

[CONTRA UN PODER TAN TIRANOJ], DUAS TRADUÇÕES PARA MIGUEL HERNÁNDEZ

Andrea Cristiane Kahmann¹

¹Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil

Resumo: Este trabalho apresenta duas propostas de traduções a três décimas do poeta e dramaturgo espanhol Miguel Hernández Gilabert (Orihuela, 1910 – Alicante, 1942) a que nos referimos pelo primeiro verso *[Contra un poder tan tirano]*. Ainda que originalmente inclusa na peça *El labrador de más aire*, de 1937, a poesia é tratada como obra lírica autônoma e traduzida com dois diferentes horizontes, seguindo nomenclatura de García de la Banda: (a) uma tradução da poesia, assim entendida a ocupada de preservar a semântica; (b) uma tradução poética, a qual, apesar de se assumir como tradução, visa a se integrar no sistema poético-alvo, no caso, o sul-rio-grandense, dialogando com a tradição pajadoresca e a (pós-)gauchesca. Ambas propostas, assim como a redação deste artigo, comprometem-se com uma linguagem a que designo “de paz”, evitando expressões ofensivas, discriminatórias ou prejudiciais a grupos de pessoas ou animais.

Palavras-chave: Tradução de Poesia; Tradução Poética; Miguel Hernández

[CONTRA UN PODER TAN TIRANOJ], TWO TRANSLATIONS FOR MIGUEL HERNÁNDEZ

Abstract: This work presents two translation proposals for three *décimas* (a ten-line stanza) written by the Spanish poet and playwright Miguel Hernández Gilabert (Orihuela, 1910 – Alicante, 1942) referred to by the first verse *[Contra un poder tan tirano]*. Although originally included in the 1937 play “*El labrador de más aire*”, the poem is treated as an autonomous lyrical work and translated with two different horizons, following the nomenclature of García de la Banda: (a) a translation of the poem, understood to preserve semantics; (b) although assumed as translation, a poetic translation aimed to integrate the target poetic system



(Rio Grande do Sul), dialoging with the *payada* and (post -)gaucho tradition. Both proposals, as well as the writing of this work, commit to a language called “of peace”, avoiding offensive, discriminatory, or harmful expressions to groups of people or animals.

Keywords: Poetry Translation; Poetic Translation; Miguel Hernández

1. Introdução

Miguel Hernández Gilabert (Orihuela, 1910 – Alicante, 1942) talvez seja, depois de Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, 1898- Viznar?, 1936) o poeta mais emblemático vitimado pelo fascismo que assolou a Espanha a partir da Guerra Civil (1936-1939). Federico foi preso quando a guerra recém começava, e dele se diz ter sido fuzilado de pijama e jogado a um barranco. Miguel, abalado pelo destino do colega, alistou-se ao Exército Popular e escreveu seus versos mais engajados entre as trincheiras. Conta-se que morreu de olhos abertos e que ninguém pôde fechá-los na prisão de Alicante, aonde o levaram após a vitória franquista, a fim de impingir-lhe por frio, maus tratos e enfermidades (bronquite, tifo e tuberculose) a morte que não conseguiram dar-lhe por armas.

A poesia selecionada para tradução foi composta por Hernández em 1937, e inclusa na obra dramática *El labrador de más aire*. Encenar e cantar são destinos frequentes para a poesia engajada, sobretudo a de tempos de guerra: foi assim na revolução de Artigas, estreia da poesia conhecida como *gauchesca*, e também na resistência espanhola. Além do enfrentar tiranos, essas poesias têm em comum a décima espinela, estrutura metrorrítmica emblemática da poesia em língua espanhola, presente também na tradição popular brasileira. Por essas aproximações, escolhi [*Contra un poder tan tirano*] para apresentá-la em tradução no II Colóquio de Tradução e Criação, do Núcleo de Tradução e Criação da Universidade Federal Fluminense (UFF), em maio de 2019. Neste artigo, um prosseguimento dos debates havidos durante e após o evento, trago mais uma proposta: uma tradução

pajadoresca, disposta a ganhar terrenos populares.

Trago, pois, duas traduções paralelas a [*Contra un poder tan tirano*] e comentários sobre os projetos que visavam, primeiro, a uma tradução acadêmica, e depois a uma poesia popular. Peço licença para, neste percurso, empregar a primeira pessoa do singular, pois os comentários são introspectivos e retrospectivos, como ensina Williams e Chesterman (7), e, portanto, pessoais. Empregando a primeira pessoa, marco também posição como mulher de origens, formação e atuação profissional distantes dos *centros* do Brasil. Igual a Vitor Ramil, a partir das minhas paisagens e paragens, construo “valores estéticos a partir de um ponto vista meu” (20). Os resultados dos dois projetos de tradução são apresentados nos pontos 3 e 4 deste trabalho. Ambos, porém, seguem um compromisso com uma linguagem militante da paz, sobre a qual penso ser necessário comentar primeiro.

2. Da linguagem proposta para tradução e artigo

Para Umberto Eco (20), costumes linguísticos são, com frequência, sintomas de sentimentos [autoritários] latentes. Consciente disso, proponho construir este artigo imprimindo esforços de ruptura com as “relações assimétricas, hierárquicas e não equitativas” (Rio Grande do Sul 15) que se disseminam por meio da língua em sua expressão oral e escrita. Por isso, excetuadas as citações, afronto o masculino genérico (que, comumente, se designa *neutro*) nas menções de coletividades formadas por homens e mulheres. Em vez de referir como “o tradutor” quem se lança a uma tradução, digo “as/os tradutores/as”, fazendo uso das barras diagonais, sem espaço, quando não for possível ou recomendável substituir a expressão por outra sem marca de gênero (Mercosul 14).

Essa escolha, por certo, é passível de críticas tanto de puristas da língua e gente que busca defender a ordem [excludente] de coisas, quanto de intelectuais engajados/as que recomendam a repetição de masculino e feminino em substantivos e adjetivos de dois

gêneros para conferir mais visibilidade às mulheres e democratizar o acesso ao texto (Rio Grande do Sul 67). Decido pelas barras diagonais na revisão bibliográfica e comentários (nunca nas traduções de poesia) por ser este um texto com limite de palavras e voltado a um público especializado. Eventuais desacordos são naturais e salutares, pois só ao fascismo agridem as ideias dissonantes (Eco 41).

Proponho que as traduções, mesmo as de poesia, assumam, quando possível, linguagem não-sexista (segundo recomendações dos manuais do Rio Grande do Sul e Mercosul) e que evitem expressões ofensivas, discriminatórias ou prejudiciais a grupos sociais, étnicos, raciais, ou mesmo de animais (*Cf.* Mayoral Asencio). Seja na escolha do texto a traduzir ou na do léxico empregado na tradução, é preciso primar por uma cultura de paz. Evoco Marcelo Rezende Guimarães¹, para estabelecer, seguindo suas lições, a necessária distinção entre pacifismo e passividade, pois “a simbólica da paz dos movimentos pacifistas tem um referencial forte no conceito de desobediência civil e na distinção entre legítimo e legal” (41). Nessa linha, paz é um projeto filosófico, racional e militante, articulado não em torno da utopia, mas de uma práxis que rompe com a opressão, a desigualdade e a invisibilidade de grupos sociais, étnicos e laborais, entre os quais estão as/os tradutoras/es.

Para além das [sempre ideológicas] discussões sobre a assertividade das traduções, é preciso questionar as relações de poder promovidas ou ocultadas pelos textos que, traduzindo, fazemos circular. A politização da tradução por meio da ação individual ou coletiva (*Cf.* Cronin), às vezes espontânea, outras a serviço de gru-

¹ Marcelo Rezende Guimarães (1959 – 2015) foi padre da diocese de Santa Cruz do Sul / RS, coordenador da ONG Educadores para a Paz e fundador do Comitê Gaúcho pelo Desarmamento. Doutor em Educação pela UFRGS, atuou como pesquisador principalmente nos temas: pacifismo, cultura de paz, não-violência e desarmamento. Apaixonado por carnaval, foi autor de diversos sambas-enredos e participou do desfile da Mocidade Independente, em 2001, que elegeu o tema da paz por sugestão dele. Ingressando na vida monástica, adotou o nome de Dom Irineu. Foi prior da Abadia Notre Dame de Tournay, na França, de onde publicava, mensalmente, orações pela paz em sete idiomas.

pos potencialmente subversivos ou reacionários, demanda novas discussões no campo acadêmico. Na esteira da ética em tradução proposta por Paulo Oliveira, a partir dos postulados de Hannah Arendt quando do julgamento de Adolf Eichmann, defendo que não deveria a/o profissional da tradução, sob a escusa do estrito cumprimento de *ordens* do original, disseminar mensagens ou linguagens potencialmente prejudiciais.

As duas traduções que proponho a [*Contra un poder tan tirano*] seguem um projeto consciente de priorizar a simbólica da paz (colocando-a acima das palavras do poema-de-partida), rompendo com a linguagem criada e preservada por relações sociais não equitativas. Na tradução, como em qualquer ato da vida, compete-nos decidir sobre “quais critérios priorizar, ou mesmo estabelecer novos parâmetros, fazendo uso de [nossa] autonomia de pensamento e ação como sujeito racional, moral e jurídico” (Oliveira 72). E, para tanto, não podemos desconsiderar a comunidade em que estamos inseridos, “até porque as decisões que tomar[mos] serão feitas sobre o pano de fundo de uma tradição herdada, com a qual terão [nossas decisões] de dialogar” (Oliveira 72).

A escolha do poeta e da poesia apresentada em tradução neste trabalho segue as lições de Maria Tymoczko, para quem

citando um texto de partida, um/[a] tradutor/[a] cria, por sua vez, um texto que é uma representação com sua própria força locutória, ilocutória e perlocutória que é determinada por fatores relevantes no contexto de chegada (116).

Tymoczko cita o exemplo da *Antígona* de Jean Anouilh, produzida e encenada na Paris de 1944, para argumentar que a Atenas de Sófocles, nessa segunda obra, havia sido ressignificada em um brado de resistência contra a ocupação nazista. Do mesmo modo, o discurso em versos de Juan, protagonista de *El labrador de más aire* (1937), pode assumir aberturas de interpretações muito específicas, se complementadas por fatores do contexto a receber as

traduções propostas neste trabalho em que tanto a escolha da obra a traduzir tanto quanto a do léxico empregado são militantes da paz.

3. [*Contra un poder tan tirano*], a poesia

Descobri [*Contra un poder tan tirano*] por meio da antologia de bolso *Poemas sociales, de guerra y de muerte*, que comprei ao acaso numa das vezes em que, estando tão próxima à fronteira,² decidi cruzá-la. A Miguel Hernández eu conhecia pelos cantos de Victor Jarra, Silvio Rodríguez e sobretudo Joan Manuel Serrat, mas não pelos livros. As letras do espanhol de origens rurais, que se faz conhecer primeiro pela alcunha de *poeta cabreiro* (em função do pastoreio de cabras a que se dedicava sua família) e depois por *poeta do povo*, parecem-me de cadência concebida para ser voz, declamada ou cantada, métrica para ser fruída *com*, e não a sós. Por isso, em fevereiro de 2019, ao receber a chamada de comunicações para o II Colóquio de Tradução e Criação, decidi traduzi-las e compartilhá-las.

As três décimas sem título, e por isso referidas pelo primeiro verso, pertencem à obra teatral *El labrador de más aire* (Ato II, Quadro 1, Cena 2), de 1937. Hernández a compôs no período em que esteve a serviço da Décima Brigada da Resistência Republicana, conhecida como *Batalhão do Talento*, por reunir poetas, jornalistas e artistas. Em 1937, Hernández, que se alistara ao Exército Popular sob a forte comoção do assassinato de García Lorca, deixaria a frente de batalha para organizar um jornal da frente republicana e compor obras para levantar a moral dos/as resistentes.

[*Contra un poder tan tirano*] é um discurso do personagem Juan, valente e garboso homem do campo, retrucando a Don Augusto, o dono das terras e, portanto, do teto e do pão de quem nelas vive. Todos/as o temem, mas Juan o enfrenta, sob o argumento de que

² Pelotas/RS está a 144km da fronteira com o Uruguai, por Ríó Branco (BR 116), e 260km pelo Chuy (BR 471).

a terra é de quem a cuida.³ A sina de Juan é ser morto por Alonso, seu vizinho, que planeja a emboscada sob a promessa do senhorio de arrendar-lhe mais terras. Assim como García Lorca (que se recusa a fugir da Espanha no eclodir da guerra civil e acaba traído em Granada) e o próprio Miguel Hernández (preso em Cox, onde vivia sua mulher, possivelmente denunciado por um/a vizinho/a), também o personagem Juan é conduzido à morte não pelas mãos do tirano, mas pela traição de pessoa de suas relações.

Embora originalmente composto para ir ao palco, [*Contra un poder tan tirano*] é tratado, neste trabalho, como poema autônomo, propício a ser declamado ou cantado, tal como o faz Héctor Luis de Posada em composição musical sobre o tema, pelo que obteve o terceiro lugar no concurso *Una Canción para Miguel*, de 2009. Proponho para esses versos uma “*recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca” (Campos 5) das três estrofes com dez versos heptassilábicos, seguindo o esquema de rimas ABBAACCD-DC. Meu desafio, contudo, é aliar essa tradução de poesia a uma linguagem de paz, proposta primeira deste trabalho. Alguns versos do poema-de-partida (Hernández 37-38), que apresento a seguir, sublinhados, trazem o masculino genérico, contra o qual envido esforços:

Contra un poder tan tirano
que sólo el daño apetece,
el hombre que es hombre crece
por el alma y por la mano.
Merece un nombre villano
quien, por cobarde temor,
de un dolor mucho mayor
que el que al presente le apena,
se conforma en su cadena
y se duerme en su dolor.
La boca siempre anda escasa
de pan en este lugar,

³ No verso 1275, declara Juan: “Es mía la tierra llana, / que sobre el surco he nacido, / y con mi esfuerzo la cuido, / con mi amor y con mi gana” (Hernández 115)

y no se puede pasar
más hambre del que se pasa.
Ronda el hambre nuestra casa
más de dos y tres eneros
si faltan los aguaceros
y el buen tiempo para el trigo,
y hambrientos miráis conmigo
pasar los meses enteros.
Soy ante el hambre prudente
y mudamente sufrido
cuando el hambre me ha venido
de un natural accidente.
Mas no aguanto mudamente
el hambre, si me lo dan
un corazón y un afán
de avaricia ciega llenos.
Para no morir, ¿qué menos
se puede tener que pan?

Como poema autônomo que pretendo que seja, a ser declamado ou cantado por qualquer pessoa, decido alterar também o adjetivo *sufrido* (verso 22). A solução que encontro é deslocar a voz do poema, do masculino singular para o coletivo, resultando em:

Contra um poder tão tirano
que só a injustiça assiste,
por mãos e mentes resiste
a força do ser humano.
Merece sofrer o dano
quem, por covarde temor
de pena ainda maior
que a sofrida no presente,
se adorna com a corrente,
faz travesseiro da dor.⁴

⁴ Uma tradução mais semântica, embora menos coloquial, poderia propor para esta estrofe: Merece alcinho leviano / quem, por covarde temor, / de uma dor

A boca sempre anda escassa
de pão aqui em nosso lar
e não se pode passar
mais fome do que se passa.
A fome é uma desgraça
que assola há muitos janeiros.
Se faltam os aguaceiros
e o bom tempo para o trigo,
ronda a fome nosso abrigo
e de povoados inteiros.
O nosso povo é prudente,
sempre suporta calado
a fome se é resultado
de um natural acidente.
Mas é um povo consciente;
grita com indignação
se a fome vem da ambição
de quem detém o poder.
Como é possível viver
quando não há nem o pão?

Em Niterói, apresento uma tradução estritamente semântica do poema-de-partida, mas a critico, e proponho, em seu lugar, uma tradução poética e a evitar o masculino genérico, que, para isso, recria o terceiro verso do poema (*el hombre que es hombre crece*) para referir a coletividade (*ser humano*, no quarto verso do poema traduzido). A tradução que se apresenta neste ponto é, portanto, resultado de um projeto comprometido com: (a) preservar o primeiro verso, que se transforma em título nas antologias poéticas e composições musicais, a fim de auxiliar no reconhecimento deste poema como uma tradução; (b) reconstruir a décima espine-la; (c) empregar, como Hernández, uma linguagem simples, mas (d) voltando-se ao público acadêmico, e (e) comprometida com a

muito maior / que a vivida no presente, / se conforma co' a corrente / e vai dormir com a dor.

mensagem do poema-de-partida, ainda que atualizando-a para uma linguagem de paz.

Minhas principais críticas ao resultado dessa tradução repousam nas referências climáticas presentes na segunda das três décimas escolhidas: os aguaceiros para o trigo e os janeiros (frios) com fome. Se esses versos pretendessem apelo popular, como o queria Hernández, sua mensagem deveria ser reconstruída, pois, ao menos nos campos sul-rio-grandenses, de onde provenho, tende-se a associar os aguaceiros de verão não a chuva benfazeja, mas a infortúnio, sobretudo se lavoura é recém-semeada. Apresentei, então, uma versão alternativa para a segunda décima, flertando com a possibilidade de transpor esse poema da discussão universitária para a trova milongueira.

Sendo essa uma tradução feita *a partir da e voltada à* discussão acadêmica, um projeto popular ficou para depois. Havia a expectativa de que esta fosse a primeira tradução deste poema ao português. Conforme o levantamento de Marlova Aseff (<poesiadotraduzida.com.br>), Miguel Hernández circula, no Brasil, em uma antologia intitulada *Sangre a sangre*, em tradução de Carlos Nougué, Francisco Manhães e Helena Ferreira. Trata-se de uma edição bilíngue, de 1992, já esgotada e que não me foi possível consultar antes do Colóquio. Porém, na sessão de comunicações, entre as trincheiras dos/das que, por paixão e teimosia, insistimos em não apenas traduzir literaturas hispânicas, como também teorizar sobre nosso *quehacer*, tive a sorte de conhecer Manhães, com sua vasta trajetória e generosidade, quem me confirmou que [*Contra un poder tan tirano*] não integra a obra de 1992. Senti aumentar a responsabilidade de apresentar uma tradução contundente, capaz de ensejar discussões acadêmicas, mas também leituras públicas desses versos contra a tirania.

A partir das conversas com Manhães, das traduções performáticas de Gontijo Flores e de outros *insights* proporcionados pelos corredores da UFF, decidi retraduzir-me. Afinal, se, na lição de Antoine Berman (84), toda primeira tradução invoca uma retradução, que nem sempre chega, por que não lhe apressar o passo eu mesma?

E se, nos debates com colegas do Colóquio, a proposta de uma recriação de apelo popular dos versos hernandinos teve boa acolhida, por que não voltar à pajada que sofri nessa tradução acadêmica?

Assim findou o veranico de maio em Niterói. Voltando à massa polar que apeia no inverno do extremo sul, tomei a picada aberta por Denise Vallerius, na “tradução-transcrição” (247) de Jorge Luis Borges a partir de João Simões Lopes Neto, e deixei que o ibérico Miguel Hernández se gauchasse ao som de uma milonga.

4. [Contra un poder tan tirano] é preciso mais de um projeto

A segunda tradução das décimas de Miguel Hernández propõe uma pajada ao estilo (pós-)gauchesco, reconstruindo, com o léxico e a entonação sul-rio-grandenses, a estrutura metro-rítmica da poesia-de-partida. Proponho, antes de comentá-la, uma breve revisão sobre conceitos.

Pablo Rocca ensina que a gauchesca é um fenômeno literário platino, de compromisso político, do período compreendido entre a revolução artiguista (1815) até o limiar dos séculos XIX e XX (90). Eis “uma literatura de aliança de classes” (Lois 39), calcada na poesia preponderantemente feita para ser cantada, nascida como instrumento de propaganda revolucionária (Romano 117), no Uruguai de José Gervasio Artigas (1764-1850). Essas seriam as bases da gauchesca, ou do gênero gauchi-político, iniciado com Bartolomé Hidalgo (Chávez 15), e que, de acordo com a crítica, finda com a derrocada da revolução e/ou com os últimos resquícios de gaúchos/as originais, a campear pelo pampa sem porteiras ou alambrados. Apesar da derrocada dos ideais revolucionários, a tradição não cessa, mas se reinventa para o que Rocca designa *pós-gauchesca*, a qual “reajusta ou moderniza os meios expressivos da gauchesca em consonância com as transformações econômicas, políticas, sociais e talvez, em último lugar, estéticas” (91).

A gauchesca tem início em 1815, quando Artigas proclama a independência do Uruguai com a organização de um Estado confederado em que as terras, ocupadas por gentes de Espanha e a aristocracia agrária *criolla* comprometida com a Coroa, seriam repartidas entre indígenas, pessoas negras livres (que haviam aderido à Revolução) e *criollas/os* pobres. Com as primeiras publicações populares de poesias, as ideias artiguistas acabam por disseminar e integrar regiões e setores sociais diversos, “sobre todo si se valora el pacto que propusieron entre iletrados que cantaban y letrados que escribían” (Romano 117). Tal foi o impacto da poesia gauchesca que o lado adversário contratou poetas visando à réplica. Desse modo, como afirma Jorge Luis Borges: “La Patria y la poesía gauchesca crecieron juntas” (12).

O montevideano Bartolomé Hidalgo é quem, segundo Borges, inventou “el artificio esencial de la poesía gauchesca, según el cual el gaucho es un cantor” (12). Essa musicalidade seria seguida pelo argentino Hilario Ascasubi, que compõe, entre trincheiras, versos para serem acompanhados por violões. Esses seriam os antecedentes do argentino José Hernández para *El gaucho Martín Fierro* (1872), escrito em sextilhas octossilábicas, conforme a regra espanhola, que, tal qual a portuguesa antiga, conta uma sílaba a mais às existentes no verso oxítono, todas no verso paroxítono e uma a menos no verso proparoxítono (Faleiros 70). Implica dizer que os octossílabos do Martín Fierro correspondem, entre nós, a sete sílabas poéticas, ou seja, à redondilha, “verso tipicamente ibérico” (Faleiros 88).

Leopoldo Lugones, em 1913, argumenta, sobre a métrica nas línguas de origem espanhola, que “su índole rítmica es de tal modo octosilábica que casi todos los refranes forman [...] un par octosílabo” (89). Ela é de tal modo incorporada na língua que “el octosílabo es el idioma mismo, estéticamente hablando” (Lugones 89). Borges, a propósito, relata que, a princípio, Hidalgo provava, na poesia gauchesca, os versos endecassílabos, “metro que no perciben los cantores populares” (12), pois “el endecassílabo es para ellos un octassílabo mal medido” (Borges 12).

Sempre usando a redondilha, o Martín Fierro é preponderantemente⁵ composto em sextilhas, com um primeiro verso *solto*, com rimas ABBCCB. É de observar que essa poderia ser uma *segunda parte* de uma décima espinela, que pode ser dividida em 4+6 versos = ABBA+ACCDDC. Esse fracionamento da décima para ficar-se apenas com sua sextilha final populariza-se na gauchesca, decerto por facilitar o improviso. Lígia Chiappini o designa “o enigma da sextilha” (52) e comenta que esse *enigma* métrico, associado ao fato de que José Hernández compõe sua icônica obra no exílio, talvez na cidade de Sant’ana do Livramento, dissemina a hipótese de que a sextilha possa ter sido importada da tradição sul-rio-grandense, que chama de décima a “história (temas da atualidade) contada em verso” (Bossle 187), e não a estrofe de dez versos. Como exemplo, refiro a obra *Gauchesca: décimas*, de Hugo Ramirez, toda composta em sextilhas.

A décima com dez versos é, entre nós, designada *décima de milonga* ou *pajada*, uma adaptação de *payada*, típico verso de “certámenes improvisados por los trovadores errantes” (Lugones 85). A *pajada* é a poesia performática, do verso declamado ou em canto lento, também conhecida como *décima de milonga*, pois, não raro, se faz acompanhar do violão. Esta, sim, é composta em décimas espinelas, ou seja, em dez versos heptassilábicos que seguem o esquema de rimas ABBAACCDDC, estrutura que memorizei cruzando o pai-de-todos e seu-vizinho (dedos médios e anelares) de ambas as mãos. Devo ao tradutor-escritor José Francisco Botelho as lições sobre a décima e a revisão metro-rítmica das traduções apresentadas neste artigo.

Aglutinando a décima da *pajada* e a décima sul-rio-grandense do cantar temas da atualidade, projeto para [Contra un poder tan tirano] uma segunda tradução, empregando léxico *fronteiriço*, *nativista*, *campeiro*, *pampiano*, *gaúcho* ou, simplesmente, *popular*.

⁵ Digo “preponderantemente”, pois nos cantos VII e VIII de *El gaucho Martín Fierro*, quando o personagem, sob efeito de álcool, mata duas pessoas, há estrofes com quatro, seis, oito e até dez versos (Hernández 34-37)

Afinal, poesia, política e apelo popular confundem-se neste pampa em que, dos galpões, ouve-se declamar um verso do *Martín Fierro* e outro do *Antônio Chimango*⁶. Essa união entre popular e erudito, beletrismo e propaganda, entretenimento e militância, que a gauchesca dissemina desde o século XIX, ecoa, de algum modo, nos versos da resistência espanhola de 1936-1939. Apresento, pois, neste artigo, uma nova tradução aos versos de Miguel Hernández: uma tradução poética, seguindo García de la Banda, para quem a tradução de poesia preserva a semântica, ao passo que a tradução poética “aspira a integrarse con cierta autonomía en el sistema poético de la lengua terminal y, por tanto, pretende satisfacer las convenciones formales de éste” (116). A tradução poética compara-se à “creación poética nativa en cuanto a la sutilidad en el uso léxico y la felicidad, inmediatez, creatividad, capacidad de sugerencia, fuerza, etc., de la expresión” (García de la Banda 116).

Para implementar este projeto, visando a distinguir gauchismos de castelhanismos e esses de expressões populares (frequentemente herdeiras da língua geral), consulto o *Dicionário gaúcho brasileiro*, de Batista Bossle, o dicionário *Houaiss* da língua portuguesa e o DRAE, *Diccionario de la Real Academia Española* (<<https://www.rae.es/>>), que embasam as notas à tradução no rodapé. Contudo, devo recordar que mesmo essa tradução pajadoresca segue o compromisso primeiro de primar por uma linguagem de paz. Eis o resultado:

Contra um poder tão tirano,
montado só na maldade,
resiste com dignidade
o brioso bando paisano⁷.

⁶ *Antonio Chimango* (1915), um “poemeta campestre” em sextilhas ABCCB, atribuído a Ramiro Barcellos, sob o pseudônimo de Amaro Juvenal, satiriza Antônio Borges de Medeiros, o patriarca do Partido Republicano Rio-Grandense, que governou o Rio Grande do Sul por 25 anos.

⁷ Conforme Bossle: “pessoa do campo ou que segue os usos e costumes da vida na campanha; camponês, não militar [...] Do francês *paysan*, *camponês*” (366). Não

Quem por receio leviano
de um castigo mais pesado
vira o rosto pro outro lado,
merece a alcunha covarde,
pois sabe que, cedo ou tarde,
descamba⁸ o laço cimbrado⁹.
Contrariando a lei campeira,
o patrão afrouxa a cinta
ante a peonada faminta,
ali, sem eira nem beira.
E a fome, essa caborteira¹⁰,
agrava os meses de frio.
Se há geada no plantio,
ou semente no aguaceiro,
depois se fica o ano inteiro
olhando o prato vazio.
Não me criei na fartura,
a fome eu temo e respeito,
menos se tiram proveito
filhotes da ditadura¹¹.
Tenho jogo de cintura

confundir com paissano/a, com dois esses, provavelmente originário do idioma castelhano, a significar compatriota, pessoa natural da mesma província (DRAE e Bossle 367).

⁸ Do verbo descambar: no sentido de descer, baixar, ou “espancar com: relho, pau, facão, etc” (Bossle 192).

⁹ Apesar de o verbo cimbrar constar no *Houaiss* no sentido de “dar forma de cimbres”, ou, por derivação, “dobrar, curvar, vergar”, aqui assume o sentido de dar ao laço movimento de pealo (Bossle 155), ou seja, o movimento para se “laçar um animal pelas patas dianteiras” (Bossle 382), podendo designar o engano, a cilada, a armadilha.

¹⁰ No linguajar rural, caborteiro/a indica animal ou pessoa arisco/a, cheio de manhas, trapaceiro/a, que não merece confiança (Bossle 102). Segundo o *Houaiss*, é regionalismo do sul do Brasil, a indicar cavalo que corcoveia ou pessoa que “não é confiável, que mente, engana ou trapaceia por astúcia ou com más intenções”.

¹¹ Expressão de uso corrente, mas que evoca Leonel Brizola e a campanha presidencial de 1989, em que o líder gaúcho obteve, no Rio Grande do Sul, 62,66% de votos válidos no primeiro turno, percentual apenas inferior ao de Lula (68,72%), apoiado por Brizola, no segundo turno das mesmas eleições.

se o campo é que nega o pão,
mas se é a pura ambição
no brete¹² dou arrodeio¹³.
O bucho tem que estar cheio
pra se aguentar o tirão¹⁴.

Embora incorrendo no risco de “forçar o tom”, conforme a crítica de Borges,¹⁵ procuro incluir léxico marcadamente rural (como *laço cimbrado* e *brete*) junto a expressões populares usadas também em falares urbanos (como *bucho*, *sem eira nem beira*, *jogo de cintura* e *aguentar o tirão*). Busco, com isso, a hibridez característica da gauchesca, pois “dialetos sociais, temas, acentos e gêneros discursivos heterogêneos – no caso, o híbrido da literatura gauchesca – constituem um suporte apropriado para a construção de um discurso contra-hegemônico” (Lois 41).

Devo comentar, por fim, que a (criticável, talvez) evocação ao mito de uma *democracia* supostamente natural à índole gaúcha (no verso 11: *contrariando a lei campeira*), recurso frequente na gauchesca, tem por finalidade embasar a crítica social. Não pretendo, neste artigo nem em outro, afirmar um passado (real ou mítico), nem mesmo fazer um retrato ufanista de homens e mulheres que habitaram as terras pampianas. Almejo é dialogar, não apenas com as heranças da finada gauchesca, mas com a pós-gauchesca (segundo Rocca), essa estética contemporânea que se vale do passado para criticar o presente. A propósito, Luís Augusto Fischer, em

¹² No linguajar gaúcho, “cilada para surpreender uma pessoa” (Bossle 94). No espanhol europeu (cfe. DRAE) pode indicar aperto ou prisão.

¹³ Do verbo *arrodear*, significando “contornar um obstáculo” (Bossle 51).

¹⁴ Tirão é o “golpe repentino, o puxão brusco” (Bossle 494) que se dá no ato de laçar animal. A expressão figurativa “aguentar o tirão” pode indicar que alguém que se sai bem de uma dificuldade (Bossle 24).

¹⁵ Citando Borges: “No hablaré de dialecto gauchesco, que no existió, a pesar de lo que sostienen algunos filólogos. Los poetas cultos que practicaron ese género no hubieran podido hablar como gauchos sin forzar el tono. El lenguaje gauchesco es lo bastante parecido al urbano como para que los poetas ciudadanos lo usaran y lo bastante distinto para que existiera una diferencia agradable” (12).

Um passado pela frente, observa que a poesia sul-rio-grandense vem sendo marcada por uma geração “que preserva um pé nos temas locais – o pampa, o gaúcho, a herança guerreira – e firma o outro no terreno pantanoso da atualidade” (116). O recurso a essa tradição, a essa suposta *democracia* rural (idílica) tem servido para marcar oposição ao retrato (este, sim, real) das misérias no campo. É desse sistema que parto e (embora compartilhe essas linhas em evento acadêmico e revista de expressão interacional) é a esse sistema a que viso com essa tradução pajadoresca.

5. Últimas considerações

Encerro este artigo que, apesar de construído na primeira pessoa do singular, é resultado de diálogos que poderiam ensejar o plural, recordando ter sido essa escrita uma continuidade da comunicação apresentada no II Colóquio de Tradução e Criação, organizado pelo Núcleo de Tradução e Criação da Universidade Federal Fluminense (UFF). À primeira proposta, de traduzir [*Contra un poder tan tirano*], de Miguel Hernández, privilegiando uma linguagem de paz, como projeto racional, filosófico e militante, que levei a Niterói em maio de 2019, agrego uma segunda perspectiva, a de compor uma tradução em diálogo com a tradição do sistema-alvo, no meu caso, o sul-rio-grandense. Acredito ter cumprido a proposta de apresentar uma tradução de poesia e uma tradução poética, segundo García de la Banda, evitando o emprego de expressões ofensivas, discriminatórias ou prejudiciais a grupos de pessoas ou animais. Ademais, as duas traduções apresentadas, possivelmente as primeiras dessa poesia hernandina no Brasil, preservam a décima espinela (a *décima de milonga*) e o primeiro verso, que se transforma em título em antologias poéticas e composições musicais, pois visa a facilitar o seu reconhecimento como traduções.

A justificativa para propor duas traduções do discurso em versos do protagonista Juan, da obra dramática *El labrador de más aire*, escrita por Miguel Hernández entre as trincheiras da resistência re-

publicana na Espanha de 1937, assume a expectativa de que a recepção desses versos seja complementada por fatores do contexto-de-chegada. Nesses tempos em que novas tiranias voltam a ameaçar, voltei-me à introspecção e revisitei memórias a fim de (re)encontrar minha voz de tradutora e professora, mas sobretudo de mulher com origens e vivências por terrenos *outros*, distantes dos *centros* e sobretudo, dos *centros* desse Brasil de 2019. A segunda tradução, a pajadoresca, é um pealo¹⁶ tradutório, um projeto muito pessoal, melancólico e milongueiro, mas sobretudo gaúcho e fronteiriço. É uma tradução sentida mais que refletida, mas é também uma tradução das margens para as margens e uma tradução-convite, que aguarda outras mais. Quiçá um martelo agalopado ou talvez um cordel em décimas não venha por aí, a espraia versos contra a tirania com outros sotaques e a cantar a resistência por outras paisagens.

Referências

Aseff, Marlova. *Poesia traduzida no Brasil*. Web. 28/05/2019. <http://poesiatraduzida.com.br>.

Berman, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

Borges, Jorge Luis. *La poesía gauchesca*. Buenos Aires: [editora não identificada]. Série do Centro de Estudos Brasileiros, n. 1, 1960.

¹⁶ Do verbo *pealar*, no sentido de “prender(-se) por encantamento; fazer(-se) amar; conquistar” (Bossle 382) ou estar preso/a a alguém, lugar, ideia ou lembrança, como a empregada Raul Ellwanger na canção *Pealo de sangue*.

Bossle, João Batista Alves. *Dicionário gaúcho brasileiro*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.

Campos, Haroldo. “Da tradução como criação e como crítica”. *Haroldo de Campos – transcrição*. Tápia, Marcelo; Nóbrega, Thelma Médici (Orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2015, pp. 1–18.

Chávez, Fermín. *Historia y antología de la poesía gauchesca*. Buenos Aires: Margus, 2004.

Chiappini, Lúcia. “Martín Fierro é brasileiro?”. *Pampa e cultura: de Fierro a Netto*, Chiappini, L.; Martins, M. H.; Pesavento, S. J. (Orgs.). Porto Alegre: Editora da UFRGS / Instituto Estadual do Livro, 2004, pp. 51-74.

Cronin, Michael. A Era da tradução: tecnologia, tradução e diferença. Tradução de Roberto Schramm Júnior. *Tradução e relações de poder*, Blume, R. F.; Peterle, P. (Orgs). Tubarão: Copiart/Florianópolis: PGET/UFSC, 2013, p. 193-222.

Eco, Umberto. *Contra el fascismo*. Tradução ao espanhol de Elena Lozano. Buenos Aires: Penguin Random House, 2019.

Faleiros, Álvaro. *Traduzir o poema*. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

Fischer, Luís Augusto. *Um passado pela frente: roteiro da poesia*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.

Garcia de la Banda, Fernando. Traducción de poesía y traducción poética. In: Raders, Margit; Sevilla, Julia (Ed.) *Actas de los III Encuentros Complutenses en torno a la Traducción* (2-6 de abril de 1990). Madri: Editorial Complutense, 1993. (pp. 115 - 135). Web. 28/10/2019. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=577475>.

Guimarães, Marcelo Rezende. Paz, reflexões em torno de um conceito. *Na inquietude da paz*, Balestreri, Ricardo Brisola (Org.). Porto Alegre: Edições CAPEC, 2001, p. 21-54.

Hernández, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Gradifco, 2005.

Hernández, Miguel (a). “Contra un poder tan tirano”. *Poemas sociales, de guerra y de muerte*, Hernández, Miguel (Org.); Introdução, seleção e notas: Leopoldo de Luis. Madri: Alianza Editorial, 2009, p. 37–38.

Hernández, Miguel (b). “El labrador de más aire”. *Revista literaria Katharsis*. Web 20/11/2019. Disponível em: http://revistaliterariakatharsis.org/labrador_mas_aire.pdf.

Houaiss, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, versão 3.0. rev., ampl. atual., São Paulo: Objetiva, 2009.

Lois, Élida. Cruzamento(s) de fronteira(s) em Martín Fierro. Tradução de Carlos Luís. *Pampa e cultura: de Fierro a Netto*, Chiappini, L; Martins, M. H.; Pesavento, S. J. (Orgs.). Porto Alegre: Editora da UFRGS/Instituto Estadual do Livro, 2004, pp. 37-50.

Lugones, Leopoldo. “La poesía gaucha”. *El payador*, Lugones, Leopoldo (org.). Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009, p. 85-94. Web. 12/05/2019. Disponível em: https://www.bn.gov.ar/micrositios/admin_assets/issues/files/3d70e1b64dfdd856fc428a7db4638378.pdf.

Mayoral Asensio, Roberto. *La traducción de la variación lingüística*. Tese doutoral sob orientação de Fernando Serrano Valverde, apresentada ao Departamento de Filologia Inglesa da Universidade de Granada. Granada (Espanha), 1997. Web. 15/05/2019. Disponível em: https://www.ugr.es/~rasensio/docs/Tesis_doctoral_segunda_parte.pdf.

Mercosul. Comissão Permanente de Gênero e Direito das Mulheres da Reunião de Altas Autoridades em Direitos Humanos e Chancelaria do MERCOSUL (RAADH). *Manual pedagógico sobre el uso del lenguaje inclusivo y no sexista*. Buenos Aires, IPPDH, 2018. Web. 15/10/2019. Disponível em: <http://www.ippdh.mercosur.int/pt-br/publicaciones/manual-pedagogico-sobre-o-uso-da-linguagem-inclusiva-nao-sexista/>.

Posada, Héctor Luis de. Contra un poder tan tirano [Composição musical sobre letra de Miguel Hernández]. Vários Intérpretes. SGAE / A guitarra limpia (Centro Pablo). *Una canción para Miguel*. Spotify, 2009, 15 músicas, 48min33s.

Oliveira, Paulo. “Tradução & ética”. *Tradução & perspectivas teóricas e práticas*. Amorim, L.M., Rodrigues, C.C., Stupiello, É.N.A., (Orgs). São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 71-97. Web. 20/05/2019. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/6vkk8/pdf/amorim-9788568334614-05.pdf>.

Ramil, Vitor. *Estética do frio*. Pelotas: Satolep Livros, 2009.

Ramirez, Hugo. *Gauchescas: décimas*. Uruguaiana: Livraria Novidade Editora, 1957.

Real Academia Española. Diccionario de la Real Academia Española. Web. 03/11/2019. Disponível em: <http://dle.rae.es/>.

Rio Grande Do Sul. Secretaria de Políticas para as mulheres. Grupo de Trabalho (Dec.Est. nº 49.995/2012). *Manual para uso não sexista da linguagem*, Toledo, Leslie Campaner de *et al.* (Orgs.).Porto Alegre: Secretaria de Comunicação e Inclusão Digital, 2014.

Rocca, Pablo. “A narrativa pós-gauchesca: limites e abrangência de um discurso”. *Pampa e cultura: de Fierro a Netto*. Chiappini, L.; Martins, M. H.; Pesavento, S. J. (Orgs.). Tradução de Graciela Quijano e Cleci Bevilacqua. Porto Alegre: UFRGS/IEL/Centro de Estudos de Literatura e Psicanálise Cyro Martins, 2004, p. 77-94.

Romano, Eduardo. “Formas de traducción cultural en el itinerario de la poesía gauchesca”. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Ciências Humanas, Belém, v. 3, n. 1, p. 115-124, jan.-abr. 2008. Web. 20/11/2019. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3940/394034983009.pdf>.

Tymoczko, Maria. “A ideologia e a posição do tradutor: em que sentido o tradutor se situa no “entre” (lugar)?”. *Tradução e relações de poder*, Blume, R. F.; Peterle, P. (Orgs). Tradução de Ana Carla Teles. Tubarão: Copiart/Florianópolis: PGET/UFSC, 2013, pp. 115-148.

Vallerius, Denise Mallmann. *Borges em nova tradução: regionalismo para além das fronteiras*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

Recebido em: 12/03/2020

Aceito em: 14/06/2020

Publicado em setembro de 2020

Andrea Cristiane Kahmann. E-mail: ackahmann@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8582-9210>.