elementos e a relação ecfrástica entre as obras apresentadas.

Desde cedo optou-se por uma metodologia que permitisse a análise da informação partindo de um ponto geral e ir afunilando o tema. O método utilizado desenvolveu-se essencialmente no âmbito da pesquisa documental e literária. Derivado de uma metodologia dedutiva e da pesquisa documental, avançou-se para investigação com recurso a artigos especializados das áreas em estudo, teses académicas, alguma pesquisa online para esclarecimento de dúvidas e livros de autores reconhecidos pela comunidade de estudo da linguística e da tradução.

Assim, como resultado desta metodologia dedutiva e da pesquisa documental surge no primeiro capítulo o enquadramento teórico sobre tradução, que inicialmente aborda a linguagem, língua, comunicação e tradução no seu geral, para de seguida focar na tradução intersemiótica, abordando por fim a écfrase e a tradução intersemiótica num contexto mais atual. Neste capítulo foi feita uma análise de teorias da tradução clássicas que inicialmente englobavam toda a área da linguística e tradução abordando autores como Sapir, Catford, Newmark, Nord, Reiss, Vermeer, Vinay e Darbelnet e de seguida estreita no âmbito para a tradução intersemiótica observando-se estudos de Jakobson, Plaza e Clüver. Algo a destacar neste capítulo é a noção de écfrase e a noção de texto e a sua evolução.

No segundo capítulo a metodologia utilizada e o tipo de pesquisa mantiveram-se. Neste capítulo a imagem ganha importância e é inicialmente analisada. Percebe-se a importância da imagem ao longo dos séculos e como sempre esteve envolvida com as sociedades, numa relação constante e cíclica em que tanto influenciava a sociedade como era influenciada pela mesma, tal sendo justificado pelo facto de a pintura/imagem ser criada do homem para o homem. É neste segundo capítulo que se introduz a obra pictórica de Rembrandt *The Polish Rider* e a sua ligação visual e de significação com a obra literária de Antonio Muñoz Molina *El Jinete Polaco*. Nesta fase percebeu-se a relação das duas obras através da forma como as personagens se relacionam com o cavaleiro da obra de

Rembrandt. Cada personagem de relevo na obra foi analisada tendo por base não só as passagens narradas que dão a conhecer a personagem, mas também a interpretação feita da obra pictórica e a relação e emoções expostas quando interagem com a pintura durante a narrativa.

O terceiro e último capítulo derivou do exercício de tradução de um excerto da obra literária. É nesta fase que é perceptível que a relação das obras de Muñoz Molina e Rembrandt tem um vasto conjunto de elementos que permitem uma investigação e aprofundamento neste tema, relacionando as significações que carregam com aspetos da obra e de acontecimentos que decorrem na narrativa. O capítulo permitiu assim analisar dúvidas tradutivas, as significações de nomes e outros aspetos que são apresentados na obra literária.

O trabalho realizado torna evidente as competências diversificadas que devem assistir ao tradutor de um texto intersemiótico como o aqui abordado. Para além das competências habitualmente referidas (linguística, temática e cultural), o tradutor deve ser conhecedor dos diferentes média ou manifestações artísticas que se articulam com o texto a traduzir, sendo capaz de identificar, interpretar e dar conta da complexa rede de significação que esse texto apresenta. É devido a essa necessária leitura baseada no conhecimento (ainda que nunca possa deixar de ser subjetiva), que se põe de relevo o papel do tradutor como mediador entre o texto fonte e o leitor do texto traduzido.

As perspetivas que se abrem a partir de um trabalho desta natureza são imensas, dado que a riqueza semântica da relação efrástica entre um texto literário e um texto pictórico é quase inesgotável, como também o é com outras artes, nomeadamente a música (apenas esboçada nesta tese). Assim, poderá ser de interesse explorar outras relações presentes no romance, que conduzam a um conhecimento mais aprofundado do texto e à sua tradução integral para a língua portuguesa.

## **Referências Bibliográficas**

## Bibliografia Primária

MUÑOZ MOLINA, Antonio. 1991. El Jinete Polaco. Barcelona, Editorial Planeta.

## Bibliografia Secundária

BAKER, Mona e SALDANHA, Gabriela. 2009. Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Abington, Routledge.

BARREIROS, A. (2013). As artes na atualidade. Retrieved from <https://pt.slideshare.net/abaj/as-artes-na-atualidade>. (Consultado a 15 julho 2019)

CATFORD, J. C. 1965. A Linguistic Theory of Translation. London: Oxford University Press.

CLÜVER, Claus. 2006. Teoría: InterTextus, Inter Artes, Inter Media. Indiana University, Aletria.

CUNHA, Adan Phelipe. 2012. A Emergência de Hipótese do Relativismo Linguístico em Edward Sapir (1884-1939). Universidade de São Paulo, Brasil.

DI PAOLA, Modesta. 2015. El arte que traduce. 1995-2015. La traducción como mediación cultural en los procesos de transmisión y recepción de las obras de arte. Universitat de Barcelona, España.

Funções da imagem in Artigos de apoio Infopédia. Porto: Porto Editora, 2003-2020. [consult. 2019-07-16]. Disponível na Internet: [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$funcoes-da-imagem](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$funcoes-da-imagem)

Informações sobre os cânticos bíblicos. Cântico 1:9, Cântico 2:4 e Cântico 3:1. Retrieved from: <https://www.bible.com/pt/bible/1608/SNG.1.ARA>

<https://www.bible.com/versions/1608?returnTo=SNG.1>

<https://www.biblestudytools.com/aa/cantares-de-salomao/1-9.html>

<https://www.biblestudytools.com/aa/cantares-de-salomao/2-4.html>

<https://www.biblestudytools.com/aa/cantares-de-salomao/3-1.html>

<https://www.biblestudytools.com/commentaries/utley/cantar-de-los-cantares/cantar-de-los-cantares1.html>

<https://www.biblestudytools.com/commentaries/utley/cantar-de-los-cantares/cantar-de-los-cantares2.html>

<https://www.biblestudytools.com/commentaries/utley/cantar-de-los-cantares/cantar-de-los-cantares3.html> (Todas as informações consultadas entre 22 e 23 de julho 2019)

JAKOBSON, Roman. 1959. *On Linguistic Aspects of Translation*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein, José Paulo Paes. 8ª ed. São Paulo, SP: Editora Cultrix, 1969.

LEFEVERE, André, e BASSNETT, Susan. 1992. *Translation/history/culture: A sourcebook*. London, Routledge.

LEITH, J. A. 1959. The Idea of Art as Propaganda during the French Revolution. Report of the Annual Meeting / *Rapports annuels de la Société historique du Canada*, 38 (1), 30–43. <https://doi.org/10.7202/300412ar>

MATEUS, Maria Helena Mira, e VILLALVA, Alina (2006) O Essencial sobre Linguística. Lisboa: Caminho Pp. 55-71

MEGGIOLARO, Anna. 2013. Los objetos en las novelas de Antonio Muñoz Molina. *Università Ca'Foscari Venezia, Itália*.

MOYA, Virgilio. 1993. Nombres Proprios: Su Traducción. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, n. °12, 233-247, Universidad de las Palmas de Gran Canaria.

Mundo da Equitação: Chapéu à Portuguesa, retrieved from <https://www.omundodaequitacao.com/pt/artigo/cavaleiro-traje-portuguesa-chapeus/marca/pesquisa/chapeu-a-portuguesa-5453/1> (Consultado a 27 de julho 2019)

NORD, Christiane. 1997. *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. St. Jerome Publishing, Manchester

PLAZA, Julio. 2003. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Perspectiva.

RINK, Beat. 2009. (Bill Buchanan. Trad.) *Art from a Christian Point of View*. Crescendo. Retrieved from: <https://www.crescendo.org/download/QMQ9yX9Y9Cc/Statement%20Art%20from%20the%20Christian%20point%20of%20view.pdf> (Consultado a 10 julho 2019)

RODRIGUES, Daniela. 2014. *Relatório de Estágio- Rede Europeia Anti Pobreza (EAPN)*. Faculdade de Letras do Porto, Portugal.

SHUSTERMAN, Richard. 2008. *Art and Religion*. University of Illinois Press, pp. 1-18 Retrieved from <https://www.artway.eu/content.php?id=430&lang=en&action=show>. (Consultado a 15 julho 2019)

SILVA, Marcelo e ALVES, Maria. 2007. *Imagem- Uma abordagem histórica*. Universidade Estadual de Feira de Santana, Brasil. Retrieved from: [http://www.exatas.ufpr.br/portal/docs\\_degraf/artigos\\_graphica/IMAGEM%20UMA%20ABORDAGEM%20HISTORICA.pdf](http://www.exatas.ufpr.br/portal/docs_degraf/artigos_graphica/IMAGEM%20UMA%20ABORDAGEM%20HISTORICA.pdf) (Consultado a 16 julho 2019)

TALLONE, Laura. 2012. Entre Margens e Centros: Textos e Práticas das Novas Interculturais- A nota de rodapé e a nota de tradutor: Apontamentos à margem. Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto, Portugal.

VINAY, Jean-Paul, e DARBELNET, Jean. 1958/1995. Comparative Stylistics of French and English. A Methodology for Translation, trans. Juan C. Sager and M.-J. Hamel. Amsterdam e Philadelphia: John Benjamins.

### Bibliografia Complementar

AMORIM, Marcel. 2013. Da Tradução Intersemiótica À Teoria da Adaptação Intercultural: Estado da Arte e Perspectivas Futuras. ITINERÁRIOS - Revista de Literatura, Brasil.

Art inspired by Stories in the Bible. Retrieved from: <https://www.artbible.info/> (Consultado a 21 de Agosto 2019)

BANDEIRA, Jéssica, e MARQUES, Ariane. 2012. A tradução intersemiótica em “um bonde chamado desejo”. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.

BEGOÑA, Alberdi Soto. 2016. Escribir la Imagen: La literatura através de la écfrasis. Pontificia, Universidad Católica de Chile.

Biografia de Rembrandt, retrieved from <https://www.ebiografia.com/rembrandt/> (Consultado a 22 de julho 2019)

Britannica, T. E. of E. (n.d.). Early Christian art. Retrieved from <https://www.britannica.com/art/Early-Christian-art>. (Consultado a 20 de julho 2019)

CASTRO, Ana. 2018. A relação entre a Écfrase e a Tradução Intersemiótica – Caso de estudo: A representatividade de “A Persistência da Memória” de Salvador Dali numa seleção de poemas. Instituto Superior De Contabilidade E Administração Do Porto Instituto Politécnico Do Porto, Porto.

Christian Art (c.150-2000) History and Characteristics. Retrieved from <http://www.visual-arts-cork.com/christian-art.htm>. (Consultado a 11 Agosto 2019)

COIMBRA MENEGHELLO, Helena. 2014. A transposição intersemiótica. Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil.

COMÉZ Ramos, R. 1999. El "ex-jinete polaco" de Rembrandt: una nueva lectura. Laboratorio de Arte, 12, 135-142.

COSTA, Diogo Neves. 2012. Os objetivos da tradução: da história à contemporaneidade e seu ensino no Brasil. Revista Entre palavras, Brasil.

DINIZ, Thais. 1998. Cadernos de Tradução- Tradução Intersemiótica: Do Texto para a Tela. UFMG, Brasil.

Early Christian Art. (n.d.). Retrieved from <https://www.khanacademy.org/humanities/medieval-world/early-christian1/a/early-christian-art>. (Consultado a 20 julho 2019)

ERDAL Jordan, Mery. (n.d). Los Exilios de El Jinete Polaco. Universidad Hebrea De Jerusalén, Centro Virtual de Cervantes. Retrieved from [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih\\_13\\_2\\_068.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_2_068.pdf)

FRANCO BAGNOULS, María de Lourdes. Ejercicio de écfrasis a propósito de las novelas españolas, Actas XV Congreso AIH (vol. III). Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Virtual Cervantes.

GABRIELONI, Ana Lía. 2007. Imágenes de la Traducción y Relaciones Interartísticas. Argentina, Universidad Nacional de Rosario.

GASQUE, Luarel. (n.d). The Bible of the Poor. Retrieved from <https://www.artway.eu/content.php?id=430&lang=en&action=show>. (Consultado a 15 julho 2019)

GORLÉE, Dinda L., ed. lit. 2005. Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation. Amsterdam, Rodopi.

HOLMAN, Michael e BOASE-BEIER. Jean. 1999. The Practices of Literary Translation Contrasts And Creativity. Brooklands, St Jerome.

How has religion affected art. Retrieved from: <https://www.quora.com/How-has-religion-affected-art> (Consultado a 10 julho 2019)

Imagem The Polish Rider de Rembrandt, retrieved from: <https://collections.frick.org/objects/239/the-polish-rider> (Consultado a 22 de julho 2019)

Informações genéricas sobre a obra El Jinete Polaco de Antonio Muñoz Molina. Retrieved from: <https://www.revolvy.com/page/The-Polish-Rider-%28novel%29?cr=1> (Consultado a 11 de Agosto 2019)

Informações sobre a obra The Polish Rider de Rembrandt van Rijn, retrieved from <http://www.galleryintell.com/artex/polish-rider-rembrandt-van-rijn/> e [https://www.wga.hu/html\\_m/r/rembrand/24portra/096portr.html](https://www.wga.hu/html_m/r/rembrand/24portra/096portr.html) (Consultado a 22 de julho 2019)

Informações sobre os efeitos do mercúrio (químico) nas pessoas. Retrieved from: <http://umaquimicairresistivel.blogspot.com/2011/11/louco-como-um-chapeleiro.html> (Consultado a 25/08/2019)

Lúcia, A., & Seguir. (n.d.). Arte e propaganda. Retrieved from <https://pt.slideshare.net/professoraana/arte-e-propaganda>. (Consultado a 20 agosto 2019)

MURALHA, Fátima. 2018. O que é a arte sacra?: distinta da arte religiosa. Retrieved from <https://citaliarestauro.com/o-que-e-a-arte-sacra/>. (Consultado a 10 julho 2019)

O papel da arte na atualidade. (n.d.). Retrieved from <http://realidadeemcritica.blogspot.com/2013/03/o-papel-da-arte-na-atualidade.html>. (Consultado a 11 de agosto 2019)

PAVANATI, Iandra. MIRANDA, Márcio e PERASSI, Richard Luiz. 2010. Duas tecnologias, uma mensagem: José Saramago e Fernando Meirelles, o olhar intersemiótico no Ensaio sobre a cegueira. Universidade Federal de Santa Catarina

PEREIRA, Valdezia. 2006. Imagem e Poder. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

QUINTERO TOBÓN, Carlos Andrés. 2014. Fantasía y realidad: relaciones entre palabras e imágenes en Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada, 11, 195-211, consultado a 21/06/2019. [https://www.452f.com/pdf/numero11/11\\_452f\\_Quintero\\_orgnl.pdf](https://www.452f.com/pdf/numero11/11_452f_Quintero_orgnl.pdf).

RADRIGÁN, Valeria. 2007. Transmutando: La traducción intersemiótica como proceso creativo en la era de la condición post media. Escáner Cultural, Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias.

SEQUEIRA, Jorge. 2014. Sherlock Holmes: From Paper to the Screen- An Analysis of the Intersemiotic Translation of Sir Arthur Conan Doyle's- The Hound of the Baskervilles. Instituto Superior de Contabilidade do Porto, Porto.

TOMMASO, W. (n.d.). Arte Sacra e Arte Religiosa. Imagem de culto e imagem de devoção. Retrieved from [https://www.academia.edu/15548862/Arte\\_Sacra\\_e\\_Arte\\_Religiosa.\\_Imagem\\_de\\_culto\\_e\\_imagem\\_de\\_devoção](https://www.academia.edu/15548862/Arte_Sacra_e_Arte_Religiosa._Imagem_de_culto_e_imagem_de_devoção). (Consultado a 11 agosto 2019)

TOROP, Peeter. 2002. Intersemiosis y traducción intersemiotica, Vol.9. México, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

TORTOSA, Virgilio. 20078. Re- escrituras de lo global. Traducción e Interculturalidad. Biblioteca Nueva, Espanha. Pp:367-375

## **Anexo**

su dormitorio vacío y miraba la cama con sábanas de colores y los juguetes alineados en las estanterías, superhéroes de los dibujos animados y barcos y motoristas y tiovivos de lata que ella había recibido de su padre y entregado a su hijo con un sentimiento de nostalgia sin pérdida y de perduración que a él le estaba vedado, porque no tenía hijos ni había considerado nunca la posibilidad de tenerlos y sólo ahora, cuando estaba enamorado de una mujer que había parido a uno, comprendía o sospechaba el orgullo de reconocerse en su existencia. Qué raro, pensaba, que alguien haya nacido de ella y la necesite más que yo. La dejó dormida, le apartó el pelo húmedo de la cara para besarle los labios, los pómulos y las sienes, bajó del todo la persiana del dormitorio y echó las cortinas para que no volviera a despertarla la luz de la mañana de invierno, y en el grabado del jinete que estaba colgado enfrente de la cama fue como si también cayera otra vez la noche y se avivara el fuego que alguien había encendido junto a un río y en el que unos tártaros sublevados contra el zar calentaban hasta el rojo vivo el filo del sable que en apariencia cegaría a Miguel Strogoff.

T  
Quién es, se preguntó de nuevo, hacia dónde cabalga, desde cuándo, durante cuántos años y en cuántos lugares miró el comandante Galaz ese grabado oscuro del jinete con el gorro tártaro y el carcaj y el arco sujetos a la grupa, con la mano derecha casi vanidosamente apoyada en la cintura mientras la izquierda sostenía la brida del caballo, mirando no hacia el camino que apenas se distinguiría en la noche sino más allá de los ojos del espectador, desafiándolo a averiguar su misterio y su nombre. Recogió del suelo la bata de seda que ella se ponía al salir de la ducha y que se le deslizaba luego sobre la piel fresca y perfumada como los hilos del agua y estuvo oliéndola hasta que su respiración la humedeció, se preparó un café, miró el reloj de la cocina, que marcaba una hora inexacta, porque ella no se había molestado en cambiarla cuando los periódicos y las autoridades

dieron el aviso, volvió al salón con la taza en la mano, puso muy bajo un disco de Bola de Nieve que habían estado escuchando la noche anterior, volvió a mirarla, quieto en el umbral del dormitorio, murmurando la letra de un bolero, con una atenta ternura que le reavivaba solitariamente el deseo y le desfallecía las rodillas, como si tuviera dieciséis años y estuviera viendo por primera vez a una mujer desnuda, dormida, con las piernas abiertas, con el edredón entre los muslos, cubriendo a medias el vello denso y rizado, afeitado justo en la orilla de las ingles, agradecido por la impunidad con que se le concedía el derecho a admirarla, a hundir golosamente en ella, para que despertara, la lengua o los dedos, blasfemo y devoto, Dog, Soid, Brausen, Elohim, pensaba, a una yegua del carro de faraón te he comparado, amiga mía, repitiendo en voz baja su nombre, Nadia, Nadia Allison, Nadia Galaz, cada vez con la inflexión de cada uno de los idiomas con los que se ganaba la vida, y luego, bajando los ojos, miró con ironía y orgullo y casi vanidad la consecuencia inmediata y arrogante de lo que estaba viendo, *trájome a la cámara del vino y su bandera de amor puso sobre mí*, leía ella en la Biblia que perteneció a don Mercurio, y para no caer en la tentación de volver a despertarla se puso los pantalones y volvió al lugar donde estaban el baúl de Ramiro Retratista y el resumen de todas las fotografías que había tomado en Mágina a lo largo de cuarenta años, desordenadas en el suelo, sobre los cojines del sofá, algunas de ellas apoyadas verticalmente sobre los lomos de los libros, en la estantería, junto a las fotos en color del hijo de Nadia. Se acordó de un baúl siempre cerrado que estaba en el desván de la casa de sus padres y en el que él se escondió una vez cuando tenía siete u ocho años, de los baúles providenciales que encontraban los naufragos de las novelas en las playas de sus islas desiertas: no percibía hechos ni objetos singulares, sensaciones irrepetibles, palabras sin resonancia, lugares aislados: a su alrededor, en su conciencia, en su mirada, hasta en la superficie de su piel, todas las cosas irradiaban vínculos en el espacio y en el tiempo, todo pertenecía a una secuencia nunca inte-

trumpida entre el pasado y el presente, entre Mágina y todas las ciudades del mundo donde había estado o soñado que iba, entre él mismo y Nadia y esas caras en blanco y negro de las fotografías en las que era posible distinguir y enlazar no sólo los hechos sino también los orígenes más distantes de sus vidas. Con incredulidad volvió a verse sentado sobre un caballo de cartón, cuando tenía tres años, en la feria de Mágina, con un sombrero cordobés, con una camiseta de rayas, con pantalón corto, calcetines blancos y zapatos de charol, y le pareció mentira que fuese aquí, en otro mundo, tan lejos, donde recuperaba esa foto perdida y olvidada durante tanto tiempo. Vio a sus padres el día en que se casaron, vio a su bisabuelo Pedro sentado en el escalón de su casa, vio al inspector Florencio Pérez en su despacho de la plaza del General Orduña y al médico don Mercurio inclinando su cabeza decrepita sobre las grandes hojas de la Biblia, vio de nuevo la cara de la mujer emparedada en la Casa de las Torres y sus ojos alucinados por la oscuridad y la muerte, vio a su abuelo Manuel vestido con el uniforme de la Guardia de Asalto y pensó que ya era tiempo de ir regresando hacia Mágina, ahora que la ciudad no podía herirlo ni atraparlo, de regresar con Nadia para mostrarle los lugares que ella apenas recordaba y caminar abrazado a ella bajo los soportales de la plaza del General Orduña, por la calle Nueva, por el paseo de Santa María, por las calles empedradas que conducían a la plaza de San Lorenzo y a la Casa de las Torres, hablándole al oído, rozándole el pelo con los labios, estrechándola con una pasión y una certidumbre de pertenecerle que a los dieciséis años le había parecido imposible encontrar. Recordó el sonido del llamador en la casa de sus padres y sólo entonces tuvo conciencia exacta del gran abismo de lejanía que lo separaba de la ciudad donde había nacido: rascacielos, puentes de metal, paisajes industriales, aeropuertos, océanos, continentes nocturnos donde los ríos brillaban bajo la luna y las ciudades parecían estrellas de hielo, días y meses de viajes oblicuos sobre las manchas de colores puros de los mapamundis que él interrogaba de niño

como asomándose desde un acantilado de vértigo a la extensión de la Tierra. Pero no sentía angustia, ni premura, ni miedo, como tantas veces, como casi siempre en su vida, ni el remordimiento sin motivo que lo había trastornado desde que tuvo uso de razón y que le hacía vivir pendiente de un posible castigo llegado a él bajo una forma casual de desgracia: había dormido pocas horas y notaba en sus miembros una fatiga sin peso, una disposición de indolencia que lo empujaba a volver a la penumbra y a los olores cálidos del dormitorio.

Cerró la puerta con cuidado, para que no entrara la luz del pasillo, escuchó la respiración de Nadia, que dormía con la boca entreabierta, se quitó los pantalones, se tendió de costado junto a ella, adhiriéndose a sus caderas y a la longitud de sus piernas flexionadas sobre el vientre, y cuando terminó de acomodarse y se quedó inmóvil, con los ojos cerrados, le pareció de nuevo que volvía a un refugio inviolable y que los sonidos de la ciudad y la luz de la mañana se apaciguaban en una quietud de media tarde o de anochecer perezoso y estático, igual que cuando se acostaban después de comer y les oscurecía sin que se dieran cuenta, conversando y acariciándose durante horas más anchas y serenas que las horas comunes, procaces, estremecidos, inocentes, con una mutua desvergüenza que les fortalecía la ternura, cómplices en el delirio y en la risa, callados de pronto, mirándose tensamente a los ojos, con asombro y pavor, como testigos de un prodigio simultáneo que los traspasaba, vencidos luego el uno sobre el otro, bruñidos de sudor, gastados de caricias. Entonces se oían respirar en silencio y las manos y los labios volvían a buscar, ya sin urgencia, los pies rozándose bajo las sábanas, como para comprobar y percibir toda la extensión del cuerpo todavía y siempre deseado, y las voces adquirían un tono de rememoración y secreto, el tiempo dilatándose en ellas como la corriente demorada de un río que desborda sus orillas en un delta de limo, y ellos tendidos, dejándose llevar, abandonados a

un lento flujo de palabras, hablando siempre, repitiendo palabras impresas en una Biblia polvorienta que tal vez excitaron un siglo antes los deseos de otros, *las noches busqué en mi cama al que ama mi alma, busquélo y no lo hallé*, enumerando nombres y canciones, oyéndolas de nuevo al cabo de muchos años con la repetida sorpresa de haber amado exactamente la misma música a la misma edad y de poseer de pronto un pasado común en el que sin conocerse ya estaban juntos. Fuera del día y de la noche, del calendario y el reloj, como supervivientes en una isla desierta, la isla de las voces, no sólo las tuyas, sino también las que congregaban con la imaginación y la memoria. Al dormirse soñaban que seguían conversando y que miraban de nuevo las fotos innumerables de Ramiro Retratista, y al abrir los ojos lo primero que veían era la penumbra de la habitación y la figura del jinete que cabalga por un paisaje donde muy pronto amanecerá o acaba de hacerse de noche, un viajero solitario y tranquilo, alerta, orgulloso, casi sonriente, que da la espalda a una colina donde se distingue la sombra de un castillo y parece cabalgar sin propósito hacia algún lugar que no puede verse en el cuadro y cuyo nombre nadie sabe, igual que tampoco sabe nadie el nombre del jinete ni la longitud y latitud del país por donde está cabalgando.

...

~~Veo encenderse una a una las luces en los miradores de Mágina bajo un cielo liso y violeta en el que todavía no es de noche, las bombillas que parpadean y tiemblan en las esquinas de las últimas casas como llamas de gas y las lámparas que penden sobre las plazas y cuyos círculos de claridad oscilan cuando el viento zarandea los cables tendidos entre los tejados desplazando las sombras de las mujeres solitarias que caminan con la cabeza baja y la barbilla hundida en la toca de lana llevando una lechera de estaño o un badil de ascuas rojas tapadas con ceniza; se abrigan con medias de lana, con zapatillas de paño negro; con rebecas abrochadas hasta el cuello sobre los delantales; avanzando inclinadas contra la noche o el viento, llegan a casa y todavía no encienden las luces y dejan en el portal el badil con las ascuas mientras buscan el brasero y lo llenan hasta la mitad de candela, y luego, esparciendo las ascuas sobre él, lo sacan al quicio de la puerta para que el viento del anochecer, tenue como una brisa marítima, lo encienda más rápido. No cuenta la memoria sino la mirada, veo en la penumbra fría ese resplandor que se hace más vivo a medida que la oscuridad va ganando la calle, huelo a humo y a frío, humo de ascuas doradas y rojas en el anochecer azul y de resina hirviente y leña mojada de olivo; huelo a invierno, a una noche de noviembre o diciembre en cuya quietud un poco desolada hay algo de tregua; porque hace días que terminaron las matanzas y aún no ha comenzado la aceituna, me acuerdo de una mujer de toquilla negra y pelo blanco recogido en un moño que se había vuelto loca y todas las~~

## Apêndice

## Tradução do excerto: O Cavaleiro Polaco

Quién es, se preguntó de nuevo, hacia dónde cabalga, desde cuándo, durante cuántos años y en cuántos lugares miró el comandante Galaz ese grabado oscuro del jinete con el gorro tártaro y el carcaj y el arco sujetos a la grupa, con la mano derecha casi vanidosamente apoyada en la cintura mientras la izquierda sostenía la brida del caballo, mirando no hacia el camino que apenas se distinguiría en la noche sino más allá de los ojos del espectador, desafiándolo a averiguar su misterio y su nombre.

Recogió del suelo la bata de seda que ella se ponía al salir de la ducha y que se deslizaba luego sobre la piel fresca y perfumada como los hilos del agua y estuvo oliéndola hasta que su respiración la humedeció, se preparó un café, miró el reloj de la cocina, que marcaba una hora inexacta, porque ella no se había molestado en cambiarla cuando los periódicos y las autoridades dieron el aviso, volvió al salón con la taza en la mano, puso muy bajo un disco de Bola de Nieve que habían estado escuchando la noche anterior, volvió a mirarla, quieto en el umbral del dormitorio, murmurando la letra de un bolero, con una atenta ternura que le reavivaba solitariamente el deseo y el desfallecía las rodillas, como si tuviera dieciséis años y estuviera viendo por primera vez una mujer desnuda, dormida, con las piernas abiertas, con el edredón entre los muslos, cubriendo a medias el vello denso y rizado, afeitado justo en la orilla de las ingles,

Quem é, perguntou-se de novo, para onde cavalga, desde quando, durante quantos anos e em quantos lugares o Comandante Galaz olhou para aquela gravura escura do cavaleiro com o turbante tártaro e a aljava e o arco presos à garupa, com a mão direita, vaidosamente, apoiada na cintura enquanto a mão esquerda segurava a rédea do cavalo, o olhar não na estrada, que dificilmente poderia ser vista à noite, mas além dos olhos do espectador, desafiando-o a investigar o seu mistério e o seu nome.

Pegou do chão o robe de seda que ela vestia ao sair do duche e que logo deslizava sobre a pele fresca e perfumada como os fios da água e esteve a cheirá-lo até que a sua respiração o humedeceu, preparou um café, olhou o relógio da cozinha, que dava uma hora errada, porque ela não se incomodara em mudá-la quando os jornais e as autoridades deram o aviso, voltou à sala com a chávena na mão, pôs muito baixo um disco de Bola de Nieve<sup>10</sup> que tinham estado a ouvir na noite anterior. Voltou a olhá-la quieto no umbral do quarto, murmurando a letra de um bolero, com uma atenta ternura que reavivava solitariamente o desejo e lhe enfraquecia os joelhos, como se tivesse dezasseis anos e estivesse a ver pela primeira vez uma mulher nua, adormecida, com as pernas abertas, com a colcha entre as coxas, cobrindo parcialmente o pelo denso e encaracolado, raspado bem na borda da virilha,

---

<sup>10</sup> Ignacio Jacinto Villa Fernández (1911- 1971), ou como ficou conhecido Bola de Nieve, foi um cantor, pianista, compositor cubano.

agradecido por la impunidad con que se le concedía el derecho a admirarla, a hundir golosamente en ella, para que despertara, la lengua o los dedos, blasfemo y devoto, Dog, Soid, Brausen, Elohim, pensaba, a una yegua del carro de faraón te he comparado, amiga mía, repitiendo en voz baja su nombre, Nadia, Nadia Allison, Nadia Galaz, cada vez con la inflexión de cada uno de los idiomas con los que se ganaba la vida, y luego, bajando los ojos, miró con ironía y orgullo y casi vanidad la consecuencia inmediata de lo que estaba viendo, trújome a la cámara del vino y su bandera de amor puso sobre mi, leía ella en la Biblia que perteneció a don Mercurio, y para no caer en la tentación de volver a despertarla se puso los pantalones y volvió al lugar donde estaban el baúl de Ramiro Retratista y el resumen de todas las fotografías que había tomado Mágina a lo largo de cuarenta años, desordenadas en el suelo, sobre los cojines del sofá, algunas de ellas apoyadas verticalmente sobre los lomos de los libros, en la estantería, junto a las fotos en color del hijo de Nadia.

Se acordó de un baúl siempre cerrado que estaba en el desván de la casa de sus padres y en el que él se escondió una vez cuando tenía siete u ocho años, de los baúles providenciales que encontraban los naufragos de las novelas en las playas de sus islas desiertas:

grato pela impunidade com a qual lhe foi concedido o direito de admirá-la, de afundar avidamente nela, para despertá-la, a língua ou os dedos, blasfemo e devoto, Dog, Sued, Brausen<sup>11</sup>, Elohim, pensava a uma égua dos carros de Faraó eu te comparo, ó amada minha repetindo o nome em voz baixa, Nadia, Nadia Allison, Nadia Galaz, cada vez com o sotaque de cada uma das línguas com as quais ganhava a vida, e logo, ao baixar os olhos, olhou com ironia, orgulho e quase vaidade a consequência imediata do que estava a ver, levou-me à sala do banquete, e o seu estandarte sobre mim era o amor. Ela lia na Bíblia que pertencera ao Dr. Mercurio, e, para não cair na tentação de voltar a acordá-la, vestiu as calças e voltou para o lugar onde estava o baú de Ramiro Retratista e o resumo de todas as fotografias que havia tirado em Mágina ao longo de quarenta anos, desordenadas no chão, nas almofadas do sofá, algumas delas apoiadas verticalmente na lombada dos livros, na prateleira, ao lado das fotos coloridas do filho de Nadia.

Lembrou-se de um baú sempre fechado que ficava no sótão da casa de seus pais e em que se escondeu uma vez quando tinha sete ou oito anos, dos baús que encontravam nos naufragos dos romances nas praias de ilhas desertas:

---

<sup>11</sup> Brausen- deus imaginário da obra *La vida breve* de Juan Carlos Onetti.

no percibía hechos ni objetos singulares, sensaciones irrepetibles, palabras sin resonancia, lugares aislados: a su alrededor, en su conciencia, en su mirada, hasta en la superficie de su piel, todas las cosas irradiaban vínculos en el espacio y en el tiempo, todo pertenecía a una secuencia nunca interrumpida entre el pasado y el presente, entre Mágina y todas las ciudades del mundo donde había estado o soñado que iba, entre él mismo y Nadia y esas caras en blanco y negro de las fotografías en las que era posible distinguir y enlazar no sólo los hechos sino también los orígenes más distantes de sus vidas.

Con incredulidad volvió a verse sentado sobre un caballo de cartón, cuando tenía tres años, en la feria de Mágina, con un sombrero cordobés, con una camiseta de rayas, con pantalón corto, calcetines blancos y zapatos de charol, y le pareció mentira que fuese aquí, en otro mundo, tan lejos, donde recuperaba esa foto perdida y olvidada durante tanto tiempo.

Vio a sus padres el día en que casaron, vio a su bisabuelo Pedro sentado en la escalón de su casa, vio al inspector Florencio Pérez en su despacho de la plaza del General Orduña y al médico don Mercurio inclinando su cabeza decrepita sobre las grandes hojas de la Biblia, vio de nuevo la cara de la mujer emparedada en la Casa de las Torres y sus ojos alucinados por la obscuridad y la muerte, vio a su abuelo Manuel vestido con el uniforme de la Guardia de Asalto y pensó que ya era tiempo de ir regresando hacia Mágina,

não percebia os feitos nem os objetos singulares, sensações irrepetíveis, palavras sem ressonância, lugares isolados: ao redor, na sua consciência, no seu olhar, até na superfície de sua pele, todas as coisas irradiavam vínculos no espaço e no tempo, tudo pertencia a uma sequência nunca interrompida entre o passado e o presente, entre Mágina e todas as cidades do mundo onde estivera ou sonhara que iria, entre ele mesmo e Nadia e essas caras a preto e branco das fotografias, nas que era possível distinguir e relacionar não só os feitos, mas também as origens mais distantes de suas vidas.

Com espanto, viu-se novamente sentado num cavalo de cartão, com três anos de idade, na feira de Mágina, usando um sombrero cordobés, camisa às riscas, calções, meias brancas e sapatos de couro, e parecia-lhe mentira que fosse aqui, em outro mundo, tão longe, onde recuperava aquela fotografia perdida e esquecida por tanto tempo.

Viu os seus pais no dia em que casaram, viu o seu bisavô Pedro sentado nos degraus de casa, viu o inspetor Florencio Pérez no seu escritório na Praça de General Orduña e o Dr. Mercurio curvando a cabeça decrepita sobre as folhas grandes da Bíblia, viu de novo o rosto da mulher emparedada na Casa das Torres e os seus olhos alucinados pela escuridão e a morte, viu o seu avô Manuel vestido com o uniforme da Guarda de Assalto e pensou que já era tempo de voltar a Mágina,

ahora que la ciudad no podía herirlo ni atraparlo, de regresar con Nadia para mostrarle los lugares que ella apenas recordaba y caminar abrazado a ella bajo los soportales de la plaza del General Orduña, por la calle Nueva, por el paseo de Santa María, por las calles empedradas que conducían a la plaza de San Lorenzo ya a la Casa de las Torres, hablándole al oído, rozándole el pelo con los labios, estrechándola con una pasión y una certidumbre de pertenecerle que a los dieciséis años le había parecido imposible encontrar.

Recordó el sonido del llamador en la casa de sus padres y sólo entonces tuvo conciencia exacta del gran abismo de lejanía que lo separaba de la ciudad donde había nacido: rascacielos, puentes de metal, paisajes industriales, aeropuertos, océanos, continentes nocturnos donde los ríos brillaban bajo la luna y las ciudades parecían estrellas de hielo, días y meses de viajes oblicuos sobre las manchas de colores puros de los mapamundis que él interrogaba de niño como asomándose desde un acantilado de vértigo a la extensión de la Tierra.

Pero no sentía angustia, ni premura, ni miedo, como tantas veces, como casi siempre en su vida, ni el remordimiento sin motivo que lo había trastornado desde que tuvo uso de razón y que le hacía vivir pendiente de un posible castigo llegado a él bajo una fortuna casual de desgracia: había dormido pocas horas y notaba en sus miembros una fatiga sin peso, una disposición de indolencia que lo empujaba a volver a la penumbra y a los olores cálidos del dormitorio.

agora que a cidade não podia magoá-lo ou prende-lo, voltar com Nadia para mostrar-lhe lugares de que ela mal se lembrava e caminhar abraçado a ela por baixo das arcadas da Praça de General Orduña, na calle Nueva, no passeio de Santa María, pelas calçadas que levavam à Praça de San Lorenzo e à Casa das Torres, falar ao seu ouvido, roçar-lhe os cabelos com os lábios, apertá-la com uma paixão e uma certeza de lhe pertencer que aos dezasseis anos lhe parecia impossível alguma vez encontrar.

Lembrou-se do som do batente na casa dos seus pais e então percebeu o grande abismo de distância que o separava da cidade em que nasceu: arranha-céus, pontes de metal, paisagens industriais, aeroportos, oceanos, continentes noturnos onde os rios brilhavam ao luar e as cidades pareciam estrelas de gelo, dias e meses de viagens oblíquas nas manchas de cores puras dos mapa-múndi que ele questionava em criança, enquanto observava de um penhasco de vertigem para a vastidão da Terra.

Mas não sentia angústia, nem pressa, nem medo, como tantas vezes, como quase sempre em sua vida, nem os remorsos sem motivo que o perturbaram desde que fez uso da razão e que o fez viver pendente de uma possível punição sob a casualidade de infortúnio: tinha dormido poucas horas e sentia nos membros um cansaço sem peso, uma disposição de langor que o empurrava de volta à escuridão e aos odores quentes do quarto.

Cerró la puerta con cuidado, para que no entrara la luz del pasillo, escuchó la respiración de Nadia, que dormía con la boca entreabierta, se quitó los pantalones, se tendió de costado junto a ella, adhiriéndose a sus caderas y a la longitud de sus piernas flexionadas sobre el vientre, y cuando terminó de acomodarse y se quedó inmóvil, con los ojos cerrados, le pareció de nuevo que volvía a un refugio inviolable y que los sonidos de la ciudad y la luz de la mañana se apaciguaban en una quietud de media tarde o de anochecer perezoso y estático, igual que cuando se acostaban después de comer y les oscurecía sin que se dieran cuenta, conversando y acariciándose durante horas más anchas y serenas que las horas comunes, procaces, estremecidos, inocentes, con una mutua desvergüenza que les fortalecía la ternura cómplices en el delirio y en la risa, callados de pronto, mirándose tensamente a los ojos, con asombro y pavor, como testigos de un prodigio simultáneo que los traspasaba, vencidos luego el uno sobre el otro, bruñidos de sudor, gastados de caricias.

Entonces se oían respirar en silencio y las manos y los labios volvían a buscar, ya sin urgencia, los pies rozándose bajo las sábanas, como para comprobar y percibir toda la extensión del cuerpo todavía y siempre deseado, y las voces adquirían un tono de rememoración y secreto, el tiempo dilatándose en ellas como la corriente demorada de un río que desborda sus orillas en un delta de limo, y ellos tendidos, dejándose llevar, abandonados a un lento flujo de palabras,

Fechou a porta com cuidado, para que não entrasse a luz do corredor, ouviu a respiração de Nadia, que dormia com a boca entreaberta, tirou as calças, deitou-se de lado junto dela, agarrou-se as ancas e ao comprimento das pernas fletidas contra a barriga, e quando terminou de acomodar-se e ficou imóvel, com os olhos fechados, novamente pareceu-lhe que voltava para um abrigo inviolável e que os sons da cidade e da luz da manhã eram apaziguados na quietude a meio da tarde ou de um anoitecer preguiçoso e estático, tal como quando se deitavam na cama depois de comer e escurecia sem que eles dessem conta, conversando e acariciando-se durante horas mais largas e serenas do que horas comuns, atrevidas, agitadas, inocentes, com descaramento mútuo que fortalecia a ternura cúmplice de delírio e riso, repentinamente silenciosos, olhando-se tensamente nos olhos, com espanto e pavor, como testemunhas de um milagre simultâneo que os penetrava, depois vencidos um sobre o outro, cansados e em suor, esgotados de carícias.

Então ouviam-se a respirar em silêncio e as mãos e lábios voltavam a procurarem-se, agora sem urgência, os pés a roçarem-se por baixo dos lençóis, como que a comprovar e perceber toda a extensão do corpo ainda e sempre desejado, e as vozes adquiriam um tom de recordação e segredo, o tempo dilatava-se nelas como a corrente lenta de um rio que transborda nas margens num delta de lodo, e deitavam-se, deixando-se levar, abandonados ao lento fluxo de palavras,

hablando siempre, repitiendo palabras impresas en un Biblia polvorienta que tal vez excitaron un siglo antes los deseos de otros, *las noches busqué en mi cama al que ama mi alma, busquélo y no lo hallé*, enumerando nombres y canciones, oyéndolas de nuevos del cabo de muchos años con la repetida sorpresa de haber amado exactamente la misma música a la misma edad y de poseer de pronto un pasado común en el que sin conocerse ya estaban juntos.

Fuera del día y de la noche, del calendario y el reloj, como supervivientes en una isla desierta, la isla de las voces, no sólo las tuyas, sino también las que congregaban con la imaginación y la memoria.

Al dormirse soñaban que seguían conversando y que miraban de nuevo las fotos innumerables de Ramiro Retratista, y al abrir dos ojos lo primero que veían era la penumbra de la habitación y la figura del jinete que cabalga por un paisaje donde muy pronto amanecerá o acaba de hacerse de noche, un viajero solitario y tranquilo, alerta, orgulloso, casi sonriente, que da la espalda a una colina donde se distingue la sombra de un castillo y parece cabalgar sin propósito hacia algún lugar que no puede verse en el cuadro y cuyo nombre nadie sabe, igual que tampoco sabe nadie el nombre del jinete ni la longitud y latitud del país por donde está cabalgando.

sempre a falar, repetindo as palavras impresas num Bíblia empoeirada que talvez tivesse despertado os desejos de outros um século antes, de noite, em meu leito, busquei aquele a quem ama a minha alma; busquei-o, porém não o achei, enumerando nomes e músicas, ouvindo-as de novo ao fim de muitos anos com a surpresa de ter amado exatamente a mesma música na mesma idade e de possuírem um passado comum em que, sem se conhecerem, já estavam juntos.

Fora do dia e da noite, do calendário e do relógio, como sobreviventes numa ilha deserta, a ilha das vozes, não só deles, mas também daqueles que se juntavam à imaginação e à memória.

Ao adormecerem sonhavam que ainda estavam a conversar e que olhavam de novo para as inúmeras fotos de Ramiro Retratista, e ao abrir os olhos, a primeira coisa que viam era a penumbra do quarto e a figura do cavaleiro que cavalgava numa paisagem em que estaria a amanhecer ou a anoitecer, um viajante solitário e calmo, alerta, orgulhoso, quase sorridente, que de costas para uma colina onde se distingue a sombra de um castelo e que parece cavalar sem propósito para algum lugar que não pode ser visto na pintura e cujo nome ninguém conhece, tal como ninguém sabe o nome do cavaleiro ou a longitude e latitude do país que atravessa.