

Tradução comentada a dois sonetos de guerra de Miguel Hernández

Andrea Cristiane Kahmann¹

Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS, Brasil

Resumo: Este trabalho apresenta uma tradução com comentários a dois sonetos compostos por Miguel Hernández durante a guerra civil espanhola. Os comentários enfocam o processo tradutório, que parte do conhecimento aprofundado do autor e sua obra para o estabelecimento de prioridades na tradução de sua poesia. Seguindo Jones (2024), sugerimos um processo de tradução poética que parte de uma tradução interlinear prévia a partir da qual são feitos ajustes e transformações criativas respeitando as prioridades estabelecidas. Complementamos o autor propondo uma ordem aos ajustes possíveis. A apresentação dos dois sonetos em tradução e esses comentários têm o objetivo de promover a autoconsciência do fazer tradutório, contribuindo para a crítica em tradução e para a formação de tradutores e tradutoras de poesia. Subsidiariamente, contribui para a crítica literária e as pesquisas no Brasil sobre Miguel Hernández e sobre a poesia na guerra civil espanhola.

Palavras-chave: Tradução com comentários; Tradução de poesia (sonetos); Miguel Hernández.

Title: Translation with commentary of two war sonnets by Miguel Hernández

Abstract: This paper presents a translation with commentary of two war sonnets written by Miguel Hernández during the Spanish Civil War. The comments present translation as a process, from the author's deep knowledge and his work to the establishment of priorities in translating his poetry. Following Jones (2024), we suggest a process of poetic translation that starts at a previous interlinear translation from which adjustments and creative transformations are made, respecting the established priorities. We complement Jones by suggesting an order to possible adjustments. Translating the two sonnets, along with the comments, aims at promoting self-awareness of the translation process, thus contributing to translation critique, as well as the academic education of poetry translators. Also, the translations contribute to the literary critique and research on Miguel Hernández in Brazil and the poetry in the period of the Spanish Civil War.

Keywords: Translation with commentary; Poetry translation (sonnets); Miguel Hernández.

¹ Professora dos cursos de bacharelado e pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas. Pós-doutoranda em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC). ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8582-9210>. E-mail: andrea.kahmann@ufpel.edu.br.

Introdução

A tradução comentada é um gênero acadêmico “pouco discutido, porém muito frequente” (Zavaglia *et al.*, 2015, p. 335) que apresenta um texto traduzido ao mesmo tempo em que comenta o processo de sua tradução. Esses comentários podem incluir análises sobre dificuldades presentes no texto original e justificativas das decisões tomadas para solucioná-las (Williams; Chesterman, 2002, p. 7). Também podem teorizar sobre o processo, sugerindo enfoques a partir dos “objetivos prefixados e das prioridades estabelecidas” (Torres, 2017, p. 19). A tradução comentada expõe as entranhas do processo tradutório, compartilhando reflexões que, a princípio, não interessam ao público amplo, mas são relevantes à pesquisa e à formação de tradutoras e tradutores. Ademais, se aceitarmos que não existe uma teoria única e geral do traduzir, devemos também concordar que, ao comentar nossas traduções, empreendemos teorizações, as quais, embora parciais, impulsionam a autoconsciência do fazer tradutório, bem como dos seus processos, modelos e recursos.

O objetivo deste trabalho é apresentar uma tradução comentada aos dois sonetos compostos por Miguel Hernández durante a guerra civil espanhola (1936-1939), a saber: a) “Al soldado internacional caído en España”, que intitulamos “A ti, combatente internacional que morreste na Espanha”, incluso em *Viento del pueblo* [Vento do povo], de 1937, e b) “18 de julio de 1936 – 18 de julio de 1938”, traduzido como “18 de julho de 1936 – 18 de julho de 1938”, composto em 1938 para o poemário *El hombre acecha* [O homem espreita]. Para tanto, estruturamos este artigo em seis seções. Depois desta introdução, apresentamos o poeta escolhido, porque entendemos que não se traduz uma poesia, mas a obra de um(a) poeta, que se insere em uma tradição. Na sequência, propomos o nosso projeto de tradução, que é orientado para o poema original, suas mensagens e imagens, preservando suas características formais mais evidentes: a forma fixa do soneto e as rimas externas. Embora sejam línguas próximas, é preciso recordar que espanhol e português têm diferentes modos de contar sílabas poéticas (escansão) e distintas nomenclaturas para os metros resultantes. Reflexões sobre esses temas e um esboço de métrica e versificação comparada também integram a terceira seção, que apresenta um projeto articulado com as proposições de Francis Jones (2024) para a tradução poética. Depois, duas seções são dedicadas à apresentação da tradução e de comentários a cada um dos dois sonetos, nesta ordem: a quarta seção comenta “Al soldado internacional caído en España”, e a quinta a “18 de julio de 1936 – 18 de julio de 1938”. As considerações finais encerram este trabalho.

Como toda reflexão em tradução poética, este é um trabalho que alia estudos linguísticos e literários a teorizações próprias dos estudos da tradução. No mapa desta disciplina proposto por Williams e Chesterman (2002), este é um trabalho de análise textual e tradução. Contudo, as leituras de Paulo Henriques Britto (2012) e, sobretudo, de Álvaro Faleiros (2012) despertam a consciência sobre a necessidade de recuperar conhecimentos de metrificação e versificação comparadas a fim de tomar decisões embasadas em face das dificuldades inerentes à tradução do soneto. Para isso, consultamos Bilac e Passos (1938 [1905]), Braga ([1952?]), Quilis (1975) e Torre (2000). Compreendendo que o período histórico

em que as ideias são propostas e em que as obras literárias são escritas são informações muito relevantes para uma abordagem comprometida com a história, como esta pretende ser, optamos por informar, entre colchetes, as datas das primeiras edições das obras citadas, sempre que elas não sejam expressamente referidas no texto. A partir desses clássicos, propomos nossas próprias traduções e reflexões sobre elas, para o que nos valem da classificação de Jones (2024) sobre ajustes e transformações criativas em tradução poética (entendendo-se que estas se afastam do espaço semântico ou estilístico da poesia original e aqueles, não). Na implementação desse projeto, em um dos sonetos afastamo-nos do ramo estritamente textual e expomos “valores, ética, ideologias” (Chesterman, 2014 [2009], p. 39) que influenciam nossa decisão tradutória. Comentamos, então, decisões que são de ordem cultural no mapa proposto por Chesterman (2014 [2009]) para o que ele designa estudos do/a tradutor(a), ou seja, para os estudos voltados às mulheres e aos homens que traduzem e transformam-se em “agentes de evolução cultural” (Chesterman, 2014 [2009], p. 39). Dando sequência a trabalhos anteriores (Kahmann, 2020), traduzimos o soneto “Al soldado internacional caído en España” esforçando-nos por usar uma linguagem não sexista. Relativizações a esse uso não sexista da linguagem são apresentadas junto aos comentários sobre o soneto “18 de julio de 1936 – 18 de julio de 1938”, escrito para o livro *El hombre acecha* [O homem espreita], título em que mantivemos a palavra “homem” referindo uma coletividade composta por homens e mulheres. Todas essas questões são melhor desenvolvidas nas seções que seguem. Por meio delas, esperamos contribuir para a autoconsciência tradutória e para reflexões sobre tradutores e tradutoras como agentes de transformação, as dificuldades inerentes à tradução do soneto, as diferentes tradições poéticas em contato por meio da tradução de um poeta espanhol para o português brasileiro e, além disso, para a divulgação de Miguel Hernández no Brasil.

Apresentação do poeta escolhido para a tradução

Miguel Hernández Gilabert (Espanha, Orihuela, 30 de outubro de 1910 - Alicante, 28 de março de 1942) é um poeta autodidata de origem humilde. Por exigência paterna, ele abandona os estudos no colégio jesuíta para auxiliar na criação de cabras, atividade que sustenta a família. Contudo, desde a tenra idade, sonha ser poeta, e, consciente das lacunas de sua formação, cria mecanismos para compensá-las. Seus manuscritos, consultados por Carmen Alemany (2022, p. 27), atestam um processo criativo que inclui um ou mais esboços de um tema em prosa a partir dos quais ele vai lapidando imagens, às vezes formando um verso completo, mas quase sempre construindo uma lista de palavras candidatas ao poema que vão sendo progressivamente buriladas na métrica. Para isso, registra jogos de rimas com palavras extraídas de dicionários, estratégia pela qual vai ampliando o seu caudal linguístico (Alemany, 2022, p. 30).

No assim designado *primeiro ciclo* de sua poesia, o objetivo de Hernández é se aproximar das formas cultas, aprendidas nos poucos anos de escola. Ele lê as obras de San Juan de la Cruz (1542-1591), Lope de Vega (1562-1635) e outros clássicos disponíveis na

biblioteca da pequena cidade de Orihuela (província de Alicante, Espanha) e na coleção privada de Luis Almarcha, padre que reside em frente à sua casa e com quem o jovem poeta estabelece uma amizade protetora. Por essa influência, os primeiros poemas hernandianos ostentam temas essencialmente católicos e formas barrocas. Sua poesia é repleta de elementos da natureza, que refletem a vivência pastoreando cabras e o assombro ante a criação divina. José Marín, que assina com o anagrama Ramón Sijé, interessa-se pela poesia de Hernández e o convida a frequentar as tertúlias literárias locais. Sijé é descrito por José-Carlos Mainer (2010, p. 528) como “culto, pedante, católico y con veleidades políticas profascistas” [culto, pedante, católico e com veleidades políticas profascistas] e, apesar da aparência de idade, transforma-se uma espécie de mentor para Miguel Hernández, introduzindo-o à poesia contemporânea. Víctor de la Concha (1984, p. 674) avalia que os “ribetes filofascistas fuertemente teocráticos” [laços filofascistas fortemente teocráticos] de Sijé alcançam a poesia do jovem Miguel Hernández que, em 1933, lança o seu primeiro livro: *Perito en lunas* [Perito em luas], uma edição subsidiada pelo padre Almarcha e com prólogo de Ramón Sijé. Por essa época, Hernández assume compromisso com Josefina Manresa, uma humilde costureira filha de um guarda civil.

Miguel Hernández é convidado a viajar a Madri para divulgar o seu recém-lançado livro. Esta é a sua segunda viagem à capital; da primeira, em 1931, retorna humilhado. Não é o que acontece desta vez. Acolhido por nomes maiores da chamada “geração de 1927”, passa a frequentar as animadas tertúlias da capital da recente república, estabelecida em 1932. Rompe o namoro com Josefina Manresa para se relacionar, primeiro, com Maruja Mallo, uma pintora de tendências surrealistas, e depois com a filósofa María Zambrano, ambas mais velhas e com as quais se estima que ele tenha conhecido o amor erótico. Envia versos para a revista *Caballo verde*, de Pablo Neruda, então embaixador chileno e agitador cultural na Espanha. Neruda encanta-se pelo jovem que se apresenta como poeta-cabreiro. O chileno vê Hernández como um “escritor salido de la naturaleza como una piedra intacta, con virginidad selvática y arrolladora fuerza vital” [escritor saído da natureza como uma pedra intacta, com uma virgindade selvática e indomável força vital] (Neruda, 2010 [1974], p. 66). Hernández passa a conviver muito proximamente com Neruda e Vicente Aleixandre, inclusive chegando a residir algum tempo na casa daquele. Por meio de Neruda, entra em contato com o comunismo, a poesia latino-americana e os vários poetas renomados do período. Consegue, por intermédio de José María de Cossío, um emprego na editora Espasa-Calpe, que então prepara uma enciclopédia sobre touros. Hernández segue colaborando com a revista literária neocatólica *Gallo Crisis*, criada por Ramón Sijé em 1934, mas é evidente que as angústias metafísicas vão perdendo relevância na sua poesia. Nas composições que, em seguida, integram o poemário *El rayo que no cesa* [O raio que não cessa], pulsam a descoberta de si e do amor. Os elementos da natureza, sobretudo o raio, o barro e o touro, são metáforas da dor e da morte, sofrimentos que só o amor compensa. No Natal de 1935, falece Ramón Sijé. Hernández retorna a Orihuela e compõe ao amigo uma elegia que é incluída no novo poemário, publicado em janeiro de 1936. Ao contrário de *Perito en luna*, *El rayo que no cesa* é bem recebido pela crítica, para o que colaboram os elogios de Pablo Neruda e Vicente

Aleixandre. Em Orihuela, retoma o relacionamento com Josefina Manresa.

De 17 para 18 de julho de 1936, há uma tentativa de golpe contra o governo republicano democraticamente eleito para governar a Espanha. O bando golpista, que se autointitula *bando nacional*, reúne antirrepublicanos de estirpes variadas: monarquistas, conservadores católicos e falangistas, que são promotores do ideário fascista que começa a ferver na Europa. O lado republicano conclama a cidadania à resistência armada, e Miguel Hernández, então já filiado ao Partido Comunista, alista-se. É o início do que se conhece por *guerra civil espanhola*, que perdura por três anos (1936-1939). As principais potências internacionais optam pela não intervenção no conflito; entretanto, mais de trinta mil pessoas de distintas nacionalidades se voluntariam para lutar nas brigadas republicanas. O bando golpista conta com o apoio de Portugal, sob domínio salazarista, e com a atuação decidida das forças militares da Itália de Mussolini e da Alemanha de Hitler, que ensaiam na Espanha táticas de guerra e de massacres da população civil, sobretudo das comunidades bascas, catalãs e valencianas, que historicamente clamam por autonomia. Alicante, província valenciana de que faz parte Orihuela, é um resolutivo enclave republicano – de fato, é o último a cair, em 1939, marcando o fim da guerra civil. Miguel Hernández foge para Portugal, onde acaba preso pela polícia salazarista e devolvido à Espanha. Pesam contra ele, muito mais do que sua poesia, as combativas crônicas de guerra nas quais nomeia e ataca dirigentes fascistas. O *terceiro ciclo* da poesia hernandiana, a poesia de guerra, ainda é marcado por um forte telurismo: a terra acolhe os corpos combatentes, que a fertilizam. *Sangue* e *boca* são elementos do erotismo anterior convolados em revolta na poesia social. A mensagem é que o poeta oferece seu próprio sangue e seus versos (boca) a serviço do povo. Muitas das composições desse período são pensadas para recitação pública, e por isso se valem de imagens grandiosas, de exaltação heroica e de sarcasmo. São dois os poemários deste terceiro ciclo. *Viento del pueblo* reúne versos escritos entre o verão de 1936 e o verão de 1937, que circulam em periódicos republicanos antes de formar um livro. *El hombre acecha* é composto entre o verão de 1937 e o final de 1938. O soneto, gênero cultivado com maestria em *El rayo que no cesa*, escasseia durante a guerra. Os dois escolhidos para este trabalho são os únicos sonetos conhecidos do período.

No final de 1938, morre por inanição o primeiro filho de Miguel Hernández e Josefina Manresa, casados durante a guerra pelo regime civil. O *quarto ciclo* da poesia hernandiana, também chamado de poesia carcerária, é marcado por essa dor que se sobrepõe a todas as outras. O amor, na visão do poeta, transforma-se em ódio na Espanha do pós-guerra e seus sucessivos tribunais de exceção. O carinho de Josefina Manresa ainda conforta e um segundo filho é gerado. A este, da prisão, o poeta compõe *nanas*, canções de ninar, como as *Nanas de la cebolla* [Nanas de cebola], escritas quando Josefina lhe diz, em carta, que não tem mais do que cebolas para comer. Por razões não de todo explicadas, em setembro de 1939, o poeta é liberado da prisão. Retorna para Josefina e a ela entrega uma caderneta de 68 páginas em que aparecem manuscritas 79 composições. Não tarda a que um vizinho o reconheça e denuncie às autoridades a liberdade de um comunista. Miguel Hernández volta a ser preso e é condenado à morte em sentença de 18 de janeiro de 1940. O embaixador Pablo Neruda

movimenta apoio diplomático para pressionar o franquismo a converter a pena de morte em prisão. Não há contra o poeta provas de que ele tivesse pegado em armas mais além das palavras. Para evitar mais um escândalo, o regime recua. As mortes de Federico García Lorca, fuzilado pelo bando golpista em 1936, e de Antonio Machado, morto no exílio em 1939, ainda pesam na opinião pública internacional, e Franco quer transmitir imagem de estadista. A pena de Hernández é convertida em prisão perpétua, mas os maus tratos, a fome, o frio e as doenças não tratadas fazem com que o poeta faleça, aos 31 anos, na prisão de Alicante. O pequeno caderno entregue a Josefina Manresa é publicado sob o título *Cancionero y romancero de ausencias* [Cancioneiro e romanceiro de ausências], em 1958, em Buenos Aires. Na Espanha, impõe-se silêncio sobre seu nome e sua obra. Apenas após a morte do general Francisco Franco, ditador da Espanha até 1975, Miguel Hernández volta a receber na terra natal as homenagens merecidas.

Na América Latina, nomes como Pablo Neruda, Nicolás Guillén e João Cabral de Melo Neto, de tempos em tempos, evocam o poeta-cabreiro em seus discursos e líricas. O brasileiro João Cabral, nomeado diplomata na Espanha, publica, em 1956, “Encontro com um poeta”, dedicado ao hortelão de Orihuela e sua voz rouca de guerra. Provavelmente por causa deste, Miguel Hernández passa a receber homenagens de outros poetas. No concurso literário promovido pela revista *Leitura*, do Rio de Janeiro, em 1958, dos 23 poemas laureados e publicados em livro pela São José, dois são homenagens a Miguel Hernández. O fato é criticado por Vitto Santos, quem, no *Diário de notícias*, defende a “inviabilidade da poesia como veículo de mensagens doutrinárias” (1958, p. 2). Uma pesquisa na *Hemeroteca digital brasileira* (Fundação Biblioteca Nacional, 2024) aponta, no final dos anos 1950, diversas referências da crítica brasileira em jornal ao poeta espanhol. Alguns jornais brasileiros também publicam poemas esparsos, em espanhol, a partir das edições argentinas. Não encontramos, porém, nenhuma tradução publicada em jornal. No que se refere a livros, uma consulta realizada em março de 2024 ao catálogo *Poesia traduzida no Brasil* (Aseff, [2024]) aponta três ocorrências para Miguel Hernández: uma antologia e dois livros de autoria única. Em livro de autoria única, temos: *Sangre a sangre, antologia poética*, em tradução de Carlos Nogué, Francisco César Manhães e Helena Ferreira, publicado em 1992, pela editora carioca Leviatã, com apoio da Embaixada da Espanha, e *O raio que não cessa*, publicado pela editora da UnB, em 2022, com tradução de Alexandre Pilati. Jorge Henrique Bastos é o tradutor da antologia *Trincheira Lírica - dez poetas da guerra civil espanhola*, publicada em 2022 pela Galileu Edições, de Londrina. Também há uma edição não comercial de Miguel Hernández: a antologia *Ventos do Povo*, organizada e traduzida por Lucila Nogueira, Juan Pablo Martín e Wellington de Melo, e publicada em 2010 pela Associação dos Professores de Espanhol do Estado de Pernambuco² (APEEPE). Consultadas essas quatro edições, constatamos que o soneto “Al soldado internacional caído en España” está incluso nas duas últimas obras, de modo que, antes da proposta por este trabalho, já conta com as traduções de Juan Pablo Martín (2010) e a de Jorge Henrique Bastos (2022). Desconhecemos tradução brasileira anterior ao soneto “18 de

² A autora agradece o apoio da Professora Brenda Carlos de Andrade, da Universidade Federal Rural de Pernambuco, que facilitou o acesso a essa edição.

julio de 1936 – 18 de julio de 1938”.

Apresentação do projeto de tradução

Nesta seção, apresentamos o projeto de tradução aos dois sonetos de Miguel Hernández escolhidos para este trabalho, quais sejam: a) “Al soldado internacional caído en España”, e b) “18 de julio de 1936 – 18 de julio de 1938”. Sendo este um projeto de tradução poética, é preciso enfrentar o eterno embate entre forma e conteúdo. É certo que existem poesias que, mais que mensagens, parecem visar à forma, priorizando a distribuição no espaço gráfico, um metro específico ou repetições de fonemas. Alguns poemas de Miguel Hernández são notáveis por seu ritmo, como é o caso de “Vals de los enamorados y unidos hasta siempre” [Valsa dos apaixonados e unidos para sempre], composto em anapestos, uma unidade rítmica formada por duas sílabas breves e uma longa, como se exemplifica grifando as tônicas dos seus dois primeiros versos: “No salieron jamás / del vergel del **abrazo**” (Hernández, 2022b [1939], p. 550-551, grifos nossos). Opinamos que um projeto de tradução a esse poema deveria, ao menos, considerar a possibilidade de recriação dessa valsa, característica tão marcante que se faz presente até no título do poema. No entanto, na tradução aos dois sonetos de guerra, elevamos a mensagem ao mesmo grau de relevância da forma fixa rimada. Assim, as teorizações de Jones (2011, 2024) ganham mais corpo neste trabalho do que a recriação de Haroldo de Campos (2015 [1962]), referencial chave em outras ocasiões (p. ex.: Kahmann, 2019). Embora Jones (2011, 2024) empregue o termo re-criação, em sua perspectiva esta é uma das abordagens possíveis à tradução de poesia; a mais desafiadora delas, mas não única.

A tradução de poesia, segundo Jones (2024), pode ser construída a partir de uma primeira tradução interlinear, ou seja, de uma tradução focada no sentido, mensagem por mensagem, respeitando as palavras tanto quanto os usos das distintas línguas em contato o permitirem. Essa tradução interlinear pode, em alguns casos, ser o objetivo final da tradução de poesia, como pode ocorrer em uma edição bilíngue voltada a um público que lê o idioma original, mas não é de todo fluente. Não obstante, para Jones (2024), a tradução interlinear costuma ser apenas uma primeira etapa da tradução da poesia, a partir da qual são propostos ajustes e/ou transformações criativas, que se diferenciam entre si porque estas se afastam do espaço-semântico-estilístico do poema, e aqueles, não. O enfoque do projeto tradutório pode ser mais literal ou mais livre. No extremo deste, pode-se chegar a uma verdadeira imitação, um poema *ao estilo* de ou até uma pseudotradução (Jones, 2024), ou seja, uma poesia original apresentada de modo a parecer uma tradução. O mais comum, no entanto, é que o projeto tradutório vise a um “metapoema” (Jones, 2024) suficientemente semelhante ao original para que seja considerado uma tradução, mas que ao mesmo tempo possa ser lido e identificado na cultura receptora como sendo poesia, segundo suas próprias regras.

As mensagens e imagens do “metapoema” referido por Jones (2024) podem se voltar à língua-cultura-fonte, ou seja, a língua-cultura do poema original, ou à língua-cultura-alvo, isto é, a língua-cultura receptora da tradução. No entanto, ainda que a teoria clássica da

tradução, desde Friedrich Schleiermacher (2007 [1813]), baseie-se em oposições entre esses dois polos, é impossível que um projeto tradutório persiga *apenas* a cultura de origem ou a de destino. Afinal, traduzir é essencialmente negociar, como diz Umberto Eco, e é negociando-se com a obra que se estabelece esse “movimento alterno de ensaios e tentativas [em que] a melhor solução só pode ser, sempre e unicamente um compromisso” (2007 [2003], p. 272). Nosso projeto tradutório para Miguel Hernández assume este compromisso: o de voltar-se ao original, mas recriar as características formais mais notáveis dos versos escolhidos para que, dessas palavras, possa-se dizer, também na tradução ao português brasileiro contemporâneo: *isso é poesia*. O destinatário ideal desse projeto é o público acadêmico interessado em poesia e sua tradução, em Miguel Hernández ou mesmo na poesia da guerra civil espanhola. Esta tradução acadêmica pode vir a alcançar um público amplo se extrapolar estas páginas e conquistar recitações ou canções. Se cantores como Víctor Jara, Joan Manuel Serrat e Silvio Rodríguez já cantaram versos de Miguel Hernández, não seria impossível que grandes vozes da canção brasileira também se interessassem por sua obra. O nosso projeto é, pois, prioritariamente o de divulgação do poeta espanhol por novas paragens, confirmando Francis Jones (2011), para quem toda tradução de poesia é essencialmente motivada pela divulgação de uma obra por novos públicos.

Tendo esse objetivo em vista, por mais óbvio que pareça, é preciso afirmar que a tradução dos dois sonetos escolhidos pretende dois sonetos traduzidos. Os poemas resultantes são, portanto, duas poesias para serem lidas e apreciadas como textos literários independentes (Jones, 2011), ou seja, dois sonetos com quatorze versos, divididos em quatro estrofes: dois quartetos seguidos de dois tercetos. Essa forma fixa do soneto, segundo Antonio Quilis (1975, p. 132), é italiana, tendo adquirido expressão máxima com Dante e Petrarca. Olavo Bilac e Sebastião Cícero dos Guimarães Passos (1938 [1905], p. 164), porém, sugerem que Girard de Bourneuil, um trovador de Limoges, é quem o teria formulado no século XIII, e que, a partir da França, o soneto teria chegado à Itália, de onde de se projetou para todo o ocidente. Em que pese a controvérsia quanto à origem, todos os autores concordam que é o soneto a mais bela das formas da poesia lírica. Sua versão clássica seguia uma estrutura rítmica ABBA ABBA CDC DCD (Quilis, 1975, p. 132), em que os extremos se abraçam. Há, porém, muitas variantes da disposição externa das rimas entre os quartetos e tercetos, inclusive o modelo ABAB ABAB CDE CDE, o esquema rímico mais comum dos sonetos hernandianos e empregado nos dois poemas selecionados para este trabalho.

Passemos à discussão do *metro*, que aqui deve ser considerado o resultado da escansão da medida do verso (Torre, 2000, p. 28). A *escansão*, recordemo-nos, é a pronúncia das sílabas poéticas por separado, as quais, na metrificação, contam-se diferentemente da gramática. Como ensinam Bilac e Passos (1938 [1905], p. 38): na poesia, o que importa é o ouvido. E, ao ouvido, uma vogal mais fraca pode ser absorvida por outra mais forte. Chamamos de *sinérese* ao fenômeno que absorve vogais dentro da mesma palavra, e de *sinalefa* a contração de duas sílabas de distintas palavras em uma só. Essas contrações ocorrem em todas as línguas românicas, que têm a parte central da sílaba representada por um fonema vocálico (Torre, 2000, p. 27). No entanto, segundo Bilac e Passos, (1938 [1905], p.

43), em Portugal, onde é distinta a pronúncia, a sinérese e a sinalefa podem não receber a importância que têm no Brasil, onde se admite a elisão de até quatro vogais concorrentes. Citam como exemplo: “glória e amor”, que se pode pronunciar “gloramor” (Bilac; Passos, 1938 [1905], p. 43). O mais comum é elidir até três vogais, o que também se admite na poesia em espanhol (Torre, 2000, p. 35). O cômputo das sílabas poéticas resultantes após sinéreses e sinalefas faz-se, na tradição portuguesa moderna, até a última sílaba tônica do verso – norma que também é seguida pelo sistema catalão (Torre, 2000, p. 38). A tradição castelhana, não obstante, computa todas as sílabas poéticas, inclusive a final pós-tônica do verso grave, o acento mais comum da língua espanhola³. Conta-se uma sílaba a menos do que as que realmente existem se o verso for esdrúxulo, e uma sílaba a mais se o verso for agudo. Portanto, a partir de Torre (2000, p. 39-40), pode-se dizer que, para nomear os metros, o sistema castelhano aplica a seguinte regra: versos terminados em palavras oxítonas (x+1 sílaba), versos terminados em palavras paroxítonas (x sílabas) e versos terminados em palavras proparoxítonas (x-1 sílaba), em que x é o total de sílabas poéticas computáveis no verso. Portanto, o metro a que designamos *dodecassílabo* ou *alexandrino* – para se estar com dois termos relevantes a este trabalho – varia de cultura para cultura, assim como pode variar a sua valoração estética. Toda a literatura é, antes de tudo, um fato da cultura, e toda tradução é uma forma especial de evidenciar as tradições literárias em contato, suas simetrias e diferenças.

O soneto não tem um metro definido, mas na tradição poética brasileira frequentemente é composto em decassílabos ou dodecassílabos, que podem ser alexandrinos. O metro escolhido para a nossa tradução foi o dodecassílabo, o mais longo dentre os consolidados na tradição poética em língua portuguesa, conforme Bilac e Passos (1938 [1905], p. 48). Os autores dão o nome de “metros bárbaros” aos versos com treze sílabas poéticas ou mais que eventualmente sejam encontrados em nossa poesia (Bilac; Passos, 1938 [1905], p. 70). A nossa proposta de tradução aos sonetos foi construída em doze sílabas poéticas, mas não constitui sonetos alexandrinos segundo a metrificação portuguesa clássica, que segue a fórmula francesa (Faleiros, 2012). Cabe dedicar algumas linhas ao tema, pois também aqui estamos diante de diferentes formas nas tradições poéticas em contato por meio da tradução. Para tanto, primeiramente recuperamos Theophilo Braga ([1952?], p. 53), quem ensina que os alexandrinos recebem este nome em homenagem a Alexandre de Bernay, poeta normando do século XII, que escrevia justamente em versos de doze sílabas. A poesia portuguesa toma o alexandrino da tradição francesa e, para entender a composição deste verso entre nós, é preciso recordar que a nossa metrificação, dos quartenários aos dodecassílabos, funda-se na sutura de dois hemistíquios, ou versos elementares. Nos alexandrinos, o primeiro hemistíquio chama-se *arsis*, e o segundo, *thesis*, e os dois se unem em uma sutura regrada (Braga, [1952?], p. 12). Bilac e Passos (1938 [1905], p. 68) evocam uma

³ Torre (2000, p. 40) faz questão de ressaltar que: “los versos españoles terminados en palabras esdrújulas o agudas son verdaderamente excepcionales, mientras que la inmensa mayoría de ellos termina en palabra llana” [Tradução nossa: “os versos espanhóis terminados em palavras proparoxítonas ou oxítonas são verdadeiramente excepcionais, enquanto a imensa maioria deles termina em palavra paroxítona”].

“Lei Orgânica do Alexandrino”, por meio da qual ele deve ser a união de duas sextilhas, e mais: se a última palavra da *arsis* for grave, a primeira palavra da *thesis* deve necessariamente começar em vogal ou em consoante muda, como o h. A última palavra da *arsis* nunca pode ser proparoxítona, mas se acabar em verso agudo, a *thesis* pode começar com qualquer letra. Braga ([1952?], p. 13) recomenda, ainda, a exclusão, do final da *arsis*, das palavras com mera função gramatical. Segundo esses autores, o metro de doze sílabas que não seguir essas regras não poderá ser chamado de alexandrino. É o caso das traduções que apresentamos adiante.

No entanto, para a tradição espanhola que os vê nascer, os dois sonetos de guerra de Miguel Hernández são alexandrinos. Nesta, com sua diferente escansão, como já dito, o alexandrino é um metro de quatorze sílabas poéticas (Quilis, 1975, p. 67), composto por dois hemistíquios que, se forem iguais, designam-se isostíquios, e, se desiguais, são chamados heterostíquios. Os hemistíquios são contados como se de versos autônomos se tratassem. Assim, tomemos como um exemplo de alexandrino de estrutura 7+7 sílabas métricas em espanhol o seguinte verso do soneto “Al soldado internacional caído en España” (Hernández, 2022b [1937], p. 423): “quisiste apaciguar / la sed de las panteras” (*qui-sis-tea-pa-ci-guar/la-sed-de-las-pan-te-ras*). Tendo em vista que o primeiro hemistíquio é agudo, a ele se soma uma sílaba a mais (x+1 sílaba, sendo que x=6); já no segundo hemistíquio, contam-se todas as sílabas, até a final pós-tônica (x sílabas, sendo que x=7). A este verso especificamente, se aplicada a metrificação portuguesa moderna, é possível chamá-lo de alexandrino, pois aqui temos duas sextilhas unidas de conformidade com a regra da sutura (*arsis* terminada em oxítona, que permite iniciar a *thesis* com qualquer letra), totalizando doze sílabas poéticas. Faleiros (2012, p. 78), porém, recorda que o alexandrino espanhol pode, na contagem atual brasileira, formar um verso de doze, treze ou quatorze sílabas. Preferimos que esse metro tenha, também na tradução, um padrão compatível com a tradição poética. Para tanto, escolhemos o dodecassílabo, mas não o modelo clássico do alexandrino, que repete o modelo francês, língua em que o acento agudo é mais predominante. Os versos de Miguel Hernández, porém, como é comum na língua espanhola, são, em sua maioria, graves que não se preocupam com iniciar em vogal ou consoante muda. Além disso, são majoritariamente compostos por dois heterostíquios de 7+5 sílabas. A tradição poética espanhola acolhe esses versos como sendo alexandrinos, mas os citados metrificadores da língua portuguesa os desqualificam segundo a “Lei Orgânica do Alexandrino” (Bilac; Passos, 1938 [1905], p. 68), que opera com padrões mais restritivos.

Diante dessa constatação, é possível questionar: se o soneto se traduz como um soneto, por que não se traduz um alexandrino como um alexandrino? A resposta não é simples. Como parte dela, devemos admitir que não encontramos soluções para a transformação dos heterostíquios espanhóis de 7+5 sílabas poéticas em versos de 6+6 sílabas de sutura regrada capazes de preservar em português a mensagem do poeta. E, já o dissemos antes, este é um projeto tradutório comprometido com as mensagens e imagens do original, tanto quanto a poesia de Miguel Hernández composta durante a guerra civil espanhola é comprometida com a resistência republicana. O nosso projeto tradutório tem início com uma tradução interlinear, que empreende os ajustes e transformações suficientes para que as

características mais evidentes da forma da poesia original, tais como a forma fixa do soneto e o esquema das rimas externas, sejam reconhecidas na tradução resultante. Claro está, nem todas as características do original podem ser preservadas na tradução, e cabe-nos eleger prioridades; a forma do alexandrino não é prioritária nesta proposta. O efeito dessa escolha tampouco é ruim; recordemos, com Faleiros, que “[e]m português, a estrutura 6 *grave* +5 cria um efeito rítmico semelhante ao alexandrino clássico 6 + 6 [do francês]” (2012, p. 79). Para nós, porém, a justificativa para essa decisão repousa mais nas características do chamado *terceiro ciclo* da poesia hernandiana do que em modelos de tradução de poesia que possam ser evocados.

A poesia de guerra, a do *terceiro ciclo* do poeta, diferentemente dos ciclos anteriores, não é marcada por exercícios de estilo. Se, em *El Rayo que no cesa* [O raio que não cessa], livro publicado em janeiro de 1936, Miguel Hernández prioriza o soneto, essa não é a tônica de sua poesia após 18 de julho de 1936, quando tem início a guerra civil na Espanha. Alistando-se à frente republicana, Hernández converte a poesia em arma de guerra, conclamando à resistência e elevando o moral das tropas. Os dois sonetos escolhidos para este trabalho configuram exceções em meio a dois livros de longos versos, muitos dos quais são compostos para serem declamados entre as trincheiras. O uso da forma mais elevada da lírica, como é o soneto, talvez se explique pelo tom de homenagem – no primeiro soneto (de 1937), ao corpo de combatentes interacionais, e no outro (de 1938), à efeméride dos dois anos de guerra. O soneto não agita multidões; é letra para o papel, e é possível que o poeta com essa forma vise ao futuro. Por tudo que sabemos de Miguel Hernández, porém, atrevemo-nos a ponderar que ele jamais cogitaria como um possível futuro para esses sonetos um séc. XXI de novas ondas fascistas a ameaçar as repúblicas. Portanto, a priorização da mensagem em detrimento das minúcias da forma, na nossa tradução, muito diz sobre o presente, que explica a própria retomada de interesse pela poesia hernandiana. Queremos evitar o que o poeta chama de “frivolidade artística” no seu emblemático texto “Hay que ascender las artes hacia donde ordena la guerra” [É preciso elevar as artes na direção a que aponta a guerra], publicado no periódico republicano *Nuestra Bandera* de 21 de novembro de 1937 (Hernández, 2009 [1937], p. 136-137). Nele, Hernández repudia a priorização da estética em tempos de luta. Ainda que o texto não indique nomes, Alemany (2022, p. 331), ao consultar os cadernos do poeta, encontra, no que se estima ser um provável rascunho a este texto, o nome de Pablo Picasso. Sob o olhar de Hernández, é oportunista o uso da temática da guerra para um exercício de estilo, como o faz Picasso no mural *Guernica*. Por todos esses aspectos, a crítica literária (Concha, 1984, p. 668, é um exemplo) considera Miguel Hernández a personificação da guinada da poesia pura à comprometida. Essa aura é a que se prioriza neste projeto de tradução.

Quando aqui mencionamos *prioridades*, queremos dizer que selecionamos mensagens centrais do soneto e imagens que consideramos marcantes da poética hernandiana para serem recriadas. Nisso, seguimos a lição de Paulo Henriques Britto:

Se a fidelidade absoluta, integral, perfeita é uma meta inatingível, nem por isso vamos abrir mão dela como orientação. O que o tradutor literário precisa fazer é *relativizar* essa meta, e pensar: já que não posso recriar todas as características do original, tenho que ser seletivo, e me fazer duas perguntas. A primeira é: quais características mais importantes do texto que *devo tentar* recriar de algum modo? E a segunda: quais características do texto original que *podem* de algum modo ser recriadas? [...] É essa avaliação que vai balizar todo o seu trabalho (2012, p. 50).

O estabelecimento de prioridades para o projeto tradutório revela o compromisso entre a poesia original e sua tradução. Afinal, em toda relação, chama-se de *fidelidade* o compromisso pactuado entre as partes. O vínculo entre a tradução e seu original não pode ser absoluto, platônico. Apesar disso, a perfeição, como sendo o melhor dos mundos possíveis, é a estrela-guia, a utopia inalcançável que orienta as ações na vida e na tradução, como nos diz Markus Weininger (2009). A felicidade pressupõe perseguir a estrela-guia, mas aceitar as perdas. Retomando Freud, Paul Ricœur (2011 [1997]) sugere que a felicidade em tradução requer a renúncia ao ideal da tradução perfeita e a reconciliação com a noção de que a felicidade advém do desejo de traduzir. Assim, “a felicidade de traduzir é um ganho quando, ligada à perda do absoluto linguístico, ela aceita a distância entre a adequação e a equivalência e a equivalência sem adequação” (Ricœur, 2011 [1997], p. 29). Alcançar um novo texto adequado a novos tempos é a satisfação de uma pulsão tradutória, de um ímpeto de trazer para si um texto alheio que se admira e, nesse exercício, por certo, a voz de quem traduz também se fazer ouvir. Perseguindo a estrela-guia, o nosso projeto, no soneto que apresentamos na quarta seção, afasta-se da palavra do original sem descolar-se de sua mensagem. Entendemos que a adequação sugerida ao poema “Al soldado internacional caído en España” para um uso não sexista da linguagem prioriza uma ideologia sem comprometer a qualidade da tradução. Esta, segundo Britto, requer uma poesia traduzida tão próxima à original a ponto de permitir que “o leitor [...] possa afirmar, sem estar mentindo, que leu o original” (2012, p. 55). Esperamos que a pessoa que leia os sonetos por nós traduzidos possa dizer: *li a poesia de Miguel Hernández!* Mas, muito mais do que isso, ambicionamos que a pessoa diga: *esses são sonetos de Miguel Hernández, compostos entre as trincheiras, em plena guerra civil espanhola, e que seguem até hoje emocionando e conclamando à resistência!*

Na seção que segue, apresentamos mais detalhadamente o desenvolvimento deste projeto tradutório em face de cada um dos sonetos escolhidos.

Comentários à tradução do soneto “Al soldado internacional caído en España”

O soneto “Al soldado internacional caído en España” é publicado pela primeira vez em *Viento del pueblo* [Vento do povo], de 1937, livro que Miguel Hernández dedica ao também poeta Vicente Aleixandre. O primeiro poema desta obra é uma elegia a Federico García Lorca, preso pelo bando fascista no dia 19 de julho de 1936, um dia depois de declarada a guerra. Uma das versões mais correntes sobre esse episódio é que García Lorca teria sido preso e, logo em seguida, fuzilado, de pijama e de costas, e jogado de um barranco em Viznar, nas proximidades de Granada, sul da Espanha. Um político conservador local se vangloria de ter

matado Lorca com “dos tiros en el culo por maricón” [dois tiros na bunda, por ser maricas] (García *et al.*, [20--?], n.p.). Ainda sob a comoção do assassinato do colega de letras, Miguel Hernández alista-se à resistência republicana, e atua, em princípio, como sapador, levantando fortificações e abrindo trincheiras. Depois, o cubano Pablo de la Torriente designa-o Chefe do Departamento de Cultura, incumbindo-o de criar um jornal brigadista. Não demora para que o cubano, uma dentre tantas pessoas que voluntariamente vão à Espanha defender a república, pereça em combate. A ele, Hernández compõe uma segunda elegia, também inclusa em *Viento del pueblo*. Esse poemário-ícone da transição entre uma poesia de culto à forma e uma poesia de compromisso é editado pela Socorro Rojo [Socorro Vermelho], imprensa da cidade de Valencia aliada à causa republicana, e ilustrado com fotos dramáticas da guerra civil. O soneto consultado para esta tradução e o que, para todos os efeitos, chamamos de *original*, é o que consta em *Miguel Hernández: obra poética completa* (2022b [1982], p. 423-424).

No Quadro 1, que segue, apresentamos lado a lado o soneto original e sua tradução, para depois tecer comentários.

Quadro 1 – Comparação entre primeiro soneto original e traduzido

Al soldado internacional caído en España	A ti, combatente internacional que morreste na Espanha
Si hay hombres que contienen un alma sin fronteras,	Há no mundo pessoas de almas sem fronteiras:
una esparcida frente de mundiales cabellos, cubierta de horizontes, barcos y cordilleras, con arena y con nieve, tú eres uno de aquéllos.	são cabeças mundiais, refulgentes janelas repletas de horizontes, barcos, cordilheiras, cobertas de areia e neve - tu és uma delas.
Las patrias te llamaron con todas sus banderas,	Chamaram-te as pátrias, com todas suas bandeiras,
que tu aliento llenara de movimientos bellos.	e as alentaste enchendo-as de jornadas belas.
Quisiste apaciguar la sed de las panteras, y flameaste henchido contra sus atropellos.	Quiseste apaziguar a sede das caveiras e te ergueste flamante contra suas mazelas.
Con sabor a todos los soles y los mares, España te recoge por que en ella realices tu majestad de árbol que abarcara un continente.	Com todos seus sóis, mares e sabores mais, acolhe-te a Espanha a que nela te realizes, árvore magistral que abarca um continente.
A través de tus huesos irán los olivares desplegando en la tierra sus más férreas raíces, abrazando a los hombres universal, fielmente.	Através de teus ossos vão os oliveirais espraiair na terra as suas mais férreas raíces, abraçando ao povo universal e fielmente.

Fonte: Elaborado e traduzido pela autora a partir do soneto original de Hernández (2022b [1937], p. 423-424).

Visando a melhor organizar os comentários a esta tradução, vamos apresentá-los comentando, primeiro, os ajustes e transformações de ordem ideológica e, depois, os ajustes e transformações de cunho criativo.

Uma das transformações mais evidentes à primeira leitura da tradução é a alteração de título. E, também, supomos, todas as rimas de tipo B nesse soneto que segue o esquema ABAB ABAB CDE CDE. Existem para esta última argumentos de fundo criativo, qual seja, a

impossibilidade *a priori* de recriação das rimas B a partir da tradução interlinear: embora as palavras *cabelos* e *atropelos* (versos 2 e 8) rimem entre si, não rimam com *aqueles* e *belos* (versos 4 e 6). Esse é um argumento, mas não o principal. As transformações empreendidas, no caso desse soneto, são de ordem sobretudo ideológica, como passamos a expor.

A palavra *hombres* (versos 1 e 14), referindo-se a uma coletividade formada por homens e mulheres, é a que, sob a nossa ótica, deve prioritariamente ser alterada. No que tange ao primeiro verso, é de lembrar que, entre combatentes da guerra civil, há homens e mulheres. A propósito, um dos poemas de *Viento del pueblo* é “Rosario, dinamitera”, homenageando uma jovem de dezoito anos chamada Rosario a qual, embora já tenha perdido uma das mãos em uma explosão, segue com a que lhe resta fabricando dinamites para lançar às falanges fascistas. Também entre brigadistas internacionais muitas são as mulheres, mas estas em geral são apagadas dos relatos da guerra. Como exemplo, é possível lembrar que Ernest Hemingway é frequentemente associado a essa guerra, mas nem sempre é mencionada sua companheira Martha Gellhorn, quem toma a dianteira na decisão de ir à Espanha. Do mesmo modo, neste trabalho, falamos de Miguel Hernández, e não de Felisa, por exemplo, de quem desconhecemos o sobrenome e só sabemos que também escreve porque Hernández a destaca no texto “Hombres de la Primera Brigada Móvil de Choque” [Homens da Primeira Brigada Móvel de Choque], publicado no periódico *Ayuda*, nº 39, de 23 de janeiro de 1937 (Hernández, 2009, p. 43-49). Chama atenção a palavra *Hombres* no título deste artigo, no qual Hernández dedica várias linhas a Felisa e a Rosario. Entendemos que a expressão *hombres*, nessa crônica, assim como no verso que abre e no que fecha o soneto em tela, refere-se a pessoas, independentemente de gênero – um uso amplamente arraigado na língua, mas que vem sendo questionado pelas teorias feministas, justamente pelo apagamento que promove. Nesse sentido, entendemos que esse uso, embora respaldado por dicionários tanto do espanhol quanto do português, é hoje inadequado, por sua incorreção política, razão pela qual decidimos alterá-lo.

Com María Rosario Martín (2003, p. 19), entendemos que correção política é uma filosofia anti-hegemônica e defensora das minorias, que se insurge contra a linguagem visando a transformar estruturas sociais ou, ao menos, conscientizar para a necessidade de transformá-las. A correção política pressupõe evitar no texto palavras e expressões ofensivas ou excludentes em relação a gênero, cor, raça ou origem social das pessoas. E, com Peter Newmark (1993, p. 65-66), recordamos que a pessoa que traduz é responsável pela moral e verdade factual de sua tradução, pelo que entendemos ser também responsável pela correção política de sua tradução. Por certo, os debates sobre correção política são recentes, mas acreditamos que, se tivessem ocorrido à época de Miguel Hernández, o poeta se aliançaria à visibilização das *compañeras*, que ele com frequência evoca nas crônicas de guerra. Apesar desse debate ser contemporâneo, a adequação de uma tradução à cultura que a recebe, no entanto, nada tem de novo: já em 46 a.C., Cícero afirma traduzir “como um orador, usando os mesmos argumentos, tanto na sua forma quanto nas suas figuras de linguagem, em termos adequados à nossa cultura” (2011, p. 11), a qual, no caso, era a romana. Fazemos aqui o mesmo que Cícero. Por isso, no primeiro verso, em vez de *homens*, vê-se *pessoas*; já no verso

final, preferimos empregar *povo*. Para ser coerente com essa proposta, também o título do soneto é transformado. Aqui, o motivo não é tanto o substantivo *solado*, que também pode ser empregado a mulheres, mas o artigo que o antecede e o adjetivo que concorda com o gênero. Para driblar esse desafio, decidimos transpor o título para uma “fala com”, recuperando a segunda pessoa presente nos versos. A atualização da linguagem de um texto perfeitamente aceitável na língua-cultura que o vê nascer para que este siga sendo adequado aos costumes da cultura receptora de uma tradução, que é sempre futura, é um desafio a ser considerado por quem traduz. Ou por quem retraduz, como é o caso, tendo em vista que, antes desta, já existiam outras duas traduções ao mesmo soneto, empreendidas por colegas que não priorizam a linguagem não sexista. Isso, a nosso ver, só reforça que existem tantas traduções possíveis a um poema quantas sejam as pessoas dispostas a traduzi-lo. Não só pela ética de cada tradutor ou tradutora, mas também pelas imagens priorizadas e rimas reconstituídas, como passamos a discutir.

As mensagens centrais deste soneto e as imagens marcantes da poética hernandiana nele presentes são prioridades que, de acordo com o nosso projeto tradutório, determinam os ajustes e transformações de ordem criativa, que passamos a apresentar. São exemplos de imagens priorizadas as que associam a resistência republicana à natureza, o que se repete em outros poemas de Hernández. Para o poeta, a metáfora da natureza está na base do amor e da vida, mas sobretudo da força. José Carlos Rovira (1976, p. 37) destaca que, no segundo ciclo (1934-1936) da poesia hernandiana, a natureza tem uma base bíblica, ao passo que, no terceiro ciclo (1936 – 1939), essa base se desloca para o compromisso social. Se, num primeiro momento, o poeta canta o descobrimento de si mesmo e do amor, agora ele avança para o descobrimento da história, da dor da história (Rovira, 1976). A metáfora da natureza ressignifica a escatologia: a terra, instância carinhosa, provê e acolhe. Essa imagem se fortalece nos tercetos: o primeiro deles, evoca uma majestade de árvore acolhida por sóis e mares; o último, refere ossos que fortificam as raízes dos oliveirais. Imagens semelhantes são empregadas na *Elegia primeira*, ao poeta Federico García Lorca, do qual tomamos como exemplo os versos “y para dar salud fier a su poma / elegirá tus huesos el manzano”, que em outro momento traduzimos por: “Fortalecendo o fruto que não tomba, / teus ossos servirão à macieira” (Kahmann, 2023).

A integração com a natureza é tão forte que se evidencia também no título escolhido para o livro: *Vento do povo*. O vento, aliás, é um exemplo do que Rovira (1976, p. 22) designa “palavras-símbolo” de Miguel Hernández. Os elementos da natureza que aparecem nesse soneto são priorizados, de modo que a eles propomos uma tradução interlingual, e, na medida do possível, os preservamos em posições-chave do soneto, como em final de verso. Isso apenas não acontece no verso 9, em que se impõe uma inversão de ideias dentro do mesmo verso e a adição da palavra *mais* para reconstituição da rima. No verso 7, as *panteras* se transformam em *caveiras*, recuperando uma associação com o fascismo já presente na elegia a Lorca. Não consideramos a pantera uma imagem potente a ponto de impedir essa alteração; ela não é uma “palavra-símbolo” hernandiana (Rovira, 1976) ou universal – tanto é assim que não consta no *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009 [1982]).

Apesar da alteração da imagem, ela segue na posição final do verso, ganhando destaque. Essas transformações são consequência da priorização das associações: “sem fronteiras” com “todas suas bandeiras” e de “que abarca um continente” com “universal e fielmente”, as quais, entendemos, precisam ser preservadas o mais integralmente possível, pois constituem o cerne desta homenagem.

Conforme o projeto já apresentado, esta tradução opta por versos de doze sílabas poéticas sem, no entanto, visar ao alexandrino clássico. Tampouco se priorizam os ritmos e as rimas internas, de modo que, sempre que se falar em rima, aqui, entenda-se que estamos referindo a rima final de cada verso. Para essas, são propostas rimas perfeitas ABAB ABAB CDE CDE, repetindo o esquema rímico do original. Por certo, algumas dessas rimas (sobretudo as de tipos B e C) sofrem transformações que não alteram a vogal tônica da rima. Implementamos o projeto de tradução do seguinte modo: a partir das prioridades definidas, selecionamos palavras candidatas a constituírem as rimas finais de cada verso. As associações “sem fronteiras” com “todas suas bandeiras” e “que abarca um continente” com “universal e fielmente”, priorizadas, podem ser traduzidas linguisticamente sem prejuízo às rimas que estabelecem entre si e com o terceiro verso do soneto (“cordilheira”). No sétimo verso, que refere “la sed de las panteras”, procedemos à substituição da imagem da fera pela da *caveira*, pois esta aparece em outros poemas de *Viento del pueblo*. No que tange aos versos 2, 4, 6 e 8, tudo é reconstruído a partir da mensagem “tu és uma delas” (que encerra o quarto verso e o primeiro quarteto do soneto), também priorizada, como explicamos antes. Para a recriação dos versos 2, 6 e 8, consultamos dois dicionários de rimas: o de Álvaro de Castro Araújo Pereira Ferraz, conhecido como Visconde de Castelões ([1951?]), e o de João Pereira da Costa Lima ([1952?]). Ambos distinguem as vogais fechadas das abertas. A partir desses dicionários, elaboramos uma lista de palavras terminadas em *-élas* associadas às ideias do verso 2 (francas frentes de cabelos mundiais) e do verso 8 (atropelos contra os quais se lutam). Para o verso 4, realizamos apenas a mudança do gênero masculino para o feminino, o que acarreta a necessidade de alterar *movimento* para uma ideia afim feminina. Para auxiliar nessa escolha, consultamos o thesaurus de Francisco Ferreira Azevedo (2016 [1950]).

Faz-se necessário um comentário sobre as vogais tônicas das rimas presentes neste soneto. O poema original emprega a vogal /e/ (sempre fechada no espanhol), e repete-a na sílaba forte ao final de todos os versos dos quartetos, mudando apenas a vogal da sílaba breve que lhe segue – vejamos: no verso A (-eras), no B (-ellos) e no D (-ente). No entanto, é de recuperar a lição de Bilac e Passos (1938 [1905], p. 88), os quais afirmam que os versos são tanto mais eufônicos quanto mais sortidas trazem as vogais. Para eles, as rimas que não oferecem contraste ou oposição de som, fatalmente acarretam monotonia (Bilac; Passos, 1938 [1905], p. 89). Os mesmos autores, ao comentar os efeitos das vogais, referem que o /e/ é uma vogal de “quase nenhuma qualidade musical” (Bilac; Passos, 1938 [1905], p. 76), sendo mesmo possível defini-la como um som apertado do /a/. Ora, a monotonia do /e/, em alguma medida é solucionada pela tradução ao português por meio da interpolação entre esta vogal em suas formas fechada e aberta ([e] e [ɛ]) nos versos de tipo A e B, presentes nos quartetos. Isso confere, no português, certa distinção aos versos. É Mattoso Câmara quem recorda que

a elevação das vogais ([e] para [ɛ] e [o] para [ɔ]) distingue a aberta com relação à fechada (1953, p. 121), de tal modo que uma rima entre elas não pode ser considerada perfeita (Câmara, 1953, p. 160). Em compensação, podem servir como oposição suficiente a que se encadeiem versos com vogais ora abertas ora fechadas. Cita como exemplo os versos de Manuel Bandeira, no poema “Cartas de meu avô”: “E, enquanto anoitece, vou / lendo sossegado e só / as cartas que meu avô / escrevia a minha avó” (Bandeira, 1937 *apud* Câmara, 1953, p. 138). Mesmo assim, para o linguista: “As oposições referidas, embora nítidas, não são tão primordiais como as outras oposições vocálicas da língua portuguesa” (Câmara, 1953, p. 161). Essas considerações, se levadas ingenuamente ao soneto de Miguel Hernández, podem acarretar juízos de valor preconceituosos e, a nosso entender, equivocados. Não são poucos os textos críticos que visitam a obra poética de Hernández em busca de aspectos que possam as exibir como marcas da pouca educação do poeta que, antes de soldado, foi pastor de cabras. No caso, entendemos que a repetição da vogal tônica da rima não é um cochilo do poeta, como talvez pudessem dizer Bilac e Passos (1938 [1905], p. 90), que criticam até as “indesculpáveis oitavas” dos *Lusíadas*, de Camões, terminadas em -ano e -ana e -ado e -ada. O /e/, esse um som apertado do /a/, é, a nosso sentir, o grito abafado, é o pranto contido em face da monotonia das explosões, das mortes, das esperanças frustradas ante o ansiado apoio internacional que nunca chega à Espanha. É agônico, mas lindo.

Comentários à tradução do soneto “18 de julio de 1936 – 18 de julio de 1938”

Miguel Hernández escreve o soneto “18 de julio de 1936 – 18 de julio de 1938” para o livro *El hombre acecha* [O homem espreita]. Na avaliação de Leopoldo de Luis e Jorge Urrutia (Hernández, 2022b [1982], p. 452), *El hombre acecha* vem a ser uma nova versão de *homo homini lúpus* [o homem é o lobo do homem], a sentença de Plauto que Thomas Hobbes toma para si. No comentário deles, enquanto em *Viento del pueblo* a poesia hernandiana é mais afeita a Rousseau, com seu conceito de ser humano em estado de natureza pura, agora o acumulado da guerra e a perda do filho primogênito por inanição fazem o poeta vacilar na fé que tem na humanidade. Quando a guerra adentra o terceiro ano, Hernández pressente a vitória do bando fascista, apoiado por Hitler e Mussolini, os quais ensaiam na Espanha os bombardeios que, em breve, vão caracterizar a contenda a qual se chama de *Segunda Guerra Mundial*. Com efeito, a princípios de 1939, o exército franquista toma Valencia, cidade onde fica a Delegação da Secretaria de Propaganda das frentes republicanas e onde, na Imprensa Moderna, estão sendo corrigidas as provas de *El hombre acecha*. O professor Joaquín de Entrambasagua preside uma “comissão depuradora” que ordena a destruição desse livro, dentre outros materiais republicanos encontrados em Valencia. Antes, porém, faz para si uma cópia da inédita poesia hernandiana. Também o bibliógrafo e filólogo Antonio Rodríguez-Moñino (quem, como diretor da Biblioteca Nacional preserva o patrimônio bibliográfico da guerra civil e, por isso, é despojado de sua cátedra e proibido de lecionar durante vinte anos) consegue uma cópia de *El hombre acecha*. Ele é quem dá outra cópia a José María de Cossío, amigo de Miguel Hernández dos tempos da enciclopédia taurina da Espasa-Calpe. Não se

descarta que haja outros nomes dentre os que recebem o livro como um tesouro secreto. O desenrolar da história é que, em 1948, uma cópia de *El hombre acecha* chega a Buenos Aires, com destino à publicação das obras completas de Miguel Hernández. A partir dali, dá-se a conhecer em todo o mundo o livro dedicado a Pablo Neruda que o franquismo supunha destruído. A obra consultada para este trabalho, no entanto, afirma ter por base não a edição portenha, mas um fac-símile divulgado em 1981 por Joaquín de Entrambasagua. Esse fac-símile norteia a primeira edição das *Obras poéticas completas* de Miguel Hernández a circular na Espanha, em 1982. O soneto a que chamamos *original* é o que consta nessa *Obra* (2022b [1982], p. 489-490) publicada pela Alianza Editorial.

No Quadro 2, que segue, apresentamos lado a lado o soneto original e sua tradução, para depois tecer comentários.

Quadro 2 – Comparação entre segundo soneto original e traduzido

18 de julio de 1936 – 18 de julio de 1938	18 de julho de 1936 – 18 de julho de 1938
Es sangre, no granizo, lo que azota mis sienas.	Sangue, não granizo, é o que me açoita e detém.
Son dos años de sangre: son dos inundaciones.	São dois anos de sangue, duas inundações,
Sangre de acción solar, devoradora vienes,	que afogam as sacadas, sem deixar ninguém,
hasta dejar sin nadie y ahogados los balcones.	sob o sangue solar, devorando os verões.
Sangre que es el mejor de los mejores bienes.	Dentre todos, é o sangue o mais precioso bem.
Sangre que atesoraba para el amor sus dones.	Era o sangue o tesouro dos dons das paixões,
Vedla enturbiando mares, sobrecogiendo trenes,	e ei-lo agora turvando o mar, manchando o trem,
desalentando toros donde alentó leones.	desalentando o touro onde já alentou leões.
El tiempo es sangre. El tiempo circula por mis venas.	O tempo é sangue, que pelas veias circula.
Y ante el reloj y el alba me siento más que herido,	Frente ao relógio, me sinto mais que ferido
y oigo un chocar de sangres de todos los tamaños.	e ouço um chocar de ondas: sangues de tipos vários.
Sangre donde se puede bañar la muerte apenas:	São rios, rios de sangue! - Só a morte neles pula.
fulgor emocionante que no ha palidecido,	Sentimento atroz, que só não foi esquecido,
porque lo recogieron mis ojos de mil años.	porque o recolheram meus olhos milenários.

Fonte: Elaborado e traduzido pela autora a partir do soneto original de Hernández (2022b [1938-9], p. 489-490).

Nessa tradução, não são necessárias adequações a um uso não sexista da linguagem. Apesar disso, opinamos que, se preciso fosse traduzir o título do poemário em que se inclui este soneto (*El hombre acecha*), aqui (diferentemente da proposta ao soneto anterior, comentada na seção 4 deste trabalho) possivelmente manteríamos a palavra *homem*. Mesmo que esse *homem* do título designe o ser humano, independente de gênero ou mesmo agênero, pensamos que outra escolha lexical obstaculizaria a associação com a icônica frase *homo homini lúpus*, já cristalizada em nosso repertório como “o homem é o lobo do homem”. Neste caso, a prioridade, a nosso ver, é evidenciar a metáfora hobbesiana a evocar que a humanidade é capaz de atos atrozos contra si mesma. Se, em tempos futuros, essa frase for citada de outro modo (como exemplo: “o ser humano é o lobo do ser humano”), o que é possível, então também o título do livro pode ser alterado. Esse comentário visa a destacar

que nenhuma estratégia de tradução é absoluta, nem o são as empregadas neste trabalho. É preciso sempre recordar que traduzir é negociar, é estabelecer compromissos (Eco, 2007 [2003]) que dependem de fatores vários, sopesados caso a caso.

Associados ao estado de natureza que pressupõe a violência e não a inércia da bondade ou do equilíbrio, os elementos presentes nesse soneto são o granizo que agride, a inundação que leva tudo, a ação solar que devora, o mar turvo, o alvorecer que fere, os rios que se chocam e, sobretudo, o sangue. Este, o elemento central, simboliza vida e morte. O sangue não evoca a tragédia *a priori*. Como vida, é o melhor dentre todos os bens possíveis, diz-nos o soneto, que também o evoca como tesouro para o dom do amor. O sangue é carne viva e pura, é pulso para o coração e metáfora para o sexo na poesia que, antes da guerra, canta paixões. Na memória desse *segundo ciclo* de sua poesia, em que dor é desejo e morte é gozo, Hernández vai buscar a associação entre tempo e sangue, que já aparece no soneto nº 16 de *O raio que não cessa*, livro publicado no Brasil com tradução de Alexandre Pilati (2022a). No soneto nº 17 dessa obra em tradução, também sangue e touro se associam: “Conhece o touro o fim da corrida, / onde prova do sangue o torvelinho, / que da morte o sabor é como vinho / que o equilíbrio impede à nossa vida”⁴ (2022a, p. 77). O touro é ademais um símbolo da Espanha, cujo brasão de armas atual também ostenta o leão, do Reino de León, que recupera a metáfora da majestade animal. Derrubada a monarquia, a Espanha vive uma curta república, e não consegue impedir que esta seja abatida por uma fera ainda não de todo conhecida na selvática Espanha: o fascismo. Nesse soneto de guerra, o touro desalentado é ainda mais triste que o morto pelo toureiro. O leão tampouco ruge. Ouve-se apenas o sangue, aos rios, chocando-se em uma violência que apenas à morte agrada. Os ecos da morte variam vogais tônicas das sílabas em posição final de verso. Até mesmo os *is* e *us* chegam aos tercetos: aqueles, estreitos, pequenos; estes, funéreos (cf. Bilac; Passos, 1938 [1905], p. 76-77). Pululam sentimentos negativos, tristezas e lutos. Do bem, resta apenas a lembrança do passado.

Para empreender a tradução deste soneto, também consultamos os dicionários de rimas do Visconde de Castelões ([1951?]), e o de João Pereira da Costa Lima ([1952?]), o thesaurus de Francisco Ferreira Azevedo (2016 [1950]) e o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009 [1982]). Também aqui, a partir dessas consultas, criamos uma lista de palavras candidatas ao poema que, buriladas à métrica, constituem o poema traduzido. O nosso método de tradução, portanto, é uma evocação do método criativo de Hernández no primeiro ciclo de sua poesia: uma construção cerebral, que registra jogos de rimas perseguindo a tradução mais perfeita possível. De dicionários, consultamos também o Houaiss (2009) eletrônico da língua portuguesa, relevante para a decisão de não se manter a palavra *balcões* como tradução a *balcones* (no quarto verso do original deslocado para o terceiro na tradução) e preferir a palavra *sacada*.

Das imagens associadas à natureza, não se transpõe à tradução a alvorada do verso 10, associada ao relógio. A justificativa para tanto é a adstrição ao metro, uma das mais prioritárias dentre as características de forma do projeto de tradução a este poema (perdendo

⁴ No original: “El toro sabe al fin de la corrida, / donde prueba su chorro repentino, / que el sabor de la muerte es el de un vino / que el equilibrio impide de la vida” (Hernández, 2022a [1936], p. 76).

apenas para a forma fixa do soneto). A imagem do amanhecer se consubstancia, portanto, no relógio – e este fere, porque o tempo, já vimos, é hemorragia. Já o sol do julho espanhol que age sobre o sangue no verso 3, é imagem que se acentua na tradução. O verão, embora insinuado na ação solar sobre o sangue e mesmo sobre a data do aniversário da guerra, é uma adição da tradução, ou seja, é uma transformação criativa, porque se afasta do espaço-semântico-estilístico do poema original (Jones, 2024). O mesmo se diga do verbo *deter-se*, já no começo do poema. O eu-lírico do poema original, diferentemente do da tradução, sente o sangue lhe agredindo a fronte, mas não se detém. Para escapar a esses afastamentos do espaço semântico da poesia original, a princípio pensamos em alterar o esquema rímico: em vez de quartetos ABAB ABAB, cogitamos quartetos ABAB BABA, do que desistimos ao perceber, em *El rayo que no cesa*, que todos os sonetos desse *segundo ciclo* operam com esquema rímico ABBA ABBA CDE CDE. Já os dois únicos sonetos conhecidos deste terceiro ciclo de Miguel Hernández são construídos no esquema ABAB ABAB CDE CDE. Disso depreendemos que, em cada fase do poeta, há um esquema rímico preferencial, e decidimos mantê-lo, ainda que à custa das adições de imagens e da inversão da ordem de dois versos inteiros (versos 3 e 4). As demais imagens de natureza são preservadas na tradução, embora algumas vezes deslocadas no verso para atender à forma.

As inversões, por si só, não constituem afastamentos do espaço semântico ou estilístico da poesia original, que aqui deve ser entendida em sua integralidade, e não verso a verso. Portanto, todas elas *a priori* podem ser consideradas ajustes, em nossa opinião. Recordamos, com Jones (2024), que *ajustes criativos* são as alterações que não se afastam do espaço semântico ou estilístico da poesia original. Jones (2024) não especifica, mas nós entendemos que há uma ordem para a realização dos ajustes e a aplicamo-las a este trabalho. Logo, convém detalhá-la. Primeiro, buscamos soluções dentro do verso, perseguindo a recriação das imagens, das rimas ou dos efeitos rítmicos pretendidos por meio de: a) inclusão / exclusão de palavras de mera função gramatical; b) substituição de palavras por sinônimos; ou, ainda, por c) inversões na ordem das palavras. A inclusão da palavra *que* ao primeiro verso da tradução é um exemplo de inclusão de palavra de mera função gramatical como solução que serve ao metro escolhido. A substituição de *amor* por *paixões* no verso 6 da tradução exemplifica o recurso à sinonímia. O deslocamento do verbo *ser* no primeiro verso do soneto responde à terceira estratégia. Contudo, nem todos os desafios da tradução poética são resolvidos dentro do verso. Quando isso acontece, cogitamos as transposições ou compensações de ideias entre diferentes versos. Por fim, é possível propor inversões de versos inteiros. A tradução ora discutida o faz invertendo os versos 3 e 4. Tudo isso, é claro, parte de uma primeira tradução interlinear, que serve de base para o ajuste da forma, a qual também é uma escolha de tradução.

Quando, cogitados os ajustes referidos, a poesia ainda se esquivava à tradução, Jones (2024) sugere realizar *transformações criativas*, as quais se afastam do espaço-semântico-estilístico do poema. As adições são exemplos dessas transformações, mas, em nossa opinião, apenas as adições de palavras lexicais podem ser consideradas como um afastamento do original. O conceito de transformações criativas pode ser bastante amplo, e incluir

reconstruções de trechos inteiros em prol da poeticidade, como se faz no verso 4 da tradução, que corresponde ao verso 3 do original. Jones (2024) refere que a maioria das pessoas que traduzem poesia apenas propõe transformações quando constata que os ajustes não são suficientes para resolver os desafios tradutórios. A perspectiva de Jones (2024), embora refira o espaço estilístico da poesia original, parece orientada pela aproximação semântica. Outras propostas são mais atentas aos efeitos metrorrítmicos do poema, tais como a *transcrição*, de Haroldo de Campos, cujo compilado de textos pode ser consultado na obra organizada por Marcelo Tápia e Thelma Nóbrega (2015). O velho embate entre forma e conteúdo encontra defensores e teorizações tanto em um quanto em outro campo, mas, no mais das vezes, é o texto que contém, dentro de si, as exigências para a sua tradução. Ou, como é o caso, pode ser a biografia e as características do poeta escolhido.

Dito de outro modo: todo projeto de tradução de poesia, inclusive a teoria que o sustenta, é uma resposta possível ao desafio do original. A decisão entre priorizar mensagem ou forma, orientar-se à fonte ou ao alvo, ser literal ou livre, tudo ao fim são escolhas que devem ser negociadas caso a caso. Mesmo o esquema rímico e o metro não necessariamente precisam se ater ao original. Se, nesta tradução, optamos por versos de doze sílabas poéticas, em outros trabalhos podemos optar por “metros bárbaros” (cf. Bilac; Passos, 1938 [1905], p. 70), que, se não são clássicos da metrificação portuguesa, tampouco são por ela repudiados. Já o dissemos e repetimos: em tradução, nenhuma escolha é abstrata ou absoluta. O modelo que serve a um projeto pode ser ridículo em outro. Cabe ao tradutor e à tradutora sopesar vantagens e desvantagens de cada escolha mirando à estrela-guia da melhor tradução possível. É o que fazemos e o que convidamos a fazer.

Considerações finais

Neste trabalho, apresentamos duas traduções ao português brasileiro dos dois sonetos conhecidos escritos por Miguel Hernández na guerra civil espanhola. “Al soldado internacional caído en España”, na tradução que comentamos na quarta seção recebe o título “A ti, combatente internacional que morreste na Espanha”. Essa é a terceira tradução brasileira conhecida a esse soneto de *Viento del pueblo* (1937). Antes de nós, Juan Pablo Martín o traduz para a antologia *Ventos do Povo*, publicada em 2010 pela Associação dos Professores de Espanhol do Estado de Pernambuco (APEEPE), e Jorge Henrique Bastos inclui a sua tradução na antologia *Trincheira Lírica - dez poetas da guerra civil espanhola*, de 2022, editada pela Galileu. Para o soneto “18 de julio de 1936 – 18 de julio de 1938”, de *El hombre acecha* (1938), a tradução que apresentamos na quinta seção é a única conhecida para o português brasileiro. Antes de traduzir esses dois sonetos, realizamos um estudo aprofundado sobre o poeta escolhido e a tradição literária que o vê nascer. Os comentários às traduções dos sonetos apresentadas na quarta e na quinta seções deste trabalho são orientados pelo projeto e o público ideal apresentados na terceira seção. Embora dando sequência a trabalhos anteriores (Kahmann, 2019, 2020), este artigo longe está de esgotar estudos sobre o poeta espanhol que, no Brasil, ainda é pouco conhecido. São, portanto, mais que bem-vindas novas traduções ou

retraduções (comentadas ou não) para obras de Miguel Hernández que, além de poesias, escreve teatro e crônicas. Estudos literários futuros quiçá analisem mais detidamente a circulação de Miguel Hernández no Brasil e as homenagens de poetas nacionais a ele dedicadas.

No que se refere ao processo de tradução propriamente dito, são necessárias mais reflexões sobre os métodos para traduzir sonetos. Neste trabalho, partimos de uma tradução interlinear da poesia, conforme o modelo de Jones (2024), para depois realizar ajustes e transformações criativas. Jones (2024) designa *ajustes criativos* as alterações que não se afastam do espaço semântico ou estilístico da poesia original. O autor não refere, mas nós sustentamos (na quinta seção) que há uma ordem para os ajustes, e que, antes de tudo, devem ser buscadas soluções dentro do verso, reconstruindo imagens, rimas ou ritmo por meio de: a) inclusão / exclusão de palavras de mera função gramatical; b) emprego de sinonímia; e c) inversões na ordem das palavras. Se não encontramos a solução dentro do verso, podemos cogitar transposições ou compensações de mensagens entre diferentes versos, sendo possível, inclusive, mudar a ordem de versos inteiros no poema, como fizemos no segundo soneto. Em nossa opinião, é conveniente não extrapolar o limite da estrofe para essas transposições, mas às vezes isso talvez seja necessário. As *transformações* também merecem estudos futuros, pois elas podem ser de ordem criativa (Jones, 2024) ou de adequação, visando à correção política ou outros elementos que impactem a aceitabilidade do poema. Para além da transformação de imagens, reconstruções de trechos inteiros podem ocorrer (e, assim, demandar comentários). O mais comum é discutir as transformações do espaço semântico, mas também é possível transformar a forma, por exemplo, alongando-se o metro, incluindo-se um verso à estrofe ou mesmo adicionando-se estrofes. A alteração do esquema rímico é outra possibilidade. Elencar rapidamente essas questões ao final do texto nada mais é do que um convite a que sigamos compartilhando nossas soluções para os problemas que se repetem na tradução de poesia. Novas e mais traduções comentadas serão sempre celebradas.

Referências

ALEMANY, C. *Textos inéditos e inconclusos de Miguel Henández (estudio y edición)*. Jaen: Editorial Universidad de Jaen, 2022.

ASEFF, M. G. *Poesia traduzida no Brasil*. Disponível em: <https://www.poesiatraduzida.com.br/>. Acesso em: 24 mar. 2024.

AZEVEDO, F. F. *Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins - thesaurus*. 3. ed. atual. e rev. Rio de Janeiro: Lexicon, 2016 [1950].

BASTOS, J. H. *Trincheira Lírica - dez poetas da guerra civil espanhola*. Londrina: Galileu, 2022.

BILAC, O.; PASSOS, S. C. G. *Tratado de versificação: a poesia no Brazil, métrica, gêneros literários*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1938 [1905].

- BRAGA, T. Poética histórica portuguesa. In: COSTA E LIMA, L. *Dicionário de rimas para uso de portugueses e brasileiros com uma poética histórica portuguesa*. 2. ed. rev. e ampl. Lisboa: Editores Santos e Vieira, [1952?]. p. 5-54.
- BRITTO, P. H. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (Orgs.). *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015 [1962]. p. 1-18.
- CASTELÕES, V. de. *Dicionário de rimas*. Porto: Editorial Domingos Barreira, [1951?].
- CHESTERMAN, A. O nome e a natureza dos Estudos do Tradutor. Tradução de P. R. Costa e R. D. B. Silva. *Belas Inféris*, v. 3, n. 2, p. 33-42, 2014 [2009].
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Tradução de V. Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009 [1982].
- CÍCERO, M. T. De optimo genere oratorum. Tradução de B. V. G. Vieira e P. C. Zoppi. *Scientia Traductionis*, n. 10, p. 4-15, 2011 [46 a.C].
- CONCHA, V de la. Época contemporânea (1914-1939). In: RICO, F. (Org.). *Historia crítica de la literatura española*. v. VII. Barcelona: Editorial Crítica, 1984.
- COSTA LIMA, J. P. *Dicionário de rimas para uso de portugueses e brasileiros com uma poética histórica portuguesa*. 2. ed. rev. e ampl. Lisboa: Editores Santos e Vieira, [1952?].
- ECO, U. Interpretar não é traduzir. In: ECO, U. *Quase a mesma coisa*. Tradução de E. Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007 [2003]. p. 265-298.
- FALEIROS, Á. *Traduzir o poema*. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.
- FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *Hemeroteca digital brasileira*. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 23 mar. 2024.
- GARCÍA, A. et al. *Universo Lorca*. [20--?]. Disponível em: <https://www.universolorca.com/>. Acesso em: 13 mar. 2024.
- HERNÁNDEZ, M. Hay que ascender las artes hacia donde ordena la guerra. Nuestra Bandera, nº 113, 21 de novembro de 1937. In: GARCÍA MONTERO, L. (Org.). *Crónicas de la guerra civil: un poeta en el frente*. [S. l.]: Diario Público, 2009. p. 136-137.
- HERNÁNDEZ, M. Hombres de la Primera Brigada Móvil de Choque. Ayuda, nº 39, de 23 de janeiro de 1937. In: GARCÍA MONTERO, L. (Org.). *Crónicas de la guerra civil: un poeta en el frente*. [S. l.]: Diario Público, 2009. p. 43-49.
- HERNÁNDEZ, M. *O raio que não cessa*. Tradução de A. Pilati. Brasília: Editora UnB, 2022a.
- HERNÁNDEZ, M. *Obra poética completa*. Edição revisada por Jorge Urrutia. 3. ed. Madri: Alianza Editorial, 2022b [1982].
- HERNÁNDEZ, M. *Ventos do povo*. Organização e tradução de Lucila Nogueira, Juan Pablo Martín, Wellington de Melo. Recife: APEEPE, 2010.
- HOUAISS, A. *Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. 3. ed. rev., ampl. atual. São Paulo: Objetiva, 2009. [cd-rom]

- JONES, F. R. Poética (Traducción). In: FRANCO AIXELÁ, J. (Org.). *ENTI (Enciclopedia de traducción e interpretación)*. Granada: AIETI, 2024. Disponível em: https://www.aieti.eu/enti/poetry_SPA. Acesso em: 22 mar. 2024.
- JONES, F. R. The Translation of Poetry. In: MALMKJÆR, K.; WINDLE, K. (Eds.). *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2011. p. 169-182.
- KAHMANN, A. C. [Contra um poder tan tirano], duas traduções para Miguel Hernández. *Cadernos de Tradução*, v. 40, n. 3, p. 132-153, 2020.
- KAHMANN, A. C. Las abarcas desiertas: uma proposta de recriação da poesia social de Miguel Hernández. *Cadernos de Tradução*, n. esp., p. 54-64, 2019.
- KAHMANN, A. C. Tradução à elegia ao poeta Federico García Lorca, composta por Miguel Hernández durante a guerra civil espanhola. In: XVIII Congresso Internacional da ABRALIC, 2023, Salvador. Apresentação de Trabalho/Comunicação, 2023.
- MAINER, J. C. *Historia de la literatura española*. v. 6. Modernidad y Nacionalismo. 1900-1939. Barcelona: Crítica, 2010.
- MARTÍN, M. R. *El (des)orden de los discursos: la traducción de lo políticamente correcto*. Granada: Comares, 2003.
- MATTOSO CÂMARA JR, J. *Para o estudo da fonêmica portuguesa*. Rio de Janeiro: Edição da Organização Simões, 1953.
- NERUDA, P. *Miguel Hernández* [trecho de: Confieso que he vivido, Nerudiana dispersa II, p. 522-525]. In: ROVIRA, J. C.; ALEMANY, C. et al. (Orgs.). *Miguel Hernández: la sombra vencida (1910- 2010)*. Tomo II. Madri: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010 [1974]. p. 66-67.
- NEWMARK, P. *Paragraphs on Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1993.
- QUILIS, A. *Métrica española*. 3. ed. Madri: Alcalá, 1975.
- RICCER, P. Desafio e felicidade da tradução. In: RICCER, P. *Sobre a tradução*. Tradução de P. Lavelle. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011 [1997]. p. 21-31.
- ROVIRA, J. C. “*Cancionero y romancero de ausencias*”, de Miguel Hernández: aproximación crítica. Alicante: Publicaciones del Instituto de Estudios Alicantinos, 1976.
- SANTOS, V. Poemas: antologia. *Diário de Notícias* [Suplemento literário], Rio de Janeiro, 16 nov. 1958. p. 2-3.
- SCHLEIRMACHER, F. Sobre os diferentes métodos de traduzir. Tradução de C. Braidá. *Princípios*, v. 14, n. 21, p. 233-265, 2007 [1813].
- TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (Orgs.). *Haroldo de Campos – transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- TORRE, E. *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000.
- TORRES, M. H. C. Por que e como pesquisar a tradução comentada? In: FREITAS, L. F.; TORRES, M. H. C.; COSTA, W. C. (Orgs.). *Literatura Traduzida tradução comentada e comentários de tradução*. v. 2. Fortaleza: Substância, 2017. p. 15-35.

WEININGER, M. J. Estrela guia ou utopia inalcançável: uma breve reflexão sobre a equivalência na tradução. In: CARDOZO, M. M.; HEIDERMAN, W.; WEININGER, M. J. (Org.). *A Escola Tradutológica de Leipzig*. v. 1. Frankfurt; Main: Peter Lang Verlag, 2009. p. 19-28.

WILLIAMS, J.; CHESTERMAN, A. *The map: a beginner's guide to doing research*. Londres: St. Jerome Publishing, 2002.

ZAVAGLIA, A.; RENARD, C. M. C.; JANCZUR, C. A tradução comentada em contexto acadêmico: reflexões iniciais e exemplos de um gênero textual em construção. *Aletria*, v. 25, n. 2, p. 331-352, 2015.

Recebido em: 01/04/2024.

Aceito em: 19/08/2024.