

DOS TRADUCCIONES BRASILEÑAS DE MARTÍN FIERRO

Tiago Pedruzzi¹⁰

Resumen: Martín Fierro tiene siete traducciones al portugués, siendo seis brasileñas y una portuguesa. Aunque parezca grande el interés por la obra en Brasil, solamente cien años después de la primera edición, tuvimos una traducción completa realizada por el poeta gauchesco J. O. Nogueira Leiria en conmemoración al centenario del poema hernandiano. Antes de esto, teníamos traducciones parciales realizadas por escritores notables como Cecília Meireles y Josué Montello. Sin embargo, mucho del éxito en Brasil se debe al hecho de que hay una región que comparte características culturales, económicas y geográficas con Argentina y Uruguay y su tipo más representativo: el gaucho. Así, este trabajo tiene la finalidad de estudiar, comparativamente, dos de las traducciones del poema. Una de las cuales fue realizada por Jobim, en el año de 1980, quien fue acusado de haber robado o plagiado la traducción hecha por Walmir Ayala, sólo publicada en el año de 1991 por la editorial Ediouro. Además del posible plagio o robo, una de las cuestiones que orientan este estudio es la clasificación que dio Ayala a su traducción en la introducción que hace del poema. Según el traductor, su trabajo es una “*tradução livre*” y, por eso, buscaremos comprender si esta clasificación se debe a algún alejamiento del lenguaje gauchesco, puesto que su traducción fue la primera a haber sido publicada en una editorial con distribución nacional en formato bolsillo.

Palabras clave: Gauchesco; Martín Fierro; Traducción.

Resumo: Martín Fierro tem sete traduções ao português, sendo seis brasileiras e uma portuguesa. Embora pareça grande o interesse pela obra, somente cem anos depois da publicação da primeira edição argentina, tivemos uma tradução completa realizada pelo poeta gauchesco J. O. Nogueira Leiria em comemoração ao centenário do poema hernandiano. Antes disso, tínhamos traduções parciais realizadas por notáveis escritores como Cecília Meireles e Josué Montello. No entanto, muito do êxito do

¹⁰ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC/RS. Professor do Instituto Federal Catarinense/Campus Ibirama.

poema se deve ao fato de que há uma região que compartilha características culturais, econômicas e geográficas com a Argentina e com o Uruguai e seu tipo mais representativo: o gaúcho. Assim, este trabalho tem por finalidade estudar, comparativamente, duas das traduções do poema. Uma delas realizada por Leopoldo Jobim, no ano de 1980, que foi acusado de ter plagiado a tradução realizada por Walmir Ayala, somente publicada no ano de 1991 pela editora Ediouro. Além do possível plágio ou roubo, umas das questões que orientam este estudo é a classificação que Ayala deu a sua tradução na introdução que faz ao poema. Segundo o tradutor, seu trabalho é uma livre tradução e, por isso, buscaremos compreender se esta classificação se deve a algum afastamento da linguagem gauchesca, dado que sua tradução foi a primeira a ser publicada em uma editora com distribuição nacional em formato *pocket*.

Palavras-chave: Gauchesca; Martín Fierro; Tradução.

Una historia con sabor a anécdota describe el espacio del poema Martín Fierro en el estado más meridional de Brasil, *Rio Grande do Sul*. Según, un conocido librero argentino establecido en Porto Alegre y especialista en libros de lengua española, un día ingresó a la librería un cliente buscando la mejor traducción del poema argentino a la lengua española. Para no perder el cliente, el librero le ofreció el original agregando que era la mejor traducción de todas, hecha por el propio autor. El cliente, en un primer momento satisfecho, la hojeó y lamentó el hecho de que estuviera en versos, con lo que añadió el librero que era uno de sus defectos. (cfe. MÜLLER, pág. web) Esta historia narrada por Miguel Gomez al periodista Iuri Müller en reportaje para un periódico de Porto Alegre, da la medida del arraigo de la obra en el imaginario popular de los habitantes de esta parte de Brasil. Si el cliente pidió la mejor traducción al español es porque considera la obra una producción del genio local y no una obra extranjera. Esa popularidad del poema solo existe, pues Rio Grande do Sul está en una zona geográfica que comparte muchas características con los países del Plata. El aspecto más relevante quizás sea el desarrollo en estas tierras del mismo tipo social nombrado gaucho en castellano y *gaúcho*, en portugués. Este hecho generó la posibilidad de creación de una cultura compartida más allá de los aspectos políticos de la geografía. Aunque siempre se pudo verificar este rasgo de la distribución cultural en el territorio latinoamericano, solo en la década de ochenta se buscó una terminología adecuada para describirlo. El que empezó a pensar la historia de la cultura

latinoamericana a través de una mirada supranacional fue Ángel Rama a partir de su definición de comarcas:

Ello [la balcanización] ha dificultado la natural expansión y desarrollo de las comarcas semejantes donde los elementos étnicos, la naturaleza, las formas espontáneas, las tradiciones de la cultura popular, convergen en parecidas formas de creación literaria: así podría hablarse del Tihuantisuyo, por la presencia indígena y sus tradiciones culturales propias, por sus idénticos conflictos con la sociedad blanca; así podría hablarse de la comarca pampeana, asociando vastos territorios argentinos, el Uruguay y Río Grande do Sur, donde se ha generado el “gaucho” con sus características cosmovisión y literatura; así podría hablarse del Caribe, donde el mar, las islas, la mezcla racial, tan intensamente productiva de cultura, ya ha sido reconocido integrado en un solo ciclo cultural por obra de un novelista (Carpentier). Estas comarcas - no sólo naturales sino también culturales - son desfiguradas por la balcanización política, pero sin embargo deben reconocerse en ellas elementos de suyo tan poderosos como para que hayan sobrevivido, otorgándoles unidad característica, en este siglo y medio de vida independiente, dividida, de América Latina (RAMA, 2002, p. 61).

Para nuestro análisis, interesa el hecho de que Rama identifica el territorio de *Rio Grande do Sul* como un espacio culturalmente similar a parte de Argentina y Uruguay, aunque el conocimiento mutuo de estas similitudes muchas veces se vio cortado por cuestiones políticas como las fronteras nacionales o lingüísticas y también el caso de la diferencia entre portugués y castellano. Sin embargo, el influjo cultural se dio por otras vías y como demuestra Lea Masina,

Meu pai, gaúcho urbano, filho e neto de fazendeiros gaúchos, costumava citar, de memória, ditos e frases populares, originários do poema Martín Fierro. *El diablo sabe por diablo pero más sabe por viejo*. Na casa de minha avó circulavam histórias campeiras que se misturavam às lendas da Salamanca do Jarau e do Negrinho do Pastoreio. Algumas dessas passagens marcadas pelo assombro, pela

admiração e pelo medo, tumultuavam as minhas tardes na pacata Porto Alegre de pouco mais que meados do século, misturadas ao terror das degolas de 93 (MASINA, 2002, p. 1).

Además de los dichos mezclados a leyendas riograndenses, Lea Masina narra historias que escuchó en su niñez en las que los indios eran demonizados y que años después vino encontrar en las páginas del poema hernandiano. Si hubo un influjo mediado a través de la cultura oral de cierta producción gauchesca a *Rio Grande do Sul*, lo mismo no se puede decir de la producción *rio-grandense* a Argentina. Hubo un profundo desconocimiento de la literatura gauchesca brasileña en argentina que solo empezó a cambiar con algunos estudios de la década de cincuenta como el de Ricardo Rodríguez Molas que analizó lo gauchesco en Antonio Chimango, de Ramiro Barcelos. En Brasil, fue el propio Ramiro Barcelos que, de alguna manera, hizo la divulgación del texto de José Hernandez en los periódicos de la Capital, pues en una contienda con el cónsul uruguayo en Porto Alegre, V. M. Carrió, menciona uno de los consejos del viejo Vizcacha (Hacete amigo del juez...) Esta, que es una de las primeras menciones del poema en el periodismo brasileño, demuestra la fuerza de la obra entre la *intelligentsia* de *Rio Grande do Sul*. Además de esto, su conocimiento del texto acabó por servir de inspiración su poemeto ya mencionado, que tiene la sextina como forma predominante. Sobre la semejanza entre Antônio Chimango y Martín Fierro, el italiano Domenico Bartolotti, en publicación del año de 1930, dijo: “Il Martín Fierro ha un fratello in Antonio Chimango riograndense, che sintetizza tutta la vita pampeana [...]” (BORTOLATTI *apud* RABUSKE, 1977, p. 41).

La primera traducción publicada fue un espantoso fenómeno editorial, digna, para la época, de estrenos de un *bestseller* extranjero como se ven en nuestros días. Este pequeño texto, publicado en un periódico que no podemos identificar, pues fue retirado de un recorte perteneciente al acervo de J. O. Nogueira Leiria¹¹, demuestra el éxito de la obra en territorio riograndense.

11 El acervo del escritor que cuenta con recortes, manuscritos, cartas, libros y otros documentos está ubicado en el *Delfos - Espaço de Documentação e Memória Cultural* de la Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. Su base puede ser consultada a través del sitio web: <http://www.pucrs.br/delfos/>

A 1ª edição de Martín Fierro de 3000 volumes, foi esgotada em menos de uma semana. Na Feira do livro, há poucos dias, foi lançada a segunda edição, também esgotada, o que levou a editora a preocupar-se com uma 3ª edição, que já se encontra no prelo, constituindo-se, dessa forma, o lançamento de Martín Fierro, em português, em um caso inédito na história da edição de livros, em nosso Estado: de 1º de outubro a 25 de novembro são três edições da mesma obra (RECORTE DE PERIÓDICO, s/d).¹²

Para finalizar, con más algunos ejemplos del espacio que ocupa el poema de José Hernández en Brasil, más específicamente en el estado de *Rio Grande do Sul*, existe en la ciudad de *Santana do Livramento*, vecina a Rivera, un festival de música folklórica nombrado *Un Canto para Martín Fierro*. Aún en la música dicha nativista o tradicionalista con temática gauchesca, la presencia de referencias al libro o al personaje Martín Fierro es recurrente, como se puede comprobar con esta estrofa de la canción *Andarilho* que posee letra de Xirú Antunes y música de Luiz Marengo y sacraliza el poema de José Hernández:

Minha bíblia é um "Martín Fierro"
 Sempre esbarro numa china
 E a imagem que me domina
 É um parador de rodeio
 Já tive um rancho, senhores
 E tardes de primaveras
 Onde eu lavava a erva
 Sentindo o cheiro das flores
 (ANTUNES, pág. web).

Si la obra no era desconocida en Brasil, ¿por qué tardó tanto a tener una traducción? Los motivos quizás nunca sabremos, pero podemos suponerlos. Primero, el público no lector o de pocas luces, de la campaña, si lo conocía, probablemente era de la manera descrita por Lea Masina, en medio a historias verdaderas, cuentos y leyendas contadas oralmente en las casas y alrededor de los fogones. Ya el público letrado, con algún esfuerzo y con el vocabulario compartido del lenguaje gauchesco, podría

12 El fragmento se encuentra en el acervo *Delfos* y no posee fecha.

leerlo. Además del ya nombrado Ramiro Barcelos, otro indicio de esto es que anduvo en remate un ejemplar de la decimacuarta edición de 1897 de la obra adquirida en la Librería del Colegio, de José Antonio Carelli, establecida en Santo Tomé cuya ciudad vecina, al otro lado del río Uruguay, es la brasileña San Borja, tierra de nacimiento del estanciero y presidente, Getúlio Vargas, quien firma el ejemplar del libro con fecha de 1911(SOARES, pág. web).¹³ Este ejemplar confirma la opinión de Schlee sobre la presencia de la obra en las estancias y su probable conocimiento por parte de nuestro más conocido escritor gauchesco,¹⁴ Simões Lopes Neto:

O Martín Fierro, até hoje é livro do qual os fronteiriços sabem trechos de cor; é livro que ainda pode ser visto sozinho sobre os aparadores, na entrada das estâncias, como objeto de culto, na sua versão original em espanhol. Por isso, que se pode ter uma certeza: na época de João Simões Lopes Neto, o difícil não era conhecer Martín Fierro, mas ignorá-lo (SCHLEE, 1989, p. 83-84).

Aún sobre el conocimiento de los fronterizos y la penetración de obras en lengua española en territorio brasileño, bien como el conocimiento lingüístico del castellano por parte de los habitantes de las fronteras con Uruguay y Argentina, Ligia Chiapinni recupera la opinión de Rivadavia de Souza que demuestra la interpenetración en el territorio riograndense de la literatura en lengua castellana, principalmente la de Eduardo Gutierrez, Javier de Viana en la cual la figura del gaúcho platino se destaca (cfe. SOUZA *apud* CHIAPPINI, 2001, p. 708).

13 El ejemplar descrito fue a remate en el sitio web <http://www.lilileioeira.com.br/peca.asp?ID=159669&ctd=208> en 26/11/2013.

14 En este trabajo definiremos literatura gauchesca como la poesía y no solamente la decimonónica, como suele caracterizar la crítica de Argentina y Uruguay, pero también la prosa del siglo XX y anterior cuyo tema sea el gaúcho y sus quehaceres. Con eso, nos aliamos a la clasificación propuesta por Sabine Schlickers que, en su obra, *Que yo también soy poeta*, pone lado a lado la producción gauchesca brasileña, argentina y uruguaya en una historia literaria e investiga sus relaciones de manera transnacional. Además, considera la idiosincrasia de la gauchesca brasileña, que está mucho más inclinada al género narrativo que al género poético. Para justificar su elección, agrega que la noción de literatura es más extensiva que la de poesía y abarca también los géneros narrativos y el drama (cfe. SCHILICKERS, 2006, p.11).

Este preámbulo es un intento de comprender que estamos tratando de un estudio de traducción de una obra cuyos valores y códigos, que la impregnan en cierta medida, es compartida en la cultura y la lengua que la recibe traducida. De ese modo, la dicotomía fidelidad *versus* traición, que muchas veces es utilizada en comparaciones entre la obra en su lengua original y la traducida acá no soporta la discusión, pues el sistema literario brasileño, en su amplitud, acepta el original en español y, a la vez, necesita de la mediación del traductor para que la obra pueda alcanzar un público más grande que el público que leería en castellano. Además de la lengua, el vocabulario compartido, que sería un facilitador, puede ser un complicador a la hora de traducir para un público más amplio como se proponen a hacerlo algunas ediciones.

Para el análisis en este artículo, cotejaremos las traducciones de Walmir Ayala y Leopoldo Jobim. El motivo para la elección es sencillo. Las dos traducciones guardan similitudes muy grandes. Estas similitudes nos llamaron la atención ya en las primeras lecturas y, con el proseguimiento de la investigación, encontramos datos que indicaban una posibilidad de plagio por parte del traductor Leopoldo Jobim. De esta manera, haremos un recorrido que intentará demostrar las principales semejanzas, por así decir.

Después de la lectura, con la investigación en archivos, surgieron las primeras confirmaciones de que no había apenas casualidad para las opciones de traducción de Leopoldo Jobim. Pero, antes de exponer lado a lado las traducciones, caben, todavía, algunas consideraciones sobre el proceso editorial de las traducciones en libro.

La primera traducción completa del poema argentino (La ida y la vuelta) fue la de J. O. Nogueira Leiria, publicada en el año del centenario de la primera edición argentina. Su trabajo duró por vuelta de veinte años, como se puede verificar a través de presentaciones parciales enviadas a los periódicos y a los intelectuales que tenían la literatura gauchesca por objeto de estudio o creación. Entre los más reconocidos, referimos a Augusto Meyer, crítico y escritor, cuya obra sobre el gaucho y sus quehaceres es fundamental para comprender el desarrollo del tipo social en territorio brasileño y la producción cultural que él no tuvo el placer de disfrutar de los laureles de la empresa, pues falleció meses antes de la publicación. Nogueira Leiria fue un reconocido escritor gauchesco, con dos libros publicados, *Campos de areia*: poesía crioula (1924) obra publicada por la reconocida Livraria do Globo, y fue dedicada a los amigos Antero Marques, Aureliano de Figueiredo Pinto e Cyro Martins.

En el año de 1968, el escritor publicó su segundo libro titulado *Rincões perdidos*, por la *Livraria Sulina Editorial*.

La segunda traducción publicada fue la de Leopoldo Jobim, hijo de diplomático, historiador y editor en una editorial de libros de arte llamada *Philobiblion*, un brazo de la editorial *Civilização Brasileira*, una empresa establecida en *Rio de Janeiro*, con amplio catálogo de obras. No fue una traducción completa y contó solamente con la primera parte del poema. Su estreno fue en el año de 1980, mientras Jobim vivía en Porto Alegre y ejercía cargos en la administración pública. Salió por una editorial regional, sin alcance nacional, pero tenía presentación del reconocido crítico Guilhermino Cesar, cuya investigación central está enfocada en la literatura de *Rio Grande do Sul* y también tenía un texto de Raul Bopp, importante nombre del movimiento modernista brasileño cuyas bases fueron asentadas a partir de la Semana de Arte Moderna, de 1922, en San Pablo.

La tercera traducción fue aquella publicada, en 1990, en la serie *Clássicos de Bolso* de mucho éxito que tenía la editorial *Ediouro* (Edições de Ouro) sucesora de la *Tecnoprint* y que recibió el nombre de su más notoria serie de libros, conocida desde la década 60.

[...] as Edições de Ouro eram oferecidas em bancas de jornal a partir da Distribuidora Fernando Chinaglia. Além disso, destinava às bancas estantes giratórias para organizar e divulgar os livros, já utilizadas no Brasil pela EBAL (Editora Brasil-América) e pela filial da Hachette no país (Labanca, 2009, p. 157). A Tecnoprint ainda disponibilizava a sua coleção em papelarias, livrarias próprias, departamentos e lojas. Dessa maneira, mesmo que não conseguisse atingir grande parcela da população, ainda distante do acesso ao livro, as Edições Ouro, com seus títulos populares aos mais clássicos, presentes na série Clássicos de Bolso, vendeu milhares de exemplares nas décadas de 1960 e 1970 (Labanca, 2009) (SOUZA & CRIPPA, 2014, p. 198).

El traductor, Walmir Ayala, nacido en Porto Alegre, pero con carrera desarrollada en *Rio de Janeiro*, ciudad para la cual se mudó en la década de cincuenta. Fue reconocido periodista, poeta, cuentista, editor, crítico teatral y de arte. Amigo de Cecília Meireles, Carlos Drummond de

Andrade e Lucio Cardoso, participó de antologías y fue ganador de diversos premios literarios, fue vinculado por la crítica a lo que se denominó la tercera generación del modernismo brasileño.

Conocidos los principales traductores, no dejamos de aclarar que este trabajo buscará centrar su análisis en las traducciones de Walmir Ayala y Leopoldo Jobim, pero, a título de comparación, utilizaremos la traducción del ya mencionado traductor y poeta Nogueira Leiria,

El lector que encuentre las obras traducidas y empiece la lectura por la cronológicamente más antigua (la de Leopoldo Jobim) no dudará, después de leer la traducción de Walmir Ayala, y lo acusará de plagiarlo o usurpador intelectual. A título de ilustración, les dejamos, aquí, una estrofa con traducción suya publicada en 1991:

Sentado junto ao fogão,
Esperando a luz do dia,
o seu chimarrão bebia
Até ficar satisfeito,
Enquanto a china dormia,
o poncho cobrindo o peito.
(HERNANDEZ, 1991, p.13, trad. Ayala)

Ahora, fijémonos en la traducción presuntamente realizada por Leopoldo Jobim y publicada en 1980:

Sentado junto ao fogão,
esperando a luz do dia,
o seu chimarrão bebia
até ficar satisfeito,
enquanto a china dormia
o poncho cobrindo o peito.
(HERNÁNDEZ, 1980, p. 28 trad. Jobim)

Como se puede verificar, las traducciones no tienen diferencias de vocabulario. Lo único que ha cambiado fue la posición de la coma. Uno puede pensar que el verso no permitía muchos cambios, pues las palabras en castellano son semejantes en portugués y la mejor opción sería mantener lo más cercano al original. Esta hipótesis se desmorona cuando contrastamos la estrofa original escrita por el poeta bonaerense:

Y sentao junto al jogón
a esperar que venga el día,
Al cimarrón le prendía
Hasta ponerse rechoncho,
Mientras su china dormía
Tapadita con su poncho.
(HERNÁNDEZ, 2001, p. 105)

El verso “Hasta ponerse rechoncho”, que da la idea de satisfacción o exagero del gaucho por haber tomado muchos mates, demuestra un sabor popular típico del poema que las traducciones no alcanzaron con el verso “Até ficar satisfeito” que tiene una seriedad no encontrada en el original. Diferente fue la solución encontrada por Nogueira Leiria que trae una expresión bien más campera, presente en la *Magnum opus* de la gauchesca brasileña (*Cuentos gauchescos*, de Simões Lopes Neto):

E, sentado junto ao fogo,
a esperar a luz do dia,
ao chimarrão se prendia,
até fartar-se mui concho,
enquanto a china dormia
tapadinha com seu poncho
(HERNÁNDEZ, 1972, p. 3 trad. Nogueira Leiria)

El ejemplo de Nogueira Leiria ilustra un intento por mantener lo popular del poema, aunque el sentido original no se mantenga completamente. Pero en estos ejemplos, más que analizar las elecciones, queremos fijarnos en la total similitud de las dos estrofas de Ayala y Jobim que nos hacen desconfiar de la copia. Y como ya afirmamos, echaríamos la culpa a Walmir Ayala por la fecha de publicación. Sin embargo, la desconfianza nos hizo encontrar algunas pruebas que contrariaban esta fácil presunción. La primera fue el texto de la investigadora Lea Masina que indicaba la polémica que la traducción de Jobim produjo después de la publicación. En el texto había una referencia a un artículo de periódico que se detenía en la polémica. El texto de Sergio Ribeiro da Rosa, publicado en el *Coojornal*, traía muchas informaciones aclaradoras sobre lo ocurrido. Las principales son las de que Walmir Ayala tenía un recibo del pago de la traducción encomendada por la editorial *Philobiblion* y que las personas que accedieron al estreno del libro *Cartas de Abelardo a Heloisa* (1977), recibieron una invitación en la cual constaba, como

futura publicación, la traducción de la obra de Hernández con traducción de Walmir Ayala. A esto se sumó la información de que Ayala había publicado diecinueve estrofas en el suplemento literario *Caderno de Sábado*¹⁵ del periódico *Correio do Povo*, de Porto Alegre, en las cuales ya se podía verificar el robo de la traducción. Además, el periodista confrontó la traducción de Jobim con originales de la traducción de Jobim a los que tuvo acceso. Mientras no nos deparamos con los originales de la traducción de Ayala, la única posibilidad fue salir en busca de la publicación en el *Caderno de Sábado* que podría arrojar luz sobre el *imbroglio*.

El campo de análisis de traducción es bastante delicado, pues muchas veces trabajamos con posibilidades: aquello que fue realizado y aquello que podría haber sido. Si le agregamos el componente plagio, lo que ya era delicado se vuelve aún más complejo. Así, con el cuidado de ya tener una acusación (el texto de Sérgio Ribeiro Rosa) que trae indicios de la práctica fraudulenta y, también, de (después de la lectura de ambas traducciones en libro,) haber encontrado algunos trechos muy discutibles, partimos para el análisis de estas primeras diecinueve estrofas publicadas, en 25 de junio de 1977, en *Caderno de Sábado*, y que, de alguna manera, se presentan como el documento comprobatorio, hasta ahora encontrado, del trabajo de traducción de Walmir Ayala, anterior a la publicación de 1980 por el joven abogado Jobim.

Si empezamos por la primera estrofa, no encontraremos fuertes indicios de plagio o apropiación de la traducción. Encontraremos elecciones de vocabulario muy particulares por parte de Jobim que, después de analizadas otras traducciones, pueden demostrar, hasta cierto punto, una cierta marca personal. Si consideramos que la traducción puede haber sido hecha a partir de la traducción de Ayala, aquello que es una marca o característica personal del traductor, se convierte en un intento de ocultar la traducción que sirvió de base para la suya. Veamos la estrofa:

Aqui me ponho a cantar
 ao compasso da viola
 que o ser a quem desconsola
 uma dor extraordinária,
 como ave solitária,

15 Reconocido vehículo de la producción crítica y artística de Rio Grande do Sul en cuyas páginas escribieron reconocidos escritores y críticos nacionales.

cantando é que se consola.
(HERNÁNDEZ, 1980, p. 23 trad. Jobim)

El tercer verso, como ya dijimos, se muestra muy diferente de la traducción de Ayala, en su publicación de 1977, y que se mantuvo igual en la publicación final en libro y está más cercana al original por mantener la palabra “homem” equivalente de “hombre”, como podemos ver en la transcripción de la traducción:

Aqui me ponho a cantar
ao compasso da viola
que o homem que se desola
numa dor extraordinária
como ave solitária
cantando é que se consola.
(HERNÁNDEZ, trad. Ayala, In: *Caderno de Sábado*, 1977)

Aparte las diferencias que ya fueron presentadas, encontramos una similitud más que es el último verso de la estrofa. Ambos traductores optaron por cambiar el modo del verbo “cantar” para el gerundio. Este cambio no se encuentra en ninguna otra traducción de las analizadas.

De estas opciones iguales que aparecen y que pueden demostrar el conocimiento y, quizás, alguna apropiación por parte de Jobim, presentamos una que podría pasar inadvertida, no fuera por un simple detalle del esquema de rimas adoptado por Hernández para sus sextinas.

Predominantemente, el poema mantiene el esquema de rimas ABBCCB, que deja el primer verso suelto y el último lo hace rimar con el par de versos anteriores. Este esquema de rimas facilita el trabajo del traductor que se ve, muchas veces, picado por la necesidad de encontrar la rima perfecta. Con el primer verso suelto o libre, se da espacio a cierta apertura en busca de un verso que mantenga la métrica sin la necesidad de dialogar con los siguientes en las rimas. Con esto en mente, vamos a analizar la próxima estrofa de las dos traducciones, veamos la traducción de Ayala:

Onde outro paisano passa
Martin Fierro há de passar
Nada o fará recuar
Nem os fantasmas o espantam;
E uma vez que todos cantam

Eu também quero cantar.
(HERNÁNDEZ, 1991, p. 9 trad. Ayala)

Jobim, por su vez, traduce la estrofa de este modo:

Onde outro paisano passa,
Martim Fierro ha de passar:
nada o fará recuar,
nem os fantasmas o espantam.
E uma vez que todos cantam,
também eu quero cantar.
(HERNANDEZ, 1980, p. 23 trad. Jobim)

La estrofa original de Hernández tiene el verso *Mas ande otro criollo pasa*. En portugués brasileño, se usa el término “crioulo” con la misma acepción que posee “criollo” en castellano. Otros traductores, y acá referimos el primero, Nogueira Leiria, no se privan de usarla, por voz corriente en *Rio Grande do Sul* y ser mucho empleada. Así, aunque “paisano” sea también voz corriente para caracterizar al gaucho en portugués, es un poco raro que Jobim haya usado el término “paisano” tal cual lo hizo Ayala en un verso que, por ser suelto, bien podría mantenerse cercano al original en términos de vocabulario.

Como este caso, traemos otra estrofa con un primer verso suelto y amplias posibilidades de traducción, y que se ve igual en las dos traducciones. La estrofa original es esta:

No me hago al lao de la güella
Aunque vengan degollando,
Con los blandos yo soy blando
Y soy duro con los duros,
Y ninguno, en un apuro
Me ha visto andar titubiendo.
(HERNÁNDEZ, 2001, p. 101-102)

En la traducción de Jobim para la estrofa tenemos:

Não saio da rota, nem
que venham me atropelando;
com os brandos eu sou brando
e com os duros sou duro;

jamais em qualquer apuro
ninguém me viu vacilando
(HERNÁNDEZ, 1980, p. 25 trad. Jobim)

La traducción de 1977, de Ayala, como vemos abajo, tiene el primer verso casi igual al de la traducción de Jobim, el comienzo remite a la traducción de Nogueira Leiria, aunque este traduzca “huella” por “trilhos” como se ve: “Não saio fora dos trilhos”. Palabra que junto a su variación “trilha” parece estar semánticamente más cercana a la idea de camino creado a partir del paso, más o menos frecuente, de personas o animales, como define el diccionario de la RAE de lengua castellana. El estilo de Leiria se mantuvo en la traducción de Ayala, que optó por traducir “huella” por “rota” que en portugués tiene el sentido de camino, pero no con la especificidad de la palabra “huella” en castellano o las variantes “trilha” y “trilho” del portugués.

Não saio da rota ainda
que venham me atropelando;
com os brandos eu sou brando
e com os duros sou duro;
jamais em qualquer apuro
jamais me viu titubeando
(HERNANDEZ, 1991, p. 11 trad. Ayala)

Que se encontrara una u otra semejanza entre la traducción de Leopoldo Jobim y la de Ayala, sería mínimamente aceptable, caso esta última ya hubiera sido publicada completamente. Uno puede imaginar ingenuamente que Jobim probablemente haya leído la publicación del *Caderno de Sábado*, y ahí reside toda la semejanza entre los trechos apuntados. Sin embargo, si escudriñamos toda la traducción de Jobim con trechos de la traducción de Ayala, que solo vino a la luz en el año de 1991, las cosas cambian de figura y lo que parece una sencilla inspiración, se vuelve una situación de plagio. Para definir plagio, sin entrar en la cuestión jurídica y legal del término, traemos la definición de Diniz y Munhoz:

O plágio é uma apropriação indevida de criação literária, que viola o direito de reconhecimento do autor e a expectativa de ineditismo do leitor. Como regra, o plágio é uma infração ética que desrespeita a norma de atribuição

de autoria na comunicação científica (DINIZ & MUNHOZ, 2011, p. 14).

Aunque el concepto de plagio que traen las investigadoras esté identificado con la cuestión de la comunicación científica, puede muy bien ser aplicado a la traducción literaria, pues trae algunos puntos imprescindibles que son el reconocimiento de autoría y el ineditismo esperado por el lector. Muchas veces, por la existente cultura de no valoración del trabajo del traductor, no se da importancia a la autoría en traducción y esto pasa por las editoriales que ocultan el nombre del traductor, lo que da espacio a situaciones de plagio o robo de los derechos de autor de las obras traducidas. El caso en cuestión es un poco diferente de lo que habitualmente se ve en el mundo editorial brasileño con la publicación de antiguas traducciones por editoriales que, cambiando el nombre del traductor, muchas veces venden un libro sin pagar los derechos al traductor o a la editorial que los detiene.

Si la traducción ha sido entregada a la editorial, con lo que investigamos hasta el momento no podemos afirmar con la seguridad que tiene el periodista Rosa, solo podemos partir de los textos publicados. La traducción de Walmir Ayala trae una particularidad muy interesante en la portada y en el texto de presentación escrito por el propio traductor. Él la denomina “libre traducción” y afirma haber osado en muchos momentos. Sin embargo, su traducción no es una adaptación, y el propio traductor también afirma haber mantenido la musicalidad, la métrica, el orden de las rimas, así como haber estado atento al sentido. Nuestra hipótesis es la de que el aviso de libre traducción se haya agregado a la portada de la obra, pues Ayala realizó una traducción que, de alguna manera, se aleja del carácter gauchesco de la obra, quizás por una elección estética, quizás por una cuestión editorial (una obra de bolsillo para un público poco habituado al lenguaje gauchesco brasileño, pues, diferentemente de la gauchesca uruguaya o argentina, la gauchesca brasileña siempre vivió a las orillas de la literatura nacional y esta sería una forma de eximirse de alguna crítica negativa o falta de literalidad. Aunque el traductor no deje de expresar la búsqueda por la literalidad, afirma que en algunos casos tuvo que ceder a la libre interpretación (cfe HERNANDEZ, p. 5 y 6, trad. Ayala).

Con estas consideraciones del traductor y con nuestra hipótesis llevamos/empezamos el análisis con una copla del original:

Otra vez en un boliche
Estaba haciendo la tarde,
Cayó un gaucho que hacía alarde
De guapo y de peliador
(HERNÁNDEZ, 2001, p. 159)

Enseguida, podemos ver que Nogueira Leiria encontró en su traducción, como solución para el primer verso de esta copla, una salida que no abre mano de mantener el carácter gauchesco de la obra, que fue utilizar un vocablo de uso corriente en la campaña *rio-grandense*, y que, ortográficamente, poco se aleja del vocablo rioplatense, manteniendo la métrica y el sentido:

Outra vez, em um bolicho
tomava uns tragos à tarde;
um taura, fazendo alarde
de quebra e de valentão.
(HERNÁNDEZ, 1972, p. 22, trad. Nogueira Leiria)

En la copla a continuación, pese a que, habiendo una posibilidad de traducción que mantuviera métrica y sentido inalterables, además de mantener el espíritu de la obra, encontramos en la traducción de Ayala una elección que abandona el espíritu gauchesco de la obra y opta por un vocablo que, si es comprensible para lectores de todo territorio nacional, le saca mucho de la intención de la obra, dar voz a un gaucho que narra sus desdichas.

"De outra vez num botequim;
Estava passando a tarde
Veio um tipo com alarde
De guapo e de lutador"
(HERNÁNDEZ, 1991, p. 48 trad. Ayala)

Si la palabra “botequim” abarca un público lector mayor, y su definición semánticamente está próxima de la definición en español (establecimiento comercial modesto, especialmente el que se dedica al despacho y al consumo de bebidas y comestibles. [DICCIONARIO DEL HABLA, 2008, p. 163] existiendo la palabra “bolicho” en portugués y también la variación “boliche” y, estando culturalmente relacionada con el gaucho brasileño y sus idiosincrasias, su uso denotaría una

preocupación con aspectos culturales de la obra y con aquello que definimos como su espíritu. Muchas veces, traducciones literales son imposibles por cuestiones tales como la diferencia entre las estructuras de las lenguas. Pero en este caso, aislado el verso en la estrofa y considerando la semejanza de las lenguas, se puede decir que hay la misma estructura en ambas, lo que, de alguna manera, facilitaría su traducción. El teórico de la traducción, Lawrence Venuti, cuando define la traducción que borra las características extranjeras del texto fuente, la denomina domesticación. Sin embargo, la oposición a la domesticación sería una traducción que busca dejar entrever características de la cultura del texto fuente, denominada extranjerización. Tales conceptos se pueden ver, a seguir, en las palabras del teórico:

Admitting (with qualifications like “as much as possible”) that translation can never be completely adequate to the foreign text, Schleiermacher allowed the translator to choose between a domesticating method, an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home, and a foreignizing method, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad (VENUTI, 2004, p. 20).¹⁶

Pero, los dos conceptos, si sirven para definir los procesos de traducción para la lengua inglesa y, como principalmente estudia y demuestra Venuti, no dan cuenta de comprender completamente un caso como el aquí estudiado, donde la cultura fuente es compartida por la cultura de llegada. El territorio geográfico y cultural compartidos de la comarca pampeana traen características que dificultan una clasificación dicotómica, como la propuesta por el teórico. Si existe una domesticación, ella ocurre en el plano de la literatura nacional y persiste

16 “Admitiendo (con clasificaciones del tipo “tanto como sea posible”) que la traducción nunca puede ser completamente adaptada desde el texto extranjero, Schleiermacher permitió al traductor escoger entre un método de domesticación, una reducción etnocentrista del texto extranjero a los valores culturales del idioma de llegada, trayendo al autor de vuelta a casa; y un método de extranjerización, una presión no etnocentrista sobre esos valores para registrar la diferencia cultural y lingüística del texto extranjero, enviando al lector de viaje.” In: <https://deepakkamus.wordpress.com/author/deepakkamus/>

un intento de valoración de lenguaje de cierto grupo cultural hegemónicamente más influyente en el escenario de las letras y culturas nacionales brasileñas. A eso se le agrega el criterio económico ya mencionado a través de la posición de la editorial como líder de mercado en la publicación de libros de bolsillo, lo que le generaba, quizás, una necesidad de obras con menos rasgos regionales o más apetecibles a un público mediano.

Cuanto a la traducción de Jobim, a la que buscamos rasgos de plagio, encontramos el registro de la palabra “botequim” y el primer verso de la copla exactamente igual al de la traducción de Ayala, como se puede verificar en la estrofa a seguir:

De outra vez, num botequim
 Enquanto eu tomava uns tragos,
 veio um tipo com alarde
 De guapo e de lutador [...]
 (HERNÁNDEZ, 1980, p. 67 trad. Jobim)

La misma elección de término para traducir la palabra “boliche” cuando existe la ya mencionada palabra “bolicho” y su variante “boliche”, bien como otras que designan el pequeño comercio de campaña como “bodega” o “venda”, es más un fuerte indicio de probable práctica de plagio. El segundo verso de la copla “Enquanto eu tomava uns tragos” también guarda mucha similitud con la versión de Nogueira Leiria que es “tomava uns tragos à tarde”. Las dos agregan a la copla una información nueva que es “tomava uns tragos” que no está presente en el texto original. Ante eso, queda cada vez más difícil no configurar el plagio en la traducción de Jobim. Y una copla como esta aún trae otras elecciones iguales como la del último verso que es traducir “peleador” por “lutador”, aunque se presente en el vocabulario gauchesco de la campaña de *Rio Grande do Sul* la palabra “peleador” al igual que el castellano.

Otra característica muy fuerte del poema hernandiano, que se pierde bastante en la traducción para el portugués, son las marcas de oralidad del habla del gaúcho. Nogueira Leiria, que normalmente tiene un poco más de cuidado en mantener esta característica, en esta estrofa no pudo, como se nota a seguir

Recordo - que maravilha!...-
 como andava a gauchada
 sempre alegre, bem montada

e disposta para lida;
mas, hoje em dia, - que vida!...-
anda toda ella aporreada
(HERNÁNDEZ, 1972, p. 4 trad. Nogueira Leiria)

En el original, las marcas de oralidad están presentes en la palabra “ricuerdo” en el apócope “pal” y también en la palabra “aporriada”. Aún se puede notar el sabor popular en la expresión “barajo” que se usa para sustituir una mala palabra.

Ricuerdo!... ¡Qué maravilla!!
Cómo andaba la gauchada,
Siempre alegre y bien montada
Y dispuesta pal trabajo...
Pero al presente... barajo!
No se le ve de aporriada.
(HERNÁNDEZ, 2001, p. 108)

Sin embargo, las traducciones de Jobim y Ayala no tienen esa preocupación, como podemos ver en las traducciones presentadas para la estrofa anterior:

Recordo, que maravilha!
Como andava a gauchada
Sempre alegre e bem montada
E bem disposta ao trabalho...
Hoje em dia, Deus me valha,
Anda a raça aporrinhada.
(HERNÁNDEZ, 1991, p. 15 trad. Ayala)

Recordo - que maravilha!
Como andava a gauchada
Sempre alegre e bem montada
E bem disposta ao trabalho.
Hoje em dia-Deus me valha! -
Anda a raça aporrinhada.
(HERNÁNDEZ, 1980, p. 30, trad. Jobim,)

Las marcas de oralidad son abolidas y se hace una traducción hasta cierto punto religiosa o puritana, usando de exclamación religiosa en

lugar de aquella que, si no es una mala palabra, por sustitución deja entrever el significado original. Además, se optó por la palabra “aporrinhada”, mientras existe la palabra “aporrada” que es equivalente a la forma popular utilizada por el poeta argentino y tan hábilmente fue elegida por Nogueira Leiria. Y como no podemos dejar de registrar las estrofas otra vez son idénticas plasmadas en el papel casi como por transferencia, jugando puntos en contra de Jobim y su trabajo.

El escritor y semiótico, Umberto Eco, en su obra, “*Decir casi lo mismo*”, deja entrever una definición de traducción que de alguna manera es importante, pues se puede aplicar al análisis de los casos hasta el momento demostrados. Según el autor de *El nombre de la rosa*:

Así pues, traducir quiere decir entender tanto el sistema interno de una lengua como la estructura de un texto determinado en esa lengua, y construir un duplicado del sistema textual que, **según una determinada descripción**, pueda producir efectos análogos en el lector, ya sea en el plano semántico y sintáctico o en el estilístico, métrico, fonosimbólico, así como en lo que concierne a los efectos pasionales a los que el texto fuente tendía. “Según una determinada descripción”, significa que toda traducción presenta unos márgenes de infidelidad con respecto a un núcleo de presunta fidelidad, pero la decisión sobre la posición del núcleo y la amplitud de los márgenes depende de las finalidades que se plantea el traductor (ECO, 2012, p. 23).

Los fragmentos analizados demuestran que la estructura del texto es parcialmente comprendida, la abolición de las marcas de oralidad es el punto que juega en contra de las dos traducciones aquí analizadas, principalmente, cuando consideramos el plano estilístico de la obra marcado por la cuestión de la oralidad o del hablar del gaucho. La cuestión métrica se ve facilitada por lo hermanado de las lenguas, sin embargo, el plano semántico o quizás cultural, en este caso, muchas veces es marginado. La decisión por la fidelidad, como enuncia Eco, depende de la finalidad que se plantea el traductor y se puede suponer que la traducción de Ayala buscó facilitar la lectura de la obra, presentarla a un público que, aunque haya oído hablar de un personaje regional de su país y viendo las similitudes con el personaje del poema, sabe muy poco por cuenta del carácter regional de las obras gauchescas brasileñas que las

mantienen alejadas de los grandes centros culturales del país. Este aislamiento pocas veces se rompió y, si hubo un escritor que consiguió de manera muy eficiente llevar un gaucho literario a otras latitudes del mapa nacional, fue Erico Verissimo y su saga *El Tiempo y el Viento*. Con respecto a la traducción de Jobim, llegamos a esta altura a no ignorar la posibilidad de plagio y hasta aceptarla, porque las mismas opciones se encuentran en su obra. Si Ayala ignoró la oralidad y esta no es una elección que esté ligada a una facilitación de lectura para su público, pues habiendo limado expresiones y vocabulario del gaucho, aún así podría haber utilizado de marcas de oralidad nacionalmente conocidas, pero optó por también eliminarlas. Con esto, podríamos decir que hubo una domesticación del texto, no en los términos de Venuti, pues, como vimos, la cultura de llegada tiene un referente de la cultura de partida. Si la traducción no es, como bien afirma Eco, un simple “trasvase entre dos lenguas, sino entre dos culturas, o dos enciclopedias” (ECO, 2012, p. 208) la traducción debería usar de la cultura gauchesca de llegada para mejor trasvasar todo lo cultural e idiosincrático de la cultura de partida. Se puede decir que la tarea de traducir, si no se vuelve un poco más fácil, puede presentar vislumbres de un resultado más eficiente de transposición si fuesen llevados estos aspectos en consideración.

Por fin, traemos las elecciones de Ayala y Jobim que incurren en, por así decir, un equívoco de traducción. Umberto Eco nos presenta en su estudio sobre la traducción el concepto de enriquecimiento, no sabemos si es el caso en esta estrofa, pero es lo que más se acerca, pues tenemos la presentación de informaciones nuevas o quizás más completas que las presentes en el original. La primera pregunta que podemos hacernos es ¿era posible una traducción literal de la estrofa? Y la respuesta que tenemos es: tanto es posible que otros traductores lo hicieron. No buscaremos comparar con otras traducciones como ya hemos hecho. La cuestión es identificar si las estrategias utilizadas por Ayala y consecuentemente mantenidas por Jobim dan cuenta del significado en la estrofa. Vamos al texto original:

Ah! tiempos!... era un orgullo
 Ver jinetiar un paisano-
 Cuando era gaucho baquiano,
 Aunque el potro se boliase,
 No había uno que no parase
 Con el cabresto en la mano.
 (HERNÁNDEZ, 2001, p. 108)

La escena es de divertimento, casi fiesta. Tenemos un gaucho baquiano (experto, conocedor de los caminos,) jineteando un caballo arisco, que se alza sobre las patas traseras, y con todas las dificultades que tarea presenta consigue salir parado, o sea, en pie con el cabestro en la mano. La escena puede ser una doma, pero no hay nada que la identifique como tal, pues la jineteada muchas veces se realizaba como divertimento y juego entre los paisanos. Así, las traducciones que presentan la idea del hecho de la doma le están agregando significados otros que no están en el texto original. Veamos las estrofas traducidas por Ayala y Jobim:

Ah, tempos! Nos dava orgulho
Ver cavalgar um paisano.
E, se era adestrado o mano,
Por mais que o potro arrancasse
Era certo que o domasse
Sob o seu pulso serrano
(HERNÁNDEZ, 1991, p. 14 trad. Ayala)

Ah, tempos! Era um orgulho
ver cavalgar um paisano.
E, se era adestrado o mano,
por mais que o potro arrancasse,
era certo que amansasse
Sob o seu pulso serrano.
(HERNÁNDEZ, 1980, p. 29 trad. Jobim)

El poeta y traductor tradujo “jinetiar” por “cavalgar”, aunque se encuentre en los diccionarios esta acepción, en la mayoría de los casos, y en el analizado, el verbo “jinetear”, en el libro marcado por la oralidad del cambio de la “e” por la “i”, tiene el sentido de montar a caballo para lucir toda la destreza de caballero como se ve en el original. De esta forma, tanto la traducción de Jobim como la de Ayala traen una información nueva que es la de que el gaucho que cabalga por ser adestrado amansa o doma el potro con un inexplicable “pulso serrano” (puño serrano). La idea que “pulso serrano” encierra no cuadra con lo que se espera del gaucho pampeano, el hombre de la llanura. La referencia a sierra que es hecha es una invención que no encuentra soporte en la trama, pues en

ningún momento hay mención que una los gauchos descritos en los versos con el espacio geográfico serrano.

Por fin, el último verso de la estrofa cimienta la cuestión del plagio, pues dos traductores no tendrían la misma capacidad para inventar algo tan alejado de lo original. Con base en el análisis textual, se puede suponer con seguridad que hubo lectura de la traducción de Ayala por Jobim y éste echó mano de grandes fracciones del texto. Como parte de una investigación más amplia, buscaremos los indicios documentales de la práctica de plagio en archivos y manuscritos en instituciones que mantienen bajo su guardia materiales de Walimir Ayala a fin de confirmar lo analizado hasta el momento.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Xiru. *Andarilho*. Disponível em: <<https://www.letras.com.br/xiru-antunes/andarilho>>. Acesso em: 02/02/2018.
- DICCIONARIO DEL HABLA DE LOS ARGENTINOS, segunda edición corregida y aumentada. 1ª edição. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008.
- DEEPAKKAMUS. *Sobre extranjerización y domesticación en traducción: Lawrence Venuti*. Disponível em: <<https://deepakkamus.wordpress.com/author/deepakkamus/>>. Acesso em: 10/02/2018.
- DINIZ, Debora, MUNHOZ, Ana Terra Mejia. Cópia e pastiche: plágio na comunicação científica. In. *Argumentum*, Vitória (ES), ano 3, n.3, v. 1, p. 11 - 28, jan./jun. 2011.
- ECO, Umberto. *Decir Casi lo mismo: la traducción como experiencia*. Barcelona: 2012.
- HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Edición crítica, coordinada por Élide Lois e Ángel Núñez —Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Caracas: ALLCA XX, Colección Archivos, 2001
- _____. *Martín Fierro (trechos)*. Trad. Walimir Ayala. Correio do Povo, Porto Alegre, 25 de jun. 1977. Caderno de Sábado, p10.
- _____. *Martín Fierro*. Trad. Walimir Ayala. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.

- _____. *Martín Fierro*. Trad. João Octavio Nogueira Leiria. Porto Alegre: Bels, 1972.
- _____. *Martín Fierro*. Trad. Leopoldo Jobim. Caxias do Sul: UCS/EST, 1980.
- MÜLLER, Iuri. *Um Lugar de Porto Alegre: Livraria Calle Corrientes*. In: <<https://www.sul21.com.br/noticias/2013/06/um-lugar-de-porto-alegre-a-livraria-calle-corrientes/>>.
- EUCILIA DE SOUZA SOARES - LEILOEIRA <<http://www.lilileioeira.com.br/peca.asp?ID=159669&ctd=208>>. Acesso em 10/02/2018.
- MASINA, Lea. Truísmos e avatares da crítica literária no Brasil: El Martín Fierro. In: *Trans/versões - Anais do I Colóquio Sul de Literatura Comparada da ANPOLL*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.
- _____. *Martín Fierro na literatura brasileira: rastros de un percurso*. In: <http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ANPOLL_2002/arquivos/pdf/016_literatura_comparada/lea_masina.pdf>.
- RABUSKE, Arthur. *O gaúcho Martín Fierro e Antônio Chimango*. In: Estudos Leopoldenses, São Leopoldo, Ano 1977, n. 39: Unisinos.
- RAMA, Ángel. *La novela en América Latina*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2008.
- ROSA, Sergio Ribeiro. Um caso literário entre Walmir Ayala e Leopoldo Jobim. *Coojornal*, Rio de Janeiro, out. 1980.
- SCHLEE, Aldyr Garcia. *Simões Lopes Neto e a literatura dos povos platinos*. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 24, n.3, setembro de 1989.
- SCHLICKERS, Sabine. *Que yo también soy poeta: la literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX - XX)*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2007.
- SOUZA, Wiliam Eduardo Righini de; CRIPPA, Giulia. *A diversificação e popularização do livro e o surgimento e desenvolvimento de coleções de bolso no Brasil*. Revista Famecos: Mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 21, n. 1. jan-abr/2014. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/14486>>. Acesso em 10/02/2018.
- VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres e Nova Iorque, Routledge, 2004.

Recebido em: 15/03/2018

Aceito em: 08/04/2018