



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 19 - dezembro de 2017

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2017i19p4-31>

“Procuo chocar e estranhar o leitor”

***Grande Sertão: Veredas* – a poética da criação e da tradução¹**

“I seek to shock and surprise the reader”

***Grande Sertão: Veredas* – the poetics of creation and translation**

Berthold Zilly *²

RESUMO

Este artigo, motivado pelo projeto de uma nova tradução alemã de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, tece reflexões sobre o texto-fonte diante de reais e possíveis estratégias em versões estrangeiras. Estas são parte da fortuna crítica e, ao mesmo tempo, ferramenta interpretativa, pois o traduzir permite uma abordagem hermenêutica privilegiada, rastreando, desvendando e tentando reconfigurar o “modo de designar” (Benjamin) de um texto, sua “lógica do estar-produzido” (Adorno), suas “operações formadoras” (H. de Campos). Para Rosa, a poética da criação deve guiar a poética da tradução, visando ao desvio sistemático com respeito à língua-padrão, relativo à musicalidade, composição elíptica, efeitos de choque, estranhamento, hermetismo e sugestividade. Uma microanálise comparativa de seis frases do início do romance em nove traduções permite aventar a hipótese de que, nos últimos 50 anos, vem ocorrendo certa reorientação de estratégias domesticadoras para outras mais estrangeirizantes, mais próximas do autor e de seu próprio texto.

PALAVRAS-CHAVE: *Grande Sertão: Veredas*; Guimarães Rosa; Poética; Tradução; Microanálise

ABSTRACT

This article, motivated by my project of a new German translation of *Grande Sertão: Veredas*, by João Guimarães Rosa, examines the source text in view of real and possible strategies in foreign language translations, which are part of the critical fortune and, at the same time, an interpretation tool, since translating allows a privileged hermeneutic approach, by tracking, revealing and trying to reconfigure the "manner of meaning" (Benjamin) of a text, its "logic of being-produced" (Adorno), and its "shaping operations" (Haroldo de Campos). For Rosa, the poetics of creation must guide the

¹ Agradeço a Claudia Silveyra D’Avila pelo diálogo sobre as ideias deste artigo.

* Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC; Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução – Florianópolis – SC – Brasil – zilly@zedat.fu-berlin.de



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 19 - dezembro de 2017

poetics of translation, aiming at systematic deviation of the standard language, regarding musicality, elliptical composition, effects of shock, defamiliarization, mystery and suggestiveness. A comparative microanalysis of six phrases from the beginning of the novel in nine translations allows us to make the hypothesis that for the last 50 years there has been a certain reorientation from assimilation and domestication strategies towards defamiliarization and foreignization strategies, some which are closer to the intentions of the author and the text itself.

KEYWORDS: *Grande Sertão: Veredas*; Guimarães Rosa; Poetics; Translation; Microanalysis

1 A tradução como crítica e criação

O motivo imediato das seguintes observações e considerações é o projeto de uma segunda tradução de *Grande Sertão: Veredas* para o alemão. Obviamente, traduzir um longo texto esteticamente marcado, o qual, além disso, alude a inúmeros elementos da realidade natural, social e cultural, pressupõe uma meticulosa análise de sua feitura e composição, além de pesquisas sobre seu contexto literário e extraliterário. Mesmo porque se trata de uma obra semi-hermética, de difícil acesso até para leitores nativos com experiência ledora e sólida bagagem cultural. O próprio João Guimarães Rosa (1908-1967) sabia dessas dificuldades hermenêuticas, recomendando a seus tradutores a leitura de estudos-chave da fortuna crítica, já considerável nos anos 1960. Tradutores posteriores têm à disposição um volume de pesquisas infinitamente maior, como também uma crítica *sui generis* de valor inestimável, ou seja, traduções anteriores, cujo estudo o escritor também recomendou, por exemplo, em carta ao seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason:

Para tanto, porém, o confronto com o original terá de ser feito linha por linha, palavra por palavra, vírgula por vírgula, PENSAMENTO POR PENSAMENTO. Muita coisa, naturalmente, terá de perder-se, de evaporar-se, por intraduzível. Mas, que não sejam as coisas vivas, importantes. Nem coisas válidas para o leitor alemão. Por isso, a ajuda que lhe pode dar o *The Devil to Pay in the Backlands* terá de ser julgada, passo a passo; às vezes, com sábia e esperta desconfiança; mas, sempre, de modo ‘crítico.’ (ROSA, 2003, p. 116).

Diante de outras abordagens críticas – a resenha jornalística ou a análise acadêmica –, a tradução analisa uma obra em sua integridade, elaborando uma implícita metalinguagem, convertida em obra literária paralela, um comentário contínuo. Assim, traduções podem ser elucidativas até para conhecedores do idioma do original, pelo que Haroldo de Campos recomendava estudá-las e fazê-las como método crítico: “Se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos.” (CAMPOS, 2006, p. 46).

O autor de uma retradução se vê, portanto, diante da chance e da dificuldade de levar em consideração, de algum modo, a fortuna crítica do original, à qual pertence sua fortuna tradutória, que, por sua vez, formou a ideia que muitos leitores têm do original.

São instrutivas não apenas traduções para a própria língua do *retradutor*, mas também aquelas feitas para outras línguas que ele conhece.

Em meio a essa história e constelação tradutória, uma nova tradução precisa procurar seu lugar. Ela não necessariamente substitui as anteriores feitas para a mesma língua; ao contrário, duas ou mais versões estrangeiras de um mesmo texto-fonte podem coexistir, o que é o caso das duas versões em espanhol do romance rosiano, ambas consideradas bem-sucedidas até hoje. Sabemos que uma obra de arte é aberta em muitas direções, com um potencial de significados nunca exaurível, do qual uma tradução só pode resgatar e atualizar uma parte, de modo que há ampla margem interpretativa e recriadora para diversas traduções dentro da mesma língua-alvo. Depois de ter decorrido mais de meio século, é natural que mudanças na fortuna crítica, na língua de chegada, nas concepções e estratégias tradutórias, no gosto literário do público possam ter criado a expectativa de novas traduções que não apenas emendem pontuais imperfeições encontráveis em qualquer tradução, mas que deem aos leitores da cultura-alvo outra ideia do texto, descobrindo e realçando nele outras qualidades.

2 Poética rosiana da tradução

Guimarães Rosa, por mais que enfatizasse, na criação e na interpretação literária, a intuição, a inspiração, a fantasia, rejeitando a lógica discursiva, o cartesianismo, a filologia acadêmica, foi de uma erudição enciclopédica, um *poeta doctus*, que refletiu programaticamente sobre o ofício do escritor, sobre procedimentos linguísticos, poéticos e tradutórios, além de ser assíduo colecionador de vocábulos e de informações sobre o mundo extraliterário transfigurado por ele em ficção poética. Considerava, em carta de 1947, necessário renovar a literatura brasileira, a começar pela língua portuguesa:

A língua portuguesa, aqui no Brasil, está uma vergonha e uma miséria. Está descalça e despenteada; mesmo para andar ao lado da espanhola ela ‘não tem roupa’. Empobrecimento de vocabulário, rigidez de fórmulas e formas, estratificação de lugares-comuns, como caroços num angu ralo, vulgaridade, falta do sentido de beleza, deficiência representativa. É preciso distendê-la, destorcê-la, obrigá-la a fazer ginástica, desenvolver-lhe músculos. Dar-lhe precisão, exatidão, agudeza, plasticidade, calado, motores (GUIMARÃES, 2006, p. 138).

Concebia essa renovação inspirando-se no sertão e seu imaginário, e em seu linguajar, que ele, cidadão do mundo, conhecia desde menino: “Os sertanejos de Minas Gerais [...] mantiveram quase intacto um idioma clássico-arcaico, que foi o meu, de infância, e que me seduz.” (DANIEL, 1968, p. 91).

Embora criticasse os protagonistas da Semana de Arte Moderna de 1922, achando-os muito intelectualizados e cerebrais, Guimarães Rosa no fundo assumiu princípios importantes das vanguardas dos anos 1920, o experimentalismo, a ruptura com tradições linguísticas e literárias, o choque como efeito intencionado, ainda que sem o culto da grande cidade moderna e sem as preocupações políticas. Queria, como escreveu em carta a Harriet de Onís, sua tradutora norte-americana, obrigar o público a uma leitura reflexiva e emotiva, inovando constantemente seus procedimentos, evitando termos gastos, chavões, convenções e incitando o leitor ao estranhamento, na busca por fazê-lo experimentar a “‘novidade’ nas palavras, na sintaxe”. (VERLANGIERI, 1993, p. 100). Visava essas metas não só por meio de neologismos, mas, sobretudo, através da “[...] desautomatização de palavras que haviam perdido sua energia primitiva e adquirido sentidos fixos [...]” e “[...] da sintaxe como um todo que havia abandonado suas múltiplas possibilidades e se limitara a clichês e estereótipos”. (COUTINHO, 2013, p. 23).

O desejo rosiano de “[...] chocar, ‘estranhar’ o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas [...]” (VERLANGIERI, 1993) lembra estratégias estranhadoras e estrangeirizadoras recomendadas aos tradutores por Schleiermacher, Benjamin, Berman, Venuti e outros, ainda que Rosa esteja falando aqui de sua própria produção literária, no entanto, com vistas a sua reconfiguração em outro idioma. É que ele não faz uma nítida distinção, no nível linguístico, entre o criar e o recriar, e parece que o diálogo com os tradutores o leva a discernir com maior clareza os procedimentos de seu próprio escrever. Falando na primeira pessoa do plural, estabelece uma parceria entre autor e tradutor, os quais, idealmente, devem cooperar, animados pelos mesmos princípios estéticos:

Mas, o mais importante, sempre, é fugirmos das formas estáticas, cediças, inertes, estereotipadas, lugares comuns etc. Meus livros são feitos, ou querem ser pelo menos, à base de uma dinâmica ousada, que se não for atendida, o resultado será pobre e ineficaz. Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escritor, a todo momento. Tem

quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado, mas a força elementar, selvagem. Não a clareza, mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. E é nos detalhes, aparentemente sem importância, que estes efeitos se obtêm. A maneira-de-dizer tem de funcionar, a mais, por si. O ritmo, a rima, as aliterações ou assonâncias, a música subjacente ao sentido valem para maior expressividade. (MARTINS, 2001, p. IX).

3 Contornos de uma hermenêutica da tradução

O que o autor propõe é uma estreita cooperação entre o criar e o criticar, uma abordagem hermenêutica, que lembra a noção de estética, entendida como crítica, em Adorno (2003, p. 159). O cerne desse raciocínio está na ideia que H. de Campos tem da tarefa do tradutor, que “[...] no momento ‘metalinguístico’ de seu trabalho, deve submeter a escrutínio as operações formadoras do texto de partida, para reconfigurá-las em sua língua, [...], tal como a prescreve o ideal benjaminiano do traduzir” (CAMPOS, 1997, p. 68). O tradutor – ao analisar, recapitular e atualizar o processo de produção do texto —acrescenta à *cooperação* entre criador e crítico uma terceira função, a do recriador. Ele enfoca, examina, reconstrói não apenas a anatomia e a fisiologia do texto, mas lhe dá outra vida, em outra figuração.

A reivindicação rosiana de valorizar menos a função referencial do que a poética, menos o dito do que o modo de dizer, lembra-nos a diferença que Benjamin vê entre *o que se quer dizer* e *o modo de querer dizer*, entre *o designado* e *o modo de designar* – a feitura, as conotações, o tom afetivo e alusivo do nome que se dá às coisas. O modo de designar é aquilo que distingue as línguas mais do que o designado, mas é também aquilo no qual elas se complementarizam, convergindo para uma *língua maior*, uma *língua pura*, ideal que expressaria a totalidade do mundo e da história, e da qual os tradutores deveriam transmitir um vislumbre ao leitor da cultura de chegada.

A polissemia, a ambiguidade, a múltipla interpretabilidade de elementos inerentes à construção poética, são levadas ao extremo pelo autor mineiro. Assim, o crítico literário que pretende analisar o significado exato de detalhes – pontuação, palavras, relações sintáticas – se vê diante de um dilema parecido com o do pesquisador na física quântica, caracterizado por Heisenberg como *relação da indeterminação*. Nas duas esferas, física e literária, certos fenômenos idênticos não são analisáveis e descritíveis de maneira inequívoca, mas podem apresentar valores quantitativos e qualitativos totalmente diferentes, embora corretos, além de serem alterados pelo fato da

observação. São inexatidões que não decorrem da insuficiência do instrumental científico e intelectual, mas das próprias realidades física e textual.

4 Juntura dura e qualidade diferencial

A falta de nitidez da prosa poética rosiana, sua indeterminação e plurivocidade se devem, em parte, a um estilo predominantemente paratático, radicalizando-se no sentido de uma justaposição que se torna desvinculação: pouca ou nenhuma articulação entre orações, sintagmas ou palavras, que ficam soltas, autônomas, livres como versos em um poema. Para esse procedimento ao mesmo tempo compositivo e mental vale, *mutatis mutandis*, o que Adorno observou na poesia de Hölderlin, inspirada em Píndaro.

Esse recurso estilístico – a seriação desconexa de unidades e subunidades sintáticas, sem instância organizadora, sem hierarquia entre as orações, com frequentes anacolutos, com pouca ou nenhuma mediação por conjunções ou advérbios, as numerosas pausas, geralmente marcadas por vírgulas – pode ser designado com um conceito emprestado dos estudos hölderlinianos: *juntura dura/áspera* ou *composição dura* (ADORNO 2003, p. 474).

A novidade dos procedimentos estilísticos ou composicionais com relação às regras e costumes vigentes, sua distância com respeito à língua-padrão, ao estilo, à composição e à estrutura narrativa de textos da mesma série literária, em termos de época, lugar, gênero, temática, foi o que os formalistas russos chamavam de *qualidade diferencial* (TINIANOV, 1978, p. 92). O desvio da linguagem corriqueira e das convenções literárias produz um efeito de *estranhamento* no leitor, rompendo o seu *horizonte de expectativa* (JAUSS, 1970, p. 175 e ss.), empurrando-o a uma nova visão da linguagem, da literatura e da realidade por ela interpretada, sem ter, ao contrário da concepção do estranhamento em Brecht, uma implicação política. Faz parte da tarefa do tradutor reconhecer essa qualidade diferencial, como também a juntura dura, e recriá-las no texto-alvo, na medida do possível, de modo que a tradução emergja tanto de uma estética da produção como de uma estética da recepção.

5 Microanálises

Foram escolhidas, para uma análise textual comparativa, as primeiras cinco e a décima segunda frase do romance – o original com nove traduções para seis línguas, 10

versões em total. Naturalmente, um *corpus* tão ínfimo em relação ao conjunto de uma obra de mais de 500 páginas não pode ser considerado representativo. Mas o início de um longo texto, como também o seu final, determina em grande parte a impressão geral que se tem da obra e que se imprime na memória do leitor. Espera-se que um *close reading* dessa breve passagem possa revelar algumas das ‘operações formadoras’ da obra toda em suas diversas versões.

São analisadas e cotejadas com o texto-fonte a tradução para o inglês de Charles Taylor; Harriet de Onís (1963), as duas traduções para o francês, de Jean-Jacques Villard (1965) e de Maryvonne Lapouge-Pettorelli (1984), a para o alemão de Curt Meyer-Clason (1964), outra versão alemã, ainda inacabada, de Berthold Zilly, as duas para o espanhol, de Angel Crespo (1967) e de Florencia Garramuño; Gonzalo Aguilar (2009), a para o italiano de Edoardo Bizzarri (1970), e a para o neerlandês de August Willemsen (1993). A sinopse, com 10 colunas, permite ao leitor acompanhar o andamento das observações e tecer reflexões próprias.

Quadro 1 – Análise da primeira frase

Português	Inglês	Alemão	Alemão	Neerlandês
(João Guimarães Rosa, 1956) Grande Sertão: Veredas	(Rosa/Taylor; de Onís, 1963) The Devil to Pay in the Backlands	(Rosa/Meyer-Clason, 1964) Grande Sertão	(Rosa/Zilly, work in progress) Großer Sertão: Querungen [?]	(Rosa/Willemsen, 1993) Diepe wildernis: de wegen
– Nonada.	It's nothing.	Hat nichts auf sich.	Nonada. [Na nix.]	«Niks niemendal».

Francês	Francês	Espanhol	Espanhol	Italiano
(Rosa/Villard, 1965) Diadorim	(Rosa/Lapouge- Pettorelli, 1984): Diadorim	(Rosa/Crespo, 1967) Gran Sertón: Veredas	(Rosa/Garramuño; Aguilar, 2011) Gran Sertón: Veredas	(Rosa/Bizzarri, 1970): Grande Sertão
Foutaises!	– Que nenni.	– Nonada.	– Nonada.	“Nonnulla”.

A primeira frase, naturalmente, é precedida pelo título, o nome do livro, que prefigura de certa forma sua leitura e interpretação. Falta aqui, no entanto, espaço para discutir os 10 títulos que mereceriam longas reflexões comparativas³. Falta espaço também para considerações sobre outros paratextos na página de rosto, a indicação ou

³ Considerações sobre os títulos encontram-se em: DOSSE, 2011, p. 254-256; ZILLY, 2013, p. 311-331.

não do gênero literário-‘romance’ e sobre a epígrafe que reaparece 10 vezes no decorrer do texto, um *leitmotiv*, acentuando um dos fios temáticos, a questão da existência do diabo e do mal, assim como sua complicada relação com Deus e o bem.

Vamos, portanto, entrar *in medias res*, a começar com a pontuação. Pois a primeira frase é precedida de um travessão, como indício da abertura de um discurso direto. Na maioria das traduções aparecem diversos sinais com a mesma função, ausentes, porém, na versão inglesa, na primeira alemã e na primeira francesa, talvez por serem, a rigor, marca gráfica desnecessária, já que o leitor vai logo perceber que o texto é a reprodução literal de uma fala em primeira pessoa, uma citação ininterrompida que constitui o livro todo. Por outro lado, omitir um sinal gráfico é problemático, pois em textos esteticamente marcados o redundante não é o supérfluo. No caso, o travessão indica o papel daquele que cita esse discurso direto, um narrador implícito, extradiegético, que pertence à *moldura narrativa*. Trata-se de um interlocutor forasteiro, viajante, a quem o velho fazendeiro Riobaldo narra, entrelaçando múltiplas reflexões, episódios centrais de sua vida, principalmente os anos de juventude e de jovem adulto.

Se a fala é da responsabilidade do protagonista, narrador intradieético, a pontuação é da responsabilidade do narrador extradiegético, talvez um historiador, antropólogo ou jornalista da cidade, que transcreve as palavras do fazendeiro ‘entrevistado’. O interlocutor anônimo, portanto, tem dois papéis: primeiro, o de contribuir – escutando, fazendo perguntas, comentários, gestos – para a configuração oral do relato autobiográfico de Riobaldo; segundo, o de registrar, transcrever esse relato, palavra por palavra em sua “caderneta”, o que significa que precisa tomar inúmeras decisões sobre o aspecto gráfico, além da ortografia oficial.

O interlocutor assume uma tarefa de muita responsabilidade: passar um texto longo do plano audível para o plano legível, deixando transparecer as marcas da oralidade e da performance. Assim, a grafia fonética de certas palavras, o grifo ou a inicial maiúscula, a divisão em parágrafos, a não divisão em capítulos, a pontuação extremamente variada, tudo isso deve simbolizar o ritmo, a respiração, a melodia, a acentuação de palavras, a entoação e intensidade da voz, a aceleração e desaceleração da fala, as pausas, a mímica e os gestos dêiticos do velho fazendeiro. Seu interlocutor, cujas próprias palavras são perceptíveis apenas indiretamente através da reação do narrador em primeira pessoa, é um ouvinte extremamente atento, o que o torna co-falante do fazendeiro. “Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva, [...] é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera

obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante” (BAKHTIN, 2016, p. 25). Esse ouvinte terá uma cultura e formação parecida com a dos leitores e transcodificará a fala em um registro escrito, através do qual se possa imaginar a voz de Riobaldo, narrando sua saga e a do sertão. Mais adequada do que a leitura muda, seria, portanto a leitura em voz alta, ou a escuta como livro falado.

Poder-se-ia esperar que o discurso direto, no final do livro, tivesse um fecho gráfico. Tem e não tem, visto que depois da última palavra aparece outra marca, de encerramento como de continuidade e retorno, a *lemniscata*, símbolo do infinito, insinuando que algo da história de Riobaldo e do sertão prossegue sem limite espacial e temporal. Em sua fala de – provavelmente – três dias, de umas 30 horas talvez, Riobaldo vai citar muitas falas de outros personagens – discursos diretos dentro do discurso direto – que têm, em geral, marca gráfica dupla, travessão mais aspas, talvez para assinalar esta duplicidade de citação.

A primeira frase é surpreendente, constituída por uma palavra só – sem a habitual estrutura sintática: sujeito, verbo, complemento –, da qual não se sabe imediatamente a categoria léxica, se é substantivo, advérbio, partícula negativa, pronome, interjeição. Pode ser considerada um prenúncio de procedimentos da fala toda de Riobaldo, de seu estilo elíptico, de seu registro – variando entre o arcaico, o popular, o regional, o erudito –, da indeterminação formal e semântica das partes do enunciado. “Nonada” – substantivo feminino antiquado, coloquial, interiorano, era vocábulo tão raro, antes de ser revitalizado por Guimarães Rosa, que alguns críticos o tiveram por neologismo. No fundo, Rosa usa poucos neologismos totais; quando o leitor esbarra numa palavra de difícil compreensão, geralmente se trata de um termo do interior do Brasil, semi-esquecido, ao qual o autor às vezes acrescenta algum prefixo ou sufixo, ou que cruza com outra palavra, de outras variedades da língua portuguesa, até de outros idiomas, ou se trata de uma palavra corriqueira, porém de regência ou significado novo. E não deve ser por acaso que “nonada” já aparece em *Os Sertões* de Euclides da Cunha, na citação de uma carta que um fazendeiro, ‘colega’ de Riobaldo, escreve a um jornal regional, denegrindo o arraial de Canudos (CUNHA, 2001, p. 291).

Importante propriedade da primeira frase é – além da sua sugestividade e da dupla negatividade – o seu caráter elíptico e enigmático que só vai se dissolver, parcialmente, nas frases seguintes. Muito se tem falado sobre a feição barroca da escrita rosiana: certa exuberância vocabular, sinonímia rica, metáforas e metonímias originais, gosto pelo ambíguo e paradoxo, pelas hipérboles, pela digressão, por um refinamento

expressivo que pode beirar o preciosismo. Mas o autor, ou melhor, Riobaldo – e mais ainda seu amigo Diadorim, citado por ele – alterna esses traços com parcimônia vocabular, com laconismo enigmático, singeleza, até mutismo. Riobaldo é grande conversador, mestre de um tom intimista, empático, sutil, que já foi excelente orador, poeta bissexto, professor primário e professor particular de um político, ou seja, tem uma relação consciente e emotiva com a palavra. Caracteriza outros personagens pela linguagem, através do discurso direto ou indireto livre, ou uma mistura dos dois. Uma frase tão breve, e logo no início, é, também, um programa, chamando a atenção para a riqueza de denotações e conotações de cada palavra e sintagma, para sua materialidade visível e audível e para os elementos sintáticos ou lógicos que “faltam”. Assim, o leitor é convidado a preencher as “lacunas”, a tornar-se uma espécie de coautor.

É notável a estrutura fônica: três sílabas com repetição de dois fonemas. Duas sílabas apresentam uma aliteração interna, começando com a consoante nasal /n/, e duas sílabas terminam com /a/, sendo todas as três abertas: três sequências consoante-vogal, com o acento tônico na segunda sílaba; ou seja, esta prosa já começa poética. Os dois fonemas repetidos são extremamente frequentes no português e provavelmente na maioria das línguas do mundo, *transculturais*, por assim dizer, facilmente pronunciáveis, exigindo pouco esforço muscular e nenhuma aprendizagem. Consoantes e vogais nasais fazem vibrar as cavidades nasais e, portanto, a cabeça toda, ressoando no corpo e na alma. A vogal /a/ é a mais “natural” e a mais descontraída de todas, pronunciável sem acionar especialmente nenhum dos órgãos articuladores, a não ser a boca aberta, as cordas vocais e os pulmões, um dos primeiros sons emitidos por qualquer criança recém-nascida. Os dois fonemas são, por assim dizer, primordiais, seminais, profundamente humanos, ocorrendo em uma estrutura repetitiva, de branda insistência e intensidade, uma quase magia, estranha e familiar ao mesmo tempo.

O tradutor sabe que só a partir do conhecimento do conjunto do livro é possível avaliar a função do detalhe e tomar decisões tradutórias sustentáveis, sabe que Riobaldo trata de muitas questões filosóficas e teológicas, sendo uma delas a do nada e do infinito e sua complicada relação, e sabe que ‘nonada’ ocorre seis vezes no romance, sem artigo, com diferentes matizes semânticos, sempre em momentos cruciais da trama e da vida do herói nem sempre heroico. Assim, é importante manter essa isotopia, cujo significado oscila entre “uma banalidade” e “um nada” reforçado. Como palavra plurifuncional, relacionada com o negativo, também tem a ver com o diabo, personificação da negatividade. Abre a narrativa toda e de certa forma a encerra, pois aparece na

penúltima linha do livro: “O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for ... Existe é homem humano. Travessia.” (CUNHA, 1986, p. 538).

A solução em inglês para ‘nonada’ é correta na denotação, mas diminui o laconismo, ficando imprópria para uma sêxtupla isotopia, e não acerta no registro, nem no plano sonoro, apesar de manter o ritmo. Uma segunda tradução para inglês, iniciada em 2016 por Alison Entekin e da qual foram publicadas as primeiras páginas propõe, bem mais de acordo com a maneira-de-dizer rosiana, ‘Nonought’, que soa antiquado, sendo composto de dois lexemas negativos e aliterativos, com clara qualidade diferencial no plano conotativo.

A primeira tradução alemã acerta na denotação e no tom coloquial, mas não nas outras qualidades, pois começa com um lugar-comum, sem aliteração, uma oração ligeiramente elíptica: ‘não tem importância’, solução que não se presta para as outras ocorrências de ‘nonada’, a não ser no final do livro. A tradução holandesa, não muito breve, se aproxima do tom e registro do original, pois ‘Niks niemendal’ significa algo como ‘nada ninharia’, sendo ‘niks’ variante popular do ‘niets’ da norma culta, com certa redundância que permite uma aliteração do ‘n’, um efeito de repetição sonora que acentua a negatividade. A colocação, porém, não é antiquada, nem rara, mas funciona como isotopia, com pequenas alterações.

O primeiro tradutor francês optou por ‘Foutaises’ (‘banalidades’, ‘besteiras’), usável também como interjeição, expressão adequada no plano da denotação e do registro coloquial, embora não muito rara, regional ou antiquada, sem aliteração ou assonância, e sem semelhança sonora com partículas ou pronomes negativos. Mais bem-sucedida parece a solução da segunda tradução para o francês, ‘Que nenni’, uma interjeição, negação reforçada, breve, meio antiquada, popular, com um fonema reduplicado, significando algo como ‘de jeito nenhum’, ‘que nada’, ou seja, acarreta certo estreitamento semântico e funcional, que dificulta seu uso como isotopia. Em contrapartida, o ‘Nonnulla’ da versão italiana parece uma solução bastante adequada, pela composição, por suas qualidades semânticas e fônicas, embora sem a raridade e estranheza do original. Já o idioma espanhol dispõe de uma palavra homógrafa, quase homófona e sinônima: ‘nonada’, mas sem conotação de antiguidade e raridade, e, portanto com pouca qualidade diferencial.

Para a nova tradução alemã cogitam-se duas opções: ‘na nix’, com aliteração do ‘n’, que seria aproximadamente ‘eh nada’. Ou seja, a interjeição bem coloquial ‘na’, de

valor cambiante, que se refere, ironica ou criticamente, a um fato ou a um enunciado anterior e prepara uma continuação da conversa, seria combinada com ‘nix’ que é – como o holandês ‘niks’ – sinônimo coloquial do ‘nichts’ (‘nada’) da língua culta. Por outro lado, na língua falada da Áustria e da Baviera, ‘na’, dependendo da entoação, pode significar ‘não’, então a colocação seria um ‘nada’ reforçado, parecida com a tradução holandesa. Porém, ‘na nix’ é uma interjeição e ao mesmo tempo uma frase elíptica que talvez não funcione bem em todas as seis ocorrências de ‘nonada’. Outra opção, que no momento parece a mais provável, é manter ‘nonada’ como estrangeirismo, cujo significado se explicaria pelo contexto e pela semelhança com as partículas ‘no’ e ‘nada’ do espanhol, que a maioria dos alemães conhece por viagens, leituras, filmes. Iniciar o livro com uma palavra desconhecida, mas adivinhável, reconstituiria aproximadamente a experiência dos primeiros leitores brasileiros que se viram também diante de uma palavra desconhecida, embora de fácil compreensão. Além disso, a inserção moderada de palavras da língua-fonte faz parte da anelada estratégia estranhadora, desejada também, embora com algumas ambiguidades, pelo próprio autor.

Quadro 2 – Análise da segunda frase

Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja.	Those shots you heard were not men fighting, God be praised.	Das Knallen, das Sie vorhin gehört haben, war keine Schießerei, da sei Gott vor.	Schüsse wo Sie gehört haben, von Menschenstreit hatten die nichts, da sei Gott.	Die schoten die u hoorde waren niet van vechten, nee, God zij.
Les coups que Monsieur vient d'entendre, c'était pas une bagarre d'hommes, Dieu merci.	Les coups de feu que vous avez entendus, ce n'était pas un règlement de comptes, non. Dieu merci.	Los tiros que usted ha oído han sido no de pelea de hombre, Dios nos asista.	Los tiros que usted oyó no fueron de pelea de hombre, no, Dios me libre.	I colpi che vossignoria ha sentito non erano di rissa di uomini, no, Dio ne guardi.

Rosa também inicia a segunda frase com uma infração contra as convenções da linguagem-padrão, uma das inúmeras manifestações da qualidade diferencial da fala riobaldina. Seu início não é o início ‘real’ da conversa, mas apenas o da parte transcrita pelo interlocutor anônimo, que parece ter feito ou insinuado uma pergunta a respeito do ruído de uma arma de fogo, respondida pelo velho fazendeiro, primeiro com a frase monovocabular, que abre o livro, e, nas frases seguintes, com duas explicações, ambas

pertinentes, mas diferentes e até opostas, de modo que o factual fica indefinível, em suspenso. Já que o falante se refere a um assunto conhecido, um tema que pede um rema, o leitor espera o artigo definido acompanhando o substantivo: ‘os tiros’. ‘Tiros’ é o sujeito da oração principal de que depende uma oração adjetiva que justamente informa sobre o conhecimento prévio, embora incompleto, dos tiros por parte dos interlocutores. A elisão do artigo definido pode ser interpretada, ao nível da prosódia, como aférese, frequente não só na poesia, mas também na linguagem informal. Parece que o velho fazendeiro, tentando esclarecer a frase anterior, quer chegar rápido à palavra decisiva ‘tiros’, sem o ‘prelúdio’ de uma sílaba átona, mero morfema funcional. Aqui aparece, como na frase anterior, um dos princípios estilísticos do autor, a condensação, que se manifesta na grande frequência, no livro todo, da aférese, da síncope, da apócope, de todo tipo de elisão, eclipse e abreviação léxica, sintática, lógica e narrativa.

Todas as traduções usam aqui o artigo definido ou – nas versões inglesa e holandesa – o pronome demonstrativo, o que surpreende nas duas traduções para o espanhol e na versão para o neerlandês, que em geral procuram aproximar-se da reconstrução da sintaxe ‘estranha’ de Rosa. Parece que os tradutores hesitaram em assim proceder aqui, talvez para não espantar o leitor logo no início. As novas traduções para o alemão e para o inglês procuram, por outro lado, reconstruir esse desvio da língua-padrão com seu decorrente efeito de estranhamento.

Outro desvio do português-padrão é um hipérbato, o deslocamento da partícula negativa ‘não’, que na linguagem-padrão antecederia o verbo, para o final da oração, posição comum em socioletos populares de muitas regiões do Brasil. Os conceitos qualidade diferencial, desvio da norma e estranhamento naturalmente são relativos, dependendo de um referencial. Para um sertanejo, na comunicação oral descontraída, essa posição do ‘não’ ficaria dentro das regras de seu falar regional. Para o típico leitor de livros literários, que tem como referencial a norma urbana culta, trata-se de um desvio, embora não muito surpreendente, pois ele o conhece por meio da ficção regionalista desde o Pré-Modernismo, ou pelo Cinema Novo. De qualquer modo, a posposição do ‘não’ faz parte da figuração estética do livro, de sua base dialetal, socioletal e oral, caracterizando a personalidade do narrador-protagonista, e, no caso concreto, confirmando a negatividade da frase anterior. O fato de o ‘não’ demorar em aparecer aumenta o suspense durante um brevíssimo momento, no qual o ouvinte não sabe se houve ‘briga de homem’ ou não. É pouco provável que exista em outras línguas esta

dualidade de regras com que escritores brasileiros podem jogar: a norma culta com anteposição da partícula negativa, e a ‘norma’ popular com sua posposição. O alemão e o holandês, em certas condições, teriam a possibilidade de colocar o ‘nicht’ ou o ‘niet’ no final de uma oração principal, mas não seria expressão de um registro regional e popular, pois corresponderia à língua-padrão.

A maioria dos tradutores tenta reconfigurar de alguma forma a posição final da partícula negativa, insólita na língua escrita, e alguns, como não podem prescindir de um elemento de negação na posição-padrão, repetem-no no final de oração, produzindo um efeito de coloquialidade popular, de ênfase e reforço da negação, procedimento escolhido na versão holandesa, na segunda francesa, na segunda espanhola e na italiana. Essa repetição também resgata uma possibilidade da fala popular no Brasil, pois Riobaldo poderia muito bem ter dito: ‘Tiros [...] não foram de briga de homem não’. O primeiro tradutor espanhol coloca a partícula negativa em posição pouco usual, para realçar o objeto direto: ‘[...] han sido no de pelea de hombre’. O primeiro tradutor francês formula uma negação incompleta, o que gera um tom coloquial, pois usa ‘pas’ em vez do ‘ne ... pas’ da língua-padrão. A tradução para o inglês e a primeira para o alemão praticam um estilo neutro, não exatamente popular, sem qualidade diferencial. As traduções francesas assinalam coloquialidade com o uso de um anacoluto, a retomada do sujeito ‘les coups’ e ‘les coups de feu’ pelo pronome demonstrativo ‘ce’, acarretando a necessidade de uma minipausa simbolizada por uma vírgula.

Na segunda tradução alemã um procedimento análogo permite realizar a posposição do elemento negativo, sem negação dupla, ao retomar o sujeito ‘Schüsse’ através de um pronome pessoal, que também é pronome demonstrativo popular: ‘die’ (em vez do ‘sie’ da norma culta) – ‘Schüsse wo Sie gehört haben, von Menschenstreit hatten die nichts’ (literalmente: ‘tiros que o senhor ouviu, de briga de homem eles/esses tinham nada’) –, um anacoluto que torna inevitável uma vírgula depois de “gehört haben”, ou seja uma minipausa, sem contrapartida no original. Na língua-padrão seria obrigatória outra vírgula, puramente gramatical, sem pausa, depois de ‘Schüsse’, dispensável aqui, pois, como no texto de partida, na retradução alemã se pretende usar a vírgula basicamente como indício de ritmo e respiração, e não como marca sintática, por exemplo, para separar uma oração principal de um subordinada, contrariando, portanto a pontuação normativa. A coloquialidade informal é realçada por ‘wo’ (‘onde’, aqui equivalente a ‘que’) na oração adjetiva – também seria possível escolher ‘was’ (‘o que’) –, que na fala popular em muitas regiões germano-falantes funciona como espécie de

coringa, substituindo os pronomes relativos da língua-padrão e da norma culta: ‘der’, ‘die’, ‘das’, ou: ‘welcher’, ‘welche’, ‘welches’.

Se no estilo rosiano há uma tendência para a condensação, o enxugamento, a concisão, há também a oposta: para a redundância, a amplificação, a digressão, que sempre têm uma função composicional. Um exemplo é ‘de briga de homem’, adjunto pós-nominal que contém uma colocação pouco frequente, como revela uma busca na internet. Conforme o raciocínio de que tiros só podem ser disparados por seres humanos, pelo menos na primeira metade do século XX, várias traduções omitiram o ‘homem’, ficando só com a ‘briga’: as duas versões inglesas, a primeira alemã, a holandesa, a segunda francesa. Porém, um dos grandes temas da narração riobaldina é a condição humana, de modo que na composição do livro a pessoa humana e as palavras que a designam têm papel central, com centenas de ocorrências. A palavra ‘homem’ aparece simetricamente no início e no final, na segunda e na penúltima frase do livro, logo depois de uma frase monovocabular: ‘Nonada.’, e logo antes de outra: ‘Travessia.’ Ao comparar a primeira e a última colocação em que ocorre essa palavra – ‘briga de homem’ respectivamente ‘homem humano’ –, pode-se vislumbrar um processo de pacificação, ou pelo menos de esperança. O homem é um dos quatro principais agentes que dominam o cosmos da narrativa: o homem, Deus, o diabo, o sertão. Se essas quatro instâncias são citadas na primeira página do livro – o diabo só indiretamente, como ‘cão’ –, as traduções não podem eliminar o ‘homem’ da ‘briga de homem’.

No final dessa frase, outro agente do cosmos imanente ao livro é evocado, numa segunda oração principal, justaposta, incompleta, sem verbo, sem conexão explícita com a anterior, conectada-separada por vírgula, sem conjunção ou advérbio. É um sintagma bem rosiano, isolado, elíptico, quase uma interjeição, de difícil interpretação, um voto truncado, cuja incompletude permite imaginar as mais diversas complementações. Nesse tipo de exclamação, pelo uso geralmente automatizado, o que importa é a invocação de Deus, menos seu conteúdo, o pedido concreto, pelo que não é necessário completá-la. Por outro lado, é justamente a incompletude que chama atenção para esse lugar-comum, que assim fica desautomatizado. A maioria dos tradutores não se conforma com essa elipse e procura preenchê-la sintática e semanticamente, de acordo com fórmulas correntes, mas em desacordo com a estética rosiana e com hábitos da comunicação oral, no sertão e alhures. Nela, os falantes frequentemente se interrompem ou são interrompidos, mudando de assunto ou pulando uma ideia, produzindo anacolutos, pois aquilo que iam dizer às vezes já não tem muita importância, ou os

interlocutores já o sabem. O caráter fragmentário da oração gera sua indeterminação, sua sugestividade, seu apelo para a imaginação do leitor, que, porém, é tutelado pelo preenchimento da elipse, um estreito filtro semântico. A incompletude da oração é imitada nas novas traduções para o inglês e para o alemão, assim como na tradução holandesa, cuja retrotradução daria: ‘Deus esteja’ ou ‘Deus seja’, já que na maioria das línguas europeias há um só verbo para ‘ser’ e ‘estar’ do português e do espanhol, um frequente problema tradutório.

Quadro 3 – Análise da terceira frase

Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego.	It was just me there in the backyard, target-shooting down by the creek,	Hab nur ein bißchen Scheiben geschossen, drunten am Bach, auf einen Baum in Quintal.	Hab Kimme auf Baum gezielt, im Hintergarten, unten am Bach.	Ik was het, scherpschieten op een boom, in de achtertuin, beneden bij de beek.
Je tirais sur un arbre du clos, dans le creux du ru,	J’ai fait mouche sur des arbres en bas de l’aire, au bord du ruisseau.	Apunté a un árbol, en el corral, en el fondo del barranco.	Le apunté a un blanco en el árbol, en el corral, en la bajada del arroyo.	Ho sparato contro un albero, dietro casa, dalla parte del torrente.

‘Alvejei mira’ é outra suposta redundância, simplificada em quase todas as traduções, o que não acarreta uma perda no plano referencial, embora prejudique um pouco a plasticidade e concretude da postura do atirador. Nem sempre Riobaldo narra mini-cenas que viu ou viveu de modo muito concreto e ilustrativo; às vezes seu relato até permanece relativamente abstrato, e quem se sente, ao contrário, induzido a inventar detalhes ilustrativos são alguns de seus tradutores. Um desses detalhes é “Scheiben” na primeira tradução alemã, alvos pendurados na árvore, sobre os quais Riobaldo atiraria, o que gera uma concretude possível, mas exclui outras situações imagináveis. Além disso, Meyer-Clason, Tayler/Onís, Willemsen, Villard e Bizzarri, passam metonimicamente do alvejar para o atirar, o que é problemático, pois o que aqui importa para Riobaldo é menos o ato de atirar do que o de alvejar e acertar, uma diferença significativa ao nível da lógica da trama e do caráter do protagonista. Na frase seguinte, ele mesmo deixa claro que sua intenção é manter sua destreza de exímio atirador, mesmo décadas depois do fim das guerras no sertão, pois a violência continua latente, podendo sempre eclodir de novo, como insinua no final do primeiro parágrafo do livro: “[...] depois, então, se vai ver se deu mortos. O senhor tolere, isto é o sertão.” (ROSA, 1986, p. 1). O sertão

continua pouco civilizado, com reduzido monopólio da violência do Estado, gerando a ‘briga de homem’, e a necessidade de se defender.

A tradução inglesa e a primeira alemã inserem um advérbio para assinalar o vínculo semântico com a frase anterior, explicando a origem do ruído do tiro – ‘nur’ (‘somente’) e ‘just’ (‘somente’, ‘há pouco’) –, e a versão alemã acrescenta até ‘ein bisschen’ (‘um bocadinho’, ‘um pouquinho’), advérbio que explicita a implícita inofensividade do ‘alvejei mira’, um comentário supérfluo que contrasta com a sobriedade do original. De um modo geral, a tradução norte-americana comenta menos a trama, acrescenta menos ornamentações e ampliações; estranhamente, ela se permite cortes de sintagmas e orações inteiras, tornando o texto sóbrio e enxuto demais. A primeira versão alemã poderia ser retrotraduzida assim: ‘Só atirei/atirava um pouquinho em alvos, lá embaixo no córrego, para uma árvore em Quintal’. A diferença entre perfeito e imperfeito se perde no alemão, no holandês e no inglês, que não têm um sistema de tempos com igual diferenciação dos aspectos do verbo.

A versão neerlandesa também introduz um vínculo explicativo com a frase anterior, por meio do realce do sujeito gramatical da frase, ‘ik’: ‘Fui eu, atirando para uma árvore, no quintal, embaixo na margem do córrego’, sendo, no resto, uma tradução quase interlinear, que mantém o ritmo do original, mas explica claramente a origem dos tiros de que Riobaldo falou na segunda frase, ao passo que, no texto-fonte, os tiros também poderiam provir dos homens que vão matar o bezerro disforme, mencionado logo depois. Villard, o primeiro tradutor francês, parece dar um passo na mesma direção, embora seja menos explícito, ao mudar o tempo gramatical da oração principal, que, retrotraduzida, significa: ‘Eu alvejava sobre uma árvore do quintal [...]’, evocando a duração do ato de alvejar e insinuando que foi durante esse lapso de tempo que o interlocutor de Riobaldo tinha ouvido tiros. Por outro lado, insinua – em certa contradição ou pelo menos ambiguidade – que, durante o mesmo lapso de tempo, chegaram homens pedindo armas a Riobaldo, as quais também podem ter provocado os tiros ouvidos pelo interlocutor. Portanto, é uma interpretação pertinente, embora altere, por um matiz, o aspecto temporal da narrativa. As outras traduções são mais objetivas, sem aludir diretamente à frase anterior, sem sugerir um nexos entre os tiros ouvidos pelo interlocutor e os tiros dados por Riobaldo.

Um grande problema léxico é o termo ‘quintal’, muito corriqueiro em português, mas sem equivalente adequado nas línguas-alvo, embora, na realidade extralinguística, os quintais brasileiros sejam pouco diferentes dos de outros países latino-americanos ou

mesmo da Europa. As diferenças não são objetivas, mas estão no modo de designar. A língua portuguesa é particularmente rica nesse campo semântico, oferecendo ‘jardim’, ‘horta’, ‘horto’, ‘pátio’, ‘pomar’, ‘terreiro’, e justamente ‘quintal’, que designa um pequeno pedaço de terra com árvores ou uma horta detrás da casa, geralmente cercado, considerado uma extensão do lar, uma área privativa, vista com certa carga emotiva, que falta aos termos comparáveis em outras línguas. Os vocábulos correspondentes mais adequados são ‘backyard’ em inglês e ‘achtertuin’ em holandês, ou seja, retrotraduzidos: ‘pátio/jardim atrás da casa’. O primeiro tradutor alemão incorreu num mal-entendido, interpretando o termo como topônimo. Os autores das duas traduções para o espanhol escolheram ‘corral’, que mais bem corresponderia a ‘currel’ em português, mas eles não teriam muitas opções, já que ‘patio’ combinaria menos com a ideia de árvores e outras plantas, e ‘huerto’ ou ‘huerta’ evocaria mais a ideia da produção de legumes e frutas. O primeiro tradutor francês optou por ‘clos’, termo pouco-frequente que sugere um terreno delimitado por cerca ou muro, de preferência usado como vinhedo, ao passo que ‘aire’, na segunda tradução francesa, é um termo muito genérico, que mesmo não designando um quintal, jardim ou pátio, situa essa ideia no contexto concreto, de modo que os dois termos ‘funcionam’ no caso, ao menos no nível denotativo. O tradutor italiano capitula diante da dificuldade de verter ‘quintal’, falando apenas em uma ‘árvore detrás da casa’, o que é plausível, pois evoca um terreno com vegetação perto da casa, mas sem a ideia de uma cerca. O problema do alemão é que a palavra mais corrente nesse campo semântico, ‘Garten’, pode significar tanto ‘jardim’, como ‘quintal’ ou ‘horta’, que pode até ficar não muito perto do lar. Para aproximar-se da ideia de ‘quintal’, a segunda tradução alemã está considerando ‘Hintergarten’, palavra não dicionarizada nem muito elegante, mas usada com certa frequência e bastante autoexplicativa (‘jardim-detrás’), em analogia com os termos em inglês e holandês. A possível opção ‘Hausgarten’ (‘jardim-da-casa’) foi descartada, pois em geral designa uma horta pequena.

Em Crespo, o terreno aparece mais acidentado do que no original, visto que ‘córrego’ é vertido como ‘barranco’, que, no entanto, não destoa da realidade ficcional nem extraficcional, ao passo que os colegas argentinos, nesse detalhe, ficam mais próximos do original. Bizzarri omite a ideia de um declive dentro do quintal; por outro lado, dramatiza o ‘córrego’ para uma ‘torrente’. Villard revitaliza ‘ru’, termo antiquado e rústico, procedimento parecido com o praticado por Guimarães Rosa em outros trechos do livro.

Nessa frase, e de certa forma já na anterior, aparece o prenúncio de um fenômeno que tanto pertence à sintaxe como à prosódia e à ortografia, ou seja, a intensa e variada pontuação, com inúmeras cesuras entre breves ou médias sequências de palavras faladas de um fôlego só. A pontuação assinala, sobretudo, o ritmo da fala de Riobaldo, não necessariamente lento, mas pausado, às vezes hesitante, ou desconexo, conforme o andamento de suas ideias e emoções e sua interação com o interlocutor. Assim, o leitor pode acompanhar passo por passo a confecção da fala do protagonista *in statu nascendi*, que se organiza basicamente numa parataxe em que as palavras e sintagmas podem desdobrar toda a sua alusividade, beleza, eufonia.

Riobaldo parece ter uma estratégia narrativa, em termos gerais, mas certamente não preparou seu relato; assim, começa improvisando, e só aos poucos consegue dar uma estrutura à sua narração, que é relembramento e meditação. Sua fala nem seria planejável e previsível nos detalhes, porque seu andamento depende parcialmente de seu interlocutor. Graças à virgulação, o adjunto adverbial ‘no quintal’, cercado de minicesuras, ganha destaque, como também outro adjunto adverbial, juntado-separado por outra vírgula: ‘no baixo do córrego’. A frase toda é falada por Riobaldo em três segmentos, três fôlegos, e pede para ser lida e traduzida assim, para compartilhar essa qualidade oral com o leitor da cultura-alvo. É o que acontece nas duas traduções para o alemão e nas versões espanhola e italiana. A versão holandesa divide a frase em quatro segmentos, com três pausas. Em outros trechos, no entanto, alguns tradutores hesitam em transpor a pontuação do original, talvez por acharem muitas vírgulas supérfluas. Na nova tradução alemã, contra a norma ortográfica que prescreve vírgulas em função de estruturas sintático-lógicas, elas obedecerão unicamente à prosódia, sendo sinais de breves pausas.

Quadro 4 – Análise da quarta frase

Por meu acerto.	to keep in practice.	Zur Übung.	Für meine Treffung.	Om te oefenen.
pour ne pas perdre la main.	Pour garder la main.	Para estar en forma.	Para practicar.	Per esercizio.

‘Por meu acerto’ é outra frase elíptica, interpretável como parte da frase anterior, de modo que não surpreende que as traduções inglesa e a primeira francesa a tratem assim, ligando as duas frases com uma vírgula. É uma opção que não adultera as ideias

e sua ordem, mas altera o ritmo e a entoação; um ponto após ‘córrego’ significa que o narrador baixou a voz e fez uma pausa maior do que a marcada por uma vírgula, para respirar ou pensar, variar a mímica, fazer talvez até o gesto de alvejar. Só depois, ele retoma o fio da oração anterior, complementando-a com uma explicação que funcionará como elo entre dois elementos afins de seu relato autobiográfico, seu prazer de ‘alvejar mira’ e sua ambição de ‘acerto’.

Temos que imaginar a conversa também em sua dimensão sonora e gestual e em seu ambiente espacial. Há todo um sistema diferenciado de pausas, conforme sua intensidade e duração ou de acordo com a respiração e a modulação da voz: a vírgula, o ponto-e-vírgula, os dois pontos, o travessão, o ponto, as reticências, os pontos de exclamação e de interrogação, as aspas. Representam não só detalhes prosódicos, mas eventualmente mímicos e gestuais; são a ferramenta, além do alfabeto, que o transcritor, espécie de escrivão *ad hoc* de Riobaldo, tem à disposição para confeccionar seu manuscrito, base do livro todo.

É frequente na fala de Riobaldo, como no português popular, o uso de ‘por’ na função de ‘para’, ou seja, uma aparente indistinção entre causalidade e finalidade. Essa qualidade diferencial com respeito à língua-padrão não é reconfigurada nas traduções, pois elas ‘corrigem’ o original, talvez um ato de domesticação inevitável, ainda que o espanhol, como língua próxima, tivesse permitido uma solução análoga: ‘por mi acierto’. O caso do italiano é mais complicado, sendo ‘per’ também ambíguo entre causalidade e finalidade, porém funcionando na língua-padrão.

Formulações que significam ‘para praticar’ ou ‘para não perder a prática’, ‘para o meu exercício’, não são inadequadas semanticamente, mas não acertam no núcleo do significado, e não permitem uma interpretação metafórica. O verbo ‘acertar’ e o correspondente substantivo, ‘acerto’, ocorrem nada menos de 50 vezes no livro. Pois o acertar é muito importante para Riobaldo, faz parte de sua personalidade, visto que sempre quis acertar não apenas no tiro, mas na vida, quis ascender socialmente, deixar de ser um simples jagunço, um ‘homem provisório’, quis ser fazendeiro, ter uma existência tranquila como homem abastado e medianamente poderoso. E se conseguiu tudo isso, sendo filho de mãe solteira e pobre, ele o deve, em grande parte, a sua habilidade de acertar no tiro, sem a qual não teria ascendido a chefe de bando, não teria obtido o prestígio que lhe rendeu o respeito e a herança de seu pai, nem a mão de Otacília, filha de rico fazendeiro. Por outro lado, Riobaldo não acerta no amor por Diadorim, tragicamente impossível, nem na indagação sobre a existência do diabo, por

ser objetivamente impossível. A nova tradução alemã procura levar em consideração esses aspectos macro-estruturais através do termo ‘Treffung’, presente no dicionário Grimm, substantivo derivado do verbo ‘treffen’ (‘acertar’, ‘encontrar’). Assim, a qualidade diferencial é deslocada da preposição para o substantivo por ela marcado, raro, embora imediatamente inteligível. Outro aspecto a ser considerado aqui e no livro é a categoria lexical e a tendência do autor para um estilo nominal, de modo que, na medida do possível, convém traduzir substantivos por substantivos.

Quadro 5 – Análise da quinta frase

Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocida- de.	I do it every day, because I enjoy it; have ever since I was a boy.	Tu ich jeden Tag, zu meinem Vergnügen, fast seit ich kreb- sen kann.	Tu ich jeden Tag das, gerne; seit kaum in meiner Bur- schenzeit.	Doe ik dagelijks, doe ik graag, al sinds mijn jongelingsjaren.
Je fais ça chaque jour, pour mon plai- sir, depuis ma jeunesse.	J’aime bien, je fais ça tous les jours; presque depuis ma prime jeunesse.	Todos los días lo hago, me gusta; desde apenas en mi mocedad.	Lo hago todos los días, me gusta; desde que era bien joven.	Lo faccio tutti i giorni, mi piace; fin da quando ero appena un ragazzo.

O que logo chama a atenção é um hipérbato, uma inversão de verbo e objeto direto: ‘isso faço’, não imitado e talvez não imitável diretamente nas traduções. Crespo mantém a mini-estranheza da posição do adjunto temporal no início da oração, mas a anteposição do pronome oblíquo ‘lo’ é da língua-padrão. A primeira tradução para o alemão e a para o holandês infringem a norma culta ao iniciar a oração principal com o verbo, com elisão de um subentendido pronome demonstrativo neutro como objeto direto (‘das’, ‘dat’), o que gera um tom coloquial, do mesmo modo que o ‘ça’ nas duas traduções francesas, ao passo que a tradução para o inglês, a segunda para o espanhol e a para o italiano não apresentam nenhuma marca de informalidade nem de estranheza. A nova tradução alemã reforça a coloquialidade popular com a posposição do pronome demonstrativo neutro ‘das’, usado como objeto direto, um ‘erro’, um hipérbato, e ‘supérfluo’ no plano informativo. Todas as traduções respeitam e recriam de alguma maneira o ritmo, a estrutura tripartida da frase, por meio de uma vírgula e um ponto-e-vírgula, ou então, de duas vírgulas. A tradução inglesa, porém, estabelece um vínculo causal entre a primeira e a segunda unidade falada, com o uso da conjunção ‘because’, que prejudica o princípio construtivo da justaposição e da ‘juntura dura’. A versão holandesa introduz uma figura estilística que enfatiza o enunciado, um paralelismo

anafórico, que, se retrotraduzido literalmente, seria: ‘Faço diariamente, faço com prazer’.

A construção ‘desde mal em minha mocidade’ é complicada. O cerne do problema não está apenas na tripla aliteração, mas no uso do advérbio ‘mal’ com o sentido de ‘quase não’, ‘a custo’, que em geral antecede um verbo, mas que aqui antecede um adjunto adverbial temporal: ‘em minha mocidade’, que, por sua vez, forma, junto com a preposição ‘desde’, outro adjunto adverbial, uma construção duplamente insólita: pela falta de verbo depois de ‘mal’ e pela duplicidade de preposições: ‘desde mal em’. Uma tradução intralingual daria algo como: ‘desde quando eu mal tinha chegado em minha mocidade’ ou ‘desde quando eu quase ainda não era moço’. Só o primeiro tradutor para o espanhol e o segundo para o alemão tentam acompanhar de perto a intrincada construção rosiana e sua qualidade diferencial, combinando o correspondente de ‘mal’ com um adjunto adverbial e colocando-o entre duas preposições, na mesma ordem das palavras do texto-fonte. A solução dos tradutores norte-americanos é menos concisa e elíptica que o original, introduzindo um verbo, contudo é diversamente elíptica e coloquial, sem sujeito explícito (‘I’), iniciando a oração com uma forma do verbo auxiliar (‘have’) que rege um particípio passado ausente, mas subentendido (‘done’).

As traduções para o inglês, o holandês, a primeira para o francês, a segunda para o espanhol, traduzem ‘mocidade’ omitindo o aspecto de seu início. A segunda tradução francesa é problemática por outro motivo: ‘prime jeunesse’ é de um registro bastante elevado para um personagem de G. Rosa. Mais tarde, o leitor saberá que Riobaldo entra em contato com armas no início da puberdade, quando, após a morte da mãe, chega à fazenda de seu padrinho Selorico Mendes, que em verdade é seu pai. A primeira tradução alemã oferece uma leitura formalmente adequada pela combinação inusitada de advérbio e conjunção (‘fast seit’), mas problemática com relação à idade: ‘quase desde que eu engatinhava’, uma hipérbole em contradição com a trama. É notável a escolha de ‘mocidade’, menos frequente no Brasil e mais antiga que seu sinônimo ‘juventude’. A nova tradução alemã tenta recriar essa relativa raridade optando por ‘Burschenzeit’ (‘tempo de moço’), em vez de ‘Jugend’ ou ‘Jugendzeit’.

Quadro 6 – Análise da 12ª frase

Mataram.	They killed it.	Sie habens auf der Stelle totgeschlagen.	Haben's getötet.	Ze hebben het gedood.
Ils l'ont tué.	Ils l'ont tué.	Lo mataron.	Lo mataron.	L'hanno ammazzato.

Nota-se mais uma vez a condensação como princípio construtivo: uma frase elíptica, sóbria, constituída de uma só forma verbal, sem sujeito e objeto explícitos, sem manifesta articulação com a frase anterior ou posterior e, por isso mesmo, rica em significados, associações, imaginações. A maioria dos tradutores tenta aproximar-se desse laconismo, acrescentando, por coerção gramatical, um pronome clítico como objeto direto, sincopado nas duas versões alemãs, que se refere a um bezerro disforme; alguns tiveram que introduzir um sujeito explícito. Esse também é necessário em alemão, porém prescindível na linguagem coloquial e na poética quando o sujeito é subentendido graças ao contexto. A primeira tradução alemã mostra certa prolixidade, acrescentando ‘auf der Stelle’ (‘imediatamente’) e uma informação sobre o modo de matar o bezerro supostamente endemoniado, com redução da indeterminação semântica, e, além disso, em contradição com a própria trama: ‘Eles imediatamente o mataram a pancadas’.

Considerações finais: ‘fremde Nähe’

As traduções publicadas na década de 1960, especialmente a primeira, a norte-americana (1963), foram pioneiras, explorando e desbravando o terreno tradutório, e preparando o caminho para futuras versões em línguas estrangeiras, de modo que tradutores posteriores puderam e podem tirar ensinamentos dos seus acertos e desacertos. Cabe, ao avaliar essas primeiras versões, considerar que seus autores não dispunham das ferramentas de décadas posteriores, estudos e dicionários especializados, e notadamente a internet. Contudo, puderam se valer da ativa colaboração do próprio autor, que não só lhes esclareceu dúvidas linguísticas, mas lhes expôs os princípios de sua poética, que desejava ver realizados também nas traduções. O *close reading* mostrou alguns procedimentos ou “operações formadoras” (CAMPOS, 1997, p. 68) que resultam dessa poética, como a preferência pela parataxe, pela palavra sobre o sintagma, o sintagma sobre a oração, a oração sobre o período, o período sobre o parágrafo, uma

composição anti-hierárquica, contra a lógica classificadora, dando a cada coisa, cada ideia e cada ser vivo seu próprio nome, sua autonomia, seu fascínio. Essa composição solta, a escolha de palavras e sintagmas raros, polissêmicos, e uma sintaxe insólita, configuram uma oralidade poética – opaca, plurívoca, alusiva – que infringe convenções linguístico-literárias e leva o leitor, no plano intelectual e emocional, a uma nova visão da linguagem, de si mesmo, de Deus, do diabo e do mundo.

As ideias estéticas e tradutórias do autor têm muito em comum com concepções da hermenêutica e dos estudos da tradução, de Schleiermacher a Venuti, que, contradizendo práticas assimiladoras, etnocêntricas, domesticadoras, privilegiam estratégias estranhadoras, reconfiguradoras, estrangeirizantes. Se por um lado Guimarães Rosa exigia dos tradutores a mesma capacidade de criar, inovar e romper com normas que reivindicava de si mesmo, por outro lado sabia que resgatar completa e perfeitamente a ‘maneira-de-dizer’ do original em outro idioma é difícil ou mesmo impossível, por razões pragmáticas e talvez até de princípio:

[...] a tentativa de reproduzir tudo, tudo, tom a tom, faísca a faísca, golpe a golpe, o monólogo sertanejo exacerbado, seria empreendimento gigantesco e chinesamente minuciosíssimo, obra de árdua recriação custosa, temerária e aleatória. [...]. E pensando assim, reconheço também que temos de fazer sacrifícios. (ROSA, 2003, p. 113).

Essa observação aparentemente resignativa, feita em carta a Meyer-Clason, não deixa, contudo, de resumir, *ex negativo*, sua concepção hermenêutica da tarefa do tradutor. Este deveria mergulhar no texto, para rastrear, apropriar, quase incorporar seus “mecanismos e engrenagens mais íntimos” (CAMPOS, 2006, p. 46), e entender a “lógica de seu estar-produzido” (ADORNO, 2003, p. 159), para reconstruí-lo semântica e formalmente no idioma estrangeiro, porque criar, criticar e recriar são ou devem ser processos isomorfos, entrelaçados, quase simbióticos. Se a tradução é crítica e criação, e se todo texto de alta qualidade estética, e por assim dizer antropológica, tem um alcance que transcende os limites da comunidade cultural e linguística para a qual foi escrito, pode-se dizer, com Benjamin, H. de Campos, Berman, Guimarães Rosa, que uma análise textual minuciosa e empática nos dá indícios da estratégia de uma tradução apropriada a esse texto. Todo texto tem balizas, avisos, recomendações sobre o modo como pode ou ‘quer’ ser lido por estrangeiros, cuja leitura é um primeiro passo para a tradução. Esta por sua vez tenderia a ser uma reconstrução do ato de ler enriquecido no

contato com a língua e cultura de chegada, que recebe o original com novos enfoques e novas perguntas. Um texto não apenas tem seu “leitor implícito” (ISER, 1996), mas também seu “tradutor implícito”, prefigurando sua reconfiguração em outro idioma, cujo potencial deve ser aproveitado, com a maior flexibilidade possível, para aproximar-se ao texto e à língua de partida e trazer à luz algumas de suas principais qualidades semântico-estéticas (ISER, 1996; ZILLY, 2001).

Um exame, uma combinação de micro e macro-análise, de meia-dúzia de frases do início de *Grande Sertão* em nove versões estrangeiras mostra que as recomendações do autor foram atendidas de modo bastante variado e às vezes reticente pelos tradutores, devido a ideias e práticas tradutórias que, à época, favoreciam estratégias assimiladoras, para atender um presumido gosto do público e interesse mercadológico das editoras. Mesmo assim, todas as versões logram transmitir propriedades centrais do texto-fonte – o mundo do sertão, a trama, a figuração dos personagens, certos aspectos da linguagem – aos leitores das culturas-alvo, inscrevendo *Grande Sertão: Veredas* na literatura universal. Pode-se vislumbrar, no decorrer de mais de meio século de esforço tradutório voltado a esse romance, uma tendência a uma crescente aplicação da poética rosiana, graças a maiores recursos de pesquisa e, sobretudo, a uma crescente disposição, da parte de leitores, críticos e editores, de aceitar traduções com elevado grau de ‘choque’ e ‘estranhamento’. Hoje, as chances talvez sejam melhores do que nunca para reconfigurar o insólito estilo rosiano, seu jogo ambíguo entre revelação, alusão e opacidade, sem desanimar o leitor, oferecendo-lhe uma qualidade que Paul Celan reivindica de toda tradução poética: ‘fremde Nähe’ – ‘proximidade alheia’.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. Parataxis. In: ADORNO, T. W. *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p. 447-491.
- _____. Valéry's Abweichungen. In: ADORNO, T. W. *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p. 158-202.
- BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- CAMPOS, H. Da transgermanização de Euclides: Uma abordagem preliminar. In: CAMPOS, A.; CAMPOS, H. (Org.). *Os Sertões dos Campos*. Duas vezes Euclides. Rio de Janeiro: SetteLetras, 1997. p. 51-68.

_____. Da Tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*. Ensaio de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 31-48.

COUTINHO, E. *Grande Sertão: Veredas*. Travessias. São Paulo: É Realizações, 2013.

CUNHA, E. *Os Sertões*. Campanha de Canudos. Edição de Leopoldo Bernucci. São Paulo: Ateliê / Imprensa Oficial, 2001.

DANIEL, M. L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

DOSSE, M. *Poétique de la lecture de la traduction: James Joyce, Vladimir Nabokov, João Guimarães Rosa*. Thèse pour obtenir le grade de Docteur en Littérature Générale et Comparée. Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis: Paris 2011.

GUIMARÃES, V. *Joãozinho*. A infância de João Guimarães Rosa. São Paulo: Panda, 2006.

ISER, W. *O Ato da leitura*. Uma teoria do efeito estético. v. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUSS, H. R. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

MARTINS, A. S. R. *A Pontuação não-gramatical de Guimarães Rosa: um estudo semiótico*. 2006. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____. *The Devil to Pay in the Backlands*. Trad. James L. Taylor, Harriet de Onís. New York: Knopf, 1963.

_____. *Grande Sertão*. Roman. Trad. Curt Meyer-Clason. Köln / Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1964.

_____. *Diadorim*. Roman. Trad. Jean-Jacques Villard. Paris: Albin Michel, 1965.

_____. *Gran Sertón: Veredas*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1967.

_____. *Grande Sertão*. Trad. Edoardo Bizzarri. Milano: Feltrinelli, 1970.

_____. *Diadorim*. Roman. Trad. Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Prefácio de Mario Vargas Llosa. Paris: Albin Michel, 1984.

_____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Diepe wildernis: de wegen*. Roman. Trad. August Willemsen. Amsterdam: Meulenhoff, 1993.

_____. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-67)*. Edição, organização e notas: Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti / Trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Nova Fronteira; UFMG, 2003.

_____. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. *Ficção Completa*. Eduardo Coutinho (Org.). v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

_____. *Gran Sertón: Veredas*. Trad. Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

_____. *A Boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. *Bedeviled in the Badlands*. [Fragmento traduzido de *Grande Sertão: Veredas*]. Trad. Alison Entrekin: *Words without Borders. Magazine July 2016 Issue: Brazil Beyond Rio*. Disponível em: <<http://www.wordswithoutborders.org/article/july-2016-brazil-beyond-rio-grande-sertao-veredas-joao-guimaraes-rosa>>. Acesso em: 01 set. 2017.

TINIANOV, Y. Sobre la evolución literaria. In: TODOROV, T. (Org.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 1978. p. 123-139.

VERLANGIERI, I. V. J. *Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. 1993. 362f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara.

ZILLY, B. O tradutor implícito: translingualidade e transculturalidade em *Os sertões*. In: ENGLER, E.; /SCHÖNBERGER, A. (Org.). *Studien zur brasilianischen und portugiesischen Literatur*. Frankfurt am Main: Domus Editoria Europaea, 2001. p. 343-394.

_____. Entrevista: *Os Sertões e Grande Sertão: Veredas*: reflexões do tradutor. Entrevistadora: Carolina Selvatici. In: SALES, G.; SOUZA, R. A. (Org.). *Literatura brasileira: região, nação, globalização*. Campinas (SP): Pontes, 2013, pp. 311-331.

Data de submissão: 21/06/2017

Data de aprovação: 19/07/2017