



Julio Richard Sanchez Ayala

# Os limites da tradução

O caso da poesia gauchesca rio-platense

Brasília-DF  
2020

Julio Richard Sanchez Ayala

# Os limites da tradução

O caso da poesia gauchesca rio-platense

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao departamento LET – Letras Tradução da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras - Tradução Espanhol.

Orientadora: Profª Drª Lily Martinez Evangelista

Brasília, 15 de julho de 2020

Brasília-DF  
2020

# FOLHA DE APROVAÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras/Tradução Espanhol.

---

Julio Richard Sanchez Ayala

Data da defesa: Brasília, 15 de julho de 2020.

## Banca Examinadora

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lily Martinez Evangelista  
Orientadora  
Universidade de Brasília

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria del Mar Paramos Cebey  
Universidade de Brasília

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lucie Josephe de Lannoy  
Universidade de Brasília

À Inez

## SUMÁRIO

<b>Resumo</b>	<b>07</b>
<b>1. Introdução</b>	<b>08</b>
1.1 Não só de “tchê” vive o homem	08
1.2 Objetivo	10
1.3 Justificativa	11
1.4 Metodologia	11
<b>2. Formação histórico-social da figura do <i>gaucho</i></b>	<b>13</b>
2.1 Os pampas e sua abrangência geográfica	13
2.2 Ambiente histórico-social e formação do personagem	15
2.3 Etimologia do vocábulo <i>gaucho</i>	19
2.3.1 <i>Guanches/guanchos/gauchos</i>	20
2.3.2 <i>Gáudio/Gaúcho</i>	21
2.3.3 <i>Huachu/Gaicho</i>	22
<b>3. Da traduzibilidade ou intraduzibilidade da poesia</b>	<b>23</b>
3.1 Tudo se traduz!	23
3.2 Opinião de tradutor	25
3.3 A problemática da poesia	27
3.4 Opinião radical	28
3.5 Contraponto e equilíbrio	29
3.6 Inacreditável! A visão de mundo passa pela língua	31
3.7 Visão do Linguista	32
3.8 Tradução ou recriação?	34

<b>4. O nativismo e <i>el payador</i></b>	<b>38</b>
4.1 Do nativismo	38
4.2 Do <i>payador</i>	39
<b>5. Análise de duas poesias gauchescas</b>	<b>44</b>
5.1 Caso nº 1: “Apologia Tanguera”	47
5.1.1 Primeira aproximação	47
5.1.2 Elementos significativos das <i>milongas</i>	48
5.1.3 Segunda aproximação	49
5.1.4 Verso a verso na primeira décima	51
5.1.5 Pérolas na segunda décima	56
5.2 Caso nº 2: <i>Payada de contrapunto</i>	60
5.2.1 Diferenças e semelhanças entre os dois casos	60
5.2.2 E o desafio finalmente aconteceu!	61
5.2.3 Análise do <i>contrapunto</i>	64
<b>6. Considerações finais</b>	<b>71</b>
<b>7. Bibliografia</b>	<b>75</b>

## Resumo

---

Posições teóricas antagônicas acerca da possibilidade de uma prática tradutória plena ou sobre situações limítrofes onde a equivalência textual não seja possível alcançar, fazem com que a busca por um consenso entre as mesmas seja um exercício de difícil solução. A proximidade de línguas como são o português brasileiro e o castelhano rioplatense não facilitam tal convergência, pelo contrário aprofundam tal debate. Quando o texto a ser traduzido carrega sentimentos nativistas, com histórias e memórias pertencentes unicamente a uma região, o ato tradutório só pode se realizar através da recriação textual. Seria esta uma tradução de fato? Através do escrutínio nas reflexões realizadas por teóricos, tais como Paulo Ronai, Roman Jakobson, entre outros, procurou-se bases teóricas para elaborar uma síntese e partir em busca do objetivo deste trabalho, que é responder à pergunta: haveria algum limite em que esbarrasse a tradução da poesia gauchesca? Por meio da análise da tradução de duas *milongas*, tomando-se estas como peças representativas da poesia gauchesca da Argentina e do Uruguai, o autor deste trabalho buscou resposta para a existência ou não de limites ao exercício da tradução.

Palavras-chave: Limites da tradução, poesia gauchesca, *payadas*, regionalismo, nativismo.

## Resumen

---

Las posiciones teóricas antagónicas sobre la posibilidad de una práctica tradutora completa o sobre la observación de situaciones límite donde no se puede alcanzar la equivalencia textual, hacen de la búsqueda por un consenso entre ellas un ejercicio de difícil solución. La proximidad que existe entre idiomas como son el portugués brasilero y el castellano rioplatense no facilitan dicha convergencia, por el contrario, acentúan el debate debido a la propia similitud lingüística. Si el texto a traducir contiene sentimientos nativistas, con historias y memorias que pertenecen únicamente a una región, el acto de traducir solo se podrá lograr a través de una recreación textual. ¿Es esta una traducción real? Realizando un escrutinio en las reflexiones hechas por teóricos, del porte de Paulo Ronai, Roman Jakobson, entre otros, se procuró encontrar una base teórica para elaborar una síntesis y así, partir en busca del objetivo de este trabajo que es responder a la pregunta: ¿habría algún límite en la traducción de la poesía gauchesca imposible de transponer? Al analizar la traducción de dos milongas, tomándolas como piezas representativas de la poesía gauchesca de Argentina y Uruguay, el autor de este trabajo buscó respuesta a la existencia o no de límites para el ejercicio de la traducción.

Palabras-clave: Límites de la traducción, poesía gauchesca, *payadas*, regionalismo, nativismo.

# 1. Introdução

## 1.1 Não só de “tchê” vive o Homem

Teóricos e práticos da tradução nunca chegaram ao consenso se o exercício do tradutor se realiza de maneira plena, parcial ou nula. Independente disso, a vida segue com as múltiplas situações em que se torna necessário verter algo de um idioma a outro. Os vários procedimentos técnicos utilizados servem de ferramentas para o tradutor enfrentar este desafio visando completar sua tarefa na tentativa de chegar à traduzibilidade absoluta ou o mais próximo possível.

Dentro desse espectro cinzento, depositário de múltiplas possibilidades, é fácil encontrar exemplos de traduções ditas perfeitas, plenas, ou literais, sempre e quando estas traduções sejam palavras, sintagmas ou textos de menor tamanho. Como um mero exemplo pode-se ver que o substantivo “*abuela*” se traduz por “avó”, que a conjugação do verbo dormir em seu gerúndio “*durmiendo*” equivale à conjugação “dormindo” no mesmo modo verbal, que o artigo “*la*” equivale a “a” e que a conjugação do verbo estar na terceira pessoa do singular no modo presente do indicativo se repete na forma “*está*”, assim a frase “*la abuela está durmiendo*” se traduz com assombrosa literalidade para “a avó está dormindo”.

A complexidade na tradução se apresenta quando o texto a ser trabalhado passa do simples traslado de estruturas linguísticas e de terminologia com a mesma carga semântica para a seara das emoções, ou quando as palavras, ricos instrumentos na comunicação, se transmutam expressando a cultura, a história, a identidade de um grupo, em especial quando se manifesta através da literatura, da poesia especialmente em verso e prosa.

Ocasionalmente se faz necessária uma tradução intralingual, ou *reformulação* como defendia Jakobson ao expor as três maneiras de traduzir ou a interpretação de signos verbais para ser mais fiel às palavras do linguista. (JAKOBSON, 1969, p. 64). Este tipo de tradução obedece ao propósito de promover a plena compreensão semântica entre os falantes de um mesmo idioma, isto acontece devido às diferentes variantes regionais que existem entre os que se comunicam usando uma mesma língua como tronco central dessa comunicação. Requer-se um esforço na comunicação para se sobrepor à ruptura de sentido do binômio significante-significado enunciado por Ferdinand de Saussure (1857-1913) no início do século



passado, ruptura esta que adquire diferentes matizes segundo a região. Como exemplo do dito anteriormente, dependendo da região, “bexiga” pode ser um órgão do corpo humano ou um balão de látex. Traduzir então entre línguas próximas, que compartilham a mesma raiz, pertençam ao mesmo grupo linguístico, e que tenham tido um trajeto evolutivo muito próximo, como são o português brasileiro e o castelhano rio-platense, deve obedecer ao mesmo cuidado e ao mesmo esforço de que dispense uma tradução intra-língua, mesmo tendo sempre presente que se trata de uma tradução inter-lingual.

No final das contas, a proximidade geográfica entre os anteriormente citados português brasileiro e castelhano rio-platense, suas origens, pontos históricos em comum, afinidades no presente e principalmente um olhar conjunto ao futuro, demandam um esforço maior de mútua compreensão do que seria com outros povos usuários de bases linguísticas diferentes e com história e tradições bem distantes entre si. Com efeito, não é que o esforço seja maior, mas deve ser acionada uma sintonia fina neste esforço, uma vez que não estamos tratando de traduzir uma ideia inusitada, exótica, mas ao contrário, uma ideia que, de tão próxima às nossas conhecidas, poderia perder sua especificidade em um excesso de generalização ou em um sutil escorregão.

A região dos Pampas, hoje atravessada por fronteiras que a divide entre três dos países do Cone Sul, Argentina, Brasil e Uruguai, compartilha a mesma origem, o mesmo passado e, portanto, é uma região única em sua formação histórica e nativista. Observamos que há uma raiz profunda em comum aos três países e, na camada de cima, há um substrato de guerras justamente para definição de fronteiras, substrato este responsável por vários contextos de entrelaçamentos e dicotomias, os quais resultam em um solo riquíssimo de igualdades e diferenças.

Essa linhagem pampeira em comum derivou em expressões similares da cultura, centrando-se mais precisamente na figura do gaúcho. Este personagem, originário dessas planícies, deixou profundas marcas culturais que são remanescentes através dos costumes e das artes, em especial a poesia gauchesca em sua expressão “*la payada*”. Trata-se de um canto improvisado moldado em estrofes que obedecem à décima espinela, com versos octossílabos e com rima específica. Irei descrever este gênero musical ao longo do presente trabalho através de inserções que julgue pertinentes, sem contudo dedicar-lhe um capítulo em

separado. Por considerar que *la payada* é um dos principais pilares de sustentação da poesia gauchesca, ela terá uma presença recorrente ao longo de toda minha apresentação. Esta arte amplamente arraigada tanto na Argentina como no Uruguai, conta ainda com uma menor expressão no sul do Brasil. De fato o Movimento Pajadoril no Rio Grande do Sul teve início em 2001, dois anos após a morte do personagem que introduziu a *payada* neste estado sulino, me refiro ao poeta, cantor e pajador Jaime Caetano Brown (1924-1999). Uma vez que o nome do canto já fazia parte do nativismo dos países mencionados anteriormente, Brown o transpôs para o português brasileiro mudando apenas a letra “y” por “j”, mantendo dessa maneira a sonoridade do castelhana rio-platense e de quebra mantendo também o significado e a etimologia da palavra, mesmo esta sendo motivo de discussão.

## 1.2 Objetivo

Considerando que a atividade tradutória assume uma grande complexidade quando navega nas águas da poesia, e que as línguas português brasileiro e castelhana rio-platense envolvidas nas traduções da literatura nativista, mesmo inteligíveis entre si, transportam cargas culturais diferentes, o presente trabalho toma como objetivo tratar das seguintes perguntas: a) poderia haver uma tradução plena da poesia gauchesca? b) o conjunto emocional que se depreende da arte poética poderia ser traduzido? c) haveria algum limite em que esbarrasse a tradução da poesia gauchesca?

Por não ser este assunto pacificado ou consensual, contribuirei com a reflexão de ser a poesia traduzível ou intraduzível e, no caso específico da poesia gauchesca, trazer à baila a reflexão sobre a problemática de que, apesar de o material poético ser proveniente de uma cultura originalmente comum, atualmente se encontra em um ambiente bilíngue e trinacional. Estamos diante então de uma bifurcação histórico-cultural, situação esta que provocou que elementos diferentes se agregassem a cada língua, separadamente ao longo dos anos, motivando assim um distanciamento das culturas e tornando a tradução da poesia gauchesca um exercício complexo, seguidamente visitada por equívocos e desacertos.

### 1.3 Justificativa

A discussão sobre a tradução poética é um tema inconcluso. Justifico este trabalho pela necessidade de continuar examinando o tema com o intuito de ir em busca de identificar os limites do ato tradutório no ambiente da poesia gauchesca rio-platense.

No âmbito da cidadania, este trabalho encontra justificativa pelo fato desta expressão artística ter recebido o título de “Patrimônio cultural imaterial do Mercosul”, através de uma de suas variantes, a arte *payadoresca*. Tal título foi a primeira distinção do gênero concedida pelo Conselho de Ministros de Cultura do Mercosul, bloco econômico ao qual Brasil pertence como membro fundador.

Encontro também neste tema um apelo emocional, uma vez que, sendo eu oriundo dos pampas castelhanos e compreendendo o âmago da poesia e da arte do *payador*, não foram poucas as vezes em que senti frustração ao não poder ou não saber traspor a essência do significado nativista para o português brasileiro. Me encontro na posição privilegiada de estar inserido em ambas culturas, compreendendo todas as nuances extratextuais da poesia gauchesca, tendo a capacidade portanto de desenvolver uma profunda análise da matéria. Sendo assim, abraço este fato como justificativa pessoal para contribuir com a reflexão sobre o objetivo proposto.

### 1.4 Metodologia

Como base teórica para a discussão, anterior ao exercício tradutório e exame da traduzibilidade ou não do verso gauchesco, trarei à baila diversos pareceres provenientes de verdadeiros cânones da literatura como Manuel Bandeira (1958), professores como Paulo Ronai (2012), ou o imortal da Academia Brasileira de Letras Ivan Junqueira (2012), assim também tradutores renomados como Dante Milano (2004) e por fim, mas com a maior importância, teóricos da tradução do porte de Roman Jakobson (1969) e José Paulo Paes (1990). A reflexão proposta no objetivo deste trabalho se encontra localizada segundo o mapa de Holmes (1972) como uma situação “Parcial - restrita ao problema” que por sua vez está dentro do nível “Puro – Teórico” dos “Estudos da Tradução”.

Para desenvolver este estudo selecionei duas *payadas* contemporâneas, como forma de indicar a atualidade desta arte. Como método de trabalho, analisei-

as, traduzindo uma delas na íntegra. Apresentarei desta maneira, a complexidade e o desafio que demandam para a tradução, principalmente pelo componente situacional de suas origens e pelas proximidades e distâncias semânticas existentes entre as duas línguas. Uma das peças escolhidas para o análise traz o componente oral e o caráter espontâneo, uma vez que é a transcrição de um canto improvisado realizado no ano 1996. O objetivo de realizar o exercício tradutório ao mesmo tempo que se analisam as dificuldades obedece ao propósito de saber sobre a existência ou não de limites no exercício tradutório da poesia gauchesca. Não é minha pretensão neste trabalho abordar de maneira universal o conceito “limites”, mas especificamente nas áreas histórico-cultural, literária e semânticas.

Na maioria das vezes, os *payadores* rio-platenses são personagens comuns que, desempenhando algum labor principal para garantir o sustento familiar, se dedicam a arte *payadoresca* como forma de resistência e de manter viva a cultura e a tradição dos pampas. As obras selecionadas para a análise, no entanto, são de considerável fama regional, tendo seus registros escritos e gravados ao alcance do grande público.

Senti a necessidade de inicialmente dedicar um capítulo para apresentar um panorama geográfico e histórico na formação da figura do *gaucho*, ou gaúcho se o nomearmos em português brasileiro, uma vez que é o personagem central na construção dessa cultura que gerou costumes, falas e a arte sobre a qual este trabalho está prestes a se debruçar. Também, e para dar início à linha histórica, trouxe elementos das origens da literatura gauchesca, para tal e com a vênica da autora, tomei emprestado elementos da pesquisa da Dr<sup>a</sup> Ercilia Moreno Chá, gravados em seu livro “*Aqui me pongo a cantar... El arte payadoresco de Argentina y Uruguay*” (2016).

## 2. Formação histórico-social da figura do *gaucho*

### 2.1 Os pampas e sua abrangência geográfica

Figura 1



de natureza transnacional, abrangendo a maior parte do território do Estado do Rio Grande do Sul, a totalidade do Uruguai e sete províncias da República Argentina, de forma total ou parcial. Observa-se que os Pampas orbitam em torno do Rio da Prata, compreendendo inclusive as planícies pampeanas boa parte da própria Bacia Hidrográfica do Prata.

Os Pampas têm um tamanho considerável, uma vez que seu território representa comparativamente o território de duas Alemanhas segundo dados extraídos do site do Ministério do Meio Ambiente – MMA, (2019), que diz “Na América do Sul, os campos e pampas se estendem por uma área de aproximadamente 750 mil km<sup>2</sup>, compartilhada por Brasil, Uruguai e Argentina”.

O site da WEB supracitado nos informa, mesmo que em termos sucintos, sobre a topografia da região, descrevendo-a da seguinte maneira: “O bioma exibe um imenso patrimônio cultural associado à biodiversidade. Em sua paisagem predominam os campos, entremeados por capões de mata, matas ciliares e banhados”. (MMA, 2019). Informação esta que se torna relevante quando se começa a desenhar o perfil do *gaucho*,

Há de se considerar que os Pampas têm a peculiaridade de apresentar em sua flora apenas um extrato, tendo a característica de possuir uma vegetação majoritariamente rasteira povoada de gramíneas com uma baixa população de arbustos e ainda menor de árvores ou bosques. Esta condição a diferencia de outros biomas como por exemplo as matas ou os cerrados, onde se encontram um segundo e até um terceiro extrato vegetal. Embora a primeira impressão que os colonizadores tiveram foi de uma terra sem utilidade, uma vez que todo o interesse deles recaía na busca pelos metais preciosos ouro e prata. Tais planícies são excepcionais para a criação de gado, assim, tão logo foram introduzidas as primeiras manadas, estas povoaram os pampas de tal maneira que transformaram aquelas terras em uma enorme fazenda sem dono, propiciando o aparecimento e formação do personagem, *el gaucho*.

Mas, se o Pampa é uma planície, porque se chama Pampa e não apenas plano, baixada ou chapada? Aqui se encontra uma das tantas influências que as línguas dos habitantes originais da América exerceram sobre os idiomas dos conquistadores. Na Revista de Antropologia, editada pela Universidade de São Paulo em 1954, o antropólogo Hans Plischke em seu artigo “Sobre a origem ameríndia de alguns conceitos geográficos” afirma que o vocábulo Pampa é originário da língua Quéchuá e que significa “região plana”, (PLISCHKE, 1954, p. 101-106).

Da mesma forma, ao visitar o dicionário em busca do significado Pampa encontramos que se trata de: “Grande planície típica da região meridional da América do Sul, rica em pastagens” (HOUAISS, 2019).

Podemos extrair até aqui que o ambiente geográfico onde irá surgir o personagem criador do objeto de nosso estudo é o de uma imensidão verde, com uma topografia suavemente ondulada pelas coxilhas e um regime pluvial generoso a ponto de manter os arroios pampeanos sempre abastados. Um ambiente por demais bucólico.

## **2.2 Ambiente histórico-social e formação do personagem**

Na busca pela gênese do personagem conhecido como *gaucho*, deve-se ir até 1494 quando o Reino de Portugal e a Coroa de Castela celebraram o famoso tratado de Tordesilhas, em que, ao traçar uma linha imaginária, situada a 370 léguas

a oeste da Ilha de Santo Antão no arquipélago de Cabo Verde definia que toda terra ao leste dessa linha pertencia ao Reino de Portugal e conseqüentemente toda terra descoberta e por descobrir situada ao oeste desse meridiano era de propriedade da Coroa de Castela.

Após visualizar a ilustração da figura 2, pode-se notar que o meridiano de Tordesilhas determinava que o ponto divisor extremo sul entre os reinos de Portugal Espanha (Castela) se localizava no atual município de Laguna no estado de Santa Catarina, deixando o que hoje é conhecido como Rio Grande do Sul sob o domínio da Espanha.

Figura 2



Fonte: <https://www.google.com/search?q=Tratado+de+Tordesilhas>

Uma vez que Portugal dava sinais de que não iria respeitar o Tratado de Tordesilhas, o reino de Castela sentiu a necessidade de tomar posse dos territórios determinados por tal tratado, promoveu assim, no início do século XVII, um incentivo para que a recém constituída Companhia de Jesus levasse a cabo o trabalho de evangelização dos nativos na região da Bacia Platina. Nesse sentido, o historiador e professor Luiz Carlos Golin afirma que “...as missões jesuíticas constituíram um bloqueio espanhol ao expansionismo lusitano, em uma aliança com o indígena” (GOLIN, 2010, p. 28).

A experiência jesuíta, na região que configura a Bacia do Rio da Prata e que compreende parte dos quatro países que hoje formam o Mercosul (Argentina,

Paraguai, Brasil e Uruguai), durou cerca de um século e meio, porém o período de maior atuação vai de 1682 até 1759 (BASTOS, 2016, p.139). Ao todo foram 30 reduções, nome este dado a vilarejos ou urbanizações de missionários e nativos de várias etnias, embora majoritariamente guaranis. (ZATTI, 2017, p. 36) Destas, sete reduções eram chamadas de missões orientais por se encontrarem ao oriente do Rio Uruguai, região que atualmente é o oeste do Estado de Rio Grande do Sul, conforme a figura 3 abaixo apresentada (BASTOS, 2016, p.139-140).

Figura 3



Fonte: <https://www.google.com/search?q=Misiones+Orientales>

Ao comparar a figura 1 e a figura 3, pode-se entender como foi que os pampas se tornaram predominantemente uma área ganadeira. Grandes planícies sem acidentes geográficos de maior importância, abundantes pastagens, muita água disponível e um clima temperado. O gado bovino foi introduzido nessa região conhecida como Província Oriental, posteriormente Banda Oriental, em parte pelos Jesuítas destas reduções. (VIEIRA e HENNING, 2017. p. 313)

Com a dissolução da experiência jesuíta e a deportação de seus membros por parte do Marquês do Pombal em 1758, se iniciaram dois fenômenos que serão fundamentais para a formação do perfil do *gaucho*: a primeira é o gado livre que com grande fartura de pastagens se reproduziu de maneira a formar um enorme rebanho selvagem e sem dono, (VIEIRA e HENNING, 2017, p. 313) e a segunda é a diáspora



dos nativos que viviam nas reduções do atual território do Rio Grande do Sul, fazendo com que muitos descessem pelas planícies da Banda Oriental, até onde hoje é o Uruguai, e se fixassem nessa região. (ZUM FELDE, 1967, p. 22)

Me atrevo a concordar com o professor de história Pablo Lacasagne, que em seu artigo *“El gaucho en Uruguay y su contribución a la literatura”* afirma:

*Sin desconocer las hipótesis sobre el origen del gaucho que se encuentran en la historiografía argentina y la brasileña, consideramos que este personaje apareció en la Banda Oriental en el siglo XVIII... El faenero del oeste, el bandeirante del norte, los desertores del ejército español y lusitano, los indios guaraníes y minuanes, fueron el heterogéneo elemento étnico que dará nacimiento al gauderio, como también se lo llama en los documentos de la época, fruto de una colonización ingenua, hecha por aventureros, bandoleros e indígenas. (LACASAGNE, P, 2009)*

Também o antropólogo Luis Vidart, em seu livro *“El Uruguay visto por los viajeros”*, reporta as impressões do explorador francês Luis de Boungainville sobre os *gauchos* quando este passou pela Banda Oriental (hoje Uruguai) em 1767, conforme escreveu:

*Desde hace algunos años se ha formado al Norte del río una tribu de bandidos que cada vez será más peligrosa para los españoles si no se toman medidas para exterminarla. Algunos malhechores escapados al castigo de la justicia se han establecido en la parte norte de las Maldonadas. A ellos se han unido los desertores. De a poco su número ha crecido. Tomaron mujeres entre los indios y de tal manera han dado origen a una raza que ha hecho del pillaje su modo de vida. Roban ganados en las posesiones españolas y se dirigen hacia el Brasil, donde los comercian con los paulistas, canjeándolos por armas y ropa. Pobre [sic] de los viajeros que lleguen a caer en sus manos. Se afirma que en la actualidad son más de seiscientos. Han dejado su antiguo lugar de residencia y se han retirado mucho más lejos, hacia el lado del Noroeste. (VIDART, 2002)*

Um detalhe que não pode escapar ao lermos estes relatos, é que esta situação se apresenta a pouco mais de quarenta anos da fundação de Montevideú, evidenciando que o personagem *gaucho* se gerou ao mesmo tempo da ocupação das terras de ninguém, como eram chamadas as planícies que hoje representam o Uruguai.

Não faltando depoimentos sobre a formação deste personagem, encontramos para colori-la ainda mais, a impressão de europeus na condição de colonizadores, conforme ficou documentada pelo espanhol Felix de Azara:

*Por ningún motivo ni interés quieren servir á nadie, y sobre ser ladrones roban también mugeres (sic). Las llevan á los bosques, y viven con ellas en una choza, alimentándose con vacas silvestres. Cuando tienen alguna necesidad ó capricho el gaucho roba algunos caballos ó(sic) vacas, las lleva y vende en el Brasil, de donde trae lo que le falta (...). (DE AZARA, 1847, p.118)*

Uma vez que a historicidade da formação deste grupo miscigenado e de hábitos marginalizados foi detalhada pelas citações feitas acima, a partir deste momento devo destacar um traço fundamental no perfil desse sujeito rude que o vincula ao lirismo, justamente em virtude de ser o lirismo componente do objeto da discussão deste trabalho. Ou seja, trata-se aqui de saber se a poesia e a arte *payadoresca*, que se iniciaram com este personagem, apresentam traços com tamanha dificuldade para o ato tradutório que atinjam um nível limítrofe para a tradução. Para tal, vejamos o que nos diz a respeito o historiador uruguaio Alberto Zum Felde, em seu livro *Proceso histórico del Uruguay*:

*Del conquistador recibe el caballo y la guitarra; del indio, el poncho, la vincha, el mate y las boleadoras... Otra cualidad que el gaucho admira en grado sumo y da prestigio en los campos es la poesía. Todo gaucho toca la guitarra y sabe cantar una copla; pero el payador, el cantor ingenioso o inspirado, el que anda de pago en pago, con su guitarra y su aventura a la espalda, haciendo reir y llorar a las almas rudas, el que se pasa las horas enteras improvisando coplas al son del bordoneo en medio de un atento círculo de auditores, ese es la flor del gauchaje, un aristócrata, agasajado por los hombres, requerido por las mujeres, para quien son los mejores puestos y los mejores bocados. Tal es el gaucho cuando aparece em escena...(ZUM FELDE, 1967. p. 23)*

Considerando as evidências acrescentadas pelo historiador citado acima, depreende-se do perfil traçado do *gaucho* que, como herança do europeu, não recebeu apenas parte do seu fenótipo mas também o gosto pelo lirismo através do uso do violão, mesmo que de maneira rudimentar.

Na introdução deste trabalho afirmei que o personagem *gaucho*, originário das planícies pampeanas do Cone Sul, deixara marcas culturais fortes, e que hoje essas marcas culturais se mantêm e repousam sobre outro personagem, o *payador*, um eco da faceta lírica do gaúcho de outrora. Vejamos o que acrescenta a professora Ercília Moreno Chá a esse respeito:

*El ámbito rural predominantemente pampeano y la copiosa literatura gauchesca surgida en la región del Plata durante el siglo XIX erigieron al payador como símbolo del gaucho. Es indudable que la gauchesca marcó el canto improvisado de estos países no sólo con su preceptiva poética o con su léxico particular, sino también con su problemática y su concepción de vida. (MORENO CHÁ, 2016. p.206)*

Imensidão dos pampas, fartura de recursos disponíveis, liberdade para não se fixar a nada e a ninguém e o lirismo sem censura, estes eram os componentes de vida que envolviam nosso personagem.

## **2.3 Etimologia do vocábulo *gaucho***

Talvez por prudência eu deva iniciar esta abordagem sobre a etimologia da palavra *gaucho*/gaúcho com uma reflexão realizada pelo filólogo e imortal da Academia Brasileira de Letras João Ribeiro que diz:

As palavras americanas, quase todas de uso moderno, sendo moderna a América, oferecem, entretanto, não raras vezes, problemas que desafiam inutilmente a perspicácia e agudeza dos melhores engenhos. Uma, muito nossa conhecida, pode servir de exemplo característico dessa difícil determinação. É a palavra gaúcho. Devia ser fácil de lhe entrever ou achar a verdadeira origem. No entanto, não há outra que tenha proporcionado tantos disparates e tanta incerteza aos mais hábeis investigadores. Desde logo, ninguém sabe ao certo se é vocábulo indígena ou se é transporte europeu adaptado a um fato americano. E nessa vacilação fundam-se as mais estranhas hipóteses. (RIBEIRO, J. 1979 p. 123 *apud* OLIVEIRA, T.D. 2015 p. 16 -17)

Se não há consenso entre os etimologistas é porque, como bem afirma Ribeiro, *gaucho*/gaúcho é uma das tantas palavras “novas” de uso na América que, ou é adaptação do léxico nativo ou é o resultado da adaptação de algum vocábulo europeu ao se enfrentar um novo fato americano. Independe de não haver entendimento quanto à origem da palavra gaúcho, apresentarei três hipóteses que sempre estão presentes quando o tema é definir a origem desse vocábulo.

### **2.3.1 *Guanches/guanchos/gauchos***

Começo com uma hipótese que se deve tomar como recente e portanto a mais carente de estudos ou formulações, que faz o seguinte enlace tendo como fundamento as crônicas de viagem do funcionário colonial espanhol Don Alonso

Carrió de la Vandera, anotadas por su “Lazarillo” Don Calixto Bustamante Carlos Inca, Concolorcorvo como passou a ser conhecido, e os estudos do folclorista gaúcho Barbosa Lessa. Tal hipótese sustenta que, uma vez que os primeiros habitantes civis da fortificação e posterior cidade de Montevideu eram vindos das Ilhas Canárias, trazendo consigo o gentílico de “guanches” ou “guanchos”, (este era o nome dos habitantes nativos dessas ilhas), teria havido assim uma derivação por corruptela vocabular do gentílico dessas ilhas no termo *gaucho*. E como teria se dado a transformação dos imigrantes canários em *gauchos*? Vejamos primeiro a crônica do viajante:

*En atención a su hermosa ensenada y otros respetos, dio principio a su fundación el año de 1731, con corta diferencia, don Bruno de Zabala, con catorce o quince familias que se condujeron por don Domingo de Basavilbaso, en navío de don Francisco Alzaibar, de la isla y ciudad de la Palma, una de las Canarias.* (Concolorcorvo, 1773, p. 29) (grifo meu)

[...]

*Estos son unos mozos nacidos en Montevideo y en los vecinos pagos. Mala camisa y peor vestido, procuran encubrir con uno o dos ponchos, de que hacen cama con los sudaderos del caballo, sirviéndoles de almohada la silla. Se hacen de una guitarrita, que aprenden a tocar muy mal y a cantar desentonadamente varias coplas, que estropean, y muchas que sacan de su cabeza, que regularmente ruedan sobre amores. Se pasean a su albedrío por toda la campaña y con notable complacencia de aquellos semibárbaros colonos, comen a su costa y pasan las semanas enteras tendidos sobre un cuero, cantando y tocando.* (Concolorcorvo, 1773, p. 33-34)

Foi o folclorista e historiador gaúcho Luiz Carlos Barbosa Lessa que sustentou esta hipótese em seu livro *O Rodeio dos Ventos* de 1978. Reproduzirei a conclusão a que ele chegou:

Quando o Rei da Espanha mandou casais de agricultores das Ilhas Canárias povoarem a recém-fundada Montevideu, eles transplantaram a palavra pela qual identificavam o habitante autóctone das ilhas.- **guanche**, ou **guancho**. [...]

[...] Temos certeza de que foi esta a origem da palavra gaúcho, com pequena distorção de pronúncia: **guanche**, ou **guancho**. (BARBOSA LESSA, 1978)

As condições que Concolorcorvo relata de abundância nas planícies pampeanas, aliado ao fato que os reinos de Espanha e Portugal davam pouca importância a estas terras, devem ter sido o motivo para que os descendentes dessas famílias canárias preferissem a marginalidade do que a obediência aos ditames da metrópole. O relato de Concolorcorvo data do ano 1771, apenas cinquenta anos após a fundação de Montevidéu.

### **2.3.2 Gáudio/Gaúcho**

Uma segunda hipótese recai sobre o vocábulo “gaudério”, que é a hipótese mais alardeada entre os habitantes do Rio Grande do Sul. Etimologicamente a palavra deriva de “gáudio”, que tem o significado de galhofeiro, indivíduo sem ocupação, e por metonímia, vadio. Mais que uma derivação, existe aqui uma certa homofonia entre as palavras *gaucho* e *gáudio*, uma vez que ambas começam com a mesma sílaba (gau...) e terminam com a mesma vogal (...o). Por outro lado, o professor Ruben G. Oliven descreve gaudério como o nome com que o mesmo personagem era conhecido anteriormente e não exatamente uma derivação de vocábulos, senão vejamos:

No período colonial, o habitante do Rio Grande do Sul era chamado de guasca e depois de gaudério, este último termo possuindo um sentido pejorativo e referindo-se aos aventureiros paulistas que tinham desertado das tropas regulares e adotado a vida rude dos coureadores e ladrões de gado. Tratava-se de vagabundos errantes e contrabandistas de gado numa região onde a fronteira era bastante móvel em função dos conflitos entre Portugal e Espanha. No final do século XVIII, eles são chamados de gaúchos, vocábulo que tem a mesma conotação pejorativa até meados do século XIX, quando, com a organização da estância, passa a significar o peão e o guerreiro com um sentido encomiástico. (OLIVEN, R, 1992. p. 320-321)

Nos dias atuais, a principal acepção que a palavra “gaudério” recebe no estado do Rio Grande do Sul é de: “gaúcho de nascença”, “criado em galpão”, “gaúcho mais habilidoso” ou “gaúcho raiz”.

### **2.3.3 Huachu/Gaúcho**

Chegamos assim à terceira hipótese da origem do termo *gaucho* que circula entre os historiadores, embora nunca comprovada de maneira científica. Parte-se do conhecimento de que o termo não se originou na Europa, conseqüentemente foi

gerado ou derivado de conceitos americanos, a exemplo do acontecido com o vocábulo “pampa” que deriva da língua Quéchuá. Indica-se que “*huachu*”, palavra originária da mesma língua andina e que significa órfão ou vagabundo sem pais é a origem etimológica de *gaucho*, tendo começado primeiro como “*guacho*” e que com o correr do tempo e por um processo de metátese houve a inversão de fonemas, (u\_a) por (a\_u).

O livro *El Gaucho*, escrito pelo historiador nativista uruguaio Fernando O. Assunção em 1963, pode-se tomar como um salutar parecer dentro deste estudo inconcluso sobre a etimologia do vocábulo gaúcho. O professor Eduardo Hector Ferraro o tomou como parte da fundamentação de sua tese de doutorado e reporta o seguinte:

O autor uruguaio dedica a última parte desse importante trabalho ao problema da etimologia. Ele faz um extenso trabalho investigativo linguístico citando inúmeras vertentes e idiomas sobre o vocábulo. Apesar da completude e da complexidade apontada por Assunção, parece impossível chegar a uma origem etimológica certa (grifo meu). O que se poderia afirmar é que, para a região do Pampa entre Brasil, Uruguai e Argentina, há um significado que aproxima as classificações que remetem a esses sujeitos. Do lado português, a palavra gaudério, e do lado hispânico, o termo *guacho*, transformando-se em *gaucho*. Ambas as palavras falam de um sujeito errante, que tomava os objetos da natureza e tinham uma vida sem limites nem leis. (ASSUNÇÃO, *apud* FERRARO, 2018. p. 31).

Diante de tantas hipóteses, acredito que seja prudente acompanhar o parecer tanto do historiador uruguaio Fernando O. Assunção, como do imortal da Academia João Ribeiro e ter o comedimento de não abraçar nenhuma das linhas de investigação acima apresentadas como corretas. Em não se evidenciando novos dados, a etimologia do vocábulo *gaucho* deve continuar sendo incerta.

### **3. Da traduzibilidade ou intraduzibilidade da poesia**

---

Estou ciente que devo pedir vênias a todos os grandes teóricos e estudiosos deste tema para entrar nele, uma vez que tenho visto através de várias leituras que posições são defendidas com um zelo por vezes exagerado. Minha intenção é apresentar a pluralidade de abordagens e posições existentes sobre este tema, e partir, sobre uma base teórica, para uma análise que debata sobre a existência ou não de limites na tradução.

#### **3.1 Tudo se traduz**

Tudo se traduz! Não há dúvidas sobre esta afirmação, mas a que tipo de tradução estaria se referindo o emissor de tal sentença? Ou qual seria a forma abraçada para lograr tal finalidade? Acredito que a reflexão sobre toda tradução, e em especial sobre a tradução da poesia, objeto deste trabalho, deva ser se a peça resultante do ato tradutório chega ao receptor em forma, conteúdo e mensagem idênticos à peça original.

Ao mesmo tempo que se traz a baila o significado etimológico dos vocábulos “traduzir” e “tradução” que seria algo como transpor, transladar, ou indo mais profundo no significado seria “pôr algo em outro lugar”, deve-se indagar se esse ato tradutório, se esse “pôr em outro lugar” pode ser exercido por qualquer tradutor ou por qualquer sistema que tenha um razoável banco de dados chamado de “memórias de tradução”. Para o imortal da academia Ivan Junqueira não, senão vejamos:

...a primeira exigência que se deve fazer a um tradutor de poesia é a de que ele seja um poeta, pois somente assim poderá enfrentar os desafios técnicos específicos desse gênero literário, como os do ritmo, da estrutura sintático verbal, dos esquemas métricos e rítmicos, da linguagem metalógica, do jogo de imagens e metáforas e de todos os outros elementos que constituem a retórica poética. (JUNQUEIRA, 2012, p. 09)

Nesta afirmação da necessidade de haver a condição prévia de ser poeta para todo aquele que pretenda traduzir poesia, Junqueira se vê amparado, mesmo que lateralmente, com o que escreveu Octavio Paz a esse respeito. Mas porque digo que encontra um amparo lateral? Paz, primeiramente opina que essa afirmação é

parcial pois estaria no campo da teoria e não no campo prático, conforme pode-se aferir: *“En teoría, sólo los poetas deberían traducir poesía; en la realidad, pocas veces los poetas son buenos traductores.”* (PAZ, 2009, p. 22) Logo após, Paz enriquece seu pensamento afinando o conceito de poeta/tradutor com o de bom tradutor, é o que se depreende de suas palavras: *“El buen traductor de poesía es un traductor que, además, es un poeta, [...], o un poeta que, además, es un buen traductor[...].”* (PAZ, 2009, p. 22). Desta maneira Octavio Paz não entra na determinação horizontal que a afirmação de Junqueira traz, mas relativiza com a condicionante de o indivíduo ser antes de mais nada, um bom tradutor, lateralizado, e em segundo plano, pela condição de também ser um poeta.

Em seu artigo, o professor Junqueira se une a outros teóricos para discorrer sobre a impossibilidade de haver traduções estritamente literais, uma vez que defende que, “não apenas a forma, mas também, e principalmente, o conteúdo são irredutíveis a um traslado literal para outra língua” (JUNQUEIRA, 2012, p.10). Observando a linha de pensamento de Junqueira, infere-se que para ele a traduzibilidade ou não de uma poesia está sujeita também à influência de elementos extratextuais e não tão somente do texto em si ou do pleno domínio de ambas línguas por parte do tradutor. Apenas para citar um exemplo, Junqueira alerta para o aspecto extratextual que denomina de “desafio”, o qual é a interpretação do pensamento do autor por parte do tradutor, aspecto este que todo tradutor de poesia, segundo ele, deve enfrentar.

Especificamente sobre a traduzibilidade, a opinião do professor Junqueira, é bem clara. Embora afirme concordar com vários argumentos defendidos por teóricos da alçada de Voltaire, Heine ou de verdadeiros cânones como Manuel Bandeira, ele declara ser da opinião de que sempre há um meio de traduzir qualquer texto, incluindo aí a poesia. Vejamos o que ele diz a respeito:

Embora concorde com quase todas essas ponderações, e talvez com outras mais que porventura se façam, não consigo filiar-me àqueles que proclamam a sagrada intraduzibilidade dos textos poéticos. Penso até, servindo-me aqui de um paradoxo, que a poesia é traduzível justamente por não sê-lo. (JUNQUEIRA, 2012, p.12)

Embora Junqueira utilize um jogo de palavras e adote uma posição um tanto política para emitir sua afirmação, sua declaração não deixa margem a dúvida. Segundo ele sim, poesia se traduz.



### 3.2 Opinião de tradutor

Mas qual é a opinião de um tradutor de ofício? Para responder esta pergunta e para fazer contraponto ao afirmado anteriormente por Junqueira, trago à baila a obra do poeta e tradutor Dante Milano. Entre seus trabalhos de tradução se encontra a magistral e aplaudida tradução de *Três Cantos do Inferno* de Dante Alighieri. A apresentação editorial dessa obra, denominada *Obra Reunida* e realizada de maneira póstuma pela Academia Brasileira de Letras em 2004, traz nas *Notas do Tradutor* a tecitura de conjecturas que Milano realiza sobre seu trabalho de tradutor onde afirma de maneira firme que a poesia é intraduzível na medida em que “a linguagem de um poeta não pode ser trasladada a um outro idioma; pode-se traduzir o que ele *quis* dizer, mas não que ele *disse*” (*grifo do autor*). (MILANO, 2004, *Notas do Tradutor*)

Depreende-se desta afirmação que, para Milano, a poesia pode ser traduzida sim para um outro idioma, mas que algo se perde nesse caminho. Para ser mais extremo, a tradução da poesia poderia se realizar através de uma espécie de paráfrase, uma vez que se traduz o que “ele quis dizer”, mas não o impacto comunicativo pleno de sua mensagem. Torna-se a poesia nesse sentido intraduzível na sua forma ou em seu conteúdo ou, mais ainda, na combinação exata de ambos aspectos.

Enriquecendo esta discussão de perdas na tradução, convém analisar o depoimento de um outro tradutor de ofício contemporâneo, o Sr. Luis Murillo Fort, tradutor catalão, ao ser perguntado sobre qual solução aplica para o caso de línguas dialetais com uma forte carga identitária, como é o caso do *Black English*, variante da língua usada pela comunidade afro-americana nos Estados Unidos. Ele responde que tal situação é de fato um problema de tradução. Vejamos as palavras de Murillo Fort:

*Y si yo utilizo giros andaluces, al señor o a la señora que lean el libro en Santander, pues les va a sonar raro. Porque claro, no son tontos y saben que la novela transcurre en el sur de los Estados Unidos, y entonces pensarán, «y este negro, ¿por qué habla como un sevillano?» Es un problema, esto. De ahí que, muchas veces, traduciendo novelas de McCarthy, me queda un poco ese mal sabor de boca de no haber podido transmitir toda la riqueza del lenguaje que utiliza.* (FORT, 2010, p.182)

Infere-se claramente deste depoimento a frustração do tradutor ao não conseguir transmitir ou transpor o que ele chama de “*toda a riqueza*” encontrada na língua original. Seu depoimento vai de encontro ao que o poeta e tradutor carioca Paulo Henriques Britto afirma: “O tradutor precisa ter consciência de que, estritamente falando, nem tudo é traduzível; em certas circunstâncias, o máximo que ele pode conseguir é uma solução muito insatisfatória.” (BRITTO, 2012, p. 117).

Retornando à linha de pensamento que Milano nos oferece, exposta anteriormente, têm-se notícias que já no século XVIII o escritor iluminista Voltaire enfrentava problemas paradigmáticos em suas traduções. José Paulo Paes em seu livro *Tradução: A Ponte Necessária* faz o resgate das palavras que o escritor francês enviara aos seus leitores sobre uma de suas traduções de Hamlet em que pedia desculpas pela “cópia em favor do original” advertindo ainda aos leitores: “lembrai-vos, sempre, quando virdes uma tradução, que vedes uma fraca estampa de um belo quadro” (PAES, 1990, p. 34-35)

Interessante é a posição de Paulo Ronai, tradutor reconhecido do século passado e autor de *A Tradução Vivida*, obra muito consultada não só pela riqueza de exemplos mas por trazer experiências encontradas na prática tradutória. Na página 141 ele menciona a posição do poeta americano Robert Frost que ao definir a tradução poética sela de maneira firme sua convicção ao dizer: “...poesia é aquilo que se perde na tradução.” (RONAI, 2012, p.141). No entanto, na página 157, no capítulo dedicado a discutir “O desafio da tradução poética” do mesmo livro, encontra-se a própria opinião do autor contestando a posição de Frost, senão vejamos o que Ronai diz:

Concluiremos que, à vista da inevitabilidade de compromissos, seria preferível não traduzir poesia? De modo algum. (...) Da mesma forma contestaremos a *boutade* de Robert Frost de a poesia ser aquilo que se perde em tradução. Se assim fosse, como apreciaríamos tantos poetas que só conhecemos através de versões? Admitiremos apenas que algo se perde na passagem... (RONAI, 2012, p. 157)

Analisar a posição de Ronai é altamente enriquecedor pois pode-se observar que, mesmo contestando a afirmação de Frost, desvalorizando-a ao chamá-la *boutade*, rebaixando-a apenas à categoria de engraçadinha, Ronai reconhece e admite que “algo se perde na passagem” no ato de traduzir poesia. E sua contestação vem do fato de deixar clara a importância e o valor de toda tradução

poética feita até o momento, uma vez que é a única maneira que um leitor monolíngue tem de “apreciar” poetas dos quais dispõe apenas de “versões”.

### 3.3 A problemática da poesia

Retornando a Paes, mencionado anteriormente, autor de *Tradução - A Ponte Necessária*, livro este de leitura obrigatória para todo aquele que se atreva adentrar na arte de traduzir, verifica-se que o professor dedica um capítulo inteiro ao tema da problemática da tradução poética, inferindo-se uma vez mais, quão caro é este tema para os envolvidos na arte de traduzir. Nesse capítulo, chamado de “Sobre a Tradução de Poesia - *Alguns lugares-comuns e outros não tanto*”, Paes cita uma série de opiniões de conhecidos teóricos como é o caso de Ezra Pound que defende a poesia como a forma mais condensada da linguagem, configurando-se desta maneira como o ponto mais crítico da problemática da tradução. Cita também a posição bem mais incisiva de J.R Ladmiraal que critica a afirmação de não ser a tradução o mesmo que o original, defendendo que este conceito deriva de um lugar comum cheio de pressupostos, afirmando que: “[...] antes mesmo de praticar a tradução, prejudicam-se as suas possibilidades, decidindo-se pela negativa,...”. Paes então finaliza a citação a Ladmiraal oferecendo o lacônico encerramento que este faz a essa questão com a seguinte síntese: “a poesia é a poesia” (LADMIRAL, *apud* PAES, 1990, p. 35), do qual talvez se possa inferir que para Ladmiraal bastasse apenas que ambas peças (original e tradução) respeitassem o gênero poesia.

Fora essas citações, o que o professor José Paulo Paes diz a respeito desse tema? E o que ele pensa definitivamente sobre a prática tradutória da poesia? Para responder a primeira pergunta, deve-se seguir o caminho que o professor faz em busca da ajuda dos práticos e não dos teóricos da tradução. Estes práticos mais que qualquer outro tipo de atores são os que se defrontam no seu dia a dia com o desafio de traduzir a poesia, e a afirmação que o autor de *Tradução – A Ponte Necessária* faz é que estes tradutores de ofício desmentem na prática toda impossibilidade tradutória ofertada pela teoria, senão vejamos o que ele diz:

[...] em torno da ausência de correlações entre a lógica e a gramática das várias línguas, o que as tornaria impenetráveis entre si, inculcavam fatalmente a conclusão de ser a tradução uma impossibilidade teórica do ponto de vista lingüístico. Mas a circunstância, quando mais não fosse, de essa impossibilidade estar sendo desmentida a todo momento pela prática tradutória teve o

condão de levar os tradutologistas de volta ao pragmatismo da fase inicial da história da tradução, quando eram os próprios tradutores, e não filósofos nem lingüistas, os que se preocupavam em refletir sobre o estatuto teórico do seu malcompreendido e malprezado ofício. (PAES, 1990, p. 33-34) (grifo meu)

Ainda falando sobre Paes, em todo o capítulo mencionado anteriormente ele não emite uma opinião clara e direta sobre todo este tema, mas infere-se que o autor se alinha com a teoria daqueles que defendem a traduzibilidade da poesia, embora lance mão de um conceito que abordarei mais adiante que é o da recriação de um novo texto como solução tradutória, estabelecendo assim entre o poeta e o tradutor uma especie de entendimento entre criador e recriador.

### 3.4 Opinião radical

O próximo teórico que abordarei, merece destaque especial, uma vez que foi laureado com o prêmio Nobel de Literatura no ano 1990, indubitavelmente devido à rica e abundante obra. Trata-se de Octavio Paz, escritor mexicano do século passado que também exercia a prática tradutória. Em 1971, escreve um ensaio sobre tradução literária onde expõe seu parecer e suas razões na defesa da traduzibilidade universal. Fica evidente nesse ensaio que a hipótese que pauta essa certeza advém do conceito que ele tem do processo comunicativo. Para Paz, existe uma certa universalidade no texto literário, havendo uma multiplicidade de linguagens e traduções superpostas, que ao final se transformam em um texto único sem bloqueios interpretativos. É como se a maldição de Babel não tivesse surtido efeito, fazendo com que todas as línguas fizessem parte de um grande senso comum passível de expressar os mesmos sentidos, senão vejamos:

*En un extremo el mundo se nos presenta como una colección de heterogeneidades; en el otro, como una superposición de textos, cada uno ligeramente distinto al anterior: traducciones de traducciones de traducciones. Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original, porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. (PAZ, 2009, p.12)*

Paz afirma estar ciente que muitos poetas modernos não concordam com suas ideias, defendendo estes a intraduzibilidade da poesia, ao que o escritor mexicano responde rispidamente declarando *“Confieso que esta idea me*

*repugna,...*” (PAZ, 2009, p. 16). Obviamente cada um defende suas posições com a intensidade que julgue necessária. Passados quase cinquenta anos desde que escreveu seu artigo, nada mudou na divergência de opiniões. Certo está que Octavio Paz contribuiu de maneira muito profunda com esse debate, e em virtude dessa grande contribuição, voltarei a mencionar Octavio Paz posteriormente neste trabalho.

### 3.5 Contraponto e equilíbrio

Até aqui temos visto posições de renomados teóricos, opiniões de operadores da tradução que fazem desta seu modo de vida, e de professores que de uma maneira ou outra tomam partido nessa dicotomia entre virtude e vício. Por tanto, antes de continuar com opiniões de tantos e grandes teóricos e, para introduzir um pouco de equanimidade, irei em busca novamente das palavras do reconhecido tradutor carioca e professor de tradução na PUC-Rio, Paulo Henriques Britto, que dedicou o último capítulo do livro *A tradução literária*, lançado pela Editora Civilização Brasileira, para a análise da tradução da poesia.

Um traço da escrita do professor Britto é que, diante da análise deste e de outros assuntos que provocam polêmica, sempre nos oferece seu ponto de vista ou sua opinião já desde o início, como nos indicando de que lado do prisma ele está enxergando a situação, ou inclusive nos dando a oportunidade de nós, leitores, sabermos de antemão sob que égide ele expõe suas opiniões. Assim, ele declara:

A meu ver, um poema é um texto literário que pode ser traduzido como qualquer outro texto literário. A diferença é que, quando se trata de um poema, em princípio toda e qualquer característica do texto - o significado das palavras, a divisão em versos, o agrupamento de versos em estrofes, o número de sílabas por verso, a distribuição de acentos em cada verso, as vogais, as consoantes, as rimas, as aliterações, a aparência visual das palavras no papel etc – pode ser de importância crucial. Ou seja: no poema, tudo, em princípio, pode ser significativo: cabe ao tradutor determinar, para cada poema, quais são os elementos mais relevantes, que portanto devem necessariamente ser recriados na tradução, e quais são menos importantes e podem ser sacrificados – pois, como já vimos, todo ato de tradução implica perdas. (BRITTO, 2012, p. 119-120)

Para o professor Britto é crucial se afastar dos extremos, tanto dos que defendem a total impossibilidade de traduzir poesia como daqueles que observam

na poesia um texto como outro qualquer, sob o risco de tudo acabar na simplificação de apenas gostar ou não gostar do produto resultante, sem exercer a saudável correspondência entre argumentação e contra argumentação, como geralmente ocorre em discussões racionais sobre qualquer outro assunto (BRITTO, 2012, p.121). Destarte, Britto faz sua crítica aos defensores da intraduzibilidade, como Robert Frost anteriormente citado, alegando que estes têm uma concepção idealista de poesia, que o poético carregaria uma essência impossível de definir, à qual não haveria acesso através da razão e que toda tentativa de tradução estaria condenada apenas a captar tudo aquilo que não fosse poético. Completa seu parecer sobre esta abordagem idealista com a pá de cal de que ele mesmo, e aí se desculpando por parecer demasiadamente prosaico, não acredita que haja nenhuma essência poética, taxando inclusive de ingênua a postura que Frost tem frente a este tema.

Logo após, Britto apresenta outro tipo de abordagem feita pelos defensores da intraduzibilidade, mas desta feita tendo um componente menos ingênuo, segundo suas palavras, que é a razão como argumentação. Esta se baseia em que, como duas línguas são dois códigos linguísticos diferentes, cada uma com recursos complexos e uma sutileza inerente, e, ao não se reproduzirem estes recursos na língua meta, haveria assim a condição de impossibilidade de recriar os efeitos poéticos criados na língua original. Posição esta, que mais uma vez Britto rechaça como verdade, já que, de ser assim, seria impossível alguma encenação de peças de Sófocles ou Eurípidas, pois não se sabe exatamente de que maneira eram encenadas as tragédias gregas, e conclui que se é impossível haver uma compreensão absolutamente perfeita, porquê exigi-la dos tradutores? (BRITTO, 2012, p.124)

Por outro lado, indica Britto, há aqueles que defendem a traduzibilidade a todo custo, chegando ao extremo, já que estamos falando disso, a indicar a criação de um outro texto como substituto de um original. O maior exemplo que o professor indica é a experiência dos irmãos Campos, Augusto e Haroldo, que teorizaram a criatividade no ato tradutório denominando-a de “transcrição”. Como resposta a esta posição Britto escreveu: “...Haroldo afirma com todas as letras que o objetivo da ‘tradução criativa’ por ele proposta deveria ser ‘obliterar o original’.” (BRITTO, 2012, p.131). De maneira clara também o professor discorda desta abordagem por considerar que isto é uma usurpação ao lugar do poeta original.

Para encerrar a participação de Paulo Henriques Britto nesta discussão reproduzirei uma frase atribuída a ele por Evando Nascimento, responsável pela publicação, e que se encontra na orelha do livro *A tradução literária*. Vejamos:

O mundo está cheio de leitores interessados em obras escritas em idiomas que eles desconhecem. Como tradutores, nossa tarefa é aproximar esses leitores tanto quanto possível dessas obras. As soluções que encontramos são sempre provisórias, relativas, incompletas, mas isso não nos incomoda tanto assim. Pois não somos apenas nós, tradutores, que somos obrigados a aceitar soluções imperfeitas: nenhuma atividade humana complexa chega à perfeição, ainda que a ela aspire e a tome como meta. (BRITTO, 2012, Orelha do livro)

Considero que seja esta a síntese de tudo o que o professor Britto pensa sobre tradução.

### **3.6 Inacreditável! A visão de mundo passa pela língua!**

O personagem que agora ofertará sua contribuição a este encontro de opiniões é um dos maiores tradutores de poesia vertidas para o português brasileiro do século passado, o também poeta e membro da Academia Brasileira de Letras, Manuel Bandeira. O poeta vivenciou uma experiência que o levou a formular uma das frases que os críticos a tem como de enorme contradição. Como poderia Bandeira, um dos homens com uma enorme cultura literária, sendo produtor e consumidor de poesia, tradutor de um sem fim de poesias vertidas do Francês, do Inglês e do Espanhol afirmar tão categoricamente que poesia "...é mesmo coisa intraduzível"?

Quando, nas primeiras décadas do século XX surgiu o Movimento Modernista no Brasil, influenciado pela Europa, mais especificamente pela França, era relativamente comum encontrar produções literárias e cênicas escritas em francês com autoria de brasileiros. Bandeira não fugiu à onda daquele tempo e produziu alguns poemas na língua gaulesa. Tempos depois, quando o poeta se encontrava preparando uma edição completa de suas poesias, deparou-se com duas situações que o levaram a emitir as seguintes afirmações, vejamos:

Certa vez em que eu estava preparando uma edição das Poesias completas quis acabar com isso de versos em francês, que poderia parecer pretensão de minha parte, e esforcei-me por traduzi-los. Pois fracassei completamente, eu que tenho traduzido tantos versos

alheios. Outra experiência minha: mandara um dia uma tradução para o francês de poema meu, pedindo-me não só que sobre ela desse a minha opinião, como emendasse, mudasse à vontade. Pus mãos à obra e vi que para ser fiel ao meu sentimento teria de suprimir certas coisas e acrescentar outras. No fim não deu também nada que prestasse. Tudo isso me confirmou na ideia de que poesia é mesmo coisa intraduzível (BANDEIRA, 1958 p. 78)

Ironicamente, Bandeira fracassou ao tentar traduzir do francês seus próprios poemas, que outrora escrevera naquela língua, à qual dominava perfeitamente.

### 3.7 Visão do linguista

Continuando com o aporte que só os grandes podem nos oferecer, trago agora para esta seara de discussões, saudáveis discussões devo aclarar, a contribuição do renomado linguista russo-americano Roman Jakobson, um dos maiores do século XX. Tanto Paz, quanto Britto, visitados anteriormente, se valem de conceitos ou definições enunciadas pelo linguista russo para dar base ao seus próprios desenvolvimentos. Ao ler as observações que Jakobson faz sobre as funções da linguagem, a saber, função emotiva ou expressiva, função apelativa ou conativa, função poética ou estética, função referencial ou cognitiva, função fática e função metalinguística, depreende-se a diferença que há entre a função cognitiva e a função poética para a tradução. Deve-se lembrar que o linguista russo foi o primeiro postulante desta teoria.

Por um lado Jakobson afirma que a comunicação em sua função cognitiva, por “depende muito pouco do sistema gramatical” e mais da experiência própria, exige a interpretação por meio de outros códigos, ou seja exige uma tradução. Sendo assim, dar por inefáveis ou intraduzíveis dados cognitivos seria em suma uma contradição. Suas palavras são bem claras quando aborda o tema:

Toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios. (JAKOBSON, 1969, p. 67)

Por outro lado, afirma que na poesia as categorias verbais atingem um elevado teor semântico, e, diante desta situação, o ato tradutório se transforma numa atividade complicada e sujeita a discussões.(JAKOBSON, 1969, p. 70). Em nenhum momento pode-se esquecer que Jakobson, não era um poeta como Paz, ou



um professor de tradução como Britto e muito menos fez da tradução seu meio de vida, assim seu olhar sobre a tradução sempre partiu de um ponto de vista linguístico. Em virtude de que ele era um linguista, observar que a recorrência à sintaxe, à semântica e às questões verbais sempre foi assunto corriqueiramente presente. Vejamos sua opinião sobre a tradução da poesia então:

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) — em suma, todos os constituintes do código verbal — são confrontados, justapostos, colocados em relação de contigüidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. (JAKOBSON, 1969, p. 72)

A asserção acima é tão forte e direta que poderia indicar a definição de sua hipótese, ou seja “a poesia é intraduzível”. Por este motivo, acredito que se deva abordar com um pouco mais de profundidade o pensamento do linguista russo, para não cair em conceitos rasos e desta maneira perder a riqueza das reflexões do pensador.

Como visto anteriormente, Jakobson estabelece que a tradução na seara da cognição é não só possível como também necessária, não sendo assim quando se navega nas águas da poesia.

Outro tema em que ele se debruça é a diferenciação entre os conceitos de função poética e poesia, e deixa claro que esta se nutre da primeira. Também expõe que a função poética se apresenta de várias maneiras dependendo de qual seja a voz narrativa. Jakobson diferencia três tipos de vozes e desta maneira deixa entrever que nem todo tipo de poesia seria fatalmente intraduzível, como parece sugerido anteriormente por ele. A voz na terceira pessoa está presente na poesia épica que coloca em destaque a função referencial ou cognitiva da linguagem que, segundo suas palavras, é passível de tradução. A narrativa em segunda pessoa está imbuída da função conativa ou apelativa que, por estar centrada no receptor, o contexto acaba por ser a parte mais importante da mensagem, tornando-se desta maneira também um gênero passível de tradução. As condições às quais Jakobson

se referia ao afirmar “Nessas condições, a questão da tradução se complica e se presta muito mais a discussões.” (JAKOBSON, 1969, p. 72) está relacionada com a poesia lírica, que é orientada para a primeira pessoa, estabelecendo este narrador ou emissor uma ligação íntima com a função emotiva da linguagem.

O aporte teórico de Jakobson sobre esta relação do lirismo com a emoção, qualificada ainda como uma íntima ligação, pode ser tomado como forte indicação de que há ao menos um recorte dentro do mundo da tradução poética no qual seja provável encontrar circunstâncias que levariam a uma impossibilidade do ato tradutório.

### **3.8 Tradução ou recriação?**

Os estudos da tradução são um fenômeno relativamente recente. Em seus primórdios, no início da segunda metade do século passado, Vinay e Dalbernet já destacavam, dentre os procedimentos técnicos de tradução, dois procedimentos que se encontravam inseridos no eixo que eles denominaram de tradução oblíqua. Estes procedimentos, foram chamados de transposição e adaptação. (BARBOSA, 2004, p. 22-23)

O primeiro caso, a transposição, é decorrente da impossibilidade de poder reproduzir algum critério no plano sintático ou semântico da língua de origem provocando assim um afastamento da forma ou do conteúdo original. O segundo caso, a adaptação, é um processo de assimilação cultural. Aplica-se em casos onde a situação extralinguística a que se refere o texto da língua de partida não existe no universo cultural dos falantes da língua de chegada, devendo, portanto, ser recriada através de uma outra situação que o tradutor julgue equivalente.

Isto parece indicar, segundo Vinay e Dalbernet, a existência de elementos que carregam certas particularidades desafiadoras, cabendo ao tradutor a solução de produzir ou recriar uma peça que remeta ao original mesmo tendo a consciência de que será incapaz de transmitir a completude da essência original. Esta situação de recriação acontece em virtude das perdas inevitáveis que se apresentam na tradução poética anteriormente mencionadas e admitidas por Ronai e Britto.

Uma vez que Brito foi citado novamente, curiosa é a quantidade de vezes em que este autor associou a palavra “recriação” como um ato que é diferente da “tradução”, discordando assim da abordagem de Vinay e Dalbernet que a descrevia

como sendo um procedimento inerente ao ato tradutório. No capítulo *A Tradução de Poesia* do livro *A Tradução Literária*, Paulo Henriques Britto traz o conceito de “recriação” oito vezes, assim como José Paulo Paes em seu livro *Tradução – A Ponte Necessária* faz 15 vezes essa acepção.

O que de imediato se extrai dessa observação é que tradução e recriação não são sinônimos, do contrário os professores os teriam usado em seus textos na condição de sinônimos, coisa que não acontece pois os vocábulos estão se contrapondo. Como vimos anteriormente, Britto não se alinha com os ditos extremistas defensores da inatingível essência poética mas argumenta que o texto poético não se diferencia de qualquer outro tipo de texto. Contudo, ele entende que o tratamento que a poesia recebe ao ser transportada a um outro idioma não é o da tradução, senão vejamos o que ele declarou a esse respeito: “... poesia não pode (ou não deve) ser propriamente traduzida, mas sim recriada, ou imitada, ou parafraseada, ou trans-poetizada...” (BRITTO, 2012, p.119) (grifo meu)

Mesmo Octavio Paz, defensor ferrenho da traduzibilidade geral como visto anteriormente, declara em certo momento que sua proposta é comprovar que a tradução de poesia é uma “...operación análoga a la creación poética...” (PAZ, 2009, p.12) (grifo meu). Minha observação sobre a posição de Octavio Paz é que sua defesa tem como pedra fundamental a universalização do pensamento, a existência de um texto único produto de uma linguagem única que teria se formado pela superposição de consecutivas traduções transformando tudo em um único caldo global. Agarra-se da analogia de se encontrarem ramos de ervas que são iguais independentemente do país onde estejam, encontrando-se assim também homens e mulheres, iguais. Pode-se entender este tipo de criação poética proposta por Paz como a transposição de um texto universal vertido para uma determinada língua apenas com a particularidade de manter o gênero poético.

A definição que Paz faz da linguagem universal sem bloqueios interpretativos não contempla as idiosincrasias criadas, promovidas e cultivadas pelo nativismo de determinado grupo social, resumindo-se apenas ao plano concreto, deixando as particularidades afetivas e as memórias decorrentes dessa afetividade sem uma abordagem clara, pelo contrário suprime-as ao lançá-las no mesmo caldo universal por ele defendido. Agrego esta reflexão crítica ao pensamento universalista de Paz,

ao caminho enveredado por este trabalho ao se propor ir em busca de circunstâncias limítrofes do ato tradutório.

Não se pode sequer mencionar o termo *recriação* sem que o nome de Haroldo de Campos não venha a baila. O controverso formulador da *transcrição* como alternativa à tradução foi um poeta, tradutor e professor do século passado, que conjuntamente com seu irmão Augusto de Campos foi fundador do movimento concretista no anos cinquenta.

Campos se deparou com o desafio de traduzir a materialização da linguagem poética, uma vez que os efeitos de sentido que se encontram em uma determinada língua diz ele estão concentrados na própria forma do texto poético. Qual seria o caminho então para verter esses efeitos para uma outra língua? O resultado dessa indagação foi a formulação de um processo já aventado no Canadá por Vinay e Dalbernet, como visto anteriormente neste trabalho, autores dos quais Campos era contemporâneo, e que deu em chamar de *transcrição* que não é outra coisa do que a velha *recriação* transvestida por um neologismo.

O professor Ricardo Gessner, em seu artigo *Transcrição, Transconceituação e Poesia*, mostrou a dificuldade de definir conceitualmente o termo *transcrição* formulado por Campos uma vez que se trata mais de um processo prático do que de um conceito, e por não ter uma delimitação conceitual preestabelecida, acaba sendo utilizado para os mais diferentes propósitos. (GESSNER, 2016, p. 144)

Sendo assim, a definição que se pode dar à *transcrição* de Campos estará atrelada principalmente à característica que ele mais destacava nesse processo, que é a criatividade como aporte para verter poesia em outra poesia de diferente língua, sempre com a particularidade de preservar os efeitos de sentido.

Campos também flertou com a ideia de a poesia ser um fenômeno tautológico, ou seja auto referencial, onde há uma maior valorização do material linguístico, tendo se tornado preponderantes os "...aspectos fônicos (sonoridade), grafia, e, principalmente, da disposição gráfica das palavras (ou parte delas) pelo branco da página." (GESSNER, 2016, p. 143), deixando que o aspecto semântico surja como resultado de uma relação aberta entre poema e leitor.

Encontro aqui um entrelaçamento entre a ideia de uma linguagem universalista defendida por Paz e a ênfase de Campos em dar preponderância aos

aspectos linguísticos, deixando que a semântica se revele como fazendo parte daquela linguagem comum inerente a todas as línguas.

Isto parece indicar que neste tipo de recriação, proposto por Campos, há uma ausência de contemplação aos recortes sociais que geraram material abstrato ao longo do tempo tal como sua própria identidade, suas memórias e suas afeições, impossíveis de serem encontradas dentro de um amplo substrato de linguagem universal.

Claro está que todos estes expoentes que teorizam a tradução, quando colocam o processo de transpor uma poesia para outro idioma não se remetem diretamente a essa transposição como a tradução pura e simples, mas a oblíquam, como já o fizeram desde o início Vinay e Dalvernet, e mais tarde Haroldo de Campos com sua formulação da transcrição.

Não há interesse neste trabalho de trazer à baila a discussão de o quê é a tradução, apenas expor a concordância dos teóricos de que traduzir poesia não é uma tarefa fácil, precisando de um procedimento que é próximo à invenção artística de uma nova peça. Posição clara é a de Roman Jakobson que, após declarar de maneira contundente que não é possível traduzir poesia, traz a alternativa seguinte: “Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual, [...] transposição interlingual ou, finalmente, transposição intersemiótica...” (JAKOBSON, 1969, p. 72). Desta maneira se retorna novamente a Dante Milano em sua afirmação de que traduzir poesia é dizer o que o autor *quis dizer*, e não o que ele *disse*.

## 4. O nativismo e *el payador*

---

### 4.1 Do nativismo

Na introdução deste trabalho mencionei o termo nativismo, na função substantiva sem ter dado sequer qualquer explicação a seu respeito, assunto este que pretendo desenvolver à continuação.

Para abordar este conceito e fazer o devido enlace com o tema que estou desenvolvendo neste trabalho, sinto a necessidade de estabelecer a definição contemporânea do termo nativismo. Para tal, vou descartar o entendimento historiográfico, antropológico e filosófico deste termo que o relacionam com os movimentos coloniais que seriam a base da posterior emancipação do Brasil. Exemplos disso seriam a Revolução Pernambucana ocorrida em 1817 e a Inconfidência Mineira de 1789.

A definição que se encontra no dicionário *on line* Michaelis carrega um viés antropológico e é entendida como uma “Valorização da cultura dos habitantes nativos de um lugar em reação à cultura externa” (MICHAELIS, 2019).

Já no dicionário Houaiss, também acessado através da internet, se encontra uma definição filosófica do termo Nativismo indicando que é uma “Teoria segundo a qual o espaço e o tempo são dados nas próprias sensações, não são adquiridos por experiência. Caráter de nativista; excesso de amor à pátria, que cultiva o ódio ao estrangeiro” (HOUAISS, 2019).

No entanto, a acepção contemporânea que se faz do termo nativismo está relacionada com a expressão cultural de uma região, que no caso deste trabalho se trata da região dos pampas. Vejamos a definição que o poeta, compositor e ator gaúcho Antônio Augusto Fagundes constrói sobre este termo:

“Nativismo é o amor que a pessoa tem pelo chão onde nasceu, onde é nato (...), existe uma tendência para se chamar de nativista a arte que nasce da terra: teríamos assim a poesia nativista, o romance nativista, a música nativista, a canção nativista”. (FAGUNDES, 1997, p. 37-38)

Infere-se claramente que a arte regionalista gauchesca trata da conservação e propagação da cultura regional pampeana. É sem dúvida a revivescência de um

caminho histórico, uma trilha vivida e introjetada pelos habitantes da região. A palavra que eu mais consigo identificar com nativismo é autoafirmação.

Entretanto, o uso do termo nativismo em nosso caso, e mais ainda, depreendendo da definição de Fagundes, em nada se compara com as definições antropológicas ou filosóficas que lhe atribuem uma carga de contracultura, ou de resistência ao acultramento proveniente do estrangeiro, chegando ao ponto de imputar-lhe um “cultivo do ódio ao estrangeiro”. Como afirmei anteriormente, ao escutar o termo nativismo os habitantes dos pampas o associam com a autoafirmação de sua identidade cultural ou conforme Fagundes o define: “a arte que nasce da terra”, uma sequência de hábitos e costumes que foram compartilhados através de várias gerações.

## 4.2 Do *payador*

Se hoje a figura do *payador*, que outrora fora o *gaucho* bardo trovador das planícies pampeanas, é por demais simpática, aplaudida por todos e presença constante em toda festa *criolla* ou nativista, deve-se ter em conta que na sua gênese essa imagem não era propriamente a que o *gaucho* recebia dos habitantes das cidades grandes (Montevideu e Buenos Aires) e muito menos das autoridades vindas da metrópole. Irei portanto neste segmento em busca do ponto de inflexão, o qual transformou aquele personagem marginalizado em um ser celebrado, reconhecido e aplaudido. Para tal, vou revisitar novamente as crônicas de viagens realizadas por funcionários da coroa espanhola, como são Concolorcorvo e De Azara, para proporcionar um relato cronológico dessa transformação da imagem do *gaucho*, posteriormente tomarei como auxílio a pesquisa que a professora Ercilia Moreno Chá realizou sobre os *payadores* e publicou em seu livro “*Aquí me pongo a cantar... El arte payadoresco de Argentina y Uruguay*”.

A obra escrita mais antiga onde fica registrada a atividade do *gaucho payador*, mesmo que ainda não fosse conhecido com esse nome, foi as crônicas de viagem de Concolorcorvo intitulada *Lazarrillo de Ciegos Caminantes*, já mencionada de maneira mais ampla na página 20 na seção 2.3.1, onde diz:

“*Estos son unos mozos nacidos en Montevideo y en los vecinos pagos. Mala camisa y peor vestido [...] Se hacen de una guitarrita, que aprenden a tocar muy mal y a cantar desentonadamente varias*

*coplas, que estropean, y muchas que sacan de su cabeza [...].*  
(CONCOLORCORVO, 1773 p.33)

Também o cronista Felix de Azara em seu livro *Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata* escrito na primeira metade do século XIX descreve um traço de nosso personagem ao dizer: “*Cuando tienen alguna necesidad ó (sic) capricho el gaucho roba algunos caballos ó (sic) vacas, las lleva y vende en el Brasil...*” (DE AZARA, 1847, p. 117)

Claro está que no final do século XVIII e início do século XIX, a imagem que ficou registrada sobre o *gaucho payador* era de um sujeito vagabundo, mal vestido, preguiçoso e ladrão.

No meu entender, os eventos que proporcionaram uma base para que a imagem do nosso personagem mudasse de maneira tão radical foram as guerras emancipadoras realizadas no início do século XIX. Parte das memórias de infância que carrego são as repetidas alusões feitas pelos professores escolares à famosa batalha “*de las Piedras*”, na qual o herói uruguaio Gral José Gervasio Artigas derrotou as forças espanholas com um exército formado principalmente por *gauchos*, ou seja, nosso personagem, como se encontra confirmado pela historiografia.

Ercilia Moreno Chá resgata um manifesto realizado por ocasião da formação de uma sociedade *criolla* em Montevideu no ano de 1894 em que seu presidente fundador, o Dr. Elias Regules, se refere ao *gaucho* com as seguintes palavras:

*“[...] constituyendo así un tipo local que, con el traje de gaucho lo hemos visto varonil e ingenioso, dominando las dificultades del medio, el mismo que hemos observado derrochando inteligencia para suplir su ignorancia, aquel que, con la vincha en la cabeza y el brazo arremangado, blandió su lanza en las cuchillas, para traernos en las puntas de su media lanza la patria nuestra con cadenas rotas. Ese gaucho, ese paisano sin ilustración, es la raza uruguaya [...]*  
(REGULES, 1894 apud MORENO CHÁ, 2016 p. 91)

Uma vez que o *gaucho* adquire essa carga simbólica de lutador pela pátria ao engrossar as fileiras dos caudilhos emancipadores é quando sua imagem passa de bandoleiro marginal ao de co-autor de uma identidade nacional, e é essa participação nas lutas de independência que produziu o ponto de inflexão em sua imagem e por consequência em sua aceitação social.



Existem relatos que reforçam ainda mais essa participação gauchesca *payadoril* próxima aos grandes heróis nacionais, como são na Argentina José de San Martín e José Artigas no Uruguai, conforme nos apresenta a professora Moreno Chá através de sua pesquisa. Vejamos:

*A su vez han quedado registrados los nombres de dos payadores soldados, el de Simón Méndez, apodado "Guasquita", quien está documentado por Juan Manuel Espora como "tocador de guitarra" y "cantor de contrapunto" durante las invasiones inglesas a Buenos Aires (1806-1807) y luego acompañante de las campañas militares de San Martín y Belgrano. Y al otro lado del Río de la Plata el nombre de Joaquín Lencina, apodado "Ansina" y "recordado como el payador de Artigas", que acompañara a su jefe hasta sus últimos días vividos en el exilio de Paraguay" (SEIBEL, apud MORENO CHÁ, 2016 p. 77-78)*

Depois que se conseguiu inferir o momento na história que deu origem à transformação daquela imagem negativa numa nova imagem, basta verificar agora quando esse "*gaucho tocador de guitarra*" passou a se chamar *payador* e qual foi o processo que o consolidou dentro da sociedade rio-platense como um cantor nativista.

Existe consenso entre os literatos que a poesia gauchesca foi inaugurada pelo poeta e escritor uruguaio Bartolomé Hidalgo, com a obra *Cielitos y Diálogos Patrióticos* logo no início do século XIX (MORENO CHÁ, 2016, p. 72). Foi no ano 1822, na obra de Hidalgo denominada *Diálogo Patriótico Interesante – Entre Jacinto Chano, capataz de una estancia de las islas del tordillo, y el gaucho de la guardia del monte* que aparece o nome de *payador* como primeiro registro escrito em peça literária como denominação para aquele *gaucho "tocador de guitarra"*. Vejamos a passagem mencionada:

¿Y no sabe en que diasques  
Este enredo consistió?  
¡La pujanza en los paisanos  
Que son de mala intención!  
Usté que es hombre escribido  
Por su madre digaló,  
Que aunque yo compongo cielos  
Y soi medio payador.  
A usté le rindo las armas  
Porque sabe mas que yo. (HIDALGO, 1822 p. 363) (grifo meu)

Deve notar o leitor deste trabalho, que todos esses eventos se encontram cronologicamente muito próximos, o engajamento dos *gauchos* nas lutas independentistas, o aparecimento da literatura gauchesca e a denominação de *payador* ao “*gaucho tocador de guitarra*”.

Abordemos agora um segundo ponto: como foi que este personagem se consolidou no ambiente artístico do *Río de la Plata*? Primeiramente, deve-se fazer menção a que, uma vez independentes dos impérios Espanhol e Português, as províncias unidas do *Río de la Plata* mergulharam em uma disputa de poder por parte dos caudilhos locais. Nesse tempo, o cantar do *payador* foi usado como afiada arma política, pois este tinha a penetração que a imprensa não tinha na época devido à alta taxa de analfabetismo, sem contar que o *payador* usava a mesma língua da população majoritariamente rural. Enquanto isso, nas capitais eclodiam jornais e folhetos ditos *criollos*, que promoviam uma ação afirmativa de tudo o que fosse nacional tendo como símbolo a imagem do *gaucho*. Publicações tais como: “*El lucero*”, “*El gaucho*”, “*La gaucha*”, “*El gaucho restaurador*”, “*La estancia*”, “*El arriero argentino*”, “*El criollo*” (MORENO CHÁ, 2016, p. 81) entre tantos outros, dão conta desse movimento de afirmação nacionalista.

Passada essa fase de canto heroico, que domina a parte central do século XIX, o *payador* se volta para o canto de protesto e de denúncia em busca de justiça social. Aqui neste momento da história é que surgem as maiores obras literárias do gênero gauchesco e que acabam por sedimentar na sociedade a imagem do *gaucho* como identidade nacional. Refiro-me principalmente à obra prima do argentino José Hernández *El gaucho Martín Fierro* publicada em 1872, e à obra do uruguaio Antonio Lussich também publicada no mesmo ano de 1872 com o nome de *Los tres gauchos orientales*. Ambas obras receberam as seguintes considerações por parte da professora Moreno Chá, vejamos:

“Paralelamente, el surgimiento y el tremendo éxito de la denominada literatura gauchesca que surge en ambos países, con las figuras descollantes del uruguayo Antonio Lussich y el argentino José Hernández, que tienen como protagonista al gaucho rioplatense, y que – a juicio de Angel Rama (1967:64) – favorecen el nacimiento de la imagen primera del hombre “rioplatense”, del “argentino” y del “uruguayo”. (MORENO CHÁ, 2016 p.73)

Juntamente com tanta produção literária, e a consequente inserção do *payador* no mundo letrado, se intensifica a participação deste em todas as festas *criollas*, denominação dada às festas nativistas no *Río de la Plata* e que no Brasil encontram um certo paralelo nos eventos promovidos pelos centros de tradições gaúchas, nas festas da Semana Farroupilha, nas atuais festas de peão de boiadeiro, assim como nos famosos “*rodeos*” americanos. Deve-se ter em conta que a massificação do rádio durante todo o século XX deu espaço para que a arte *payadoril* estivesse sempre ao alcance de toda a sociedade.

Devo mencionar também uma forma em que a arte dos *payadores* ia ao encontro de sua plateia, e isto se dava através dos circos. Ao final do século XIX e durante a maior parte do século XX, os circos que circulavam por toda a região platina, aí me refiro às grandes e às pequenas cidades da Argentina e do Uruguai, apresentavam seus espetáculos divididos em duas partes, uma primeira, povoada de acrobacias, equilibristas e destrezas próprias dos saltimbancos, e uma segunda em que se abria um palco e geralmente se apresentava uma peça teatral de conteúdo *criollo*, ou o cantar de um *payador*, ou algumas danças folclóricas. Esta modalidade de levar a cultura nativista através dos circos era muito bem apreciada pela população. Nesse sentido eu carrego memórias de infância e pré-adolescência posto que até os anos iniciais da década de 1970, *mi pueblo* recebia alguns circos que apresentavam a peça teatral “Juan Moreira”, um drama gauchesco, assim como também lembro em particular o canto *payadoril* de alguns artistas *criollos* também no palco circense.

O propósito deste segmento foi traçar um corredor histórico que expusesse o ponto e os motivos da virada na imagem do trovador dos pampas, assim como foi se consolidando este personagem no imaginário da sociedade platina ao ponto de ser parte da identidade desse grupo social.

## 5. Análise de duas poesias gauchescas

---

Aquele canto e verso da poesia gauchesca rio-platense, que se originou de maneira rústica, conforme vimos anteriormente através dos relatos de viajantes, quando todo o pampa ainda era uma possessão colonialista luso-hispânica, sobreviveu e transcorreu um caminho de praticamente 300 anos até chegar aos nossos dias. Basicamente assumiu duas formas, a *milonga*, de maneira geral cantada por uma só voz, e a *payada de contrapunto*, cantada também com a estrutura da *milonga* mas necessariamente a duas vozes já que os *payadores* se alternam em um jogo de perguntas e respostas, de desafios mútuos, e de interações de um no canto do outro. Apresentarei ao longo da análise um exemplo de cada uma das modalidades.

Entendo a necessidade de definir a acepção que o termo *milonga* tem para o presente trabalho, uma vez que se encontram vários significados para este significante, inclusive no Brasil, o que poderia levar a uma interpretação errada do que se irá desenvolver no decorrer deste capítulo. Pelo fato de ser um termo cunhado no espectro crioulo de Hispano América, consultei alguns dicionários *on line* da língua espanhola, o *Diccionario de la lengua española* e o *Diccionario de americanismos* ambos da *Real Academia Española* - RAE, assim como o dicionário brasileiro Aurélio, com a finalidade única de ver quantas acepções tem essa palavra, ao que encontrei 14 diferentes usos para o termo. Encontrei também que algumas acepções são comuns ao português brasileiro e ao espanhol rio-platense.

De acordo com a primeira acepção que figura no *Diccionario de la lengua española*, a *milonga* é um canto folclórico Argentino, (desconheço a razão de terem omitido o Uruguai), vejamos o que está escrito no dicionário: *1.f Composición musical folclórica argentina de ritmo apagado y tono nostálgico, que se ejecuta con la guitarra* (RAE. 2019). Não obstante, no *Diccionario de americanismos*, também editado pela RAE, além de incluir o Uruguai e a Nicarágua como locais de execução, o relaciona com o baile de tango, que recebe igualmente o nome de *milonga*, vejamos a primeira acepção: *1.f. Ni, Ar, Ur. Baile popular de ritmo vivo y pareja enlazada, emparentado con el tango* (RAE. 2019). Sem entrar na gênese da cadencia entoada pelo ritmo *milonga*, vou deixar claro que tratarei do termo *milonga* neste trabalho, em sua acepção rural, no sentido de canto folclórico campestre, e

não da *milonga ciudadana*, modalidade esta que foi incorporada ao universo do tango a partir do ano 1931. No entanto faço a ressalva que a primeira tradução que irei analisar se trata do exato momento em que a *milonga* chega à cidade, conservando ainda nessa composição todos os elementos da milonga campestre, ou “*criolla*”.

A *milonga* é um verso escrito baseado na décima espinela, fenômeno este que se repete na maioria dos versos líricos e folclóricos na América Latina. Leva este nome por sua relação com o músico e poeta espanhol Vicente Espinel, que no ano 1591 lançou o livro *Diversas Rimas* com esta estrutura rímica que logo foi incorporado pelos poetas do século de ouro espanhol. Exemplo disso é o famoso *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, onde as falas dos personagens estão escritas em décima espinela. A curiosidade desta estrutura de verso é que na Espanha pronto deixou de ser utilizado, mas encontrou na América um acolhimento universal, sendo usado até os dias de hoje em todos os países pan-americanos de fala hispana e consequentemente pelos *payadores gauchescos*. Curioso é o caso também de ver este verso sendo usado na poesia gauchesca do Rio Grande do Sul, sendo mais um testemunho do caminho que a *payada* fez, vinda do Uruguai para o Brasil.

A título de ilustração, reproduzo uma estrofe de *La vida es Sueño*, onde Segismundo, personagem principal da obra de Calderón de la Barca, se expressa com a métrica e a rima próprios da décima espinela. (Esta obra data de 1636)

[...]Yo sueño que estoy aquí  
destas prisiones cargado,  
y soñé que en otro estado  
más lisonjero me vi.

¿Qué es la vida? Un frenesí.  
¿Qué es la vida? Una ilusión,  
una sombra, una ficción,  
y el mayor bien es pequeño:  
que toda la vida es sueño,  
y los sueños, sueños son.[...]

(Calderon de la Barca, 1636. Final do segundo ato)

A décima espinela é uma estrofe de dez versos octossílabos com rimas consoantes, ou seja, todos os fonemas finais do verso devem coincidir a partir da sílaba tônica e com uma sequência rítmica que obedece à seguinte estrutura, 8abbaaccddc. Aceita-se o verso com sete sílabas sempre e quando a última sílaba seja a tônica. Esta estrutura é da estrofe e se repete em todas as estrofes que venham a compor o cantar do *payador*. Portanto é lícito chamar de milonga apenas uma estrofe, ou um sem fim delas, vai de acordo com o tipo de peça que será executada. Na *payada de contrapunto*, que é o jogo de cada *payador* cantar uma estrofe de improviso, este número pode ser bem elástico, embora para não ficar muito cansativo para o público acabam cantando em torno de dez estrofes cada um, se alternando.

É correto afirmar que as figuras do *payador*, da *payada* e da *milonga* são hoje indissociáveis, senão vejamos o que diz a professora Ercília Moreno Chá a esse respeito:

*Actualmente la hegemonía de la décima en toda payada es total, y su asociación con la milonga es tan fuerte, que no se concibe improvisar en décimas si no es por dicho género musical. En dicho ensamble, la unidad morfológica textual está constituida por cada décima y la unidad morfológica musical por cada período, que será repetido tantas veces como décimas se improvisen. (MORENO CHÁ, 2016 p. 205)*

A seguir apresento duas amostras de milongas, a primeira é uma peça escrita em 1933, por Enrique Cadícamo e que faz parte do acervo musical da comunidade tanguera. O motivo de trazer esta peça é para marcar a aproximação e a introdução da milonga ao universo do tango, fato este que acontece em 1931. A milonga vinda do meio rural chega à cidade tendo o primeiro contato com suas margens, o que pode ser denominado hoje como subúrbios e que, naquele tempo e naquelas cidades, eram conhecidas como *las orillas*. Um tempo em que o tango dominava os arrabaldes das grandes cidades platinas, por isso se identifica no verso uma atmosfera inerente à realidade vivida pelas comunidades *orilleras*. Não tem outro motivo a não ser este, além do fato de que é uma das milongas de minha preferência.

A segunda peça é uma *payada de contrapunto*. Esta modalidade como se viu anteriormente é um canto de improviso em que os *payadores* demonstram toda sua

destreza ao criarem no palco e na frente do público um verso, canto e música na estrutura da milonga, alternando-se até que finalizam cantando a última estrofe em conjunto, numa estrutura chamada de *media letra*. A peça que trago é icônica e simbólica pois é o registro da improvisação feita por dois *payadores*, um argentino e um uruguaio, na data de 24 de agosto de 1996 no palco do emblemático Teatro Solís na cidade de Montevideú, dia este em que, a partir dessa data, se passou a celebrar o dia do *payador* no Uruguai. A data reflete a comemoração do nascimento do escritor uruguaio Bartolomé Hidalgo, escritor que detém a autoria das primeiras obras do gênero poesia gauchesca nos países platinos, escritas no início do século XIX. A *payada*, improvisada pelo uruguaio Nilo Caballero e pelo argentino Víctor di Santo, se compõe de doze estrofes alternadas e uma última, a décima terceira, que é cantada em conjunto a modo de despedida. Preferi reproduzi-la em todo seu conteúdo, no entanto analisarei somente alguns pontos que considero serem limítrofes para o ato tradutório.

## 5.1 Caso nº 1: “Apologia Tanguera”

(Milonga escrita em 1933 por Enrique Cadícamo - Tradução Julio Ayala)

Originalmente, a milonga foi escrita em quatro décimas. Não obstante, seus intérpretes adotaram a primeira e a segunda décimas (estrofes) para cantar. Trago de maneira mais detalhada a tradução da primeira décima.

### 5.1.1 Primeira aproximação

Esta primeira tradução é feita de maneira livre, sem respeitar a métrica ou a cadência musical e também está muito longe de respeitar a rima do verso. Possui o único intuito de primeiramente transpor uma equivalência de significados para compará-los com a próxima tradução em que, aí sim, se observarão os rasgos necessários para ser considerada uma peça própria para o canto.

Tango rante que tenés el alma de un Cachetazo, que vas llevando un hachazo	Tango sem caráter você tem a alma de um tapa no rosto, que dissimula, enquanto leva

<p>en la frente y lo escondés; de la cabeza a los pies, vestido de luto entero, sos un símbolo canero que va taconeando fuerte; sos la Risa y sos la Muerte, vestidas de milonguero.</p>	<p>na testa um golpe de machado; da cabeça aos pés, vestido de luto inteiro, você é um símbolo da delinquência que vai impondo respeito; você é a risada e a morte, vestidas de pistoleiro.</p>
--	---

De maneira aproximada, a versão em português brasileiro reflete semanticamente o enunciado no texto original.

Vejam que mesmo numa tradução livre existe a dificuldade de se encontrar um registro verbal no português brasileiro que expresse o que o famoso “voceo” rio-platense expressa. Aqui faz-se necessário um parêntese para verificarmos como se dá a utilização do pronome *vos*, na posição de *tu*, mas com algumas características da conjugação para *vosotros*. São várias as circunstâncias que podem levar ao uso da conjugação do verbo *ser* na segunda pessoa do plural, “mutilada” da letra “i” (*sois/sos*), se deslocando para cumprir a função de atender à segunda pessoa do singular. Dependendo do nivelamento dos interlocutores, das relações de poder entre eles e do contexto, este uso poderá indicar variadas acepções.

Outra dificuldade que se encontra ao tentar nivelar o registro de fala é o uso de termos em “lunfardo”, um *argot* próprio utilizado no Rio da Prata e que se encontra em contínuo desenvolvimento desde o final do século XIX.

### 5.1.2 Elementos significativos das milongas

Passemos então para a análise dos elementos significativos encontrados nas duas primeiras estrofes da milonga e que poderão indicar questões limítrofes ao ato tradutório.

Há três pontos a obedecer quando se vai verter um verso cantado como é a *milonga* para um outro idioma. Primeiro, é a estrutura de décima espinela, portanto a obra recriada deverá conter os dez versos octossílabos em cada uma de suas estrofes.

Segundo, como vimos anteriormente, a rima deve recair a partir da última sílaba tônica e deve respeitar a estrutura espinela de 8abbaaccddc.



Terceiro e fundamental, a força da milonga reside em que é um verso cantado, isto é, verso e música indissociáveis. Não foi escrita pensando que poderia ser recitada, portanto deve-se repetir a cadência musical. Esse respeito significa que a recriação da obra na língua de tradução deve inserir sílabas tônicas e sílabas átonas no exato lugar onde tem sílaba tônica e sílaba átona no texto original. Veremos que na *payada de contrapunto* este terceiro item é mais elástico, já que o *payador* demonstra sua destreza poética pela força do improviso, tendo seu maior valor no desenvolvimento do assunto e no cuidado com a rima.

Estes pontos são *conditio sine qua non*. Sem estrutura de espinela, sem rima específica e sem cadência não haverá um texto análogo ao original, neste nosso caso, não haverá uma *milonga*; poderá ser outro tipo de obra, mas não uma *milonga*. Claro está que se poderia entrar na seara da teoria musical e descrever o tipo de ritmo que se executa ao cantar uma *milonga*. Como disse é outra seara, a qual não pretendo abordar por ser pouco relevante à análise do verso aqui apresentado. Basta mencionar que o ritmo usado na enorme maioria das vezes é binário com um compasso de 2/4.

### 5.1.3 Segunda aproximação

Retornando às condições sem as quais a peça não poderia ser chamada de *milonga*, veremos que as três condições insubstituíveis poderão levar a obra recriada a ter que suportar uma substancial perda semântica, uma vez que, neste tipo de obra, o componente musical se impõe sobre a letra.

Eis aqui o trabalho de recriação de uma peça análoga à original e que conta com os três requisitos anteriormente citados para que possa ser considerada uma *milonga*. Para facilitar a análise, coloquei ao final de cada verso o número de sílabas e a ordem de rima espinela. Se pode observar que o primeiro, o quarto e o quinto verso da primeira estrofe estão compostos com sete sílabas e não oito como enunciado anteriormente. Este desvio é permitido só e unicamente se a última palavra for oxítona, caindo assim na regra consonantal da rima, que estipula que todos os fonemas irão rimar a partir da sílaba tônica.

Tradução da primeira décima em verso, observando a métrica, a rima e a cadência musical.

I	I
Tango rante que tenés (7-a)	Tango sujo que tu tens (7-a)
el alma de un Cachetazo, (8-b)	a alma de um bofetaço, (8-b)
que vas llevando un hachazo (8-b)	e que rejeitas o abraço (8-b)
en la frente y lo escondés; (7-a)	escondendo teu revés; (7-a)
de la cabeza a los pies, (7-a)	de tua cabeça aos teus pés, (7-a)
vestido de luto entero, (8-c)	vestido de luto inteiro, (8-c)
sos un símbolo canero (8-c)	és o símbolo maneiro (8-c)
que va taconeando fuerte; (8-d)	que vai pisoteando forte; (8-d)
sos la Risa y sos la Muerte, (8-d)	és o riso e és a morte, (8-d)
vestidas de milonguero. (8-c)	vestidos de pistoleiro. (8-c)

Tradução da segunda décima em verso, observando a métrica, a rima e a cadência musical.

II	II
Sos entre el camandulaje (8-a)	És entre a malandragem (8-a)
un cacho de mala suerte; (8-b)	um naco de estranha sorte; (8-b)
sos el barbijo de muerte (8-b)	és a facada de morte (8-b)
que rubrica el sabalaje; (8-a)	com que assina a bandidagem;(8-a)
sos el alma del chusmaje (8-a)	és a alma da vadiagem (8-a)
metida en un bandoneón; (7-c)	pregada num violão; (7-c)
sos la furca, la traición (8-c)	és a forca, e a traição (8-c)
el piropo y el chamuyo (8-d)	o chamego e o boato (8-d)
y sos una flor de yuyo, (8-d)	e és uma flor de mato, (8-d)
que perfuma el corazón. (8-c)	que perfuma o coração. (8-c)

Lançando um olhar rápido pode-se constatar que na obra recriada houve um afastamento semântico da obra original como já fora alertado. Isto em grande parte é resultante da necessidade da observância à cadência musical e à rigidez da métrica.

Nos próximos parágrafos farei uma análise em grupos de dois versos da primeira estrofe desta *milonga*, devido a que cada verso impar se relaciona

intimamente com o seguinte verso par, ou seja, (1-2) (3-4) e assim sucessivamente. Criticarei meu próprio trabalho, a partir dos problemas de tradução que encontrei e a solução utilizada.

#### 5.1.4 Verso a verso na primeira décima

1 - *Tango rante que tenés* (7-a) / Tango sujo que tu tens (7-a)

2 - *el alma de un Cachetazo*, (8-b) / a alma de um Bofetaço, (8-b)

O primeiro entrave que encontrei foi substituir a terceira sílaba do primeiro verso que é uma sílaba forte. Assim, “SU-jo” na tradução teve que ir ao encontro de “RAN-te” do original. Semanticamente não há incompatibilidade, e sim um acentuado distanciamento entre os vocábulos “sujo” e “*rante*” uma vez que a sujeira, ou a particularidade de ser sujo pode ser encontrada como característica negativa do indivíduo “*atorrante*”, onde “*rante*” é sua redução com a mesma carga semântica. Contudo, “*rante*” qualifica o tango de uma maneira muito mais ampla do que apenas sujo. Acessando o dicionário Lunfardo na internet, pode-se ver que a acepção de sujeira é a última que aparece na ordem de uso. Vejamos:

**atorrante** (lunf.) Haragán// haragán crónico// vago, ocioso// individuo sin referencial ocupación ni domicilio// holgazán// persona poco afecta al trabajo// inescrupuloso// persona desaliñada, sucia, descuidada.  
([www.todotango.com](http://www.todotango.com) , 2019)

O termo sujo, em castelhano “sucio”, permitiria uma tradução literal sem perda semântica alguma, não acontecendo o mesmo com “*atorrante*”, pois além de este ser um vocábulo com um significado mais amplo faz parte de um socioleto. *Atorrante* consegue fazer parte de uma variante diatópica, que é o Rio da Prata, e dentro desse “topos”, pertence a uma variante diastrática, de um estrato social de renda mais baixa, carregando assim uma forte carga identitária. Encontro semelhança com o que foi visto no caso abordado do *Black English* americano no subtítulo 3.2 Opinião de tradutor, na página 25. Considero então que a perda nesta transposição se encontra na alçada da identidade.

Continuando com a análise do primeiro verso, devo dizer que o próximo desafio foi encontrar uma substituta para a segunda sílaba forte que neste verso é

encontrada no final, na palavra “*tenés*”. Vemos aqui a conjugação especial que se faz do verbo *ter* no Rio da Prata. Tendo sua origem na conjugação da segunda pessoa do plural do presente no modo indicativo, e após perder o “*i*” de “*tenéis*”, passa a fazer parte da conjugação da segunda pessoa do singular. Traz a particularidade de provocar uma proximidade pessoal, intimidade poderia se dizer. Seria mais correto utilizar um “você tem” do que o “tu tens” que utilizei, mas se assim tivesse feito, fugiria das sete sílabas necessárias para obedecer à métrica do verso e quebraria a cadência musical, uma vez que o “voCÊ” tiraria o acento máximo musical que o “tem” deveria ter para finalizar o verso da maneira que finaliza o original. Além de o “tu tens” provocar um afastamento de tratamento, que contraria o original, a utilização do “tenés”, mesmo que em menor grau também é uma marca identitária, pelo amplo e profundo uso que se faz desse tipo de conjugação no Rio da Prata, rasgo este que não encontra acolhimento no “tu tens”. Considero que a perda nesta transposição está no desfoque do grau de tratamento, além de avançar também sobre o campo da perda identitária.

Curiosa é a solução que encontrei para o final do segundo verso, ao transpor a palavra “*cachetazo*”, que em português brasileiro não seria outra coisa senão “bofetada”. Acontece que pelo fato de bofetada ser uma palavra de gênero feminino, o artigo indefinido que o antecede também teria que ser feminino, acrescentando assim um fonema ao verso. Isso acarretaria em que nesse verso houvesse nove sílabas, saindo completamente da métrica. O sufixo de grau “aço” não é propriamente de uso nessa palavra, talvez “ão” fazendo assim “bofetão”, mas não “bofetaço”. Houve a necessidade de, mesmo com grande estranhamento, forçar a língua e produzir um neologismo com a única intenção de encontrar uma penúltima sílaba forte para cumprir com a cadência musical, preparar o terreno para a rima no seguinte verso e ter certa semelhança fonética com o original. Considero que a perda nesta passagem é referencial, uma vez que houve a necessidade de usar um estranho neologismo como se normal fosse.

3 - *que vas llevando un hachazo* (8-b) / e que rejeitas o abraço (8-b)

4 - *en la frente y lo escondés;* (7-a) / escondendo teu revés (7-a)

Os versos três e quatro, se encontram em um completo afastamento semântico do original, cumprindo tão somente o papel de manter métrica e rima nos versos, com a cadência musical se fazendo presente nas sílabas quatro e sete do terceiro verso e nas sílabas três e sete no verso quatro, a fim de igualar a cadência musical do original. Considero que, nestes versos, a recriação poética se fez presente com muita obliquidade, cumprindo apenas o papel de manter em curso o canto da *milonga*.

Devo chamar a atenção ao erro de rima ocorrido na tradução entre o primeiro e o quarto verso uma vez que “és” não é propriamente compatível com “ens”. A dificuldade se mostrou pelo fato de a maioria dos vocábulos finalizados em “ens” terem a característica de serem paroxítonas, o que destruiria completamente a rima, a métrica e a música. Este deslize é “perdoado” nas improvisações que os *payadores* realizam, mas não em uma peça escrita como esta. Considero então que a perda nesta situação foi a quebra do rigor poético na rima, além do afastamento semântico citado acima.

5- *de la cabeza a los pies*, (7-a) / de tua cabeça aos teus pés, (7-a)

6- *vestido de luto entero*, (8-c) / vestido de luto inteiro, (8-c)

No verso quinto se deu a situação de inserir pronomes possessivos após os artigos definidos pela necessidade de alcançar a métrica do verso. No português brasileiro a contração das preposições “da” e “aos” fez com que a tradução encolhesse em duas sílabas. No original são sete sílabas, se a tradução fosse na literalidade, como poderia ser, o verso ficaria com apenas cinco sílabas fonéticas “Da cabeça aos pés” perdendo a métrica e a cadência musical, pois a sílaba forte deixaria de ser a quarta para passar a ser a terceira. Considero que mesmo havendo essa inserção o quinto e sexto verso conseguiram carregar a carga semântica do original.

7- *sos un símbolo canero* (8-c) / és o símbolo maneiro (8-c)

8- *que va taconeando fuerte*; (8-d) / que vai pisoteando forte; (8-d)

Ao ser transportado ao português brasileiro, o sétimo verso trouxe dois problemas de tradução. Produziu um deslocamento de tratamento através do uso

verbal e utilizou a acepção diametralmente oposta do termo usado para fechar rimando com o sexto verso. Vou tratar primeiramente deste último caso. No original o termo “*canero*” rima com “*entero*” e na recriação no português brasileiro o termo “*maneiro*” rima com “*inteiro*”, ou seja rimas -ero/-ero e -eiro/-eiro, fato preponderante e necessário para o bom prosseguimento da poesia cantada. Acontece que semanticamente a carga de *maneiro*, mantendo um registro coloquial, é de atmosfera positiva, de coisa boa. Não sendo assim com “*canero*”, que traz uma conotação negativa, sendo um vocábulo *lunfardo*, cujo significado define o indivíduo que frequenta assiduamente a prisão, a “*cana*”, ou seja, um delinquente. Por outro lado *maneiro* é de um registro próprio de adolescente secundarista, enquanto “*canero*” é um termo usado no jargão carcerário. Inicialmente me vi inclinado a usar o termo “*cabreiro*” ou “*matreiro*”, uma vez que se encaixam por serem palavras paroxítonas com o sufixo -eiro. Uma vez que semanticamente nenhuma tinha relação com o original, a escolha recaiu por um termo tão oposto mas de maior uso na “*gíria*”. Todo esse exercício ocorreu em função de, mais uma vez, obedecer métrica e rima.

O caso “*sos*”, conjugação do verbo *ser* na segunda pessoa do plural no presente do modo indicativo, adaptada à segunda pessoa do singular no mesmo tempo do modo indicativo através da extirpação do “*i*”, transformando o “*sois*” em “*sos*”, é complexo pelo fato de extrapolar a seara gramatical. De imediato acuso que traduzi “*sos*” por “*és*” por uma absoluta falta de equivalência com qualquer termo em uso no português brasileiro. Parto do princípio que “*és*” seria a tradução de “*eres*” em castelhano, já que ambos acompanham o pronome pessoal *Tu*, ao ser conjugado no presente do modo indicativo. No entanto, no castelhano platino, uma coisa é dar ou receber o tratamento de “*Tu*” e outra coisa é receber ou dar o tratamento de “*Vos*”. O registro de “*Tu*” em castelhano é informal, mas é muito mais refinado que usar o registro de “*Vos*” utilizado no verso que estou analisando. Temos um narrador se referindo a uma entidade e que momentos atrás a tinha tratado de símbolo da delinquência, e nesse estrato social não cabe o tratamento de “*Tu*”. Por outro lado identifico um componente extralinguístico na colocação do “*Sos*” nesse verso. O “*Sos*” pode ser utilizado para estabelecer a distância do relacionamento, para estabelecer hierarquia, para desmerecer a outrem, ou para enaltecer e conferir respeito. Este último é o caso de que eu acredito se tratar no uso neste verso, coisa

que não é transportado ao utilizar a conjugação padrão do verbo ser na segunda pessoa do singular do modo indicativo. Conseqüentemente, a perda se refere ao desfoque no grau de tratamento.

A solução encontrada para o verso oito me produziu desgosto com o resultado ao qual cheguei. Na necessidade de obedecer à métrica e mais ainda nesse período musical a cadência, tive que optar por um vocábulo que guardasse certa referência com o original, a referência aqui é o uso do pé tanto para pisotear como para “*taconear*”. Não há dúvidas que pisoteando se encaixa perfeitamente na métrica desejada, condição que não consegui ao tentar outras soluções como: se impondo / chegando / se apresentando / entrando / cumprimentando / saudando e que poderiam conversar melhor com o termo “maneiro” utilizado no verso anterior. Entrar em algum lugar “*taconeando fuerte*” é entrar com segurança, sem hesitação, impondo respeito, ao passo que “pisoteando forte” tem uma carga de maldade que não se vislumbra no original. Pisotear entra em conflito semântico com o adjetivo do termo ao qual está se referindo que é o “símbolo maneiro”. Algo maneiro dificilmente é relacionado com a maldade. Como pares de versos, estes foram ao meu ver, os que ficaram mais distantes da peça original, corrompendo totalmente a mensagem.

9- *sos la Risa y sos la Muerte*, (8-d) / és o riso e és a morte, (8-d)

10- *vestidas de milonguero*. (8-c) / vestidos de pistoleiro. (8-c)

Se encontra no verso nove o mesmo problema de tradução abordado no verso sete. O “*sos*” como defendido anteriormente não encontra correlação no português brasileiro, podem se encontrar recursos mais analíticos que transponham a significância do “*sos*”, mas não de uma maneira tão sintética e condensada como é um vocábulo monossílabo. Também não consigo me alinhar àqueles que o traduzem sempre como “você é”. Entendo sim essa tradução como correta em varias ocasiões, tudo vai depender do contexto em que esteja sendo usado. Neste caso que está se analisando, a carga de afirmação que o “*sos*” carrega é muito grande, é concessão, aferição e reconhecimento ao mesmo tempo. É uma Ode ao Tango, por isso entendo o significado desse “*sos*” de maneira tão profunda. Não vou desenvolver a diferença de registro que existe entre o “*és*” e o “*sos*”, uma vez que já o fiz anteriormente.

Se “*risa*” e “*muerte*” em castelhano têm o gênero feminino, não ocorre o mesmo em português brasileiro, houve portanto uma mudança de gênero na indicação de estarem “vestidas” para estarem “vestidos”. Porém não considero esta situação como sendo um problema de tradução. O grande e grave problema de tradução foi encontrar um substituto para o substantivo *milonguero*. Este substantivo indica o indivíduo relacionado com a milonga e que por sua vez está intimamente relacionado com o Tango, sujeito principal desta poesia. Assim, a décima inicia com o vocábulo Tango e finaliza, dando um fecho poético, com o vocábulo *milonguero*, numa espécie de irmandade. Transpor essa situação para a obra recriada em português brasileiro se provou impossível, uma vez que o termo “milongueiro” tem um uso extremamente restrito em alguns lugares do Brasil. Principalmente próximo à fronteira com a Argentina e o Uruguai, a carga semântica difere muito do original. Utilizei o termo “pistoleiro” então, pois correlaciona-se o suficiente com o verso anterior para haver um mínimo de sentido, é uma palavra paroxítona e cumpre com a rima.

Estou ciente de que esta escolha destrói todo e qualquer caráter poético que o autor quis dar ao encerramento da estrofe. Alguém ser chamado de *milonguero* é um cumprimento, um elogio, algo positivo, ao contrário de pistoleiro que carrega uma total carga negativa.

### **5.1.5 Pérolas na segunda décima**

Ao ler a poesia escrita na segunda décima, registrada na página 50, devo confessar sem constrangimentos que sinto arrepios, ainda mais por conhecer a melodia e a força que esta transfere à própria letra, deve ser o tal do nativismo tratado anteriormente neste trabalho.

Existem algumas expressões com tamanha particularidade que se transformam em verdadeiros problemas de tradução, alguns insolúveis em minha opinião. Também o jogo e o entrelaçamento semântico das palavras fazem desta segunda décima um caso único de análise. Nesta segunda parte da poesia se faz presente de maneira bem ampla o uso do “lunfardo”, *argot* do submundo das grandes cidades rio-platenses, que produziu os problemas de tradução acima mencionados.



A estrofe se inicia com o problema de tradução do “Sos”, que não desenvolverei novamente por tê-lo feito anteriormente na página 54. O desafio se apresentou quando tentei encontrar um termo com significado equivalente ao de “camandulaje” (final do primeiro verso) e que ao mesmo tempo fosse paroxítono. Acontece que a palavra “camandulaje” faz parte do mundo do “lunfardo”. Escolhi a palavra malandragem por ambas terem a sílaba tônica na mesma posição, e embora semanticamente não mantenham relação, ambas se encontram com certa proximidade no leque semântico que se situa entre o “bem” e o “mal”. Embora tenha eu aplicado estas soluções um pouco forçadas, o grave problema sem solução foi deixar o verso em português brasileiro com sete sílabas em lugar de oito como manda a regra do verso octossílabo. Lembrando que é lícito um verso com sete sílabas sempre e quando a última sílaba seja a da rima, caso que não acontece ao usar a palavra malandragem.

Para continuar com o tema do “lunfardo”, nos versos três e quatro se encontram novamente dois exemplos deste dialeto que localizam indubitavelmente o lugar onde se gerou a poesia, refiro-me a “*barbijo*” e “*sabalaje*”.

Se bem “*barbijo*” pode ter alguma relação com “facada”, palavra que escolhi para compor a tradução, se encontram as seguintes diferenças de conceito: um “*barbijo*” é produzido por uma faca ou qualquer outro instrumento cortante, não perfurante, geralmente na região do rosto onde cresce a barba, daí o nome “*barbijo*” (inferência minha), e por indicar que se trata de “*el barbijo de muerte*” induz a pensar que se trata de um corte na garganta cujo resultado seria a morte de alguém. Por ser um corte e não uma perfuração, mais própria de uma facada, é o simbolismo do talho como uma “rubrica” ou assinatura dessa malandragem.

Entremos na análise do termo “*sabalaje*”. Embora o castelhano rio-platense conheça e utilize o termo “*bandidaje*” equivalente do termo “bandidagem”, o autor seguramente não o utilizou por ser este de registro mais elevado e que seria certamente de uso comum entre outras camadas sociais que não as camadas das quais faz retrato esta poesia. Em outras palavras, “*sabalaje*” e “*bandidaje*” podem ser sinônimos, mas pertencem a mundos diferentes, fazendo com que a solução de tradução que eu encontrei projetasse exatamente o enunciado por Dante Milano, ou seja, minha tradução foi a versão do que o autor “quis dizer”, mas não exatamente o que ele “disse”.

Nos versos cinco e seis, veremos que a tradução se afastou muito do sentido original ao usar o termo “vadiagem” como equivalente tradutório de “*chusmaje*” e muito mais ainda quando houve a necessidade de trazer para a realidade brasileira o instrumento musical ícone da música metropolitana rio-platense, o “*bandoneón*”.

Todos os sufixos “-aje” que apareceram até o momento nas palavras: “*camandulaje*”, “*sabalaje*” e finalmente “*chusmaje*” fazem referência a grupos de pessoas de número indefinido. Todos com alguma característica em particular, sendo que a particularidade de um “*chusmaje*” é a de ser um grupo de pessoas “fofoqueiras”, “enxeridas”, “intrometidas”, dos estratos sociais menos favorecidos situados nos bairros periféricos ou ainda em “cortiços”. Por isso é que critico minha escolha de “vadiagem” para servir de equivalente a “*chusmaje*”, mas não encontrei outro termo que encaixasse na métrica e rima da poesia e tivesse a cadência musical necessária à música.

O caso do “*bandoneón*” é icônico quando se aborda os problemas de tradução. Primeiro porque se trata de um instrumento desenvolvido no Rio da Prata a partir de um ancestral alemão chamado concertina, mesmo ancestral da brasileiríssima sanfona, com a particularidade de que o instrumento, o nome e o som viraram elementos da identidade nacional. E para piorar é um instrumento pouco conhecido no Brasil, não sendo como os violinos, violoncelos ou piano que são de conhecimento praticamente universal. Razão esta que me deu muito desgosto domesticar a poesia e usar o violão como equivalente de “*bandoneón*”.

Passemos agora para o par de versos os quais considero como de maior afastamento semântico em toda esta poesia. No verso sete, além de mais uma vez encontrarmos o famoso “sos”, tratado anteriormente, nos deparamos com um falso amigo, e como todo falso amigo, leva o tradutor principiante ou desavisado para um falso entendimento. Ao fazer a tradução, eu reescrevi o verso usando deliberadamente um falso amigo pelo simples motivo de manter as características da milonga, varias vezes mostradas neste trabalho, quais são: métrica, rima e cadência musical.

O termo “*furca*” embora se pareça muito com “forca”, não carrega a mesma indicação semântica e de quebra se relaciona poeticamente com a palavra “traição”, relação esta que não consegui reproduzir na tradução. Vejamos: O termo “*furca*” em *lunfardo* define o estrangulamento produzido em uma pessoa quando esta é

abordada traiçoeiramente pelas costas, daí eu ter indicado a relação que “*furca*” tem com a palavra traição, usada a continuação no mesmo verso. No caso da obra traduzida os termos “forca” e “traição” podem até ter alguma relação de consequência, embora demandasse alguma explicação complementar. No caso original não ocorre tal distanciamento, ao contrário, o autor buscou ao usar “*traición*” uma reafirmação do dito anteriormente, uma vez que “*la furca*” é já de por si um ato traiçoeiro.

A tradução do oitavo verso é simplesmente vergonhosa. E se é de produzir vergonha, e eu tenho consciência disso, por que então eu o traduzi dessa maneira? Mais uma vez reafirmo que no verso cantado, para recriar uma obra análoga, o elemento mandatório, aquele que se sobrepõe aos outros, é a cadência musical. A música obriga a letra a se ajustar a ela, mas ao mesmo tempo devemos lembrar que a própria letra tem padrões a obedecer, métrica e rima, assim, a letra se estrutura dentro de seus padrões sujeitando-se a obedecer, em última instância, à música. Verter “...*el piropo y el chamuyo*...” em “...o chamego e o boato...” obedeceu à necessidade de encontrar um termo que pudesse rimar com a palavra final do nono verso, neste caso “mato”, assim “boato e mato” rimam como o fazem “*chamuyo y yuyo*” na poesia original.

Por que “*piropo*” e “*chamuyo*” são tão distantes de “chamego” e “boato”? Ao passo que “*piropo*” é uma abordagem feita por um homem a uma mulher de maneira galanteadora, (infelizmente às vezes de maneira grosseira dependendo da educação do homem) com a finalidade da conquista ou às vezes por mera elegância, mas sempre mantendo a distância que a oralidade lhe permite. Por outro lado o chamego, em português brasileiro, não é uma ação exclusivamente masculina e está relacionada com o tato, com a proximidade física, com o toque, que pode ou não ser acompanhada de oralidade. Vejam quantas diferenças!

Ao mesmo tempo, vemos um maior distanciamento semântico entre os termos “*chamuyo*” e “boato”. Se bem a palavra “*xaveco*” em uma de suas acepções se aproxima bastante ao significado de “*chamuyo*”, por serem ambas conversas realizadas em tom baixo perseguindo o propósito da conquista, eu não pude usá-la na tradução porque, mesmo tendo *xaveco* e *boato* três sílabas, a palavra *xaveco* não cumpre com o requisito da rima com o final do nono verso que é “-ato”, particularidade esta cumprida pela palavras “boato”.

Chegamos assim ao último problema de tradução desta décima que, junto com os outros apontados anteriormente, desfiguraram o sentido original que o autor deu a sua poesia. O termo em questão é “yuyo”. Eu traduzi como mato, me justificando mais uma vez pela necessidade de encontrar uma palavra que rimasse com o final do nono verso, “-ato”. O único paralelo entre mato e *yuyo* que eu encontro é que ambos termos circulam em referencia ao reino vegetal. A acepção que o brasileiro faz quando escuta ou emite a palavra mato é sempre de certa distância com ele, por exemplo, “o mato das ruas”, o fundo da casa está cheia de mato”, “é bicho do mato”, “lá no meio do mato” e etc. Na cultura rio-platense o termo “*yuyo*”, cujo significado poderia ser atingido como sendo “erva”, tem uma proximidade quase que sentimental com as pessoas, principalmente os moradores do interior ou dos arrabaldes das grandes cidades que, lembremos, é o mundo onde se situa a poesia. Essa proximidade se dá no sentido de que o *yuyo* é quase sempre uma planta medicinal, ou seja, é algo bom no imaginário coletivo. Carrega também as lembranças afetivas de todos os rio-platenses de suas mães, tias e avós tomando seus pequenos chimarrões de ervas principalmente depois do almoço, que na Argentina e no Uruguai recebe o nome de “*mate de yuyos*”. Com isso, o autor ao referir-se a uma “*flor de yuyo*” e ainda mais como causa de “*perfumar el corazón*” confere ao “*yuyo*” todo o bem que a palavra mato não consegue transmitir.

## **5.2 Caso nº 2: *Payada de contrapunto***

O fenômeno da poesia improvisada cantada em duplas e acompanhada de música não é exclusividade das região dos pampas. Esta expressão se encontra praticamente em toda América Latina, com suas particularidades regionais (vide o exemplo do repente nordestino). Todas essas manifestações obedecem a um código geral primário comum à região, originado com os menestréis medievais da Península Ibérica, respeitando os sistemas estróficos peninsulares, com um forte apego pela rima, o emprego de estruturas predefinidas de abertura e fecho das estrofes e o uso abundante de recursos como a metáfora.

### **5.2.1 Diferenças e semelhanças entre os dois casos**

O fenômeno da *payada* pode se produzir, como dito anteriormente, em forma de canto *solo* ou em duplas. Existem vários pontos de convergência entre as duas

modalidades. Como podemos observar, tanto na *Apologia Tanguera* analisada anteriormente, como na *payada de contrapunto* agora apresentada, ambas são versos cantados, o acompanhamento musical é produzido pelo mesmo indivíduo que canta, o instrumento utilizado para o acompanhamento é o violão, o gênero usado no canto é a *milonga*, a estrutura dos versos obedecem à estrutura da décima espinela, e ambas têm uma forte referência ao âmbito rural.

Outro aspecto interessante de ressaltar é que, enquanto o canto *solo* dá espaço para a execução de peças anteriormente produzidas, no canto em duplas, a referida *payada de contrapunto* sempre será a execução de um verso improvisado. Esta afirmação não retira a possibilidade do canto *solo* do *payador* ser também o resultado de uma poesia improvisada.

Como peça de atuação, a *payada de contrapunto* tem um roteiro a seguir e responde a normas conhecidas pelos cantores e pelo público.

A professora Moreno Chá define a atuação dos *payadores* da seguinte maneira:

*Se trata de un evento poético musical en el que la actuación es un componente necesario, y como tal, su estudio abarca no sólo el objeto y el sujeto, sino también el contexto, la audiencia, las conductas, etc., atravesados por los ejes de tiempo y espacio. (MORENO CHÁ, 2016 p.35)*

Encontro nas palavras da professora Moreno Chá uma proximidade com o conceito de nativismo apresentado anteriormente na seção 4.1, assim como, ao se referir ao evento como uma atuação, o relaciona com suas origens medievais.

No *contrapunto* os *payadores* estabelecem um desafio poético cantado com alternância de voz. Aquilo que no passado era uma espécie de “duelo”, e não poucas vezes acabava em morte ou no mínimo em perda de prestígio, hoje é uma “*performance*” de dois artistas que em cumplicidade constroem uma narrativa para uma audiência ávida por lembrar grandes feitos do passado, ou para reafirmar suas características identitárias.

### **5.2.2 E o desafio finalmente aconteceu!**

O estudo de caso que trago é um exemplo disso. Trata-se de uma *payada de contrapunto* realizada em Montevideu, no dia 24 de agosto de 1996, por ocasião do

estabelecimento da data comemorativa “*El Día del Payador*”, no palco do Teatro Solís, lugar de maior prestígio na cidade e geralmente dedicado à música de concerto. Compartilharam o palco, ao realizar a abertura do evento, os *payadores* Nilo Caballero, do Uruguai, e Victor di Santo, da Argentina.

Em suas trovas os *payadores* utilizaram a estrutura formal de uma *payada*, ou seja: saudação ao público e apresentação de si mesmos, desenvolvimento do tema, neste caso os *payadores* do passado, e o encerramento com a última estrofe sendo cantada alternadamente pelos *payadores* de dois em dois versos.(MORENO CHÁ, 2016. p.128 -130)

<p><i>Nilo Caballero (uruguai)</i></p> <p style="text-align: center;">I</p> <p><i>- Muy buenas noches señores les deseo um rato feliz acá en el teatro Solís oyendo a los payadores que es como um jardin de flores a lo largo del camino donde se puebla de trinos de jilguero y de zorzal del payador oriental y el payador Argentino.</i></p> <p style="text-align: center;">II</p> <p><i>-Que linda es la tierra mía que linda es la tierra suya para que un verso construya de las lindas lejanías de las viejas toderías por diferentes caminos buen payador argentino sobre la historia cabalgo lo estaba esperando Hidalgo a usted negrito Gabino.</i></p> <p style="text-align: center;">III</p> <p><i>-El payador es pasado pero se encuentra vigente palpitando en el presente como general, soldado desde tiempos apagados palpita un sueño profundo</i></p>	<p><i>Victor Di Santo (argentino)</i></p> <p style="text-align: center;">I</p> <p><i>-Ante este marco imponente De este Teatro Solís Vengo desde mi país Con un verso conseqüente cara a cara, frente a frente Aquí le ofrezco mi estampa No traigo montes ni trampas Mi canto se conceptúa Que viva el pueblo charrúa Aquí les grita este pampa</i></p> <p style="text-align: center;">II</p> <p><i>Igual que un tiro de taba en la raya de un camino yo represento a Gabino representa usted a De Navas el tiempo lo transportaba a hacer la recordación el negro halla en mi nación y Don Juan en esta tierra que la tradición encierra dentro de mi corazón.</i></p> <p style="text-align: center;">III</p> <p><i>-El payador de su tierra y el payador de la mía cantó en lejanos días en carreras o en yerras el pensamiento se encierra con un sentido feliz</i></p>
--	---

<p><i>y con paso firme y puro va alumbrando por la huella con un chispazo de estrella para alumbrar el futuro.</i></p> <p style="text-align: center;">IV</p> <p><i>-Creo que tiene merecido llegar hasta las alturas siempre vivió en las llanuras y casi emponchao de olvido pero han entibiado el nido con un sentido capaz de vincha y de chiripá para que en nuevos fulgores el canto y los payadores no se nos mueran jamás</i></p> <p style="text-align: center;">V</p> <p><i>-El anduvo en los fogones por la bandera luchó y con su poncho atoró a veces muchos cañones las viejas revoluciones palpitaban con unción y esgrimiendo el diapasón después de cantar su guerra vino a cantarle a la tierra en la rueda de un fogón.</i></p> <p style="text-align: center;">VI</p> <p><i>-Argentinos y orientales payadores de la historia tienen derecho a la gloria porque tienen credenciales si antes fue entre los juncales le puso un raudo matiz ya tiene un rumbo feliz yo le he escuchado cantar por allá en el Luna Park y acá en el Teatro Solís</i></p>	<p><i>y hoy le pongo este matiz de su tierra y de la mía cantaba en las pulperías y hoy canta aquí en el Solís.</i></p> <p style="text-align: center;">IV</p> <p><i>-Yo pienso que el payador puede cantar de jacquet porque deja algún bouquet que tiene la flor su cariño, su valor su sentimiento certero tanto canta en lo campero en una noche de farra o abrazado a la guitarra en este ambiente pueblera.</i></p> <p style="text-align: center;">V</p> <p><i>Cuando aquel patriota grande fue nuestro libertador también llevó a un payador en el cruce de los Andes el sentimiento se expande mientras que dejo una nota el payador fue patriota por eso quedó en la historia se alegraba en las victorias y lloraba en las derrotas.</i></p> <p style="text-align: center;">VI</p> <p><i>-Con gusto recordaré sin entrar en un relato a Generoso Damato y a Betinotti José ahora me pongo de pie cantando la gloria vieja ya que el público me deja que aquí largue mis clarines por Luis Alberto Martínez por Clodomiro y Callejas</i></p>
<p style="text-align: center;"><i>-Bueno accollare argentino acompañe al Oriental (N.C) -como nó, en forma cordial yo lo sigo en el camino (V.D.S)</i></p>	

-por Hidalgo, por Gabino  
 por toda la patria entera (N.C)  
 -en una forma certera  
 aquí termina este canto (V.D.S)  
 -de Caballero y Di Santo  
 hermanando las banderas (N.C)

### 5.2.3 Análise do *contrapunto*

Analisarei o registro daquele evento, como o tradutor que olha uma obra em busca de problemas de tradução que enfrentará ao realizar seu trabalho. Devido à extensão da *payada*, e por não ser a tradução em si o motivo deste trabalho, não realizarei o ato tradutório, mas identificarei três problemas de tradução e apontarei aonde se encontra a origem das dificuldades de transpor o sentido original do texto. Deve-se lembrar que, por ser tão particular a uma região, não caberia ao tradutor domesticar a poesia, sob o risco de desfigurá-la de tal maneira que perdesse o sentido original.

Coube ao *payador* uruguaio, por ser o anfitrião, provocar o jogo de interações. Depois da apresentação, nas segundas estrofes de cada *payador*, que corresponde sequencialmente à terceira e quarta entradas, se encontra a meu ver um dos maiores problemas de tradução, ou seja a mistura de história, nomes conhecidos na região e um evento no passado que, de certa maneira, a reunião de um *payador* argentino e um *payador* uruguaio faz referência com a simples presença de ambos. Vejamos a passagem:

(verso 7) *buen payador argentino*  
 (verso 8) *sobre la historia cabalgo*  
 (verso 9) *lo estaba esperando **Hidalgo***  
 (verso 10) *a usted **negrito Gabino***.  
 (Estrofe II, N.C)

(7) O sétimo verso é o vocativo usado pelo uruguaio para trazer o oponente para o que está prestes a dizer.

(8) O oitavo verso é escrito desde a primeira pessoa do singular e indica metaforicamente que o que vai dizer se situa em um fato histórico.

(9) O nono verso, embora pudesse parecer que está escrito na primeira pessoa do singular, declarando que estaria esperando pelo oponente de maneira



“fidalga”, com cavalherismo, fica claro que o sentido não é esse quando finaliza o próximo e último verso da estrofe. Hidalgo na verdade é o sobrenome de um escritor do passado, Bartolomé Hidalgo.

(10) O décimo verso produz o desfecho ao nomear quem era a figura esperada, ao qual ele se referiu como “...*negrito Gabino*.”

Vamos às explicações e à análise. Deixando os versos sete e oito de lado, que foram os que prepararam o desfecho, vou me deter primeiramente em Hidalgo (verso 9). O escritor Bartolomé Hidalgo, consenso entre literatos e historiadores, foi o precursor da poesia gauchesca, como citei anteriormente na página 47, e deve-se ter presente que ele era uruguaio. Que importância teria isso? diria o leitor deste trabalho. Não se pode esquecer que essa *payada* foi realizada entre um uruguaio e um argentino, e que eles mesmos na apresentação, na primeira estrofe, já fizeram questão de marcar essa diferença. Para complementar essa realidade, *El Día del Payador* em Uruguai passou a ser celebrada no dia 24 de agosto, ou seja, naquele mesmo dia do encontro, e que fora também o dia de nascimento de Bartolomé Hidalgo, por isso o reconhecimento da data. Conjugando todos esses dados, me permito afirmar categoricamente que quem estava esperando era “Hidalgo”, a pessoa, e não um “*hidalgo*”, característica de uma pessoa. Essa certeza na verdade aparece ao nomear no último verso quem é a pessoa esperada, que em uma transposição de identidade, o uruguaio chama o argentino de “*negrito Gabino*” (verso 10).

Gabino Ezeiza, foi o maior *payador* de seu tempo na Argentina, sempre lembrado e cultuado pelos seus conterrâneos, tanto que *El Día del Payador* na Argentina é celebrado o dia 23 de junho, dia este que, em 1884, Gabino Ezeiza venceu um disputadíssimo duelo poético (*una payada*) mantido com o também ultrafamoso *payador* uruguaio Juan de Navas.

Vejamos agora a resposta na segunda estrofe do argentino:

(verso 1) *Igual que un tiro de taba*

(verso 2) *en la raya de un camino*

(verso 3) **yo represento a Gabino**

(verso 4) **representa usted a De Navas**

(verso 5) *el tiempo lo transportaba*

(verso 6) *a hacer la recordación*

(verso 7) *el negro halla en mi nación*

(verso 8) *y Don Juan en esta tierra*

(verso 9) *que la tradición encierra*

(verso 10) *dentro de mi corazón.*

(Estrofe II, V.D.S)

A resposta à deixa do *payador* uruguaio, Victor di Santo resolve trazer novamente esses personagens do passado a baila, enunciando que ele, sendo argentino, estava representando seu conterrâneo Gabino Ezeiza (verso 3) e que Caballero, ao ser uruguaio, estava na qualidade de representante de Juan de Navas (verso 4).

Vamos agora para o sétimo verso do argentino. Seria um grave erro por parte de um tradutor, levar o entendimento do substantivo “negro”, conforme se encontra no verso 7 “*el negro halla en mi nación*”, como se referindo em sentido abstrato a um representante de um grupo étnico, ou em sentido amplo ao conjunto de uma raça. O próprio contexto discursivo não avalizaria tal abordagem, deixando-a um tanto bizarra, posto que, pensemos, o quê “o negro” ou “um negro” estaria entrando repentinamente no meio de uma historia de antigos *payadores*? Para compreender, deve-se notar que Victor di Santo se refere à Gabino como “...*el negro*...”, uma vez que de fato Gabino era negro, não havendo nenhuma conotação pejorativa nisto, ao contrário, no Rio da Prata chamar outra pessoa de “negro”, se entende como um apelido carinhoso. Nesta situação, para as pessoas envolvidas na cultura rio-platense, a compreensão é que o argentino referiu-se a Gabino dessa maneira, carinhosamente.

Note-se também como mais uma vez é determinada, por parte do *payador* argentino, a diferença entre os participantes, quando ele relaciona “...*el negro*...” com “...*mi nación*...” (Argentina) e por outro lado a “...*Don Juan*...” com “...*esta tierra*...” (Uruguai).

E aqui chegamos ao final daquilo que chamei anteriormente de um dos maiores problemas de tradução no exercício tradutório desta peça: a segunda estrofe de ambos. Mais uma vez o argentino faz referência, de uma maneira não mencionada anteriormente, ao oponente de “*el negro*”, desta vez (verso 8) chamando-o de “*Don Juan*”. Para o ouvinte/leitor rio-platense, esta passagem não seria outra coisa do que a maneira respeitosa que o argentino encontrou para se

remeter à memória de Juan de Navas, uma vez que o primeiro nome de Navas é Juan, fato este conhecido em ambas margens do Rio da Prata. Mas para o leitor da tradução que não possui este conhecimento prévio, realizar este enlace resultaria num exercício de inferência bastante difícil.

Note-se que para embasar esta hipótese eu levo em conta que em nenhum momento da poesia ouve alguma preparação do ouvinte/leitor para a entrada desses personagens na peça, mencionando os nomes completos deles por exemplo, deixando o leitor da tradução sem saber quem é esse “*Don Juan*”, assim como sem um conhecimento prévio, não poderia relacionar “*el negro*” com Gabino Ezeiza.

E, aonde se encontra a origem da dificuldade de transpor o sentido original do texto nesta segunda estrofe? Sem dar meias voltas, direi que em minha opinião o desconhecimento prévio daquela *payada* histórica realizada em 1884, o desconhecimento prévio de que Gabino Ezeiza era negro, o desconhecimento prévio do tratamento não pejorativo sobre o termo negro no ambiente platino, o desconhecimento do nome de Juan de Navas, o desconhecimento prévio da figura de Bartolomé Hidalgo, fazem que toda tentativa de verter o sentido original numa tradução se encontre fatalmente prejudicada.

Entrarei a seguir, na segunda parte da peça a ser analisada. Na quinta estrofe, Caballero faz uma verdadeira ode de exaltação à participação dos *payadores* na epopeia independentista. É de se notar que neste momento narrativo não há separação de terras ou países, posto que tanto Argentina quanto Uruguai formavam parte de uma unidade que se chamou *Provincias Unidas del Río de la Plata*. Reproduzirei a estrofe de Caballero apenas como preparação para analisar parte da estrofe de complemento produzida por Di Santo:

*El anduvo en los fogones  
por la bandera luchó  
y con su poncho atoró  
a veces muchos cañones  
las viejas revoluciones  
palpitaban con unción  
y esgrimiendo el diapasón  
después de cantar su guerra  
vino a cantarle a la tierra  
en la rueda de un fogón.  
(Estrofe V, N.C)*

Repare o leitor como esta estrofe vai de encontro à reflexão feita na seção 4.2 Do *payador*. Na página 40 apontei como possível ponto de inflexão a sua participação nas guerras independentistas, removendo assim a imagem negativa de marginal que o *gaucho* detinha, em uma nova imagem de personagem identitário, cultuado pela sua bravura.

Retornando à análise da *payada* de Di Santo, vejamos sua resposta:

(verso 1) *Cuando aquel patriota grande*

(verso 2) *fue nuestro libertador*

(verso 3) *también llevó a un payador*

(verso 4) *en el cruce de los Andes*

(verso 5) ...

(Estrofe V, V.D.S)

Ao pensar na tradução destes quatro versos, cheguei bem próximo ao sentido “das palavras” usadas no texto original, mas esbarrei na harmonização do conjunto das características da peça, ou seja, rima, métrica e cadência musical. Mas mesmo se tivesse tido sucesso, a compreensão do texto poético, e aqui radica minha análise, seria prejudicada pelo desconhecimento do que significa o fato histórico “*el cruce de los Andes*”. Ou seja, exigiria explicações, contextualizações prévias que prejudicariam a fruição estética da obra.

A epopeia da transposição da Cordilheira dos Andes, realizada em 1817 pelo General José de San Martín a fim de enfrentar as forças favoráveis à coroa espanhola, é um feito marcado no profundo da alma latino-americana e mais profundo ainda na identidade argentina, uma vez que San Martín é o herói e símbolo máximo na configuração daquele país. É de conhecimento geral, falado e escrito recorrentemente no ambiente platino, que nas tropas de San Martín haviam *gauchos payadores*, situação esta que eu já havia registrado ao me remeter à pesquisa da professora Ercília Moreno Chá, conforme está na seção 4.2 Do *payador*, na página 39. Assim, Victor di Santo, explorou a conjunção do sentimento patriótico dos argentinos na figura de San Martín, com a imagem do *payador*, guerreiro leal aqui exaltado, através de uma façanha heroica como foi “*el cruce de los Andes*” a fim de enfrentar o inimigo colonizador.

Mais uma vez a referência a elementos paratextuais se faz presente, desta vez com uma alta dose de emotividade inserida nos versos quando recebidos pelo ouvinte/leitor rio-platense, não encontrando eco nos leitores da tradução que não compartilham as mesmas memórias.

Poderia apontar e analisar outros problemas de tradução encontrados nesta poesia gauchesca, tais como o gentílico “oriental” (os uruguaios, ou seja, nascidos na banda oriental do Rio Uruguai), contendo um forte apelo nativista para os uruguaios e usado em três oportunidades, ou a referência ao icônico Luna Park, lugar multipropósito da cidade de Buenos Aires, ou termos lexicais próprios da região, mas como terceira análise de uma situação de difícil transposição apontarei a sexta estrofe cantada por Victor di Santo. Nesta, o *payador* argentino faz uma reverência a personagens do passado, remarcando mais uma vez o tema no qual se centrou a poesia. Vejamos a estrofe:

*Con gusto recordaré  
sin entrar en un relato  
a **Generoso Damato**  
y a **Betinotti José**  
ahora me pongo de pie  
cantando la gloria vieja  
ya que el público me deja  
que aquí largue mis clarines  
por **Luis Alberto Martínez**  
por **Clodomiro y Callejas**  
(Estrofe VI, V.D.S)*

Victor di Santo teve a deferência de resgatar da memória dois nomes argentinos e três uruguaios. Imaginemos que os versos tivessem sido vertidos ao português brasileiro com todo sucesso, respeitando rima e métrica da décima espinela, e respeitando ainda a cadência musical que a *milonga* impôs à peça original, qual teria sido o tratamento que o tradutor teria dado aos nomes dos antigos e famosos *payadores*? Se por força de respeitar as características da *milonga*, diversas vezes apontadas durante este trabalho, o tradutor optasse por domesticar os nomes, ele estaria destruindo o sentido da mensagem. Se por outro lado mantivesse os nomes originais o texto traduzido não produziria nenhum efeito no leitor dessa tradução.

Os nomes dos velhos *payadores* trazem à memória emotiva do ouvinte/leitor da peça original algo muito distante do que pode trazer ao leitor da tradução, uma vez que para este é indiferente que se chamem José Betinotti, Luis Alberto Martínez ou Generoso Damato, não significam nada. Fazendo uma grosseira comparação, seria o que nomes como Jaime Caetano Brown ou Teixeira produzem numa plateia gaúcha, ou talvez o nome de Pinto de Monteiro numa plateia composta por pernambucanos.

## 6. Considerações finais

---

No início havia apenas uma vaga ideia do que refletir sobre o ato tradutório, suas grandiosas possibilidades e suas infames limitações, representaria para mim como estudante pesquisador, como pessoa inserida e contribuinte de uma sociedade acadêmica e finalmente como tradutor. À medida que o trabalho evoluía, essa nebulosidade intelectual foi se dissipando e deu lugar à certeza de que todo conhecimento não só é passível de reflexão, como deve ser aberto, aceitando assim o ato reflexivo sobre si mesmo num jogo de críticas e reafirmações.

Trazer à baila aspectos relacionados com a prática tradutória vai ao encontro dessa discussão do conhecimento, dessa necessidade de refletir sobre conceitos previamente estabelecidos. A relevância de revisitar e discutir procedimentos amplamente aceitos pela comunidade acadêmica está em manter o espírito questionador do pesquisador de maneira vigilante, com a finalidade de evitar a instalação de processos dogmáticos, mesmo que esta instalação não seja intencional.

Ao me lançar na busca da existência de uma fronteira entre o que se denomina de matéria traduzível e não traduzível, que eu dei o nome de “limites da tradução”, fui escavar um terreno no qual me sinto confortável e que considere poder extrair um máximo de proveito com um mínimo de desacertos. Refiro-me à tradução da poesia gauchesca rio-platense. O fato de eu ser nativo do Rio da Prata e ter passado minha infância e juventude naquela região do planeta, assim como também o fato de ter residido os últimos quarenta anos de maneira ininterrupta no Brasil, me dão credenciais para afirmar que tenho pleno domínio não só de ambas línguas, mas de ambas culturas, com suas memórias e idiossincrasias.

Para que a resposta às perguntas iniciais, se o conjunto emocional que se depreende da arte poética poderia ser traduzido e se haveria algum limite em que esbarrasse a tradução da poesia gauchesca, pudesse chegar a um bom porto, primeiramente tive a necessidade de visitar o pensamento de grandes teóricos do passado como da atualidade. Esse acercamento ao exercício crítico que grandes sábios da teoria realizaram sobre a traduzibilidade ou não da poesia, assim como a experiência ímpar dos tradutores de ofício, além de ter enriquecido sobremaneira minha humilde bagagem de conhecimento, possibilitou-me assentar bases para ir

com o espírito aberto em busca da existência de elementos que estabeleçam limites para a tradução da poesia gauchesca.

Por entender que havia relevância, dediquei alguns capítulos a estabelecer uma larga apresentação sobre a gênese do principal personagem e depositário de toda a narrativa da poesia gauchesca, refiro-me propriamente a “*el gaucho*”, sem a qual entendo que ficaria comprometida a noção de nativismo, conceito este que acabou sendo o norte seguido em busca de minhas respostas.

Como a necessidade que se impunha era a identificação ou não de limites à tradução da poesia no âmbito gauchesco, me cobri com o poncho da teoria e parti para a plenitude do ofício, traduzi então e completamente uma milonga ao mesmo tempo que tecia meus comentários e críticas a minha própria tradução. Continuei com uma detalhada análise de três pontos que considerei problemas de tradução de difícil ou impossível solução, compreendidos na transcrição de uma *payada de contrapunto*.

Como resultado de tal empreitada e como resultado de todo o exercício tradutório realizado neste trabalho, abrigando-me sempre na sábia discussão teórica a que submeti autores de tal calibre como são José Paulo Paes, Paulo Ronai, Ivan Junqueira, Octávio Paz, e o imortal Manuel Bandeira entre outros, cheguei a uma consideração que julgo relevante para o debate da traduzibilidade poética, tendo como base a poesia gauchesca.

Dei início ao capítulo 3.1 Tudo se traduz! deste trabalho com o questionamento desta afirmação. Qual seria a definição de tradução utilizada pelo emissor desta sentença para realizá-la com tanta assertividade? Uma vez que identifiquei que para poder considerar o resultado da tradução poética satisfatória esta deveria chegar ao leitor em forma, conteúdo e mensagem idênticas à peça original, tendo como único propósito proporcionar a mesma experiência com a mesma profundidade emotiva que o leitor da peça original recebeu, sou levado então a discordar da afirmação inicial. Não, nem tudo se traduz!

O exercício de tradução da milonga *Apologia Tanguera*, a qual fui analisando ao mesmo tempo que apresentava o resultado tradutório, apontou uma série de desfoques e deslocamentos semânticos.

Foram claras as dificuldades e por vezes as impossibilidades de atender às características formais da estrutura que a poesia gauchesca demanda quando se



utiliza a *milonga* como veículo. Para atender a rima, se sacrificou a mensagem, para atender a métrica se sacrificou a cadência musical. Devo fazer a ressalva que tal impossibilidade tradutória não se apresentou de maneira universal em toda a poesia, mas considerando que a milonga é um conjunto de dez versos que encerram um sentido em si, um verso sequer que não atenda as características necessárias compromete toda a estrofe. Infelizmente, cada estrofe teve muito mais que um verso incapaz de atingir o mínimo satisfatório.

Contudo, identifiquei que, mesmo se se conseguisse atender a todos os requisitos formais da estrutura demandados pela *milonga*, e digo *milonga* como sinônimo de poesia gauchesca rio platense, existe outro fator que, em minha opinião, é o verdadeiro limite da tradução encontrado através da reflexão realizada neste trabalho. O nativismo, termo definido e explorado no capítulo 4.1, é o responsável por fazer com que a mensagem transmitida através de uma poesia gauchesca esteja recheada de memórias afetivas inerentes aos habitantes de uma determinada região, neste nosso caso a região dos pampas. Como foi possível observar, as referências históricas foram recorrentes, assim como o acesso a hábitos e costumes pampeanos. Mas, acima de tudo, na poesia gauchesca rio platense se lança mão principalmente da identidade regional.

Como traduzir as memórias de histórias repetidas pelas avós e confirmadas pelas professoras do colégio? Como traduzir as sensações adquiridas ao longo de uma infância e que agora estão nas estrofes de uma poesia? As emoções advindas das memórias afetivas de uma comunidade não se traduzem, apenas conseguem ser rememoradas pelos ouvintes/leitores originários dessas comunidades. Não se trata aqui, de poesias que contam e cantam assuntos universais, como seriam o desabrochar de uma flor, o nascer do sol, ou mesmo a morte. Trata-se de uma poesia que precisa de um conhecimento prévio para que emocione, conhecimento este que não se encontra estocado nos recônditos da alma dos leitores de tradução, ficando disponível para estes apenas o que o autor “quis dizer”, mas não o que o autor “disse”, como fora vaticinado pelo escritor e tradutor Dante Milano.

No entanto, encontra-se aberta a estrada do conhecimento, precisando ser constantemente revisitada. Os limites da tradução, identificados e defendidos neste trabalho, precisam ser testados e criticados, ou ainda ampliados por aqueles que decidam dar continuidade a esta reflexão, se assim entenderem, pesquisando no

nativismo de outras regiões e verificando se o mesmo fenômeno da impossibilidade tradutória se apresenta.

***Los dogmas son claustros adormecedores.***

## Bibliografia

---

- ATORRANTE. *in: Dicionario de lunfardo de Todotango.com*. 2019. Disponível em: <http://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/termino.aspx?p=atorrante>  
Acesso em: 26/09/2019.
- BANDEIRA, Manuel. **Poesia e prosa Volume II**, Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.
- BARBOSA, Heloisa Gonçalves. **Procedimentos Técnicos da Tradução**. São Paulo: Editora Pontes, 2004.
- BARBOSA LESSA, Luiz Carlos. A origem da palavra “Gaúcho” *in: Rodeio dos Ventos*. Porto Alegre: Ed Mercado Aberto, 1978. Disponível em: <http://www.paginadogaúcho.com.br/hist/gaúcho.htm> Acesso em: 14/09/2019.
- BASTOS, Maria Helena Câmara. Os Jesuítas e as Missões Orientais *in: Os Jesuítas no Brasil*. Unesco/Brasília -DF: Liber Livro Editora Ltda, 2016.
- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro. **La vida es sueño**. 1636. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-es-sueno-0/html/fedc73fa-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-es-sueno-0/html/fedc73fa-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html) Acesso em: 27/05/2019.
- CONCOLORCORVO, **El lazarillo de ciegos caminantes**. Buenos Aires: Junta de Historia y Numismática Americana de Buenos Aires, 1908. Biblioteca Virtual Universal, Disponível em: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/132560.pdf> Acesso em: 10/08/2019.
- DE AZARA, Félix. **Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata**. Madrid: Imprenta de Sanchiz, 1847. Biblioteca Virtual Universal. Disponível em: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/130467.pdf> Acesso em: 10/08/2019.
- FAGUNDES, Antônio Augusto. **Curso de tradicionalismo gaúcho**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1997.
- FERRARO, Eduardo Hector. **Ser ou não ser gaúcho? A perspectiva do sujeito campeiro contemporâneo no pampa latino-americano**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.
- FORT, Murilo. Una entrevista com Murillo Fort, traductor de Cormac McCarthy *in Trans - Revista de Traductologia*. Málaga, 2017. n. 14, p.175 - 186. Disponível em: <http://www.revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/3183> Acesso em: 27/10/2019.

GESSNER, Ricardo. Transcrição, Transconceituação e Poesia *in*: **Cadernos de Tradução**. UFSC. Florianópolis. 2016. v. 36, n. 2, p. 142-162. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/issue/view/2297> Acesso em: 24/09/2019.

GOLIN, Luiz Carlos. Missões Jesuíticas do Paraguai: uma sociedade alternativa *in* **IHU Revista do Instituto Unisinos on line**. São Leopoldo, 2010. Ed 350, p. 28 – 30. Disponível em: <http://http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/3646-tau-golin>. Acesso em: 06/08/2019.

HIDALGO, Bartolomeu. **Diálogo Patriótico Interessante, entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las islas del tordillo, y el gaucho de la guardia del monte**.1822. Disponível em: <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/40620> Acesso em 05/11/2019.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução *in*: **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969. Disponível em: [http://groups.google.com/group/Viciados\\_em\\_Livros](http://groups.google.com/group/Viciados_em_Livros) Acesso em: 18/04/2018.

JUNQUEIRA, Ivan. A poesia é traduzível? *in*: **Estudos Avançados**. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 2012. v. 26, n. 76, p. 9 -14. Disponível em: <http://www.journals.usp.br/eav/article/view/47533> Acesso em: 19/10/2019.

LACASAGNE, Pablo. El gaucho en Uruguay y su contribución a la literatura. *In*: **Revista Interamericana de Bibliotecología**. 2009. v. 32, n. 1, p. 173 – 191. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/rib/v32n1/v32n1a9.pdf> Acesso em: 10/08/2019.

MILANO, Dante. **Obra Reunida – Três Cantos do Inferno de Dante Alighieri**. Notas do Tradutor. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras. 2004.

MILONGA. *in*: RAE - **Diccionario de americanismos**, 2019. Disponível em: <http://lema.rae.es/damer/?key=milonga> Acesso em: 18/07/2020.

MILONGA. *in*: RAE - **Diccionario de la lengua española**, 2019. Disponível em: <https://dle.rae.es/milonga> Acesso em: 24/09/2019.

MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE, *página Web* - <https://www.mma.gov.br/biomas/pampa.html> – Acesso em: 05/08/2019.

MORENO CHÁ, Ercilia. **“Aqui me pongo a cantar...” El arte payadoresco de Argentina y Uruguay**. Buenos Aires: Editorial Dunkel, 2016.

NATIVISMO. *in*: **HOUAISS - Dicionário on line de português**. 2019. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/nativismo/> Acesso em: 02/11/2019.

NATIVISMO. *in*: **MICHAELIS – Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**, 2019. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=Nativismo>  
Acesso em: 02/11/2019.

OLIVEN, Ruben George. A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 50. *apud* VIEIRA, V. T.; HENNIG, P. C. A Natureza e o Gaúcho Herói nas tramas da história. *in*: **História: Questões & Debates**, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017. v 65, n. 2, p. 295 – 326. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/50212> Acesso em: 11/10/2019.

PAES, José Paulo. **Tradução: a ponte necessária**. São Paulo: Editora Ática, Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

PAMPA. *in*: **HOUAISS - Dicionário on line de português**. 2019. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/pampa> Acesso em: 04/09/2019.

PAZ, Octavio. **Tradução: literatura e literalidade**. Belo Horizonte: FALE/UFMG. 2009.

PLISCHKE, Hans. Sobre a origem ameríndia de alguns conceitos geográficos. *in*: **Revista de Antropologia**, USP, São Paulo, 1954. v. 2, n. 2, p. 101-106. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/110319/108898> Acesso em: 12/08/2019.

RIBEIRO, João. A Língua Nacional. *in*: Revista do Brasil (Monteiro Lobato & Cia), s/d, p.123 *apud* OLIVEIRA, T. D. **Entre cantos y cuentos: la presencia del gaucho y del gaúcho en la literatura gauchesca**. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. p.16 – 17.

RONAI, Paulo. **A tradução vivida**. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio, 2012.

VIDART, Daniel. **El Uruguay visto por los viajeros**. Montevideo: Banda Oriental, 2002.

VIEIRA, Virgínia Tavares.; HENNIG, Paula Corrêa. A Natureza e o Gaúcho Herói nas tramas da história *in*: **História: Questões & Debates**, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017. v 65, n. 2, p. 295 – 326. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/50212> Acesso em: 11/10/2019.

ZATTI, Carlos. **A História do Sul**. Curitiba: IHGPR, 2017.

ZUM FELDE, Alberto. **Proceso histórico del Uruguay**. Montevideo: Editorial Arca, 1967.