

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

LEOMIR SILVA DE CARVALHO

**TRADUÇÃO E CRIAÇÃO LITERÁRIA EM *GRAN SERTÓN: VEREDAS*: ANÁLISE
DE PROCESSOS NEOLÓGICOS DA VERSÃO ESPANHOLA**

BELÉM
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

LEOMIR SILVA DE CARVALHO

**TRADUÇÃO E CRIAÇÃO LITERÁRIA EM *GRAN SERTÓN: VEREDAS* : ANÁLISE
DE PROCESSOS NEOLÓGICOS DA VERSÃO ESPANHOLA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador:

Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

BELÉM
2013

FOLHA DE APROVAÇÃO

LEOMIR SILVA DE CARVALHO

TRADUÇÃO E CRIAÇÃO LITERÁRIA EM GRAN SERTÓN: VEREDAS ANÁLISE DE PROCESSOS NEOLÓGICOS DA VERSÃO ESPANHOLA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador:
Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Aprovado em: / / 2013

Conceito: _____

Banca Examinadora

Professor: Izabela Guimarães Guerra Leal

Instituição: Universidade Federal do Pará (UFPA)

Professor: Prof. Dr. André Teixeira Cordeiro

Instituição: Universidade Federal do Tocantins (UFT)

Professor: Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Instituição: Universidade Federal do Pará (UFPA)

Tanto sertão, tanta diabrura, tanto engurgitamento. Tinha-me esquecido do texto. O que deve aumentar a dor-de-cabeça do tradutor é que: o concreto, é exótico e mal conhecido; e, o resto, que devia ser brando e compensador, são vaguezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos.

(João Guimarães Rosa)

Falo por palavras tortas. Conto minha vida, que não entendi. O senhor é homem muito ladino, de instruída sensatez. Mas não se avexe, não queira chuva em mês de agosto. Já conto, já venho — falar no assunto que o senhor está de mim esperando. E escute.

(João Guimarães Rosa)

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. Silvio Holanda, que, com esmero e dedicada atenção, me guiou por outros caminhos igualmente fecundos.

Ao grupo EELLIP como um todo, agradeço por permitir a ampliação de minhas reflexões sobre a pesquisa, suas possibilidades e alcance.

Aos Professores do PPGL/ UFPA, que contribuíram para o aprimoramento da minha formação acadêmica.

À Professora Josebel Fares e ao Professor Marco Antônio Camelo, meus primeiros orientadores que me iniciaram na realidade acadêmica e me fizeram ver além do seu embotamento e repetição.

À CAPES por financiar a pesquisa.

Às minhas amigas que estiveram ao meu lado, Lylian, Carol, Íris e Karina.

À minha família.

RESUMO

“Tradução e criação literária em *Gran sertón: veredas*: análise de processos neológicos da versão espanhola” é uma pesquisa que tem como objetivo analisar os neologismos presentes em retratos femininos de *Gran sertón: veredas* (1967) sob o enfoque transcriativo. Compreende-se neologismo em seu caráter literário como ponto de criação da palavra capaz de estimular o leitor a perceber novos significados e, especificamente em Guimarães Rosa, como um dos aspectos que tornam sua linguagem singular. O enfoque transcriativo baseia-se em Haroldo de Campos (1929-2003) e contribui para uma concepção crítica da prática tradutória, que reivindica autonomia para a obra de chegada e que entende o tradutor como o responsável por reconstituir os sentidos da obra de partida. A metodologia do trabalho compreende as seguintes etapas: estudo bibliográfico, no qual se problematiza a conceito de transcrição e suas implicações na prática tradutória. Em seguida, iniciando pela obra de partida, sob a perspectiva estético-receptiva, investigam-se os críticos Cavalcanti Proença, Nei Castro e Nilce Martins quanto a suas apreciações acerca das inovações presentes na linguagem de Guimarães Rosa, sobretudo no que diz respeito aos procedimentos neológicos adotados pelo autor mineiro e suas motivações ao modificar a palavra. Posteriormente, são examinadas as leituras críticas da tradução espanhola, observando o olhar do próprio tradutor, Ángel Crespo, sobre seu labor criativo e o dos críticos Pilar Bedate, Mario Vargas Llosa e Antonio Maura, sobre o grau de elaboração da obra de partida adotado pelo tradutor. Então, analisa-se a transcrição em *Gran sertón: veredas*, detendo-se sobre os neologismos compreendidos como potenciais instrumentos de criação nas mãos do tradutor espanhol.

PALAVRAS-CHAVE: *Gran sertón: veredas*. Transcrição. Neologismos.

RESUMEN

“Tradução e criação literária em *Gran sertón: veredas*: análise de processos neológicos” es una investigación que tiene como objetivo analizar los neologismos presentes en retratos femeninos de *Gran sertón: veredas* (1967) bajo el enfoque transcreativo. Se comprende neologismo en su carácter literario como punto de creación de la palabra capaz de estimular el lector a percibir nuevos significados y, específicamente en Guimarães Rosa, como un de los aspectos que hacen su lenguaje singular. El enfoque transcreativo se basa en Haroldo de Campos (1929-2003) y contribuye para una concepción crítica de la práctica traductora que reivindica autonomía para la obra de llegada y que entiende el traductor como responsable por reconstruir los sentidos de la obra de partida. La metodología de trabajo comprende las siguientes etapas: estudio bibliográfico en el cual se problematiza el concepto de transcreación y sus implicaciones en la práctica traductora. En seguida, iniciando por la obra de partida en la perspectiva estético-receptiva se investigan los críticos Cavalcante Proença, Nei Castro y Nilce Martins cuanto a sus apreciaciones acerca de las innovaciones presentes en el lenguaje de Guimarães Rosa, sobre todo en relación a los procedimientos neológicos adoptados por el autor *mineiro* y sus motivaciones al cambiar la palabra. Posteriormente, se examinan las lecturas críticas de la traducción española, observando la mirada del propio traductor, Ángel Crespo, sobre su labor creativo y de los críticos Pilar Bedate, Mario Vargas Llosa e Antonio Maura, sobre el grado de elaboración de la obra de partida adoptado por el traductor. Entonces, se analiza la transcreación en *Gran sertón: veredas*, deteniéndose sobre los neologismos comprendidos como potenciales instrumentos de creación en las manos del traductor español.

PALABRAS-CLAVE: *Gran sertón: veredas*. Transcreación. Neologismos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	009
1. TRADUÇÃO E CRIAÇÃO NA OBRA ROSIANA	020
1.1. Questionamentos iniciais.....	022
1.2. A tradução como potência subversiva.....	024
1.3. A tarefa de traduzir Guimarães Rosa.....	031
2. NEOLOGISMO E LINGUAGEM LITERÁRIA	039
2.1. Subverter pela palavra: o neologismo como jogo e expressividade.....	039
2.2. Noções acerca de neologia e neologismo.....	047
2.2.1. Processos neológicos em língua portuguesa.....	047
2.2.2. Processos neológicos em língua espanhola.....	051
2.3. Criação e linguagem em Guimarães Rosa.....	055
2.3.1. A escritura em perspectiva.....	056
2.3.2. Inovação lexical e criação estética em Guimarães Rosa.....	058
2.4. <i>El sertón y sus veredas</i> : linguagem e elaboração criativa no horizonte da crítica...	068
3. GRAN SERTÓN: VEREDAS: LINGUAGEM E TRADUÇÃO CRIATIVA	087
3.1. Ángel Crespo reescreve o Sertão.....	087
3.1.2. As outras vozes de Crespo.....	091
3.2. A transcrição neológica em retratos femininos de <i>Gran sertón: veredas</i>	107
3.2.1. Retrato de Nhorinhá.....	109
3.2.2. Retrato de Otacília.....	111
3.2.3. Retrato de Diadorim.....	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS	121
ANEXOS	124

INTRODUÇÃO

A orientação válida é mesmo aquela — de só pensarmos nos eventuais leitores italianos. Não se prenda estreito ao original. Vêe por cima, e adapte, quando e como bem lhe parecer.

(João Guimarães Rosa)

João Guimarães Rosa, em carta ao seu tradutor italiano¹, Edoardo Bizzarri, deixou essas palavras que parecem uma diretriz básica a quem almeja traduzir o escritor brasileiro. A escrita rosiana é marcada por diversas inovações relativas tanto ao gênero romance quanto à palavra poética. Essas marcas, sentidas por críticos e leitores brasileiros e internacionais, estimulam os tradutores de Guimarães Rosa para qualquer língua a se inclinarem sobre sua linguagem, dotada de múltiplas virtualidades, na descoberta de novas maneiras de significar e na busca por meios imprevisíveis de elaborá-la.

Inventividade parece um atributo necessário ao tradutor que se depara com uma grande quantidade de referentes relacionados a localidades, pessoas, apelidos, fauna e flora utilizados em profunda conexão com o todo da narrativa e que transmitem o que há de particular no ambiente único denominado *Sertão*, onde elementos do real se misturam ao imaginário.

De acordo com o conselho lançado na epígrafe pelo próprio Guimarães Rosa ao seu tradutor italiano, este deve se permitir a lançar voo sobre a obra de partida e fazer as inevitáveis transformações que possibilitem a fruição do leitor no país de chegada. O problema norteador desta pesquisa, o de procurar responder como os neologismos rosianos foram transcritos pelo tradutor espanhol em sua versão para *Grande sertão: veredas* (1956) proveio da leitura anterior da correspondência entre Bizzarri e o escritor mineiro. Deve-se a escolha do tradutor espanhol à maior aproximação do autor deste projeto à língua espanhola, o que é fator necessário para a análise que se propõe realizar. E, opta-se pela concepção transcriativa, de Haroldo de Campos, porque se considera que é a que melhor corresponde à diretriz inventiva seguida pela obra, no sentido como foi abordada no parágrafo anterior.

Após a leitura atenta de *Gran sertón: veredas*, traduzida pelo espanhol Ángel Crespo, apresenta-se como hipótese inicial a de que Crespo pouco transcreveu, ou seja, deu poucas demonstrações de sua autonomia enquanto co-criador do romance rosiano para o castelhano, tanto na forma geral como na composição neológica. Esta hipótese advém da constatação de que o título da obra foi alterado e passou apenas pela previsível adaptação lexical e

¹ ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 100.

morfológica da língua de chegada apagando a vogal nasal. No preâmbulo do romance, segue-se sem sobressaltos até que se observa a primeira intervenção significativa do tradutor, na máxima utilizada por Riobaldo para se referir ao quanto os juízos no mundo podem ser relativos: “pão ou pães é questão de opiniões... O sertão está em toda parte”² o qual foi vertido para o espanhol como: “pan y torta, según te importa... el sertón está en todas partes”³. Neste exemplo, as mudanças não estão somente no ponto de articulação das consoantes, mas também na seleção de vocábulos que remetessem à musicalidade do original. Crespo mantém a aliteração entre consoantes oclusivas, contudo mais uma vez foge das vogais nasais, que demandariam uma maior flexibilidade do sistema linguístico espanhol, suprimindo a quebra da regularidade ortográfica, que houve em português, “opiniões”, mas não em castelhano, “importa”.

No momento em que Riobaldo cita nomes de pessoas que conheceu ao longo de sua vida e que o marcaram de algum modo: “Rincha-mãe, Sangue-d’Outro, o Muitos-Beijos, o Rasga-em-baixo, Faca-fria, o Fancho-Bode, um Treciziano, o Azinhavre... o Hermógenes...”⁴, é quando se percebe a intervenção de Crespo ao utilizar procedimentos criativos que se distanciam brevemente do original: “Relincha-Madre, Sangre-de-Otro, el Mucha-Jeta, el Rasga-por-Bajo, Faca-Fría, el Maricabrón, un tal Treciziano, el Cardenillo, el Hermógenes...”⁵. Neste excerto constata-se que Crespo interpreta e seleciona dentre os referentes da língua alvo os mais próximos da maneira de significar do autor mineiro, com denominações que denotam características físicas e de personalidade das pessoas que Riobaldo conheceu. Ainda que mantenha alguns nomes e suprima a pausa indicada pelas reticências antes de Hermógenes percebe-se a atuação do tradutor em outros aspectos, visto que o caráter breve e o tom da oralidade se mantêm, com sufixos e denominações próprias do castelhano como “Mucha-Jeta” e “Maricabrón” que não correspondem de forma direta à obra de partida.

No neologismo presente no IV parágrafo de *Grande sertão*, composto pela aglutinação de dois verbos, abrir e anunciar, Riobaldo indica que começará a contar sua história: “O diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenúncio. Essas melancolias”⁶. Na obra de chegada tem-se: “El diablo existe y no existe? Doy mi palabra. Abrenuncio. Estas melancolías”⁷, em que o tradutor optou por manter a forma em castelhano usando os verbos diretamente

² ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 3.

³ IDEM. *Gran sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 13.

⁴ IDEM. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 2.

⁵ IDEM. *Gran sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 15.

⁶ IDEM. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 2.

⁷ IDEM. *Gran sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 15.

correspondentes, “abrir” e “anunciar”. Neste exemplo, sob um primeiro olhar, a escolha de Crespo é válida, porque além de aproveitar os verbos correspondentes nos dois idiomas, lançou mão de procedimento neológico semelhante. Entretanto, sob um olhar mais incisivo, alguns questionamentos podem surgir como: se o tradutor foi conservador em suas decisões, “domesticando” obra de partida; se investiu em novas possibilidades de significar ou preferiu manter as regularidades do idioma de chegada; ou se aproveitou as inovações do original para introduzir usos inesperados na tradução.

Estes questionamentos levantados acima constituem esse projeto que tem como objetivo analisar, sob o aspecto transcriativo, os neologismos presentes na versão espanhola de *Grande sertão: veredas*. Para iluminá-los, a concepção de transcrição de Campos mostra-se adequada por problematizar o lugar do tradutor, o grau de sua autonomia ante o original, questionar a noção de “fidelidade” para a tradução do texto literário e propor respostas observáveis na prática tradutória.

Os neologismos compõem um dos recortes necessários para proceder à análise considerando o caráter vasto da obra que não se limita à quantidade de páginas, mas à riqueza de recursos expressivos que o autor brasileiro se apropriou na sua escrita como indianismos, arcaísmos, latinismos e regionalismos. Ao lado disso, foram escolhidos por demandarem do tradutor um olhar criativo que investigue a motivação e a maneira como o escritor brasileiro os utilizou e porque muitos dos recursos citados se tornarão neologismos na língua alvo e igualmente precisarão da intervenção do tradutor para fazerem sentido no interior da obra de chegada.

Como neologismo se concebe a palavra nova criada pelo autor para fins expressivos, que se integra ao texto como procedimento poético, e leva o leitor a aprofundar suas percepções cotidianas do real independente dos padrões linguísticos. Guimarães Rosa demonstra compartilhar o ponto de vista deste projeto ao afirmar que o neologismo deve corresponder a um impulso criativo natural no falante que mesmo sem ter conhecimento da norma que rege a modalidade escrita do idioma é capaz de perceber o mundo esteticamente: “Na fecundidade do araque apura-se vantajosa singeleza, e a sensatez da inocência supera as excelências do estudo. Pelo que terá de ser agreste ou inculto o neologista, e ainda melhor se analfabeto for”⁸. O escritor mineiro considera a naturalidade como a principal característica de um bom neologista que pode romper com imposições normativas e quebrar de maneira legítima com os padrões da língua.

⁸ ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967, p. 65.

O fator linguístico que se atrela ao conceito foi considerado para esclarecer quais mecanismos cada idioma disponibiliza para a intervenção criativa e para que o leitor desta pesquisa não se perca quando os críticos literários lançarem mão de conceitos provenientes da linguística em suas leituras. Nessa breve abordagem, utilizou-se Alves em língua portuguesa e o *Observatori de Neología* e a *Real Academia Española (RAE)* em castelhano. Todavia, no texto poético, outros fatores se relacionam e o constituem, devido a isso, na análise que este trabalho se propõe, o neologismo é considerado sobretudo como procedimento estético que, no contexto da tradução, é lançado pelo autor na língua fonte e que deve ser considerado pelo tradutor na língua alvo, que é lavado a produzi-lo não somente porque deve responder aos já existentes no original, mas também para recompor uma realidade que não é própria à cultura de chegada.

O caráter inédito foi atribuído a uma palavra se sua ocorrência não foi observada no *Dicionário Aurélio* em língua portuguesa ou no *Diccionario de la Real Academia Española*, em castelhano. Para favorecer uma análise minuciosa sobre as manifestações neológicas, escolheu-se investigá-las nas descrições das personagens femininas centrais da obra, Nhorinhá, Otacília e Diadorim, percebendo em seus retratos como os neologismos contribuem nas particularidades que envolvem cada uma segundo o olhar de Riobaldo.

O tema deste projeto, no âmbito acadêmico, colabora não somente com a compreensão dos desafios que a criação lexical coloca ao tradutor de uma obra literária, como também contribui para o estudo de *Grande sertão: veredas* no conhecimento da maneira como o romance foi reescrito e conseqüentemente como vem sendo recebido no meio cultural hispano falante.

Guimarães Rosa lança seu terceiro livro, *Grande sertão: veredas*, em 1956, que além provocar polêmica entre os críticos brasileiros, passa a ser traduzido para diversas línguas, dentre elas o espanhol, o italiano e o francês. Sabe-se, por meio da leitura da correspondência publicada entre o autor brasileiro e seus tradutores italiano e alemão que era de seu imenso interesse que suas obras fossem lidas ao redor do mundo. Em carta a Curt Meyer-Clason, de 14 de outubro de 1963, o escritor brasileiro agradece os cumprimentos do tradutor em relação a sua recente nomeação à Academia Brasileira de Letras e compartilha sua alegria em saber que a tradução alemã está quase terminada. E, com igual alegria, relata as traduções em curso de seu romance ao redor do mundo, inclusive a espanhola:

Tenho também notícias boas. A tradução francesa de *Grande sertão: veredas* já está praticamente pronta; a do mesmo para o espanhol, vai ter início; a do

Corpo de Baile para o italiano já ultrapassou a metade; o *Primeiras Estórias* já está sendo traduzido para o espanhol e para o francês; o *Sagarana* para o inglês. E etc. etc. Com tudo isso rejubilemo-nos⁹.

O romance rosiano que é difundido por tradutores de outras nacionalidades encerra a variedade de elementos estéticos já mencionados unidos em absoluto nexos com a história que é contada. Em *Grande sertão: veredas* o protagonista, Riobaldo, ao contar o que passou em sua vida, para além de guerras e batalhas, mobiliza experiências e acontecimentos que tomam forma, amores e paixões que, uma vez captados em profundidade pela palavra, se tornam capazes de (re)velar seu próprio destino como cartas de um jogo de baralho sobre a mesa.

“O sertão está em toda parte”¹⁰, afirma Riobaldo no primeiro parágrafo de sua conversa com seu silencioso interlocutor. Tal diálogo, em sua acepção primeira, configura o modo como o personagem se apresenta ao leitor e conta a própria história. O foco narrativo, centrado no narrador-personagem, sinaliza que a ênfase deve deslocar-se da ação rumo ao modo como a trama é tecida. Quanto à ação principal, esta inicia na infância com o encontro entre Riobaldo e Reinaldo em meio à travessia de canoa do rio São Francisco. O que provoca grande impressão no personagem-narrador, que, tempos depois, se reencontra com Reinaldo como jagunço e resolve empreender, ao seu lado, uma guerra entre grupos rivais. Observa-se que Riobaldo problematiza a si mesmo no ato de contar e entremeia em seu discurso aforismos, narrativas populares, *causos* e outras histórias que constituem a obra como fio paralelo à ação principal. Esta vem a lume interrompida e fragmentada o que revela a tentativa de Riobaldo de recompor a própria história: “Eu era assim. Hoje em dia, nem sei se sou assim mais”¹¹. Arrigucci observa a presença, nas personagens da obra rosiana, de uma *perspectiva histórica* cambiante, o que alcança expressão na forma do romance constituído por distintas representações temporais:

Por esse princípio, se verifica ainda mais claramente que o *grande sertão* representado no livro, através de seus personagens, supõe uma *perspectiva histórica da mudança*, com figuras em gradação diferente, em diferentes estágios de realidade, envolvendo temporalidades distintas, ainda que combinadas¹².

Nesta perspectiva temporal que se apresenta em sua multiplicidade ao leitor, tem-se

⁹ ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, ABL; Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 125.

¹⁰ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 8.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 188.

¹² ARRIGUCCI JR, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 40, p. 16, 1994.

uma pequena amostra da complexidade que envolve a obra que sob o olhar de um único personagem se aproxima de outras realidades que dele fazem parte e que retornam ao presente por meio da palavra.

Ángel Crespo esteve à frente da tradução dessa obra que foi publicada pela primeira vez na Espanha em 1967 com o título *Gran sertón: veredas*. Sobre o tradutor, Pilar Gómez Bedate relata em seu artigo, “A recepção de João Guimarães Rosa na Espanha: a *Revista de Cultura Brasileña*” (2009), que a primeira tradução de obra rosiana feita por Crespo foi em 1964 do conto: “O cavalo que bebia cerveja”. Bedate, comenta a escolha do tradutor de dotar a versão espanhola de título semelhante para que os termos rosianos fossem admitidos em espanhol no sentido exigido pela obra: “A primeira versão de *Gran sertón: veredas* (Barcelona, 1967) traduz literalmente o título brasileiro com a intenção expressa de incorporar ao castelhano da península os termos ‘sertão’ e ‘veredas’ no sentido que deveriam adquirir através da leitura do romance”¹³. Para Bedate, portanto, as modificações realizadas por Crespo atingiram seu objetivo expressivo. Lembre-se de que Bedate trabalhou ao lado de Crespo na *Revista de Cultura Brasileña*, periódico responsável por divulgar a cultura brasileira na Espanha, e que o fato de ser contemporânea do tradutor ilumina outros aspectos relativos às escolhas de Crespo em relação aos neologismos que traduziu. Seu relato a respeito da tradução, ao lado de outras leituras críticas de autores acerca da tradução espanhola, fez parte deste trabalho buscando aprofundar a análise final sobre o caráter transcriativo das mudanças empreendidas ou não pelo tradutor.

Este trabalho, ao se inserir nos estudos sobre a tradução da obra rosiana considera o conflito a ser administrado pelo tradutor elidido no tempo e no espaço em relação a obra que visa traduzir. Este que pode não ter como manter contato com o autor do original ou nem ser mais seu coetâneo, pode encontrar uma série de apreciações já realizadas, por leitores acadêmicos ou não a respeito da obra, ou ainda pode ter a oportunidade de confrontar outras traduções em sua própria língua realizadas antes da sua. A autonomia do tradutor, portanto, é necessária antes mesmo de ele entrar em contato com a materialidade do texto ao considerar o quanto dos fatores citados irão influir em seu trabalho e refletir, consciente ou inconscientemente, no modo como concebe a tradução.

Haroldo de Campos estabelece o que chama de *transcrição*, a tradução vista em sua vertente criativa de recriação do texto poético. O que significa a necessária autonomia para

¹³ BEDATE, Pilar Gómez Bedate. A recepção de João Guimarães Rosa na Espanha: a *Revista de Cultura Brasileña*. In: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel. *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 104-5.

reconstruir o texto primeiro ao lado de um empenho contínuo por renovação para, segundo Campos, “colher nas redes de um sistema dúctil, não rígido e não conclusivo, a imprevisibilidade, a surpresa, a mobilidade da informação original”¹⁴. Neste caso, a necessidade de transcriar situa o tradutor como um subversivo, incapaz de submeter-se a obra original.

Em específico, no capítulo “A quadratura do círculo”, Campos expõe os métodos que utilizou ao “reimaginar”, para o português, poemas escritos em mandarim, o que significou reverter o intraduzível para a busca por novas soluções. Tal experiência, aparentemente extrema, propõe ao tradutor que corte as amarras que o prendem à uma noção de fidelidade que almeja a reprodução exata de um original inatingível. Para pôr em dúvida o atributo da “impossibilidade”, Campos trata a tradução como arte e sugere que se utilize a criatividade:

Já se disse que traduzir poesia chinesa para um idioma ocidental seria algo tão impossível quanto a quadratura do círculo. É da essência mesma da tradução de poesia o estatuto da impossibilidade. Para quem aborda a arte de traduzir poesia sob a categoria da criação, essa superlativação das dificuldades, só pode acrescer-lhe na medida proporcional, o fascínio¹⁵.

A tradução compreendida em seu caráter (trans)criativo demonstra por meio da criação de neologismos uma forma de investigar como obra de partida e obra de chegada são escritas e entender as leituras que são realizadas a seu respeito. Especificamente, na constituição de uma linguagem literária singular, em Guimarães Rosa se destacam os neologismos. Campos assevera que esse aspecto é desenvolvido pelo autor brasileiro na busca por ampliar seu acervo lexical:

O princípio formador de vocábulos tem sido objeto de interesse por parte de todos que fazem da língua centro de cogitações. E com motivo justo, pois ele é responsável pelos neologismos e fonte enriquecedora do idioma. Os escritores renovam os reservatórios lexicais, aproveitando-se da importância dos morfemas de derivação. Obviamente é um campo aberto para estudos na obra de Guimarães Rosa e, nesse sentido, abundam as pesquisas¹⁶.

Ao estabelecer paralelo com *Gran sertón: veredas*, constata-se que o tradutor teve que responder a questões acerca do tema. Em primeiro lugar, como afirmou Bedate anteriormente, Crespo optou por manter o título mesmo sem correspondência direta em castelhano. O tradutor em seu prefácio afirma que o objetivo foi o de corresponder à identidade da obra: “Hemos mantenido una traducción literal del título de este libro, por no seguir la viciosa

¹⁴ CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 10-1.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 121.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 130.

costumbre de inventar otro para nuestra traducción. Nuestro respeto a la identidad y categoría literaria del original no nos permite hacer otra cosa”¹⁷.

Tendo em conta que a atividade tradutora se desdobra sem renunciar à interpretação, como uma maneira de constituir sentido, de ler o texto literário, o método seguido por este projeto não é somente comparativo, no sentido de confrontar semelhanças e divergências entre obra de partida e de chegada na realização da análise a que se propõe, mas também considera a densidade temporal acumulada pelo original e pela tradução nas leituras críticas realizadas ao longo do tempo, especialmente sobre aspectos caros a essa pesquisa como a linguagem e o neologismo.

Sob esse aspecto o método hermenêutico relacionado à Estética da Recepção também mostra-se adequado visto que, da análise proposta se produzirá uma interpretação da obra de chegada e do labor tradutório de Crespo, além de utilizar para isso a leitura de outros críticos que precederam este trabalho. O enfoque hermenêutico recai sobre o ato interpretativo inerente ao vínculo entre obra e realidade. Dissociada de uma abordagem tradicional, relacionada à hermenêutica teológica que buscava o “sentido intemporal” presente nas Escrituras, o ato interpretativo proposto por Hans Robert Jauss (1921-1997) é concebido em sua continuidade, nas mutabilidades que sofre no devir histórico:

Que a interpretação tradicional de um texto deseja reconduzida aos níveis de uma significação preestabelecida ou se conceba a interpretação contínua de um texto como tanto de atos de sua recepção produtiva, disso não resulta senão que toda concretização de um sentido pressupõe a interpretação da compreensão, da interpretação e da aplicação, o que se verifica verdadeiro mesmo se os três momentos contam diversamente ou se um único [...] é colocado como fim no procedimento hermenêutico¹⁸.

Então, o leitor, ao atualizar a obra, é convidado a superar o próprio horizonte para concretizá-la pela tensão formada entre pergunta e resposta. O leitor que, segundo Jauss, é responsável por ativar a função estética do texto encarada como fato histórico, causada pelas distintas apreciações que é capaz de realizar na sucessão temporal. O crítico alemão afirma que:

O texto poético se torna compreensível na sua função estética apenas no momento em que as estruturas poéticas, reconhecidas como características no objeto estético acabado, são retransportadas, a partir da objetivação da descrição, para o processo da experiência com o texto, a qual permite ao

¹⁷ ROSA, João Guimarães. *Gran sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1975. p. 11.

¹⁸ JAUSS, Hans Robert. *Pour une herménéutique littéraire*. Trad. Maurice Jacob. Paris: Gallimard, 1982. p. 23.

leitor participar da gênese do objeto estético.¹⁹

Nas obras aparentemente terminadas, portanto, a historicidade se faz presente, estabelecendo nexos com outras “experiências” textuais transmitidas por outros leitores. A mobilidade torna-se atributo constante no sentido a ser conferido ao texto poético. Tendo diferença entre os leitores de distintos períodos que não entram em contato apenas com a obra, mas também com outras leituras já realizadas e que condicionam seu contato com o objeto estético.

Jauss, no ensaio “A estética da recepção: colocações gerais” (1979), considera que o sentido deve ser examinado sobre um duplo horizonte, o *efeito* e a *recepção*, que se associam na apreensão da obra. O primeiro se relaciona à obra, é controlado pelo texto, e o segundo é regulado pelo leitor que em sua experiência envolve a obra e as leituras feitas até então em determinado âmbito social. Sobre o duplo horizonte do sentido, o teórico alemão afirma:

Para a análise da experiência do leitor ou da “sociedade de leitores” de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Ou seja, entre o *efeito*, como momento condicionado pelo texto, e a *recepção*, como momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido — o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial (*lebensweltlich*), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade²⁰.

Ao se tratar da tradução em Guimarães Rosa sabe-se, por meio das correspondências mencionadas anteriormente e pelo trabalho de críticos do escritor, que seus tradutores tinham à disposição além da obra em si pela qual eram influenciados pelo *efeito*, no sentido proposto por Jauss, também leituras críticas dentro e fora do Brasil. E, em geral, tinham outras traduções as quais recorrer, o que lhes deixavam a escolha de utilizá-las ou não, de acordo com o modo de proceder adotado pelo tradutor.

Este trabalho considera o tradutor como um tipo de leitor especializado do texto literário, que deve fruí-lo esteticamente antes de reescrevê-lo, que está imerso no “duplo horizonte do sentido” sendo influenciado em seu ofício pelo *efeito* e pela *recepção*. Por isso, para analisar a transcrição em neologismos da tradução espanhola de *Grande sertão: veredas* conta com a contribuição de críticos brasileiros a respeito do tema e de leitores da tradução de Crespo para considerar em quais aspectos a recepção da obra esclarece as escolhas e

¹⁹ JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. 2, p. 876.

²⁰ IDEM. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 49-50.

procedimentos adotados pelo tradutor espanhol.

A metodologia do trabalho compreende as seguintes etapas: (1) estudo bibliográfico, no qual se fez um recorte acerca da concepção de transcrição literária presente em Haroldo de Campos em sua teoria e prática tradutória. Este que entende tradução como “transcrição”, fenômeno que confere certa autonomia ao ato de traduzir. (2) Expôs-se o que este projeto entende por tradução e o que espera da prática do tradutor literário relacionando à concepção de leitor proveniente da Estética da Recepção e problematizando o conceito de Campos. Em seguida, apresentou-se (3) a perspectiva sobre neologismo adotada neste trabalho e os (4) processos neológicos do português e do espanhol, para contribuir na compreensão dos procedimentos que cada idioma dispõe para a prática criativa e como esclarecimento a respeito dos termos utilizados pelos críticos na etapa seguinte. Posteriormente, sob o enfoque da Estética da Recepção (5), investigaram-se as leituras instituídas pelos críticos Cavalcante Proença, Nei Castro e Nilce Martins sobre as inovações presentes na linguagem de Guimarães Rosa. E (6) as leituras de Bedate, Mario Vargas Llosa e Antonio Maura sobre a tradução de Crespo. (8) Observou-se em textos escritos pelo próprio tradutor suas ideias sobre a tarefa de traduzir textos estéticos. Então, (7) analisaram-se os neologismos presentes em *Gran sertón: veredas* em relação às possíveis transcrições realizadas pelo tradutor.

Esta dissertação divide-se em três capítulos: No capítulo inicial, intitulado “Tradução e criação na obra rosiana”, se problematizou no primeiro tópico, “Questionamentos iniciais”, a concepção corrente de tradução, relacionada à necessidade de reprodução do original. Para no seguinte, “A tradução como potencia subversiva”, observar a perspectiva de Campos e sua prática. Em “A tarefa de traduzir Guimarães Rosa”, se examinou o olhar do escritor mineiro sobre o processo tradutório que os conselhos impressos em sua correspondência publicada, entre Bizzarri e Meyer-Clason, permite entrever. E se apresentou a concepção de tradução adotada pelo autor deste trabalho traçando um paralelo com o conceito de leitor da Estética da Recepção.

No segundo capítulo, “Neologismo e intervenção criativa em Guimarães Rosa”, o tópico “Subverter pela palavra: o neologismo como jogo e expressividade” se expôs a perspectiva deste projeto sobre neologismo ressaltando as afinidades com a compreensão de Guimarães Rosa evidenciado no prefácio “Hipotrérico” de *Tutaméia*, livro póstumo do autor, e expresso em sua entrevista a Günter Lorenz. De forma breve, referiu-se à lexicologia e ao fenômeno neológico em português e em castelhano com base, respectivamente, em Alves e no *Observatori de Neologia* e na *RAE*, a título de visualização das possibilidades criativas de cada língua e para elucidar termos que surgirão nas leituras críticas do tópico seguinte. Tópico

intitulado “Inovação lexical e criação estética em Guimarães Rosa” em que se abre um diálogo, sob o enfoque estético-receptivo, com os críticos Cavalcante Proença, Nei Castro e Nilce Martins acerca da criação e elaboração próprias à linguagem do autor mineiro. E no tópico “*El Sertón y sus veredas*: linguagem e elaboração criativa no horizonte da crítica” se apresenta a voz dos críticos Pilar Bedate, Mario Vargas Llosa e Antonio Maura que se debruçaram sobre a obra de chegada, as apreciações que teceram sobre a tradução e o modo como salientaram as particularidades inerentes à linguagem rosiana. Neste tópico, analisam-se as distintas perspectivas apresentadas pelos críticos que se detiveram sobre a obra de chegada, quais pontos ressaltam, como observam os diferentes recursos utilizados por Rosa em sua escrita e quais juízos emitem sobre a tradução de Crespo, acerca das escolhas e dos procedimentos que adotou.

Por fim, subdividiu-se o último capítulo intitulado “*Gran sertón: veredas*: linguagem e tradução criativa” nos seguintes tópicos: “Ángel Crespo reescreve o Sertão”, em que se constituiu um panorama sintético do referido tradutor, sobre seu labor literário, tradutório e crítico, quanto a este, especificamente no que tange aos anos em que passou na direção da *Revista de Cultura Brasileña*. E se procedeu a uma detida análise dos procedimentos apontados pelo próprio tradutor presentes em “Breve antologia de Guimarães Rosa”, que consta no nº 21 da RCB, na “Nota del Traductor” e no Glossário, que acompanham a edição de *Gran sertón: veredas* para o espanhol. Posteriormente, em “A transcrição neológica em retratos femininos de Gran sertón: veredas”, depois de debruçar-se sobre o horizonte crítico a respeito de *Gran sertón*, ouvindo as distintas vozes que teceram considerações sobre a linguagem rosiana a partir da obra de chegada, analisaram-se as soluções realizadas por Crespo em sua reescritura, extraindo excertos de retratos de Nhorinhá, Otacília e Diadorim. Para isso esse tópico foi subdividido para centrar-se em cada uma das personagens e analisar, comparando com a obra de partida, as escolhas do tradutor para os neologismos observados.

1

TRADUÇÃO E CRIAÇÃO NA OBRA ROSIANA

Contar é muito, muito difícil. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo, recruzado.

(João Guimarães Rosa)

Riobaldo em *Grande sertão: veredas* considera a dificuldade de contar sua história, como já se tratou, uma história repleta de idas e vindas no tempo, de outras realidades que surgem e desaparecem na voz do narrador, de personagens que deixaram marcas em suas reflexões presentes. Imagine, então, que o interlocutor extremamente perturbado com o que ouviu decidisse recontar o Sertão vivido por Riobaldo a outro. É possível que esse outro esteja em outro lugar e desconheça até mesmo o que é o sertão e quais são as particularidades desse ambiente, caso esteja em outro país e fale uma língua diversa, como compreenderá a linguagem e as palavras sem que lhe soem incompreensíveis ou estranhas? É provável que o interlocutor de Riobaldo não lembre de tudo que ouviu, que busque outra maneira de contar para estimular seu ouvinte a escutá-lo, que precise fazer mudanças na fala de Riobaldo para que o outro não o perceba de modo superficial.

Desconsiderando o que é peculiar à fala e à escrita, pode-se colocar os conflitos do interlocutor, nesse contexto fictício de recontar a história de Riobaldo, ao lado dos conflitos enfrentados pelo tradutor que, em seu trabalho de reescritura, se interroga sobre aspectos semelhantes. Dentre essas interrogações ser fiel ou não à obra de partida é uma das mais provocantes para críticos e leitores.

Este capítulo, propõe-se a expor e analisar a concepção de transcrição literária de Haroldo de Campos. Para isso, “Questionamentos iniciais” atém-se às inquietações relativas ao ato tradutório utilizando Oustinoff para introduzir a discussão a respeito das diferenças entre texto de partida e de chegada e, em aspectos gerais, contestar a impossibilidade da tradução. E Jakobson, no ensaio “Aspectos linguísticos da tradução” (1959), especificamente no que tange ao seu vislumbre acerca da necessidade de conceder tratamento diferenciado à tradução do texto poético a partir do que chama de “transposição criativa”.

No tópico “A tradução como potência subversiva” analisa-se a teoria de Campos presente em *A arte no horizonte do provável* (1977), *Metalinguagem e outras metas* (1970) e

“O que é mais importante, a escrita ou o escrito?” (1992). Nestes ensaios, Campos coloca sua perspectiva sobre quem é o tradutor e qual é a relação que deve subsistir entre tradução e original para que um seja tão fecundo quanto o outro.

Temas relevantes para a análise da tradução de Crespo surgem com a leitura desses textos como a tradução impossível, expressa no conhecido epíteto italiano *traduttore traditore*, a autonomia do tradutor e os conceitos de isomorfia e de transcrição. Sendo este último problematizado pelo autor deste trabalho, em “A tarefa de traduzir Guimarães Rosa”, trazendo à discussão o próprio Guimarães Rosa que em conselhos a seus tradutores revela particularidades sobre a tradução de suas obras e sugere possibilidades que nem sempre se coadunam com concepções radicais. Constata-se que o posicionamento subversivo haroldiano traz à discussão como questão principal a necessária autonomia do tradutor, que, segundo o olhar do autor deste projeto se assemelha à contribuição de outro escritor, Guimarães Rosa, que, em sua correspondência, estimula igualmente a autonomia de seus tradutores só que voltada ora para a aproximação, ora para o distanciamento entre texto de partida e de chegada. Sem ater-se aos polos da fidelidade ou da subversão o “caminho” entre um e outro pode ser incluído numa tradução que se revele autônoma ao tradutor consciente dos procedimentos que pode lançar mão em seu trabalho, adotando a distância ou a aproximação de acordo com as demandas que observa no original.

Ao final deste capítulo, o autor deste projeto detalha como concebe a tradução relacionando-a ao conceito de recepção da Estética da Recepção. De modo que a tradução enquanto texto estético se insere em determinado horizonte de expectativa que pode ser quebrado de maneira análoga ao que as traduções de Hölderlin provocaram entre os críticos de seu tempo. Acostumados com certa maneira de traduzir esses críticos não perceberam o valor que as traduções do escritor alemão teriam atualmente, este assunto será tratado com mais vagar por Haroldo de Campos em *A arte no horizonte do provável*, mas desde já chama-se atenção ao fato de que a tradução se insere no horizonte de seu tempo, podendo influenciá-lo de alguma forma, e também é suscetível a distintas interpretações.

Este direcionamento será utilizado para inserir no capítulo seguinte as leituras críticas do original e da tradução e permitir que contribuam na análise final do proceder tradutório de Crespo observando tanto o aspecto textual quanto outras interpretações que se deram posteriormente e quais aspectos do texto iluminaram.

1.1. Questionamentos iniciais

O olhar não especializado costuma passar de largo sobre a tradução, ao buscar uma obra estrangeira na livraria não se pergunta quem é o tradutor, quais obras traduziu antes de chegar àquela que lhe interessa, ou se o tradutor segue alguma linha crítica, se possui um projeto tradutório que fundamente seus atos eletivos quanto às obras que traduz, etc. Esse olhar comum normalmente acredita que a melhor tradução é a que se preocupa em ser fiel ao texto de partida, ou seja, busca a máxima transparência em relação a ele e ao se distanciar de algum modo já pode ser considerada inferior.

Tomando este olhar ainda elementar, é possível discernir problemáticas relacionadas à tradução, como a necessidade de um sujeito capaz de realizá-la e de manter-se consciente da autonomia que sua tarefa demanda. Ao lado disso, a perspectiva que observa o objeto traduzido como estando um passo atrás do original, e a que problematiza os juízos de valor atribuíveis aos dois polos dialéticos, original-versão, aparentemente desnivelados. E como um último questionamento que, todavia, não esgota as potenciais problematizações relativas à tradução: é possível verter uma linguagem em outra sem perdas? E se elas existem, caracterizariam uma limitação ou uma forma de trazer a lume significações ocultas na obra primeira?

Segundo Michaël Oustinoff, no livro *Tradução: história, teorias e métodos*, o leitor da tradução pode sentir-se impelido ao questionamento acerca das diferenças que essa obra mantém com o texto original. Tal problemática, ainda para Oustinoff, se vincula a outras perguntas como: as diferenças se multiplicam ou diminuem, de acordo com a proximidade entre as línguas? Ou a tradução pode assegurar que o sentido não se desloque no trânsito para a língua de chegada?²¹.

Para responder a alguma dessas perguntas o escritor francês se utiliza de três argumentos. Primeiramente, em um de seus exemplos, cita a palavra “azul”, que não possui correlato em russo. O tradutor, efetuando aproximações, chegaria apenas a *goluboj* (azul-claro) ou *sinij* (azul-escuro). Este exemplo contribui para a reflexão sobre as distintas maneiras de cada língua efetuar um recorte próprio, pondo em relevo aspectos diferentes.

Em seguida Oustinoff, a respeito do estreito vínculo que a língua estabelece com o real, afirma que esta não está numa postura de mera expressão das coisas, mas, que ela própria as molda. O que o leva a concluir que a tradução é “opaca”, ela ultrapassa a simples reprodução

²¹ OUSTINOFF, Michaël. *Tradução: história, teorias e métodos*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2011. p. 18.

para constituir-se como diferença em relação ao outro. Logo, uma das propriedades do ato tradutório é a mudança. Oustinoff a considera como prerrogativa da tradução: “Portanto, não deveríamos censurar a tradução pelo fato de ela proceder a todo um conjunto de transformações: isso está na própria natureza da linguagem”²². A linguagem, portanto, exprime e altera o real, como seu fenômeno a tradução promove modificações que devem ser vistas, não como perdas, mas, como forma legítima de promover o trânsito entre as culturas de chegada e de partida.

Outro ponto a problematizar sobre tradução é qual seria a abordagem mais adequada ao texto poético. Roman Jakobson no ensaio “Aspectos linguísticos da tradução” (1959) já anuncia a exigência por uma tradução que se preocupe com o caráter estético do texto. O crítico russo inicia expondo a possibilidade de se conhecer um termo em determinada língua, mesmo sem o contato empírico com o objeto ao qual se refere. Por exemplo, a palavra “queijo” no português, em que o falante estrangeiro necessita apenas saber qual a natureza do alimento a que se alude para compreender seu significado. Sobre tal caráter da língua, Jakobson afirma: “Nunca provamos ambrosia ou néctar e temos apenas um conhecimento linguístico das palavras ambrosia, néctar e deuses [...], entretanto, compreendemos essas palavras e sabemos em que contextos cada uma delas pode ser empregada”²³.

O crítico russo, a esse respeito, conclui que é característico do signo ser vertido em outro ou outros signos. Deste modo, delinea três formas em que esta unidade linguística pode traduzir-se, isto é, encontrar correspondente no próprio código ou no estrangeiro, a ser: 1. “Tradução intralingual ou reformulação”: em que o signo é interpretado com os elementos do mesmo idioma; 2. “Tradução interlingual ou tradução propriamente dita”: em que a interpretação acontece entre códigos linguísticos diferentes; 3. “Tradução inter-semiótica ou transmutação” quando o ato tradutório se processa do sistema verbal para um sistema de signos não verbais.

Ao lado disso, Jakobson, aproxima a linguagem comum da linguagem poética que, em seu alto grau semântico, adensa a problemática da tradução: “Mas nos gracejos, nos sonhos, na magia, enfim, naquilo que se pode chamar de mitologia verbal de todos os dias, e sobretudo na poesia as categorias gramaticais têm um teor semântico elevado”²⁴. O crítico russo adianta a necessidade do que chama de “transposição criativa” para traduzir um texto

²² OUSTINOFF, Michaël. *Tradução: história, teorias e métodos*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2011. p. 23.

²³ JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. Trad. Haroldo de Campos *et alii*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 63.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 70.

poético seja em qualquer uma das formas de tradução por ele mencionadas anteriormente:

A poesia, por definição é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual — de uma forma poética a outra —, transposição interlingual ou, finalmente, transposição inter-semiótica — de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura.²⁵

O tratamento diferenciado do qual o texto poético não dispensa, fortalece os questionamentos do início do capítulo acerca das especificidades da tradução como espaço de constante elaboração. A demanda por um apuro na escolha e no emprego do aparato verbal, direciona a prática do tradutor que se defronta com a impossibilidade que seu ofício pressupõe à primeira vista.

Como se viu, a tradução promove alterações no texto de partida que devem ser compreendidas de modo natural dado que, para além das perdas, provocam transformações capazes de enriquecer as possibilidades de leitura da obra de partida. Sob essa perspectiva, a tradução não estaria em condição inferior ante o original, mas, ao lado dele inaugurando outras possibilidades de sentido. Também se viu que o texto artístico pressupõe um olhar criativo do tradutor para atender as particularidades que excedem sua camada formal. Estes pontos serão aprofundados nos tópicos seguintes desse capítulo.

1.2. A tradução como potência subversiva

O poeta, tradutor e crítico literário Haroldo de Campos nasceu em 1929 em São Paulo, onde vem a falecer em 2003. Desde as primeiras letras no Colégio São Bento, aprende latim, inglês, francês e espanhol. Junto a Décio Pignatari e seu irmão Augusto de Campos funda a revista *Noigandres*, veículo primordial para a publicação dos pressupostos do “movimento concretista”. Tal movimento assume caráter vanguardista e, segundo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (1997), tem como pressuposto a ênfase na forma, em detrimento do *tema*, no que tange a aspectos da subjetividade e a profunda investigação das virtualidades do significante:

São processos que visam a atingir e a explorar as camadas materiais do significante (o som, a letra impressa, a linha, a superfície da página; eventualmente, a cor, a massa) e por isso, levam a rejeitar toda a concepção

²⁵ JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. Trad. Haroldo de Campos et alii. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 72.

que se esgote nos *temas* ou na realidade psíquica do emissor o interesse e a valia da obra. A poesia concreta quer-se abertamente antiexpressionista²⁶.

Haroldo de Campos traduziu para a língua portuguesa Homero, Dante, Mallarmé, Goethe, Maiakovski e livros bíblicos como *Eclesiastes* e *Gênesis*. Quanto aos seus ensaios críticos, esta pesquisa se atém aos presentes nas publicações: *A arte no horizonte do provável* (1977), *Metalinguagem e outras metas* (1970) e ao texto “O que é mais importante, a escrita ou o escrito?” (1992).

O livro *A arte no horizonte do provável* (1977) é composto por ensaios em que Campos analisa questões relacionadas à criação literária e à crítica. Apresenta-se dividido “didaticamente”, como afirma o próprio autor em “Poéticas”, para esta dissertação, especificamente, o capítulo “A poética da tradução” será abordado. Desde o prefácio Campos logo situa sua proposta, numa poética sincrônica capaz de conciliar crítica à prática tradutória, com o objetivo de clarificar ambas quanto ao método e abordagem teórica. Almeja-se engajar “a atividade crítica no atual e no experimental” para que “ao crítico não fique reservada a melancólica posição de ‘medianeiro médio’, que lhe dá Maiakóvski”²⁷. A tradução aqui se mostra como potencia criativa capaz de evidenciar o signo móvel, imprevisível, o que auxilia a crítica a vislumbrar novas perspectivas de análise.

No primeiro ensaio do capítulo, “A palavra vermelha de Hölderlin”, Campos expõe as distintas valorações a respeito da tradução de Sófocles feita por Friedrich Hölderlin (1770 — 1843), poeta e romancista alemão que também traduziu clássicos gregos. Tal valoração realizada por intelectuais contemporâneos ao poeta alemão versa em maioria acerca da incipiência de sua versão: “Nestes termos — como tema para escárnio ou evidência de insânia — repudiaram os contemporâneos do poeta suábio suas traduções sofocianas”²⁸.

Em 1923, contudo, Walter Benjamin em “A tarefa do tradutor”, começa a redimensionar a crítica acerca da tradução de Hölderlin. Em seguida, em 1947, Bertolt Brecht, dramaturgo alemão a seleciona como ponto de partida para sua adaptação de *Antígone*, de Sófocles. Desse modo, o ressurgimento de Hölderlin demonstra uma quebra entre distintas perspectivas literárias, segundo Campos:

Este percurso ilustra uma fratura fundamental: com estas traduções, e sem que o advertissem os que testemunhavam presencialmente o processo perimia subitamente toda uma concepção literária e fundava-se a

²⁶ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 476.

²⁷ CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 10.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 94.

modernidade poética. As risadas divertidas de Schiller, na ilustre companhia de Goethe e de Voss, eram na verdade o epitáfio irônico (na medida em que se desconhecia a si mesmo, alegremente, como epitáfio) de uma determinada visão da poesia e do *decorum* artístico. As mesmas traduções que o Oitocentos alemão tachou de *monstruosas* pela voz de seus escritores mais representativos e reconhecidos, o século XX iria ressuscitar como marcos modelares do seu gênero²⁹.

Hölderlin passa a ser visto também como criador nos desvios que promoveu em sua atividade tradutória. Ao seu lado, o norte-americano Ezra Pound (1885-1972) é citado por Campos com relevo. Aquele se destaca por equacionar crítica e tradução com o objetivo de interpelar a tradição e renovar seu ofício poético. Pound dedicou-se à tradução de poesia chinesa, o que realizou mais por intuição que por elevado conhecimento do idioma. Ainda assim, sobressaiu por sua fidelidade à “forma”, para além do “conteúdo” do texto fonte.

Neste ponto, os poetas alemão e norte-americano convergem, inclusive quanto à valoração que a crítica moderna exprimiu sobre suas traduções, que priorizaram a disposição do signo, em detrimento da mera reprodução da mensagem. Campos frisa a necessidade de o tradutor submeter sua língua à influência estrangeira de modo a ampliar suas potencialidades criativas. Acerca desse tipo de tradução Campos acentua que: “Não lhe escapa, também, o efeito de ‘estranhamento’, por assim dizer, que ocorre nesta fase, quando o tradutor alarga as fronteiras de sua língua e subverte-lhe os dogmas aos influxos da sintaxe e da morfologia estrangeiras”³⁰. Como consequência o texto de chegada pode ser equivalente ao original quanto às recriações que constitui: “O presente estudo visa a apresentar uma tentativa de recriação em português da cena inicial do Primeiro Ato da *Antígone* de Hölderlin. Digo *Antígone* de Hölderlin porque o texto do genial poeta alemão é por sua vez, um original”³¹.

No ensaio “Píndaro, hoje”, dois tipos de tradução são confrontadas, a realizada por um filólogo e a de um poeta-tradutor. Em ambos o que os dissocia é a preocupação ou não com o aparato poético do texto. Na tradução do texto literário, a distância entre um e outro está no amplo acervo linguístico e na habilidade de articular a linguagem. Assim, Campos ratifica as palavras de seu companheiro em concepção literária, Décio Pignatari:

Para me valer de uma observação de Décio Pignatari, direi que o repertório de língua do erudito (o conhecimento da língua do texto a ser vertido) é incomensuravelmente maior que o do poeta (quando este é nela apenas um iniciado em estágio preliminar), mas, em compensação, o repertório de *linguagem* do poeta de ofício (seu estoque de formas, seu domínio das

²⁹ CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 96.

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 100.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 101

possibilidades de agenciamento estético da língua para a qual o texto a ser traduzido) é infinitamente superior ao do *scholar* que faz as versões do poeta³².

O poeta ao efetuar sua tradução de maneira criativa atua como mediador entre o passado e o tempo presente. Sob essa ótica, Campos cita a tradução de “Primeira ode pítica” (1957) atribuída ao poeta antigo grego Píndaro, feita por Mário Faustino ao “Suplemento dominical” do *Jornal do Brasil* e analisa a sua. O ponto central a ser ressaltado de sua análise é a atuação do poeta-tradutor que desmistifica o original para inseri-lo na atualidade como texto passível de sofrer modificações. Estas realizadas por um olhar criativo: “Isto significa que o tradutor é um homem datado e situado, que foi à busca de Píndaro não como um monumento glorioso, mas como um poeta de carne e osso, visto por alguém que só pode enfocá-lo pela ótica do tempo presente”³³. O monumento desce da sustentação que o eleva pelas mãos do tradutor que consciente da sua autonomia e da sua separação temporal e espacial em relação à obra de partida sabe-se capaz de operar mudanças em sua reescritura que correspondam ao teor estético do texto.

Neste caso, a necessidade de transcriar situa o tradutor como um subversivo, incapaz de submeter-se a obra original. Em específico no capítulo “A quadratura do círculo” a impossibilidade é concebida como atributo inerente ao texto a ser traduzido. Campos afirma que traduzir poesia oriental, a um primeiro olhar, pode parecer tarefa impossível, porém frisa que tal caráter quando revertido pela inventividade realça o estímulo à investigação por imprevisíveis rumos de expressão poética:

Já se disse que traduzir poesia chinesa para um idioma ocidental seria algo tão impossível quanto a quadratura do círculo. É da essência mesma da tradução de poesia o estatuto da impossibilidade. Para quem aborda a arte de traduzir poesia sob a categoria da criação, essa superlativação das dificuldades, só pode acrescer-lhe na medida proporcional, o fascínio³⁴.

A tradução surge do atrito com sua impossibilidade, momento em que revela seu potencial criativo. De modo que, ao transcriar, o tradutor posiciona-se ao lado do autor elaborando a obra em sua língua. Assim, no livro *Metalinguagem e outras metas* (1970), em específico no ensaio “Da tradução como criação e como crítica”, Campos parte do escritor e professor Albert Fabri e do filósofo e crítico Max Bense (1910-1990).

O primeiro posiciona a tradução ao lado da crítica, sendo ambas menores em relação a

³² CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 109-10.

³³ *Idem, ibidem*, p. 112.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 121.

“sentença absoluta” constituída pelo próprio texto literário. O segundo estabelece três distinções para a ideia de informação, na análise da intraduzibilidade do texto estético. De acordo com o crítico há a “informação documentária”, de caráter meramente reprodutor do entorno, a “informação semântica”, que tende a adicionar algo novo, não diretamente observável, por fim, a “informação estética”, gerida pelo estatuto da “imprevisibilidade”, ligado a própria disposição dos signos. Bense parte deste dado para situar esta última como sentença intraduzível, visto que a sua “fragilidade” não comporta um novo ordenamento que a desvincule da primeira realização.

Campos, então, trata a “sentença absoluta” e a “informação estética” como questões as quais tenta responder em seu ensaio. Para tal, primeiramente aproxima obras em prosa, que por acentuado apuro na escolha e ordenamento dos signos, podem ligar-se à poesia, a incluir neste grupo *Grande sertão: veredas*. Portanto, prefere substituir os termos prosa e poesia ao de texto:

Assim por exemplo, o Joyce de *Ulysses* e *Finnegans Wake*, ou, entre nós, as *Memórias Sentimentais de João Miramar* e o *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade; o *Macunaíma*, de Mário de Andrade; o *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Tais obras, tanto como a poesia (e mais do que a poesia), postulariam a impossibilidade da tradução, donde parecer-nos mais exato, para este e outros efeitos, substituir os conceitos de prosa e poesia pelo de texto³⁵.

A impossibilidade de traduzir o que Campos denomina de “textos criativos”, se associa a possibilidade de reordená-los de modo autônomo. O crítico estabelece que texto fonte e texto alvo mantêm uma “relação isomórfica” na qual ambos se encontram unidos sob uma mesma estrutura aberta a trocas e influências mútuas: “Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia.”³⁶ A tradução quanto a sua impossibilidade, que reapareceria no ensaio posterior, “A quadratura do círculo” (1977), estabelece-se como responsável por incitar a atividade do “tradutor-criador”: “Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre, recriação ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor”³⁷.

No ensaio “O que é mais importante, a escrita ou o escrito?” (1992) Campos retoma

³⁵ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1970. p. 23.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 24.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 24.

suas leituras dos textos benjaminianos a respeito da tradução e reitera a importância de o tradutor buscar a maneira como os sentidos do original se constituem, ao invés de preocupar-se com a mera transposição de significados³⁸. Ao repassar as contribuições do pensador alemão sobre o ato tradutório Campos constata que uma questão permanece, a oposição entre original e tradução: “Benjamin, insiste na manutenção de uma distinção categorial entre original e tradução, o que o leva a afirmar outro dogma, o da impossibilidade da retradução de traduções de poesia”³⁹.

Isso se daria pelo aumento da densidade do “sentido comunicável”. Abrindo um parêntesis para retornar a Benjamin, Campos afirma que a tradução de uma tradução se distanciaria ainda mais da *língua pura*, a das coisas em si, situada mais próxima do divino: “A ‘língua pura’ como ‘língua verdadeira’ da ‘língua da verdade’ absorve e absolve todas as intenções das línguas individuais desocultadas dos originais”⁴⁰. O sentido original tenderia a dissolução proporcional a sua quantidade de versões. O silêncio ronda tal modalidade de tradução pelo peso demasiado de sua “carga angélica” no intento de afirmar uma segunda vez o “divino”:

O sentido rola de abismo a abismo, ameaçando perder-se nas profundidades insondáveis da língua. A tradução da tradução não é mais possível, porque um re-anunciar do anunciar, uma sobrecarga “angélica”, uma sobretarefa angelical, uma anunciação da anunciação, aproximaria de tal modo o tradutor da “língua pura”, que essa quase imediatidade o consumiria no seu fogo, reconciliação do imanente e do transcendente, do sentido e da forma na verdade da presença absoluta⁴¹.

Para Campos, o tradutor deve transgredir a “função angélica” em favor de uma “tarefa luciferina”. Deste modo, deve buscar desdobrar-se, tornar-se outro frente ao original, acentuando a sua diferença: “O tradutor, o ‘transcriador’, passa por seu turno a ameaçar o original, com a ruína da origem”⁴². Tal atitude, transcriativa, responde ao prenúncio de silêncio, questiona o original e o subverte para dessacralizá-lo: “Transformar, por um átimo, o original na tradução de sua tradução; reencenar a origem e a originalidade através da ‘plagiotropia’, como movimento incessante da ‘diferença’”⁴³.

Nos textos críticos apresentados neste tópico Campos propõe sua teoria transcriativa

³⁸ CAMPOS, Haroldo de. O que é mais importante, a escrita ou o escrito?. *Revista USP*, São Paulo, n. 16, 1992, p. 78.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 82.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 84.

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 84.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 84.

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 84.

constituída com base em seu labor poético e tradutório que perpassa sua participação no grupo concretista *Noigandres* até suas escolhas por traduzir poesia ideogramática e poetas de vanguarda como Maiakovski. Inspirado em suas leituras do também poeta e crítico norte-americano Ezra Pound (1885-1972) Campos sugere que a crítica se atualize pela prática tradutória, para que aquela sempre renove seu olhar utilizando o próprio texto poético no aprimoramento de suas percepções.

No contato entre dois idiomas não só a crítica se beneficia, mas a própria língua alvo pode aproveitar a influência externa na descoberta de novas formas de comunicar e de alcançar a expressão poética. Neste caso, por operarem de modo criativo original e tradução devem ser reconhecidos, segundo Campos, em seu caráter estético e, portanto, de equiparável valor artístico.

O mais indicado para conduzir uma tradução literária, de acordo com Campos, é o “poeta-tradutor” que mesmo que não possua um grande repertório linguístico apresenta a habilidade de elaborar sentido e articulá-lo de modo imprevisto. Ao reescrever a obra o tradutor situado no presente pode ser tomado como agente do processo criativo. Campos incita o tradutor a uma atitude desmistificadora do original, transformando o que não pode ser meramente transposto para a cultura de chegada. A experiência com a poesia chinesa permite que se resolva a impossibilidade da tradução com a criação concebendo a dificuldade como desafio que se coloca ao próprio tradutor.

Este que, sem necessariamente almejar a transposição do conteúdo, ao aproximar a tradução da forma de significar do original a coloca numa relação de isomorfia. Se for feita uma rápida pesquisa no dicionário chegar-se-á a uma definição no âmbito da química a dizer que isomorfismo é um fenômeno em que duas substâncias distintas passam a integrar um mesmo sistema⁴⁴. Algo semelhante acontece entre as obras de partida e chegada quando o tradutor de posse de sua autonomia se preocupa em torná-las equivalentes integrando-as num mesmo sistema. No último ensaio apresentado, Campos expõe a tarefa “luciferina” do tradutor a quem cabe tornar-se outro frente ao original, transcriá-lo e dessacralizá-lo para fazer da tradução um desafio realizável no ato criativo.

Portanto, o percurso transcriativo do tradutor perpassa a autonomia que, ainda que não seja total, estabelece uma relação de reciprocidade com a obra de partida e através da (co) criação consegue colocar-se num mesmo campo isomórfico com ela. No âmbito deste trabalho, considera-se a subversão proposta por Campos um dos polos com o qual atua o

⁴⁴*Dicionário Aurélio Eletrônico: século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira e Lexicon Informática, 1999, CD-ROM, versão 3.0.

tradutor que é capaz de escolher em quais momentos deve distanciar-se ou se aproximar do original num ato a um só tempo autônomo e criador. A concepção de tradução presente na correspondência de Guimarães Rosa com seus tradutores italiano e alemão se correlaciona com a adotada nesta dissertação em que atuam juntos o “tradutor-poeta”, como afirma Campos, e o tradutor-autor que tanto aceita a colaboração do escritor do original como toma decisões próprias na elaboração da obra de chegada.

1.3. A tarefa de traduzir Guimarães Rosa

Dentre os tradutores de Guimarães Rosa que possuem a correspondência com o autor publicada estão Curt Meyer-Clason e Edoardo Bizzarri, alemão e italiano, respectivamente. As cartas entre o primeiro datam de 1958 a 1967 enquanto que entre o segundo a correspondência é trocada num período de tempo ligeiramente menor, entre 1959 e 1967.

Com o tradutor alemão a correspondência tem início com a carta enviada em 23 de janeiro por Meyer-Clason de Munique solicitando diretamente a tradução de *Grande sertão: veredas*. O tradutor alemão conta que tomou conhecimento do livro em conversa com um amigo apaixonado pela obra e que já havia passado uma temporada no Brasil, mostra as credenciais da casa editorial com que trabalha e pede ao escritor brasileiro que lhe envie o romance. A formalidade da carta, desde o vocativo Meyer-Clason trata Guimarães Rosa como Exmo. ou V. Exa., uma vez que o escritor brasileiro ocupava o cargo de Ministro das Relações Exteriores, será suavizada ao longo do período em que se correspondem.

Com o tradutor italiano a correspondência começa em tom afetuoso, Bizzarri enviara a tradução do conto “Duelo” publicado no periódico *Progresso Ítalo-Brasileiro*, provocando o entusiasmo do autor brasileiro evidente logo na primeira carta: “A tradução — de coração o digo — entusiasmou-me, achei-a admirável”⁴⁵. Bizzarri estava em São Paulo quando se dá o segundo contato, pede a Guimarães Rosa autorização para escrever um ensaio crítico sobre sua obra até então publicada que revele aos leitores italianos quem é o autor e qual o seu projeto literário. A carta seguinte de Guimarães Rosa guarda o pedido para que Bizzarri seja seu tradutor na Itália. Primeiro reitera a admiração pela exímia tradução de “Il Duello”, agradece pela tradução remetida a ele de *Vidas secas* feita pelo próprio Bizzarri e, por fim, lança a proposta: “Acha, falando francamente, que aquelas outras histórias valeriam a pena? E

⁴⁵ ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 15.

se sim, não gostaria de atirar-se a elas?”⁴⁶. Somente em sua segunda carta Bizzarri aceita ser o tradutor do escritor brasileiro e se compromete a traduzir outros contos de *Sagarana*.

Em ambas as correspondências, a tradução, em todo seu processo, é comentada desde o primeiro contato com o autor, as negociações com as editoras, a revisão antes de as obras chegarem às livrarias, a divulgação e, sobretudo no que interessa a este trabalho, as dúvidas, as reflexões e as práticas. Essas, ainda assim, não serão exaustivamente examinadas porque neste tópico se quer somente observar como Guimarães Rosa estimulava a autonomia e a criação e, neste diálogo, seus tradutores revelam o que esperam e como concebem a tradução.

Na carta de 17 de junho de 1963 a Meyer-Clason o autor brasileiro, descontente com a tradução norte-americana, comenta sobre a necessidade de que as perdas do processo não esvaziem a identidade da obra. As “perdas” são vistas como inevitáveis tanto pela qualidade discutível de uma tradução palavra por palavra quanto por aspectos pragmáticos, como afirma Guimarães Rosa:

Naturalmente, eu mesmo reconheço que muitas das “ousadias” expressivas têm de ser perdidas, em qualquer tradução. O mais importante, no livro, o verdadeiramente essencial, é o conteúdo. 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. Sei que nem o editor, nem o tradutor, nem o autor, podemos correr tamanho risco. E pensando assim, reconheço também que temos de fazer sacrifícios. Mas, não tanto quanto os que se verificaram na tradução americana⁴⁷.

O tempo é escasso para uma investigação detalhada, termo a termo, no acervo das duas línguas e nas realidades específicas que o texto levanta devido aos prazos que pressionam tradutor e editor. Todavia, segundo o escritor mineiro, tem que haver a preocupação em não “desfigurar” a visão de mundo que o original exprime⁴⁸. Para Guimarães Rosa o segredo é estar atento às sutilezas do texto e usar do senso crítico para saber quais alterações não irão simplificar o original em excesso.

Em outra carta, datada de 13 de janeiro de 1964, o autor brasileiro demonstra compreender a dificuldade que é verter para o alemão um personagem como Riobaldo “enigmatizador” e “pró-babélico” e acentua a satisfação por encontrar um tradutor com quem se identifica: “Alegria, também desde agora, é saber que meu livro, na Alemanha, se deverá a

⁴⁶ ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 18.

⁴⁷ IDEM. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, ABL; Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 113.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 113.

um tradutor que conheço, a quem pessoalmente prezo e estimo, e que tem comigo afinidades, tantas, e identidades de modo-de-ver, de sensibilidade e espírito”⁴⁹. Neste momento a tradução já estava pronta com lançamento esperado para o próximo ano.

Por esse motivo, Meyer-Clason na correspondência seguinte, de 22 de janeiro de 1964, expõe seus procedimentos e explica a Guimarães Rosa suas intenções e escolhas. Ao começar, deve-se ressaltar que o tradutor alemão se refere a obra de chegada como “minha versão” e inicia relatando a impossibilidade de estabelecer qualquer tipo de relação de semelhança entre o meio sertanejo e o germânico. Se Riobaldo falasse como um carvoeiro bávaro ou como um aristocrata da Boêmia, geraria possíveis reações no leitor que não corresponderiam à perspectiva que o tradutor mantinha sobre ele.

Se as idiossincrasias do personagem vêm a lume pela linguagem, ao traduzi-lo Meyer-Clason recriou um Riobaldo próprio que se revela em alemão: “Para resumir o que é longo: Riobaldo fala uma língua artificial, um idioma livremente inventado pela pena deste seu criado. Uma coisa mais importante, ela tem em comum com o original: o *pathos* emotivo”⁵⁰.

Observa-se que, para Meyer-Clason, tradução é experiência que toma forma não só pela linguagem como também pelo contato com a cultura que traduz que fornece indícios importantes para se atingir a natureza da obra de partida:

Apoiado por minha própria aptidão e por minha longa estadia no Brasil, creio ter encontrado e mantido durante todo o livro o tom, o ritmo, o movimento interno, o ponto de partida anímico de sua obra. Em parte fiz com que ressoasse o floreio, a fala circunstanciada do caipira; colori, temperei a torrente do relato através da cor local, de palavras estrangeiras, de formas de tratamento em português e de nomes da fauna e da flora estrangeira (em parte *nolens volens*). Tentei superar o insuperável impondo a estrutura linguística interna do original no nosso idioma⁵¹.

Pelas palavras do tradutor alemão, sua intenção foi alcançar a maneira de significar do original, relacionando livremente com a concepção de isomorfia de Campos, pode-se afirmar que Meyer-Clason se preocupou em inserir sua versão no mesmo sistema do original, unindo-as pela mesma identidade de sentido quando buscou o tom e o ritmo, se preocupando mais com o movimento interno da obra de partida do que em reproduzi-la com exatidão.

Por fim, Meyer-Clason define o que é traduzir Guimarães Rosa:

⁴⁹ ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, ABL; Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 130.

⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 147.

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 148.

Quem de antemão sabe que trava uma batalha perdida, que luta em desvantagem, para este qualquer achado lingüístico é uma vitória. Traduzir Rosa significa: solicitar a ajuda de todas as forças da imaginação; colocar em campo uma tropa inteira de faculdades imaginativas; tentar aqui e acolá pregar uma peça no autor, superar-lhe num ponto e por vezes registrar uma vantagem. Em outras palavras, tenho de tentar compensar vitórias e derrotas (tanto mais que a cada passo tenho de engolir uma derrota); tenho de juntar numa conta um saldo positivo de versões superiores em alemão para ficar em condições de poder engolir se necessário trechos intraduzíveis ou soluções fracas, até mesmo falhas. Em outras palavras: tenho de pensar sempre no todo e jamais apenas na frase considerada no momento⁵².

Considerar a batalha perdida, saber que as perdas fazem parte do processo tradutório e que será necessário muitas vezes tomar decisões próprias conduzidas pela imaginação. O original é anterior, já guarda uma fortuna crítica e estimula leitores dentro e fora do Brasil a fruí-lo o que configura a desvantagem da tradução que inaugura, posteriormente, outra abordagem em língua estrangeira. Pela criação a batalha ganha novo sentido, possibilitando a continuidade do fazer tradutório composto pelo intraduzível e pelo olhar capaz de enxergar além dele.

Bizzarri aceita Guimarães Rosa como colaborador a quem escreve, solicitando auxílio em suas dúvidas acerca do significado das palavras, do espírito que envolve as histórias e dos procedimentos utilizados para elaborá-las. Em carta enviada de São Paulo no dia 6 de outubro de 1963, o tradutor italiano fala das dificuldades em traduzir apelidos, nomes de pessoas e localidades e conta como as resolveu:

Gostaria deter sua opinião e conselho a respeito dos nomes de localidades, pessoas e dos apelidos. Estou deixando alguns na língua original, e traduzindo outros ou usando o correspondente italiano, com critério exclusivamente pessoal, arbitrário e fônico. Como resolveram o caso os tradutores em outros idiomas? Eu não vi, nem quero ver, outra tradução.⁵³

Constata-se que Bizzarri preferiu não se distanciar inteiramente da obra de partida tanto manteve, quanto traduziu ou procurou semelhanças na língua alvo. Ainda que se perguntasse sobre as saídas encontradas por outros tradutores optou por não lê-las possivelmente para evitar que o resultado das outras interferissem em suas decisões. E ao traduzir “vereda” para o italiano informa que a palavra permanecerá na forma que apresenta na língua fonte:

⁵² ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, ABL; Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 153.

⁵³ IDEM. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 36.

Enfim (não fique admirado, mas todo tradutor tem sua cisma), gostaria deter a sua definição de ‘vereda; com quase certeza, não vou traduzir a palavra para o italiano, aliás, procurarei introduzi-la na minha língua, como indicativa de uma realidade típica e intransponível; mas, justamente por isso, preciso ter confirmada a imagem que me formei daquela realidade⁵⁴.

A dúvida se encontra em saber se a imagem que o tradutor guarda da palavra se assemelha a usada no original. O tradutor claramente introduz uma palavra nova em seu idioma, cria um novo significado para ela que não possuiria se não fosse sua intervenção e que possivelmente irá perdurar, em seu caráter inaugural, mesmo que seja dicionarizada ou consultada por outro tradutor.

Como se viu na primeira epígrafe deste trabalho, Guimarães Rosa estimula a inventividade de seus tradutores, especificamente ao tratar com o tradutor italiano concorda com seu critério de não transpor todas as palavras do original. É o que se constata na resposta do escritor brasileiro: “Exato. Assim também é que eu pensava: V. Deixando uns como estão, e traduzindo outros. Ou, mesmo, ‘inventando’”⁵⁵. Evitar que a tradução coincida em excesso com a obra de partida também é uma preocupação de Bizzarri que na carta do dia 30 de outubro de 1963 afirma: “Procurei dar o ritmo, a rima, o gosto das aproximações inesperadas, o sentido geral e jocoso do absurdo anseio humano, fugindo forçosamente de uma tradução ao pé da letra”⁵⁶.

Guimarães Rosa considera relevante iluminar qual a visão de mundo presente em sua obra, seu projeto como escritor e as leituras que realiza. Frisa que sua intenção é fugir do intelectualismo ao compor uma obra que se comunique com o lado humano e espiritual do leitor:

Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são “antiintelectuais” — defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff — com Cristo, principalmente. Por isto mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los⁵⁷

O projeto estético do escritor brasileiro passa pela “intuição” e pela “inspiração”.

⁵⁴ ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 36.

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 38.

⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 60.

⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 90.

Quando se utiliza de expressões arcaicas, latinismos e neologismos, provenientes inclusive de outros idiomas, seu objetivo não é compor algo hermético ou erudito mas, como se verá no capítulo posterior, o autor mineiro almeja produzir a novidade, ultrapassar a fronteira do lugar comum. As influências de Guimarães Rosa são filosóficas e de acentuada religiosidade reunindo tendências ocidentais e orientais como o Cristo, o apóstolo Paulo, os Vedas e o Tao.

Para Bizzarri essas informações se revestem de absoluta importância para poder selecionar, modificar ou reconstituir os pontos essenciais do original. Possibilita que o tradutor aprofunde sua leitura chegando a uma interpretação particular do texto, esta que para Bizzarri é um dos pontos cruciais de sua tarefa. Retornando à carta do dia 3 de dezembro de 1962, na qual o tradutor aceita verter as obras de Guimarães Rosa para o italiano, ele afirma que:

Traduzir é praticar um exercício de estilo, uma pesquisa de interpretação; é, afinal, um ato de amor, pois trata-se de se transferir por inteiro numa outra personalidade. Tendo feito tudo isso com autores como Melville, Henry James, Faulkner, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, confesso que me dava por satisfeito⁵⁸.

Bizzari compreende a tradução como uma forma de interpretar a obra, como uma oportunidade de romper com a inércia para ir em direção ao outro. Um exercício de estilo praticado por um sujeito que investiga as leituras possíveis antes de imprimir a sua perspectiva particular diante da obra de partida. O tradutor, após esta carta, parece esquecer a provável aposentadoria e torna-se o responsável não apenas pela tradução dos contos de *Sagarana*, mas também das novelas de *Corpo de baile* e do romance *Grande sertão: veredas* para o italiano.

Com a leitura da correspondência entre Guimarães Rosa e seus tradutores se pode ressaltar alguns pontos que dialogam com a concepção transcriativa de Haroldo de Campos. Um deles é o valor criativo das “perdas” decorrentes do processo tradutório, como se viu na correspondência com Meyer-Clason. Nesta perspectiva, a obra de chegada deixa de estar em dívida permanente com o original e seu caráter contemporâneo e prospectivo é valorizado.

Campos reconhece que *Grande sertão* se espraia para além da abrangência do que se compreende estritamente por prosa, o que se observou nas cartas endereçadas tanto a Meyer-Clason quanto a Bizzarri em que o Guimarães Rosa se preocupou em acentuar a identidade que imprimiu em seu personagem. O Riobaldo “enigmatizador” e “pró-babélico” que

⁵⁸ ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 19.

dispensa uma leitura fechada de suas palavras ao frisar que nem ele próprio tem uma clara visão dos acontecimentos que se passaram e de suas consequências e que em seu “monólogo” congrega outras vozes que constituem seu passado e que ressurgem no presente da narrativa.

A linguagem particular criada pelo escritor brasileiro é uma das questões levantadas por seus tradutores. Neste aspecto poderia residir a impossibilidade, sobretudo da tradução palavra por palavra e do exame minucioso de cada traço que compõe a realidade contada no original. A resposta que Campos coloca para essa problemática apresenta um lado radical, a transcrição, em seu aspecto subversivo, se dá pela possibilidade de vencer esta dificuldade pelo distanciamento da obra de partida, que se daria como uma profanação do sentido sacralizado do original.

Os tradutores, em sua prática, demonstram que a radicalidade nem sempre corresponde ao que se espera de uma boa tradução. Em ambos se comprova a necessidade de recriação da linguagem de *Grande sertão: veredas* que acontece não só pelo distanciamento, como também pela proximidade com o original. O ato criativo defendido pelos tradutores de Rosa passa pela leitura, seleção, transformação, permanência de formas do original, tudo para preservar sua mundividência, seu ritmo e musicalidade. Esse ponto ainda que seja divergente quanto a perspectiva pela qual se enxerga o ato criativo, apresenta um traço de afinidade com a concepção de Campos no que tange ao interesse pela forma de significar do original.

Em três palavras Guimarães Rosa, seus tradutores e o autor deste trabalho concordam que o ofício do tradutor deve girar em torno da autonomia, da interpretação e da criação. Esse que segundo sua concepção de tradução, escolherá os procedimentos mais adequados para sua tarefa, que próximo da atividade do crítico terá uma leitura própria do original, que se tornará perceptível na obra de chegada, e que norteará seu trabalho pela imaginação e pela elaboração estética, sobretudo nos momentos em que verter a obra de partida se mostre um verdadeiro desafio. Acentua-se que estes três aspectos confluem com a proposta transcriativa de Campos, ainda que não coincidam completamente, como se pôde ver no parágrafo anterior.

E, no recorte direcionado à Estética da Recepção, observa-se que a tradução quando compreendida sob os três aspectos enfatizados no parágrafo anterior pode, como o original, quebrar com o horizonte de sentido e gerar leituras capazes de se modificarem no decorrer do tempo, perspectiva que se examina com maior vagar no capítulo seguinte. Ao lado da concepção de neologismo adotada na análise da obra de chegada que demonstra afinidade com o olhar de Guimarães Rosa a respeito do tema colocado em um dos prefácios de *Tutaméia* e em entrevista concedida a Günter Lorenz. Também se apresenta brevemente os processos neológicos em língua portuguesa e em língua espanhola para que se compreendam

os mecanismos de que cada idioma dispõe e que são mencionados pelos críticos posteriormente. Dentre os quais se selecionou Proença, Castro e Martins, sobre a obra de partida e Bedate, Maura e Vargas Llosa sobre a obra de chegada.

2

NEOLOGISMO E LINGUAGEM LITERÁRIA

Molgável, moldável, digerente assim — e não me refiro em espécie só à língua literária — ela mesma se ultrapassa; como a arte deve ser, como é o espírito humano: faz e refaz suas formas. Sem cessar, dia a dia, cedendo à constante pressão da vida e da cultura, vai-se desenrolando, se destorce, se enforja e forja, malêia-se, faz mó do monótono, vira dinâmica, vira agente, foge à esclerose torpe dos lugares comuns, escapa à viscosidade, à sonolência, à indigência; não se estatela. Seus escritores não deixam. [...] O que eles buscam, às inspirações, toda-a-vida, é a máxima expressividade, a mais ponta para penetrar a matéria; o jogo eficaz. São todos individualistas. Desde que o entenda, cada um pode e deseja criar sua língua própria, seu vocabulário e sintaxe, seu eu escrito.

(João Guimarães Rosa)

2.1. Subverter pela palavra: o neologismo como jogo e expressividade

Dar forma à palavra, juntá-la, separá-la, trazê-la de um outro idioma e transformá-la no contato com o estrangeiro. Essas são possibilidades expressivas que são praticadas pelos sujeitos que utilizam a palavra conscientes, em maior ou menor grau, do potencial criativo que ela possui. Potencial que ultrapassa a fronteira estritamente linguística e se espraia pelos domínios do estético, pela percepção de sua mobilidade sonora, visual e de composição. Sob esse ponto de vista, as palavras tornam-se capazes de transmitir emoção não só pelo seu significado, mas pela maneira inesperada como se apresentam.

O neologismo, sob a perspectiva estética, propõe a quebra da regularidade com o uso de mecanismos de dentro e de fora da língua do falante, estimula à prática de suas habilidades criativas de seleção e elaboração e, seja em sua forma oral ou escrita, incita aquele que o recebe a lançar outro olhar sobre a realidade. O neologismo sugere a superação do embotamento cotidiano ao colocar uma nova maneira de significar o já conhecido, a insensibilidade é então provocada e o indivíduo é convocado a ampliar seu horizonte.

Guimarães Rosa demonstra corroborar essa concepção, tomando como ponto de partida a epígrafe que abre o capítulo, retirada do texto “Pequena palavra”⁵⁹ que o autor mineiro escreveu para a antologia de contos húngaros organizada por Paulo Rónai. Ao falar do húngaro o autor expõe características que podem ser estendidas a qualquer língua, o

⁵⁹ ROSA, João Guimarães. Pequena palavra. In: RÓNAI, Paulo (org.). *Antologia do conto húngaro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957, p. 11-28.

apresentando como “moldável” e “digerente”, capaz de produzir formas novas, tanto em sua manifestação comum quanto na literária. Para fugir da “esclerose torpe dos lugares comuns” os escritores são postos como agentes responsáveis por restaurar a dinâmica criativa do idioma que tende a endurecer quando submetido a usos utilitários e previsíveis.

O húngaro é visto como língua de profunda maleabilidade e que tende a permitir a seus escritores que atuem sobre ele como em um jogo, um divertimento, que, em sua leveza, aprofunda a experiência cotidiana e permite a cada um fundar a sua maneira particular de expressão. Essas ideias são retomadas na entrevista que Guimarães Rosa concedeu a Günter Lorenz e no prefácio “Hipotrérico” de *Terceiras estórias*.

Guimarães Rosa conhecido por não dar muitas entrevistas no decorrer de sua carreira de escritor resolve conversar com Lorenz no período do Congresso de Escritores Latino-Americanos em Gênova no ano de 1965. De início Lorenz destaca o interesse do escritor por idiomas muitos dos quais aprendeu para ler os escritores internacionais. Em seguida, Rosa comenta a relação do homem com a língua: “Pode-se conhecer facilmente o caráter de um homem pela relação que ele mantém com o idioma”⁶⁰, e enfatiza: “O caráter do homem é seu estilo, sua linguagem”⁶¹. O modo de sentir e de se expressar do homem determina sua linguagem identificada diretamente com seu caráter.

Na elaboração de seus livros afirma assemelhar-se a figura meditativa do sertanejo e muitas vezes estar absorto na procura de uma palavra ou frase:

Uma palavra, uma única palavra ou frase podem me manter ocupado durante horas ou dias. Para isso, não preciso forçosamente de um escritório. Gosto de pensar cavalgando, na fazenda, no sertão; e quando algo não me fica claro, não vou conversar com algum douto professor, e sim com algum dos velhos vaqueiros de Minas Gerais, que são todos homens atilados⁶².

Vê-se como um homem do sertão em contato direto com a natureza, atento ao que se passa ao redor que, sem o peso do olhar analítico, se permite levar pelo misticismo que permeia o lugar. O pensamento meditativo e a brincadeira, segundo Guimarães Rosa, são próprios da escrita: “O ato de escrever já é a técnica e a alegria do jogo com as palavras”⁶³. A entrevista segue em torno da relação do escritor com a língua e o interesse por compor uma linguagem peculiar.

⁶⁰ LORENZ, Günter W. *Diálogo com a América Latina*. Trad. Rosemarâ Costhek Abílio. São Paulo: Ed. Pedagógica Universitária, 1973. (Repr. de *Mundo Nuevo*. Buenos Aires, mar. 1970.) p. 334.

⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 334.

⁶² *Idem, ibidem*, p. 336.

⁶³ *Idem, ibidem*, p. 336.

Para entender a ligação que mantém com a língua deve-se recorrer ao que não pode ser explicado ao que transcende a compreensão corrente da realidade. O caráter metafísico a percepção do que está para além da materialidade das coisas é o que incita Rosa a se debruçar sobre o idioma: “Considero a língua como meu elemento metafísico, o que sem dúvida tem suas consequências”⁶⁴.

E dessa relação se desdobra um modo distinto de manusear as palavras que apresenta, por exemplo, a preocupação de retornar ao início, retomar a fonte primeira da qual o rio se lançou buscando a limpidez do estranhamento de seu uso original, a admiração com o mundo que esse começo esconde: “Primeiro, há meu método que implica a utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original”⁶⁵. Sem esquecer-se de considerar as transformações ao longo do tempo, o português que se falou em outras épocas, compondo uma língua particular formada por elementos partilhados por muitos.

Segundo o autor mineiro o fato de dominar e ler em outros idiomas faz pouca diferença na compreensão da relevância das palavras em sua formação. Guimarães Rosa em seu labor almeja conhecer a si mesmo e revelar o que está oculto no cotidiano:

Também aqui pode-se determinar meu ponto de partida, que é muito simples. Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. Isto significa que, como escritor, devo me prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida. O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas. Daí resulta que tenha de limpá-lo, e como é a expressão da vida, sou eu o responsável por ele.⁶⁶

Ao compreender como equivalentes, linguagem e vida, faz o idioma refletir a si próprio o que não dispensa a busca contínua por conhecer a si mesmo. Ao lado disso, acredita que sua tarefa como escritor é limpar a língua do embasamento provocado pelo dia-a-dia que turva a visão da vida como acontecimento único e irrepitível. Resume a sua ligação como em um relacionamento amoroso, naturalmente livre de regras exteriores. O autor brasileiro sobre o assunto afirma que:

⁶⁴ LORENZ, Günter W. *Diálogo com a América Latina*. Trad. Rosemarâ Costhek Abílio. São Paulo: Ed. Pedagógica Universitária, 1973, p. 337.

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 338.

⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 339-340.

Sim, com isto eu já disse todo o fundamental sobre minha relação com a língua. É um relacionamento familiar, amoroso. A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente, mas a quem até hoje foi negada a bênção eclesiástica e científica. Entretanto, como sertanejo, a falta de tais formalidades não me preocupa. Minha amante é mais importante para mim⁶⁷.

Goethe é considerado como exemplo de escritor, poeta e “alquimista”, o que o coloca como um dos grandes de seu tempo por saber ir além das imposições doutrinárias e científicas à procura do “infinito”. Na língua reside essa possibilidade de tornar o mundo novo, devolvendo-lhe o sentido divino: “Deus era a palavra e a palavra estava com Deus”⁶⁸. A linguagem corrente repleta de clichês e de imagens gastas é limitada na apreensão da complexidade do homem. Ao tentar uma definição de si mesmo e de sua tarefa como escritor Rosa abrange a religiosidade e a poesia:

Eu não sei o que sou. Posso bem ser cristão de confissão sertanista, mas também pode ser que eu seja taoísta à maneira de Cordisburgo, ou um pagão crente à la Tolstoi. No fundo, tudo isto não é importante. Como homem inteligente, às vezes pode-se sentir necessidade de se tornar um beato ou um fundador de religiões. A religião é um assunto poético e a poesia se origina da modificação de realidades linguísticas. Desta forma, pode acontecer que uma pessoa forme palavras e na realidade esteja criando religiões⁶⁹.

Como escritor Guimarães Rosa, segue rumo ao humano e ao que o transcende, evita se ligar a uma crença que o rotule, prefere estar situado em um lugar, Cordisburgo, e comungar de uma visão específica de mundo, a do “sertanista”, sabendo que isto não o limita, mas, está em profunda relação com outros modos de vida e de percepção da realidade. A religião, nesse sentido, de comprometimento com uma visão própria sobre o infinito, se relaciona à poesia, capaz de transformar pela palavra.

Seus personagens são intuitivos, usam a sensibilidade para compreender o que está a sua volta: “A sabedoria é saber e prudência que nascem do coração. Minhas personagens, que são sempre um pouco de mim mesmo, um pouco muito, não devem ser, não podem ser intelectuais, pois isso diminuiria sua humanidade”⁷⁰. O autor brasileiro se preocupa com a sabedoria fora dos paradigmas intelectualizantes que liberte o homem para compreender o mundo de modo singular e o torne capaz de atingir uma expressão particular pela linguagem.

⁶⁷ LORENZ, Günter W. *Diálogo com a América Latina*. Trad. Rosemarâ Costhek Abílio. São Paulo: Ed. Pedagógica Universitária, 1973, p. 340.

⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 345.

⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 349.

⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 350.

Para ampliar suas possibilidades expressivas Guimarães Rosa utiliza vários procedimentos criativos dentre eles adota a transformação da palavra para atender as idiossincrasias de seus personagens ou à singularidade de um acontecimento. A essa transformação que se conhece como neologismo o autor mineiro chama atenção com o termo “Hipotrérico”, título de um dos prefácios de sua coletânea póstuma de contos e fio condutor das elucubrações que tece a respeito do tema. Afirma logo de início que a palavra nunca foi empregada anteriormente, por seu ineditismo o significado ou os sentidos que pode assumir ainda estão turvos. Portanto cabe ao autor iluminá-la parcialmente:

Para a prática tome-se hipotrérico querendo dizer: antipodático, sengraçante, imprizado; ou talvez, vice-dito: indivíduo pedante, importuno, agudo, falto de respeito para com a opinião alheia. Sob mais que, tratando-se de palavra inventada, e, como adiante se verá, embirrando o hipotrérico em não tolerar neologismos, começa ele por se negar nominalmente a própria existência⁷¹.

No esclarecimento sobre o significado da palavra Rosa revela dois posicionamentos contrários, aparentemente díspares, daquele que o criou e daquele a quem define, o que para um intelectual poderia pôr em risco a própria compreensão do termo. O neologismo “hipotrérico” foi criado para chamar um indivíduo conservador que rejeita qualquer mudança tanto no idioma como na vida. O autor brasileiro afirma que todos têm um pouco de hipotrérico, porque o neologismo, “palavra inventada”, subtrai das coisas sua ordem natural. Todos vivem na cômoda aceitação das práticas repetitivas, arraigadas pelo uso comum: “Assenta-nos bem a modéstia achar que o novo não valerá o velho; ajusta-se à melhor prudência relegar o progresso no passado”⁷². Soa prudente não alterar o que já está posto e considerar que as mudanças mais relevantes já foram realizadas.

Outra “verdade” colocada para que se aceite sem questionamentos é a de que só a resolução comum pode promover alterações na língua ou a de que o indivíduo a produz e só a comunidade é capaz de consolidá-las e fazê-las circular. Se estes conceitos resultam verdadeiros ou falsos o que é relevante para o autor mineiro é que o “neologista” deve estar liberto de imposições normativas: “Na fecundidade do araque apura-se a vantajosa singeleza, e a sensatez da inocência supera as excelências do estudo. Pelo que, terá de ser agreste ou inculto o neologista, e ainda melhor se analfabeto for”⁷³. Para criar não há necessidade de dominar a modalidade escrita do idioma, somente a naturalidade e a inocência asseguram que

⁷¹ ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967, p. 64.

⁷² *Idem, ibidem*, p. 64.

⁷³ *Idem, ibidem*, p. 65.

o neologismo perdure.

Alguns neologismos são produzidos para fins pragmáticos e ao longo do tempo perdem seu caráter inovador como nos exemplos citados pelo autor: o “qualitas” de Cícero, o “altruísmo” de Comte ou o “niilista” de Turguêniev. Essas palavras são consolidadas pela aplicação, ao se tornarem repetitivas perdem a abertura que tinham no início. Sob este aspecto uma palavra surge para responder a uma demanda da realidade que antes era inexistente, o que para Rosa determina a perda de “sutilezas psicológicas ou estéticas” que se dissolvem na necessidade de o termo corresponder perfeitamente ao que se espera de sua função. Para Guimarães Rosa, o vínculo entre os homens é regido por um pragmatismo excessivo:

Neste pragmático mundo da necessidade, em que o objetivo prevalece o subjetivo, tudo obedece ao terra-a-terra das relações positivas, e, pois as coisas pesam mais do que as pessoas. Por especiosa, porém, rejeitamos a argumentação. Viver é encargo de pouco proveito e muito desempenho, não nos dando por ora lazer para nos ocuparmos em aumentar a riqueza, a beleza, a expressividade da língua. Nem nos faz falta capturar verbalmente a cinematografia divididíssima dos fatos ou traduzir aos milésimos os movimentos da alma e do espírito. A coisa pode ir indo assim mesmo à grossa⁷⁴.

As necessidades materiais parecem falar mais alto que as carências do espírito, menos palpáveis e imediatas, que acabam por se perder nas exigências cotidianas. O homem é intimado a atuar na vida e nem sempre dispensa a devida atenção ao potencial estético que o rodeia, à multiplicidade expressiva que a língua pode dar forma. Todavia, uma vez descoberta sua expressividade, a palavra se torna instrumento para um outro olhar sobre o mundo que inclui o que a ordem comum é incapaz de comunicar.

Os neologistas mais propícios a explorar o caráter lúdico do idioma para Guimarães Rosa são os sertanejos, homens simples, agentes do próprio dizer:

E fique à conta dos tunantas da gíria e dos rústicos da roça — que palavrizam autônomos, seja por rigor de mostrar a vivo a vida, inobstante o escasso pecúlio lexical de que dispõem, seja por gosto ou capricho de transmitirem com obscuridade coerente suas próprias e obscuras intuições. São seres sem congruência, pedestres ainda na lógica e nus de normas⁷⁵.

Homens que traduzem a própria subjetividade, mesmo sem um profundo acervo vocabular, que tomam a palavra como manifestação do espírito. “Nus de normas”, o jogo e a

⁷⁴ ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967, p. 65-6.

⁷⁵ *Idem, ibidem*, p. 78.

espontaneidade orientam o uso e as mudanças que realizam: “Pode-se lá, porém, permitir que a palavra nasça do amor da gente, assim, de broto e jorro: aí a fonte, o miriquilho, o olho d’água; ou como uma borboleta sai do bolso da paisagem?”⁷⁶.

Para os hipotrélicos, essas transformações ameaçam a estabilidade do mundo, causam perigo aos padrões sedimentados por anos numa maneira convencional de enxergar a realidade que volta as costas para a intuição. Dizem proteger o português bem falado, mas também aproveitam a habilidade de lançar mão de neologismos para dar vazão às suas ideias e concepções particulares. O autor mineiro encerra seu prefácio contando a história do hipotrélico que se deixou levar pelo desejo de criar palavras capazes de ampliar seu alcance para além do bom português:

O bom português, homem-de-bem e muitíssimo inteligente, mas que, quando ou quando, neologizava, segundo suas necessidades íntimas.
 Ora, pois, numa roda dizia ele, de algum sicrano, terceiro, ausente:
 — E ele é muito hiputrélico...
 Ao que, o indesejável maçante, não se contendo, emitiu o veto:
 — Olhe, meu amigo, essa palavra não existe.
 Parou o bom português a olhá-lo o seu tanto perplexo:
 — Como?!... Ora... Pois se eu estou a dizer?
 — É. Mas não existe.
 Aí, o bom português, ainda meio enfiadado, mas no tom já feliz de descoberta, e apontando para o outro peremptório:
 — O senhor também é hiputrélico...
 E ficou havendo⁷⁷.

Sem imposições externas, em meio a uma conversa como qualquer outra surgiu uma palavra nova. A ironia dita o tom da pequena história, exemplar no que tange ao estranhamento que o neologismo provoca, ao veto que mesmo o “bom português” repele com um certo desdém. O que demonstra que não há como perturbar a ordem comum, especificamente da língua, sem causar reações. Rosa quer chamar atenção à possibilidade criativa que surge dessa ruptura.

Neste trabalho a concepção de neologismo como ponto de inventividade da palavra se relaciona com a do autor mineiro. Neste aspecto compreende-se que o neologismo pode ser utilizado para aprofundar o fenômeno criativo aproveitando a pluralidade de procedimentos que a língua permite, de modo a proporcionar ao leitor ou ouvinte uma apreensão do real que contemple outros aspectos velados pela linguagem cotidiana.

Nos textos examinados neste tópico, levantou-se a concepção de Guimarães Rosa

⁷⁶ ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967, p. 66.

⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 67.

sobre a linguagem e como essa perspectiva influi na maneira como utiliza o neologismo, aproveitando a potencialidade estética do idioma. Para criar uma obra sobretudo poética, que reflita a si próprio como escritor e que revele a complexidade do homem e do mundo. O autor mineiro procurou realizar este propósito se atendo ao seu lugar, o sertão, e às pessoas que o habitam. O sertanejo é tomado como aquele que mantém um contato com a natureza voltado para o misticismo, que assume uma postura introspectiva ante a vida e ao mesmo tempo lúdica em seu trato com a linguagem.

A relação do sertanejo com o mundo é o ponto de partida de Guimarães Rosa que fundamenta sua busca pelo transcendente, o olhar metafísico que imprime sobre a realidade. O idioma torna-se elemento indispensável na expressão dessa visão de mundo que almeja conhecer a si mesmo e revelar o que não se deixa entrever na aridez cotidiana. O autor mineiro retorna aos primórdios da palavra e examina os sentidos já atribuídos a ela no tempo para recuperar a surpresa e o estranhamento que a palavra guarda em sua primeira realização. Nesse sentido linguagem e vida se complementam, criam vínculo com o Divino atingindo o infinito por uma sabedoria pertencente ao domínio da intuição.

Dentro desta concepção o neologismo é chave para a composição de uma linguagem poética. A “palavra inventada” quebra as bases que sustentam noções gastas e conservadoras de realidade. Movimenta a língua e lança o leitor para fora da calma que os padrões estabelecidos proporcionam. A instabilidade provocadora dos usos inesperados confunde e ao mesmo tempo liberta. Guimarães Rosa chama a atenção ao tipo de neologismo que não surgiu para se adequar a um fim pragmático, que como numa brincadeira traduz “aos milésimos os movimentos da alma e do espírito”.

Os “neologistas” mais indicados para transformar as palavras em manifestações naturais do espírito são os sertanejos ou o povo inculto. O autor mineiro retorna a essa ideia, ainda que, o sertanejo não tenha um vocabulário apurado ou domine as normas do idioma, ele é o único que está livre o bastante para olhar além delas convertendo a língua comum em própria, exercendo autonomia para flexibilizar os usos sedimentados e ousando criar o inesperado ou até mesmo palavras sem sentido algum somente pelo prazer do jogo, mais intuitivo que racional.

Uma vez delimitada a compreensão de neologismo trabalhada nesta dissertação se prossegue no próximo tópico a um breve panorama dos mecanismos que cada idioma dispõe para a criação estética. Primeiro observando como o conceito de neologia é abordado na linguística, dentro da área da lexicologia, e como se desenvolveu deixando de fazer referência a um mero fenômeno normativo para tornar-se um acontecimento que acompanha as

mudanças sociais. Em seguida, se trata dos mecanismos de inovação lexical próprios da língua portuguesa e da língua espanhola e se evidencia a proximidade de ambos os idiomas, fator que influencia na tradução. Alguns dos conceitos do âmbito linguístico são utilizados pelos críticos que discutem a linguagem rosiana e os neologismos como meio de elaboração artística.

2.2. Noções acerca de neologia e neologismo

Na língua se instaura um contínuo trânsito quanto ao léxico que a compõe. Num jogo de transformações sucessivas, parte do patrimônio lexical pode ser suprimido ou produzido pelo usuário de uma língua. Desta maneira, novos elementos se constituem utilizando recursos do próprio idioma ou contribuições de outras comunidades linguísticas.

Segundo Ieda Alves: “Ao processo de criação lexical dá-se o nome de *neologia*. O elemento resultante, a nova palavra, é denominado *neologismo*”⁷⁸. A neologia como processo e o neologismo como seu resultado, está presente também no *Dicionário de linguística* (2006) que chama de neologismo: “Toda a palavra de criação recente ou emprestada a pouco de outra língua, ou toda acepção nova de uma palavra antiga”⁷⁹. E divide a neologia em relação à forma e ao sentido. Ambas surgem da necessidade de criar novos elementos para exprimir o real, esta por meio da constituição de um novo significante, aquela por meio de uma nova atribuição a uma unidade preexistente.

2.2.1. Processos neológicos em língua portuguesa

Os processos neológicos do português dividem-se entre os que utilizam os recursos do próprio idioma e os que aproveitam contribuições externas. Compreende-se como provenientes de processos neológicos em português os neologismos sintáticos, os neologismos semânticos e os neologismos por empréstimo. Os primeiros podem realizar derivação ou composição e o último se manifesta por meio do empréstimo linguístico que favorece a renovação da língua que se constitui a partir da inter-relação de diversas culturas.

Segundo Alves (2004) a possibilidade de compor novos elementos lexicais é concedida aos usuários da língua, contudo, é a incorporação pela mídia ou por obras literárias que

⁷⁸ ALVES, Ieda Maria. *Neologismo: criação lexical*. São Paulo: Ática, 2004, p. 5.

⁷⁹ DUBOIS, Jean. *Dicionário de linguística*. Direção e coordenação geral da tradução Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 431.

garantem a propagação dos neologismos:

Sendo a língua patrimônio de toda uma comunidade linguística, a todos os membros dessa sociedade é facultado o direito de criatividade lexical. No entanto é através dos meios de comunicação de massa e de obras literárias que os neologismos recém-criados têm oportunidade de serem reconhecidos e, eventualmente, de serem difundidos⁸⁰.

Deste modo, autores como Guimarães Rosa contribuem para a diversificação do léxico e o aprofundamento dos recursos utilizados em língua portuguesa. Ainda que o grupo de usuários de uma língua se revele relutante em aceitar a criação de palavras, só a *unidade léxica* compreendida pelo falante é considerada sob a perspectiva neológica: “A unidade léxica têm caráter neológico à medida que é interpretada pelo receptor. Um significante original, não-conforme ao sistema de uma língua, provavelmente não será decodificado e, nesse caso, a comunicação não será efetuada”⁸¹. A autora acentua que, todavia, esse aspecto não impede o desenvolvimento do patrimônio lexical.

Dentre os procedimentos observados por Alves em seu estudo sobre o *corpus* extraído da imprensa no Brasil a partir dos anos 70, destacam-se os seguintes: a criação onomatopaica, a derivação prefixal, sufixal e a parassintética, a composição subordinativa e coordenativa, a conversão, os neologismos semânticos e o empréstimo.

A criação onomatopaica, colocada entre os *neologismos fonológicos*, relaciona-se diretamente com os sons emitidos por objetos, animais ou pessoas sem, todavia, resultar em completa arbitrariedade: “já que ela se baseia numa relação, ainda que imprecisa, entre a unidade léxica criada e certos ruídos ou gritos”.

As derivações são agrupadas entre os *neologismos sintáticos*, isto porque as alterações podem se estender para além dos limites do léxico alcançando a frase. A derivação prefixal é quando um elemento, independente ou não, se atrela a uma base atribuindo-lhe distintos matizes de significado como grandeza, negação, temporalidade e repetição... Dentre os de negação demonstrados por Alves destaca-se *anti-* e *não-*, quanto aos que denotam grandeza *super-*, *mega-*, *mini-*, *micro-*, os de temporalidade *pré-* e *pós-*, e os de repetição *re-* e *auto-*.

A derivação sufixal caracteriza-se pela junção de um elemento *não-independente* com uma base a qual tende a modificar a classe gramatical. Alguns dos citados pela autora são os que denotam adesão doutrinária ou ideológica, *-ismo*, *-ista*, os que se referem a quem realiza algo, *-or*, os de modo ou estado, *-idade* e os que aludem a uma possibilidade, *-vel*. A

⁸⁰ ALVES, Ieda Maria. *Neologismo: criação lexical*. São Paulo: Ática, 2004, p. 6.

⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 11.

derivação parassintética acontece quando os afixos se unem de maneira concomitante a base, como em *apalhaçar* em que se juntaram o prefixo *a-* e o sufixo *-ar*.

A composição é um procedimento em que bases autônomas e não-autônomas são postas lado a lado. Destacam-se no meio das subdivisões apresentadas pela autora, as composições subordinativas e coordenativas. A primeira se caracteriza pelo vínculo entre *determinante/ determinado* ou *determinado/ determinante*:

A subordinação lexical entre elementos compostos supõe uma relação de caráter determinante/ determinado, ou determinado/ determinante, entre dois elementos de uma unidade léxica. Implica ainda a transposição, para o nível lexical de outros fenômenos da sintaxe frasal⁸².

Na função de determinado se pode ter um elemento genérico, agregado a uma respectiva especificação como em: “operação desmonte”, “político-galã”. Na base também pode ocorrer um verbo: “empurra-êmbulo”, “lava-louça”, um substantivo ou um adjetivo como em, respectivamente “pinta-preta”, “média-metragem”. Nas composições coordenativas tem-se substantivos, adjetivos e elementos de outras classes justapostos numa mesma unidade. Neste tipo de composição as bases não perdem seu papel original: “As bases que compõem a nova unidade lexical desempenham a mesma função que a do elemento recém-formado e associam-se copulativamente a fim de formarem esse neologismo”⁸³. Como exemplos dessa composição apresentam-se: “jordanião-palestina”, “governo-guerrilha”, “outono-inverno”.

Outro recurso destinado à criação lexical é a conversão, ou derivação imprópria, em que uma palavra de determinada classe gramatical se desloca para outra classe sem acarretar transformação no item lexical. Processos utilizados com frequência de acordo com o *corpus* da autora são os de substantivação de adjetivos e substantivação de verbos, com a ressalva de que ao se acrescentar a um substantivo os prefixos *extra-*, *inter-*, *pós-*, *pré-*, *pró-* e *sem-* as palavras são adjetivadas e ao se adotar prefixos como *hiper-* e *vice-* ocorre a substantivação.

Os neologismos semânticos são os que se manifestam a partir da mudança de sentido da palavra com permanência de seus elementos formais. O que determina a mobilidade conceitual da palavra são procedimentos referentes ao estilo como a metáfora, a metonímia e a sinédoque. Veja-se o exemplo da palavra *piloto* citada por Alves, com o significado de “pessoa que faz prova por terceiros” perdendo o sentido primeiro de “pessoa que dirige um

⁸² ALVES, Ieda Maria. A observação sistemática da neologia lexical: subsídios para o estudo do léxico. *Alfa*, São José do Rio Preto, v. 50, 2007, p. 41.

⁸³ *Idem, ibidem*, p. 45.

veículo”⁸⁴. Outra ocorrência desse neologismo é no momento em que uma palavra excede as fronteiras de seu uso corrente para associar-se a um novo contexto. O termo *garimpagem* torna-se exemplo em que a acepção de “atividade que consiste na exploração de metais e pedras preciosas” é deslocada para “busca de elementos interessantes e preciosos”⁸⁵. Nesse caso, o sentido de base se altera e torna-se apto a ser utilizado em outra situação comunicativa.

Por fim, o neologismo por empréstimo é o único que se baseia em elementos externos ao acervo lexical do idioma. Apresentam um primeiro estágio em que são denominados de *estrangeirismos*, nesta etapa a palavra ainda é sentida como proveniente de fora da língua vernácula. Para Alves: “O estrangeirismo costuma ser empregado em contextos relativos a uma cultura alienígena, externa a da língua enfocada. Nesses casos, imprime à mensagem a ‘cor local’ do país ou da região estrangeira a que faz referência”⁸⁶. Exemplos são o espanholismo *jamonaria* que indica um gênero específico de estabelecimento comercial e os anglicismos *pole-position*, dianteira durante a largada, e *flying lap*, percurso célere.

O usuário da língua pode lançar mão deste recurso em distintas situações e com diferentes objetivos como na linguagem publicitária, selecionando o público alvo da campanha ou em colunas sociais com função apelativa, na qual se constata até mesmo distintas ocorrências de termo semelhante:

Nessa página de coluna social, são mencionados estrangeirismos pertencentes a dois sistemas linguísticos: ao inglês, *bachelor* (solteiro), e ao francês, *début* (começo).

Essas duas línguas, as que mais têm emprestado elementos léxicos ao português contemporâneo, concorrem curiosamente em um mesmo número da revista Manchete. O inglês *promoter* e o francês *promoteur* equivalem ao vernáculo “organizador” e no, veículo mencionado, alternam-se em diferentes contextos relativos a eventos sociais⁸⁷.

Quando incorporado ao patrimônio linguístico o estrangeirismo se torna *empréstimo*, o que denota que a palavra sofreu um processo de rearranjo na língua vernácula de cunho gráfico, morfológico ou semântico. Exemplo deste processo são as palavras *abajur*, *xampu* e *turnê*. Outro caso possível de empréstimo é aquele proveniente do uso contínuo: “*Jeans*, unidade lexical tão usada contemporaneamente, parece-nos já adaptada à língua portuguesa e

⁸⁴ ALVES, Ieda Maria. A observação sistemática da neologia lexical: subsídios para o estudo do léxico. *Alfa*, São José do Rio Preto, v. 50, 2007, p. 63.

⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 63.

⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 73.

⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 75.

manifesta-se, por isso, como empréstimo ao nosso idioma”⁸⁸. Quanto à classe gramatical, de acordo com a autora, costuma-se haver um maior número de substantivos, seguidos de adjetivos e advérbios em menor quantidade. Em relação a flexão de gênero e número há a propensão para manter a flexão de origem na língua receptora e em línguas como o inglês, em que não existe marcação de gênero, opta-se pelo masculino, a exemplo de *o ranking* ou se permite a variação segundo o correspondente em português como em “uma *university* = universidade”. Deste modo, o português permite a inserção de unidades externas ao seu próprio sistema e se utiliza de vários meios para permitir a incorporação do elemento ao seu patrimônio lexical.

Uma vez apresentados os recursos de formação de palavras em português, encaminha-se no tópico seguinte uma breve exposição dos procedimentos realizados em língua espanhola na composição do léxico.

2.2.2. Processos neológicos em língua espanhola

Em espanhol recorre-se às atividades do *Observatori de Neologia* e à RAE para apresentar processos neológicos do idioma. Próximo da proposta de Alves, que consiste em recolher, examinar de maneira crítica e disseminar as manifestações neológicas do português contemporâneo, o *Observatori de Neologia* da Universidade Pompeu Fabra, em Barcelona, tem entre seus objetivos coletar um corpus de proveniência oral e escrita do espanhol e do catalão, descrevê-lo, analisá-lo e difundi-lo por meio de trabalhos científicos⁸⁹.

Criado em 1988, o observatório é atualmente presidido por María Tereza Cabré. Também possuía como objetivo inicial a compilação de formas neológicas para dicionários. Segundo Cabré: “La finalidad aplicada para la cual nació este observatorio era la de permitir la actualización permanente de los diccionarios generales con datos que aparecieran en la prensa y que tuvieran arraigo en el uso social”⁹⁰.

Desse modo, em sua metodologia o observatório divide os neologismos em neologismo

⁸⁸ ALVES, Ieda Maria. A observação sistemática da neologia lexical: subsídios para o estudo do léxico. *Alfa*, São José do Rio Preto, v. 50, 2007, p. 79.

⁸⁹ *Observatori de Neologia*. Disponível em: <http://www.iula.upf.edu/obneo/obpreses.htm> Acessado em 25 de maio de 2012.

⁹⁰ A finalidade aplicada para a qual nasceu este observatório era permitir a atualização permanente dos dicionários gerais com dados que apareceram na imprensa e que se arraigaram no uso social. OBSERVATORI DE NEOLOGIA. *Metodología del trabajo en neología*: critérios, materiales y procesos. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, Universitari de Lingüística Aplicada, 2004, p. 1.

de forma (sufixação, prefixação, composição, conversão sintática sintagmatização⁹¹), sintático, semântico e empréstimo⁹².

Estabelece-se como neologismo formado por sufixação aquele que se constitui a partir da união de um sufixo a um radical, por exemplo: *uniformizador* e *interculturalidad*. São considerados como pertencentes a esse grupo os que se derivam de antropônimos, sobretudo os que denotam posicionamento ideológico: *aznarista* (relativo a José María Aznar) e *chavismo* (relativo a Manuel Chaves). Por prefixação se constitui o neologismo quando se liga um radical a um prefixo, como em: *antiespañolista*, *neovanguardismo*, *reislamización*.

Os neologismos por composição se formam pela junção de dois radicais, a exemplo de *iberoamérica*, *quitahambre* e *googleadicto*. Por conversão sintática tem-se os determinados pela mudança de função gramatical, sem acarretar transformação na unidade lexical, por exemplo: *neoliberal* como substantivo (documentado no corpus de exclusão como adjetivo), *rediseño* a partir de *rediseñar*, *autogestionar* a partir de *autogestión*. A sintagmatização se compõe por uma formação sintática que se lexicaliza como em: *trabajadora social*, *violência doméstica*, *motor de búsqueda* e *sin papeles*.

Os neologismos sintáticos são os que provocam variação na função gramatical (gênero, número, etc.) de uma base léxica, por exemplo: *descalificarse*, verbo pronominal, para *descalificar* (verbo transitivo), *amo de casa*, substantivo masculino, para *ama de casa* (substantivo feminino). Os neologismos semânticos se constituem por alteração de sentido na unidade léxica como em: *buscador* (informática) e *parquet* (quadra de basquete). Este neologismo ocorre também pela conversão de um nome próprio em comum, por exemplo: *nivea*, *topperware* e *bollicao*. O Observatório assinala a percepção intrincada desse fenômeno: “La neología semántica suele ser difícil de detectar, dado que se trata de un proceso de creación léxica muy productivo que al, mismo tiempo, no presenta evidencia formal alguna de una modificación de sentido⁹³”. Devido a sua constância e a falta de indícios que ateste a transformação do termo em si, se faz necessário observar a situação de produção e os manuais de referencia.

Como empréstimo, o Observatório classifica o elemento proveniente de outro idioma, seja adaptado ou não, por exemplo: *aggiornamento*, *after hours*, *ghetto* e *sushi*. A RAE os

⁹¹ *Sufijación, prefijación, interferencias entre sufijación y prefijación, composición, lexicalización, sintagmación.*

⁹² *Préstamo.*

⁹³ A neologia semântica costuma ser difícil de detectar, dado que se trata de um processo de criação léxica muito produtivo que, ao mesmo tempo, não apresenta evidencia formal alguma de uma modificação de sentido. OBSERVATORIO DE NEOLOGIA. *Metodología del trabajo en neología: criterios, materiales y procesos*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, Universitari de Lingüística Aplicada, 2004, p. 17.

chama também de estrangeirismos⁹⁴, considerando essas manifestações neológicas como decorrentes do intercâmbio cultural capaz de se realizar de distintas maneiras na história:

Así, son exemplos clásicos de absorción de arabismos durante el dominio musulmán de la península ibérica; la entrada de galicismos (voces procedentes del francés) desde la Edad Media, e con especial intensidad, a partir de la Ilustración; la acogida de indigenismos (voces procedentes de lenguas indígenas de América) tras la llegada de los españoles a tierras americanas; la penetración de italianismos durante el renacimiento, o la masiva incorporación de anglicismos (voces procedentes del inglés) a partir del siglo XIX, como secuencia de la hegemonía política, económica y cultural del mundo anglosajón en época moderna⁹⁵.

A entrada de arabismos, galicismos, indigenismos, italianismos e anglicismos no espanhol desdobrou-se de distintas formas no tempo a depender das trocas políticas, sociais, econômicas e culturais perpetradas por diferentes povos. Podem ser utilizados na acomodação de algum conceito externo à língua como o termo indígena *tomatl* que foi incorporado como *tomate*.

O espanhol inclina-se a adequar o elemento estrangeiro às suas próprias normas que podem ser de ordem fonético-fonológica, morfológica, prosódica ou ortográfica sendo alcançada de distintos modos. Dentre eles, a *RAE* cita:

asimilando los fonemas del vocablo original inexistentes en español a los más próximos del sistema fonológico (quechua pishku > esp. *pisco*; fr. *flèche* [flesh] > esp. *flecha* [flécha]; ing. *shoot* > esp. *chute*); modificando o simplificando secuencias gráfico-fonológicas ajenas a nuestro idioma, o estructuras silábicas de difícil articulación en español para sustituirlas por las que resultan más naturales en nuestra lengua (nahua *tzictli* > esp. *chicle*; it. *sbirro* > esp. *esbirro*; fr. *batterie* > esp. *batería*; ing. *beefsteak* > esp. *bistec*); pronunciando los grafemas presentes en la forma original con en valor fonológico que tienen en nuestro sistema (fr. Jardín [yardá] > esp. Jardín [jardín]), modificando la grafía originaria para adecuarla a la pronunciación representada según las convenciones ortográficas del español (it. *ciarlare* > esp. *charlar*; ingl. *tilbury* > esp. *tílburi*; fr. *couplet* > esp. *cuplé*)⁹⁶.

⁹⁴ *Extranjerismos* em espanhol.

⁹⁵ Assim, são exemplos clássicos de absorção de arabismos durante o domínio muçulmano da península ibérica; a entrada de galicismos (vozes provenientes do francês) desde a Idade Média, e com especial intensidade, a partir da Ilustração; a acolhida de indigenismos (vozes procedentes de línguas indígenas da América) depois da chegada do espanhol às terras americanas; a penetração de italianismos durante o renascimento, ou a massiva incorporação de anglicismos (vozes procedentes do inglês) a partir do século XIX, como consequência da hegemonia política, econômica e cultural do mundo anglo-saxônico na época moderna. *Real Academia Española: ortografía de la lengua española*. Buenos Aires: Espasa, 2011, p. 596.

⁹⁶ Assimilando os fonemas do vocábulo original inexistentes em espanhol aos mais próximos do sistema fonológico (quechua pishku > esp. *pisco*; fr. *flèche* [flesh] > esp. *flecha* [flécha]; ing. *shoot* > esp. *chute*); modificando ou simplificando secuencias gráfico-fonológicas alheias ao nosso idioma, ou estruturas silábicas de difícil articulação em espanhol para substituí-las pelas que resultam mais naturais em nossa língua (nahua *tzictli* > esp. *chicle*; it. *sbirro* > esp. *esbirro*; fr. *batterie* > esp. *batería*; ing. *beefsteak* > esp. *bistec*);

Ao seguir tais procedimentos o empréstimo ou estrangeirismo se adapta à estrutura própria do castelhano de modo a corresponder às normas e modelos do idioma. Todavia há os que não se ajustam e permanecem, ou se aproximam, às características gráficas ou prosódicas do sistema de que são oriundos. A *RAE* os denomina de estrangeirismos crus ou não adaptados⁹⁷ e enumera alguns casos históricos em que os falantes perderam a consciência neológica e, portanto, o termo foi admitido no espanhol, como: “alcalde (del ar. Hisp. *alqádi*), documentada ya en el siglo XI; *jardín* (del fr. *jardín*), introducida en la baja Edad Media; *canalla* (del it. *canaglia*), que entra a finales del siglo XV⁹⁸”.

Por distintos fatores, em geral, externos ao sistema linguístico, na contemporaneidade são introduzidos elementos novos no espanhol. Esses fatores giram em torno do aumento do número de pessoas alfabetizadas, do crescimento no ensino de língua estrangeira, sobretudo o inglês, e o forte apelo midiático sobre os usuários do idioma. Assim, a título de exemplo dentre os completamente adaptados, estão os anglicismos *anfetamina*, *champú* e *escáner*⁹⁹ (do ing. *amphetamine*, *shampoo*, *scanner*); os galicismos *afiche*, *avalancha* e *champán*¹⁰⁰ (do fr. *affiche*, *avalanche*, *champagne*)¹⁰¹. E dentre os termos de grande difusão no castelhano atual em que permanecem aspectos do idioma originário, estão: *affaire*, *ballet*, *best seller*, *camping*, *gourmet*, *maître*, *muzzarella*.

Desse modo, existem estrangeirismos que são fixados pelo usuário, que não cedem a variabilidade dos costumes e das práticas, e que sofrem modificações ao serem introduzidos no sistema léxico do espanhol. Contudo, há os empréstimos que subsistem com parcial ou total permanência de sua forma anterior por fatores como:

se emplean solo para nombrar realidades pertenecientes al ámbito propio de la lengua de origen; por el prestigio que confiere, para muchos hablantes, el uso de las grafías no adaptadas; por resultar las posibles adaptaciones en exceso chocantes o alejadas del original; por haberse popularizado el empleo del término con la grafía originaria, etc.¹⁰²

pronunciando os grafemas existentes na forma original com o valor fonológico que têm no nosso sistema (fr. Jardín [yardá] > esp. Jardín [jardín]), modificando a grafía original para adecua-la a pronuncia representada segundo as convenções ortográficas do español (it. *ciarlare* > esp. *charlar*; ingl. *tilbury* > esp. *tílburi*; fr. *couplet* > esp. *cuplé*). *Real Academia Española*: ortografía de la lengua española. Buenos Aires: Espasa, 2011, p. 597.

⁹⁷ Extranjerismos crudos o no adaptados.

⁹⁸ *Alcalde* (do ar. hisp. *alqádi*), documentada já no século XI; *jardín* (do fr. *jardín*), introduzida na baixa Idade Média; *canalla* (do it. *canaglia*), que entra ao fim do século XV. *Idem, ibidem*, p. 597.

⁹⁹ Anfetamina, xampu e escâner.

¹⁰⁰ Cartaz, avalanche e champanhe.

¹⁰¹ *Idem, ibidem*, p. 598.

¹⁰² Empregam-se apenas para nomear realidades pertencentes ao âmbito próprio da língua de origem; pelo prestígio que confere, para muitos falantes, o uso das grafias não adaptadas; por se tornarem, as possíveis adaptações em excesso, chocantes e distanciadas do original; por se ter popularizado o emprego do termo com a

Por tais fatores que, podem determinar que o termo não se adapte inteiramente ao sistema de chegada, a *RAE*, ao lado da Associação de Academias de Língua Espanhola¹⁰³, sugere que as normas estabelecidas por manuais específicos devem ser observadas na adoção de estrangeirismos com o fim de preservar a estabilidade ortográfica do idioma.

2.3. Criação e linguagem em Guimarães Rosa

João Guimarães Rosa (1908-1967) antes de ser consagrado como escritor foi médico e ingressou na carreira diplomática. Conhecia diversas línguas dentre elas o alemão, o inglês, o francês, o espanhol e o italiano, fato provavelmente determinante em sua escrita que não apenas se utiliza da palavra, mas também a tematiza e a inseri como questão humana: “Ações? O que eu vi, sempre, é que tôda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo”¹⁰⁴.

Escreveu romance, contos e crônicas marcados por uma linguagem própria, tomada por características formais singulares. Inicia com a publicação de *Sagarana* (1946), segue com a publicação em 1956 das novelas que atualmente compõem os três volumes de *Corpo de baile*, a ser *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá*, *no Pinhém* e *Noites do Sertão*. *Grande sertão: veredas* surge no mesmo ano, como seu único romance, no qual as inovações de linguagem se adensam. Seus últimos livros formam as duas coletâneas de contos *Primeiras estórias* (1962) e *Tutaméia: terceiras estórias* (1967).

Falece de um ataque cardíaco aos 59 anos no Rio de Janeiro, em 19 de novembro. Suas obras póstumas são *Estas estórias* (1969) e *Ave, palavra* (1970). No tópico seguinte investiga-se na escrita de Guimarães Rosa o especial tratamento conferido à palavra.

2.3.1. A escritura em perspectiva

Um dos atributos que singulariza o escritor brasileiro é a linguagem e o apuro formal que insere a palavra num complexo labirinto de rumos por desvelar. Seja Riobaldo, Manuelzão, Diadorim ou Glorinha, seus personagens manifestam na fala uma rede de significados a serem percorridos pelo leitor dentro da ação em que perduram.

Guimarães Rosa compõe por meio de uma profunda investigação sobre as nuances e

grafia originária, etc. *Real Academia Española: ortografía de la lengua española*. Buenos Aires: Espasa, 2011, p. 598.

¹⁰³ Asociación de las Academias de la Lengua Española.

¹⁰⁴ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 177-8.

possibilidades do significante. Um dos recursos que utiliza para tornar a linguagem polivalente em sua obra é a busca por aspectos da oralidade que confluem com a escrita instaurando efeitos inesperados na ordenação do discurso. Campos (1988) destaca tal aspecto em sua análise, em que:

O caráter assistemático da fala, opõe-se ao sistemático da língua, criando-se uma recodificação que aproveita o aspecto dialético para colocar-se entre duas linhas de força: uma variante popular, falada, da qual se extraem os efeitos estilísticos, criados à revelia das normas da língua, mas que se encaixam no sistema e outra variante culta e literária, que implica o uso voluntário, consciente da linguagem¹⁰⁵.

Ao se utilizar da oralidade, o escritor brasileiro cria novas possibilidades partindo da ordenação própria que esta modalidade de expressão da língua apresenta integrando-a à escrita. Esta que, segundo Campos, é subvertida por Guimarães Rosa ao selecionar palavras e sentenças específicas da fala:

A escritura de Guimarães Rosa radicaliza, elevando a tensão a grau máximo de experimentalismo. Recolhe, nas expressões informais da comunicação oral, a pujança viva e as estratégias que ela emprega para burlar a sua irmã, sisuda e circunspecta, que a gramática protege. Escava pequenas comunidades linguísticas, o léxico arcaico, a ordenação sintática de quem vai planejando à medida que fala. Isso cria um artesanato verbal, voltado para o contar contando (e não para o aspecto conservador, industrializado, que norteia, em geral, as construções chamadas “cultas”). Daquela pauta, retira as dissonâncias, os arabescos desconhecidos, às vezes para os ouvidos cultos, mas afinados para a audição dos falantes que os utilizam¹⁰⁶.

Escavar, como busca, investigação, é o que denota a obra rosiana, em específico, *Grande sertão: veredas*, o traço do experimentalismo e de constante reelaboração de sentido. Assim, Ángel Rama (1926-1983), crítico e ensaísta uruguaio, descreve em seu ensaio “Literatura e Cultura”, publicado pela primeira vez em 1982, a narrativa de Guimarães Rosa no que tange ao singular imbricamento entre o popular e a tradição que concorrem para a escolha apurada e o labor contínuo sobre a palavra em suas virtualidades.

Rama o situa como um dos responsáveis por repensar o manancial da cultura popular e integrar em seu romance o monólogo discursivo proveniente da narração oral. O autor brasileiro é enfatizado neste momento, como o que articulou, o impacto modernizador e a tradição. Ao adotar um sistema popular de narração, juntamente com um léxico elaborado a

¹⁰⁵ CAMPOS, Vera Mascarenhas de. *Borges e Guimarães: na esquina rosada do Grande sertão*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 22.

¹⁰⁶ *Idem, ibidem*, p. 53.

partir de vários arcaísmos:

Parte-se de uma língua e de um sistema narrativo populares, profundamente enraizados na vida sertaneja, o que se intensifica com uma pesquisa sistemática que explica a coleta de numerosos arcaísmos léxicos e a descoberta dos variados pontos de vista com que o narrador elabora o texto interpretativo de uma realidade, e se projetam ambos os níveis sobre um receptor-produtor (Guimarães Rosa) que é um mediador entre duas esferas culturais desconectadas: o interior-regional e o exterior-universal¹⁰⁷ (RAMA, 2002, p. 271).

Observa-se que o autor não manifesta uma perspectiva hierarquizante em torno do léxico que utiliza em sua obra, de maneira a reconstruir o local sem estigmatizá-lo ou distanciá-lo da perspectiva do narrador. Em *Grande sertão*, Riobaldo reproduz variações da oralidade “nos pobres peitos da gente”¹⁰⁸, “taperão”, “esfaiscava” e faz referência à fauna da região, “gavião-andorim”, para constituir um aspecto local, a aridez sertaneja:

Um gavião-andorim: foi o fim de pássaro que a gente divulgou. Achante, pois, estava naquela coisa — taperão de tudo, fofo ocado, arreverso. Era uma terra diferente, louca, e lagoa de areia. Onde é que seria o sobejo dela, confinante? O sol vertia no chão, com sal, esfaiscava. De longe vez, capins mortos; e uns tufos de seca planta — feito cabeleira sem cabeça. As exalastrava a distância, adiante, um amarelo vapor. E fogo começou a entrar, com o ar, nos pobres peitos da gente¹⁰⁹.

“Gavião-andorim”, “achante”, “taperão”, “arreverso”, “esfaiscava” e “exalastrava” são breves exemplos do diálogo que o léxico pode estabelecer com a narração oral e popular recriando na obra as especificidades da fala local e da fauna da região, isto porque o autor mineiro não os reproduz simplesmente, mas os engloba ao seu fazer artístico de modo a selecioná-los e modificá-los. Tal circunstância verificada no romance rosiano torna patente o caráter fundador de sua linguagem constituída de maneira própria, original.

Desse modo, a multiplicidade que o léxico rosiano apresenta e que não só perfaz o ambiente da ação narrativa como dota de profundidade o discurso literário é o próximo tema visto, sobretudo a partir dos críticos que se debruçaram sobre esse aspecto da obra de Guimarães Rosa.

¹⁰⁷ RAMA, Ángel. Literatura e Cultura. In: *Literatura e cultura na América Latina*. Org. Sandra G. Vasconcelos e Flávio Aguiar. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 271.

¹⁰⁸ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 48.

¹⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 48.

2.3.2. Inovação lexical e criação estética em Guimarães Rosa

A partir de um olhar retrospectivo sobre a crítica à obra de Guimarães Rosa observa-se que distintas apreciações foram feitas em torno da linguagem de seus livros. Estas inovações se espriam por outras obras do autor sendo utilizadas no plano estético para diferentes fins, para destacar a fala local, para realçar ou caracterizar o que é próprio do sertão, ou para instituir uma nova forma de ler e de inserir o leitor no texto literário. Os críticos ao emitirem seus juízos a respeito do uso criativo da palavra por Guimarães Rosa realçaram ora os recursos empregados, ora a tendência à vanguarda inerente a escrita do autor.

Cavalcanti Proença no ensaio “Trilhas no Grande Sertão” (1959) analisa aspectos relacionados ao estilo e aos processos que constituem a obra. Logo de início revela o desconforto com a falta de termo que defina de maneira eficaz o estilo literário de *Grande sertão: veredas*. Por esse motivo resolve denominar como *barroco* os componentes que compõem a obra rosiana:

Não encontro, além do barroco, outra classificação para o estilo de *Grande sertão: veredas*. E dizendo-o, estou confessando que ela só me ocorre, à falta de termo que melhor defina a estilística de Guimarães Rosa, nela compreendidos todos os elementos que formam a personalidade da forma literária¹¹⁰.

Ao utilizar o termo barroco, delimita sua abrangência, afirmando que o romancista lançou mão de algumas das características deste estilo sem filiar-se a ele em absoluta conformidade. Sublinha a contínua necessidade de realce dos aspectos emotivos da obra, o que leva o romancista a investigar formas originais que façam parte de sua linguagem, que oscila entre o jogo e a grandiosidade: “Esse dinamismo, não raro conduz a linguagem à obscuridade, e sempre à assimetria, fazendo-a oscilar entre a altiloquência e o lúdico, meramente encantatório”¹¹¹.

O projeto artístico de Guimarães Rosa, de acordo com o crítico, já se mostra autônomo desde sua primeira publicação, *Sagarana* (1946), que para indicar, histórias de semelhante cunho lendário, mescla o germânico *saga* ao tupi *rana*. Para Proença, esta autonomia se apresenta a partir de procedimentos linguísticos que se misturam e revelam:

¹¹⁰ PROENÇA, M. Cavalcanti. Trilhas no Grande Sertão. In: *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p. 211-12.

¹¹¹ PROENÇA, M. Cavalcanti. Trilhas no Grande Sertão. In: *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p. 211.

aproximações que causam estranheza — regionalismos vizinhando com latinismos, termos da língua oral e da linguagem castiça entrelaçando-se, contiguidades surpreendentes do português arcaico e de formas recém-nascidas, mal arrancada do porão das latências idiomáticas, a estrita semântica dos termos etimológicos e translações violentas, de impulso metafórico ou não¹¹².

Proença segue exemplificando os mecanismos que permeiam o estilo rosiano. Em primeiro lugar, cita alguns “latinismos”, vocábulos provenientes do latim, em *Grande sertão* como: *restível* (oriundo de *restibilitis* que significa aquilo que é cultivável anualmente), *renitiam* (advindo de *reniti* que faz referência àquele que não cede a algo) e *sucrepa* (oriundo de *sucrepare*, algo que causa um ruído forte).

Em seguida, apresenta os “arcaísmos”, expressão que em geral não é mais empregada pelos falantes de um idioma, apontando dificuldades em discerni-los de certos termos regionais, e menciona como exemplos: *aspeito*, *assino*, *direitamente* e *teúdos*. E dentre as palavras utilizadas atualmente, empregadas por Guimarães Rosa no sentido arcaico estão: *acinte* (como causa, efeito) e *ofendido* (significando ferido). “Palavras eruditas” também foram usadas pelo escritor, por exemplo: *socolor* (significando “sob o aspecto de”) e *alpondras* (pedras que ligam as margens de um rio).

Quanto aos “indianismos” Proença afirma que estão disseminados na obra, a exemplo de: *ocas*, *tapejar*, *mbaiá* e *caapuão*. O crítico se detém em *tapejara* (*tape*: caminho e *jara*: senhor), do tupi, que faz referência aos “conhecedores de caminhos, os guias”¹¹³ e em *mbaiá*, designativo dos índios guaicurús a uma forma de camuflagem na mata em períodos de batalha. Ao se apropriar de termos, seja provenientes do latim ou do tupi, o autor mineiro investiga maneiras de aproveitar as possibilidades que a língua oferece para a criação.

Ao questionamento se Guimarães Rosa criou um idioma novo, Proença prefere deter-se ao fato de que houve uma profunda busca por mecanismos que tornassem possível a expressão de um conteúdo acentuadamente emotivo:

O que ocorreu foi ampla utilização de virtualidades da nossa língua, tendo a analogia, principalmente, fornecido os recursos de que ele se serviu para construir uma fala capaz de refletir a enorme carga afetiva do seu discurso. Daí, embora reconhecendo que, pela abundante contribuição individual, essa fala encontra dificuldades para se incorporar à *língua*, não cabe falar em criação, mas em esforço consciente no sentido de uma evolução da

¹¹² PROENÇA, M. Cavalcanti. Trilhas no Grande Sertão. In: *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p. 213.

¹¹³ *Idem, ibidem*, p. 216.

linguagem¹¹⁴.

O autor mineiro lançou mão de processos neológicos como a adição de prefixo ou sufixo a um radical, câmbios fonéticos, regionalismos, reavivamento de sentidos em desuso, modificação da ordem sintagmática. O crítico se refere também ao entrelaçamento de características típicas da fala na escrita, o que confere a esta maior flexibilidade propiciando a rearticulação do significado para aproximá-lo do imprevisto.

Proença segue exemplificando ocorrências de “expletivos”, termos de matiz enfático, pleonasmos, superlativos, jogos sonoros, onomatopeias, prefixação e toponímicos, detalhando os três últimos. Sobre as onomatopeias sublinha a capacidade destas de conservar a atenção do leitor e convidá-lo a participar ludicamente do texto: “Neologizando vocábulos comuns, reavivando-lhes o significado já obliterado ou por demais esmaecidos pelo uso corrente, dando-lhes uma precisão que esse mesmo uso acabou por destruir”¹¹⁵. Desse modo, o escritor mineiro aproveitou o que preexistia na linguagem oral e os processos de formação de palavras para dotar seu estilo de maior expressividade.

Em relação à “prefixação”, o crítico destaca três situações específicas, a que é utilizada sem um objetivo definido, a que proporciona maior ênfase ao sentido e a que exprime somente uma forma opositiva. Lembrando-se do prefácio “Hipotrético”, sabe-se que Guimarães Rosa atua sem se preocupar com a delimitação de um sentido específico aos termos, defendendo a língua em seu caráter lúdico.

Dentro do mesmo tópico Proença salienta os processos de composição por justaposição e aglutinação, neologismos sintáticos e casos de derivação imprópria em que há a conversão de nomes em verbos. E, ao encerrar o tópico, aborda o reavivamento de expressões estereotipadas com o objetivo de atrair o olhar do leitor: “O rejuvenescimento, quer de conteúdo, quer de forma, de lugares com uns e clichês estereotípicos que, tal como se observou para os arcaísmos readquirirem vitalidade, despertando a consciência do leitor já indiferente à forma velha¹¹⁶”. Percebe-se que mesmo os clichês são reorganizados para estimular o leitor a olhar de modo diverso o que já conhece.

Por fim, quanto aos “toponímicos”, o crítico assinala que os critérios de Guimarães Rosa para atribuir nome a lugares e pessoas são os prosódicos, os populares, que giram em torno do sentido afetivo do termo junto aos indivíduos, e a própria seleção de nomes

¹¹⁴ PROENÇA, M. Cavalcanti. Trilhas no Grande Sertão. In: *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p. 217.

¹¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 226.

¹¹⁶ PROENÇA, M. Cavalcanti. Trilhas no Grande Sertão. In: *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p. 232.

preexistentes.

Outro crítico que tematiza a multiplicidade que a linguagem rosiana apresenta é Nei Leandro de Castro em *Universo e vocabulário do Grande Sertão* (1982). Seu objetivo principal, não é realizar um estudo aprofundado, mas organizar um glossário que elucide ou desperte a curiosidade do leitor. Ainda assim, em sua parte introdutória Castro procede a uma síntese dos recursos adotados por Guimarães Rosa em sua obra.

Castro afirma que é inerente à obra literária a capacidade de reinvenção crítica, i.e., ser alvo de diversas leituras ao longo do tempo. No autor mineiro esta se torna uma marca de sua escrita:

O romance de Guimarães Rosa oferece ângulos de visão mutável a cada tomada e, com respeito à crítica literária, estabelece nela uma consciência, um esforço de autonomia como processo reinventivo, a partir do contexto, seu ponto inicial e laboratório¹¹⁷.

A palavra, nesse caso institui o sertão, ao manipulá-la, surge o mundo próprio composto por uma natureza e personagens particulares. Esse esmero com o material poético aproxima *Grande sertão do barroco* enquanto estilo de época. Castro constata que: “As grandes antíteses — Amor-Ódio, Deus-Demônio — serão tratadas à luz de figuras características da época barroca, emergindo de uma verdade complexa e apenas sugerida”¹¹⁸. A proximidade com o poético permite que as ações que envolvem Riobaldo e das quais participa sejam encaradas sob uma perspectiva nova, que rompa com a monotonia de acontecimentos comuns.

A descontinuidade presente na linguagem e na estruturação do enredo favorece a percepção do sentido pelo leitor: “Aparecem, para tal fim, os sufixos hipocorísticos, as violências gramaticais, ritmos que acendem a audiovisualidade do leitor”¹¹⁹. O ritmo é outro fator presente na obra que a relaciona à poesia, num encadeamento rítmico e imagético que estimula as percepções do leitor.

Este deve libertar-se de hábitos arraigados de leitura, visto que Guimarães Rosa em seu estilo investiga formas que se desviem do habitual e ao buscar a poesia questiona o próprio gênero romance. Para Castro a obra rosiana se sobrepõe ao dito esvaziamento do gênero:

Já se afirmou que a crise atual do romance deve-se ao sentimento de insuficiência da visão privada do mundo. Também, acrescente-se, à

¹¹⁷ CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande sertão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982, p. 17.

¹¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 19.

¹¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 19.

repetição sem variantes em torno das formas de comunicação. Se, contudo, um fato isolado na conjuntura atual não concorre para a revivificação do romance, Guimarães Rosa terá pelo menos de ser estudado fora dessa crise. O *Grande Sertão*, ao tempo em que destrói o *nonsense* na ficção, faz isto validamente porque aponta uma solução e um caminho em si mesmo¹²⁰.

O autor mineiro cria soluções capazes de provocar um reordenamento no que se compreende como pertencente ao romanesco, sendo minucioso na composição de detalhes altamente expressivos, por exemplo, a utilização de expletivos, e na reinvenção do que já foi revestido pela trivialidade.

A respeito desse ponto Castro assevera que: “Faz parte desse planejamento a guerra ao lugar-comum, à frase-feita, ao clichê — que não serão evitados, como se verá, mas reconicionados inventivamente”¹²¹. Ao descrever pormenores envoltos em matizes afetivos e estruturar sua linguagem para luzir de modo inesperado Guimarães Rosa torna-se o que Castro define por “artista verdadeiro”, aquele passível de transgredir o já estabelecido e provocar o leitor no que tange ao sensível de maneira cada vez inesperada.

Quanto à problemática sobre a fundação de um novo idioma por Guimarães Rosa, Castro prefere afirmar que o autor mineiro soube elaborar a própria língua em favor de uma escrita em que a presença de neologismos se agrega como um dos fatores que a torna particular:

Não se queira conferir a Guimarães Rosa a criação de uma língua ou de um dialeto. Podemos, todavia, atribuir-lhe a tradução de uma linguagem dentro da língua, pois ele avançou a problemática do estilo, consequência de elementos estético-informacionais que configuram o repertório de seus valores. Sua obra assimilou isomorficamente o literário e o plebeu, neologismos, formas arcaicas, regionalismos, sem que antes de tudo isso não deixe de filtrar-se pelo repalvreamento pessoal do código idiomático¹²².

As palavras sofrem interferência do escritor, que escava, investiga meios diferenciados de compor sua realidade e de propor ao leitor uma relação com a obra passível de aprofundar-se a cada contato. Para submeter a linguagem de *Grande sertão* ao exame de suas características o crítico a divide em *neologismos* e *arcaísmos*.

Define os neologismos, como palavras constituídas pelo autor para um contexto específico, que assumem caráter criativo. Segundo Castro, eles se tornam únicos ao se atrelarem a determinada situação: “Estando a invenção de Guimarães Rosa a serviço imediato

¹²⁰ CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande sertão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982, p. 20.

¹²¹ *Idem, ibidem*, p. 21.

¹²² *Idem, ibidem*, p. 22.

da ênfase visando a um conjunto harmônico, tais termos são pedras angulares dentro de um determinado texto, e rara vez, ou jamais, se repetem”¹²³. O crítico passa a pôr em relevo os procedimentos neológicos que identifica em *Grande sertão*, a ser: analogia, redobro, aglutinação, justaposição, verbificação, nominalização, vocabulização onomatopaica e afixação.

“Analogia” é um processo utilizado pelo autor em que uma palavra é passível de relacionar-se com outra por compartilharem características formais em comum. Desse modo as palavras *demorão*, *frior* e *outrarte*, que estão no romance, encontram-se respectivamente em paralelo com *temporão*, *alvor* e *destarte*. O “redobro” é provocado pela duplicação de um elemento com fim de obter um valor de plural, sendo que Guimarães Rosa o seleciona tanto para este fim quanto para enfatizar como em *brisebisa* e *cruz-cruz*.

Por “aglutinação”, Castro entende a união de duas palavras capaz de provocar nuance ou transformação no significado. Cita Proença porque este não a distinguiu de “redobro”. O autor mineiro usa em *testalto* e *claráguas* aglutinando um adjetivo a um substantivo, em *fechabrir*, unindo dois verbos, entre outros exemplos. A justaposição, segundo Castro, é usada em *Grande sertão* com certas intenções expressivas, ora para desviar-se do esperado, como em *graças-a-deus* e *come-calado*, ora para estabelecer jogos de palavras: como em *cristo-jesus* e *mundo-de-lua*.

A “verbificação” e a “nominalização” são, respectivamente, a mudança de substantivos para verbos e de verbos para substantivo. De acordo com o crítico, estes recursos são frequentes na obra rosiana e decorrem do objetivo de ampliar seu acervo expressivo. Como exemplo de verbificação tem-se *luava* (proveniente de luar) e *chungavam* (advindo de “chunga”, designativo local para “seriema”) e de nominalização tem-se *entreluz* (proveniente de “luzir”) e *urjo* (advindo de “urgir”).

Castro chama de “vocabulização onomatopaica” a constituição de onomatopeias, representação aproximativa dos sons, adotando a divisão, onomatopeias não vocabulizadas e vocabulizadas. Este recurso concorre para a escrita de Guimarães Rosa no que tange ao ritmo e ao tom enfático:

O estilo de Guimarães Rosa reclama todos os recursos possíveis da ênfase, do ritmo, da criação, em suma. A onomatopeia, servindo a um tempo de valor revitalizante, de recurso sonoro e de processo fecundante no contexto,

¹²³ CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande sertão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982, p. 26-7.

dela não podia prescindir o romancista mineiro¹²⁴.

Em *Grande sertão: veredas* o crítico cita as seguintes onomatopeias, que não estão dicionarizadas: *arrejájrajava*, *bilim-bilim*, *chirilil* e *pá-pá*. Quanto ao fenômeno da “afixação” que consiste em agregar um prefixo ou um sufixo ao radical, Castro menciona novamente o ensaio de Proença, que já abordava a temática, e põe em relevo o vínculo de um sufixo a um termo arcaico. Acerca deste mecanismo utilizado por Guimarães Rosa, Castro exemplifica com: *aguçoso*, *atarefação*, *macheza*, *agouramento* e *estreitura*.

Os “indianismos” são compreendidos como termos que advêm de línguas indígenas. Em *Grande sertão: veredas* sob esta classificação se encontram os topônimos e diversas palavras dicionarizadas. Dentre as que passaram por intervenção do autor estão: *caatingal* e *caatingano* (a partir de “caatinga”), *proporema* (a partir de *porá-pora-êyma*, do tupi que significa descampado) e *embaiado* (a partir de *mbaiá*), palavra já referida por Proença.

Sobre os “estrangeirismos” Castro afirma que o escritor mineiro se deixou influenciar pelas várias línguas que manejava para realizar as adaptações necessárias segundo seus interesses de composição artística: “Guimarães Rosa invoca seus conhecimentos de poliglota para tirar da palavra o máximo efeito em função da dinâmica do discurso, ou bem de uma co-realidade de estruturas que se projetam do seu laboratório produtivo”¹²⁵. Assim, Guimarães Rosa emprega do inglês *smart* e *show* para produzir *esmartes* e *xô* e, como latinismo, *ab irado* e *capistro* para obter *abirado* e *capistrou* (que significam, respectivamente, “influenciado pela ira” e “encabrestar”).

Em relação aos “arcaísmos”, o crítico os insere como parte do levantamento linguístico instituído pelo escritor mineiro reavivando palavras e processos não mais aproveitados pelos falantes do português atual:

Investigador da língua portuguesa, o romancista utilizou processos semânticos existentes, mas esquecidos, emperrados pelo desuso. De posse da velha matriz, fê-la girar adaptada a uma mecânica e a um tempo novos, lubrificou-a, e o seu engenho trouxe à luz arcaísmos imprevistamente remodelados¹²⁶.

Guimarães Rosa lança mão da preposição *so*, proveniente do latim *sub*, que significa “baixo”, para acrescentá-la como sufixo e formar: *sochupar*, *soforma* e *sonome*. E como

¹²⁴ CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande sertão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982, p. 32.

¹²⁵ *Idem, ibidem*, p. 35.

¹²⁶ CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande sertão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982, p. 38.

prefixo, para marcar intensidade, utilizou *re* e *arre*, a exemplo de: *arrebrusco*, *arreglórias*, *reafundo* e *re-cheio*, sendo que Gil Vicente já se servia de tais prefixos em suas obras. Desse modo, os arcaísmos compõem uma categoria à parte formada por usos antigos, reaproveitados pela obra, proveniente de buscas realizadas pelo romancista.

Por fim, Nilce Sant’Ana Martins em *O léxico de Guimarães Rosa* (2001) almeja proceder a um estudo de cunho linguístico sobre léxico e estilo a partir da obra rosiana, que lhe serviu como material de análise. Para tal, utilizaram-se como critério de seleção aqueles vocábulos que assumem uma expressão diferenciada, fugindo aos padrões em voga no idioma. Segundo Martins:

Procurei selecionar, de preferência, os vocábulos empregados com algum valor estilístico mais acentuado, vocábulos com alguma expressividade particular, como neologismos, arcaísmos ou vocábulos arcaizantes, empréstimos, onomatopeias, palavras populares, regionais ou eruditas¹²⁷.

Na introdução de seu estudo, a autora propõe sua perspectiva em relação à linguagem do autor mineiro, que reorganiza o mundo, dotando-lhe pela linguagem de uma forma própria. O leitor vê-se estimulado a fazer parte do jogo estético que o autor elaborou no trato com a língua. Martins frisa que a expressividade de Guimarães Rosa se associa a vários fatores, inclusive à experimentação: “O uso que faz da língua resulta simultaneamente de imaginação, sensibilidade, memória, conhecimento, pesquisa (...); acrescente-se ainda, com relação ao experimentalismo, ousadia, anseio de originalidade e perfeição”¹²⁸.

Como recurso expressivo os neologismos surgem para constituir associações inesperadas exigindo do leitor maior atenção e ânsia por desvelamentos. Uniões imprevistas de afixos a radicais, usos de termos arcaicos, regionalismos e tantos outros procedimentos tornam a obra rosiana como rio, de fluxo contínuo, a ser percorrido por aquele que se debruça sobre o escrito. Este que para Martins pode assumir distintas atitudes, menos a impassibilidade ante o texto:

Uns param em princípio ou meio da leitura, outros vão mais além e os que persistem sentem cada vez mais a fascinação do texto insólito, do seu ritmo e musicalidade, das suas imagens tão numerosas quanto belas, das suas construções carregadas de ênfase, dos seus vocábulos expressivos — novos ou antigos, inventados ou minerados do tesouro da língua, cultos ou populares, graciosos, pitorescos, humorísticos, ou graves, solenes,

¹²⁷ MARTINS, Nilce Sant’Ana. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 12.

¹²⁸ *Idem, ibidem*, p. 11.

rebarbativos, abstrusos — impregnados, enfim, de múltiplas conotações¹²⁹.

O romancista oscila entre o que já pertence ao patrimônio da língua e o que cria aproveitando o material proveniente da tradição, de outras línguas, de outros escritores ou conferindo significados inusitados ao léxico.

O percurso narrativo em *Grande sertão: veredas* segue o ritmo idiossincrático de Riobaldo, personagem central que conta sua história a um interlocutor que não é nomeado ao longo do romance. As nuances afetivas se espraiam, e o ato de contar deve abranger outras paragens para além do relato. Riobaldo ao contar, percorre um caminho de ida ao passado e retorno ao presente, num proceder reflexivo que determina o fluxo descontínuo dos acontecimentos que se sucedem e dos usos que as palavras assumem.

O ensaio de Proença que data de 1959, cerca de três anos depois de lançada a primeira edição de *Grande sertão: veredas*, é recebido pelos demais como fundador, sua perspectiva é tida como ponto de partida ou base para os trabalhos seguintes em torno do tema. O crítico aborda a problemática do estilo literário, da possibilidade de haver a gênese de um novo idioma no romance, analisa arcaísmos, latinismos, indianismos, processos neológicos (prefixação, sufixação, onomatopeias, justaposição, aglutinação, verbificação, nominalização) e outros recursos, como expletivos, pleonasma e formação de toponímicos, que entram na estrutura do romance aprofundando seu tom enfático e subjetivo.

Proença relaciona o estilo do romance ao barroco no que tange a ludicidade dos elementos expressivos e ao aspecto grandioso das imagens, mas, assevera que isso se deve ao seu olhar crítico que não consegue encontrar uma classificação adequada para observar o romance. Segundo Proença, a neologia entra ao lado dos outros recursos contribuindo para elevar a potencialidade expressiva do romance, aproveitar o caráter lúdico da linguagem e estimular o leitor ao prazer pelo inesperado. Outros recursos enfatizados por Proença são a influência da linguagem oral na escrita e a re-elaboração de clichês, em que estes são alterados para que a novidade de sua informação volte a ser captada. Todos estes procedimentos confluem no projeto artístico de Guimarães Rosa que consiste não em elaborar uma nova língua, mas, em criar uma língua própria que revele uma apreensão particular da realidade.

Castro tece seus comentários em torno da linguagem rosiana com objetivo de introduzir o glossário que pretende auxiliar o leitor e ser um aliciante a mais na curiosidade deste que se depara com a linguagem múltipla de *Grande sertão*. Esta que também é aproximada por

¹²⁹ MARTINS, Nilce Sant'Ana. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 11.

Castro ao barroco. Os neologismos e o recondicionamento de lugares-comuns são vistos como provenientes de uma investigação minuciosa realizada pelo romancista sobre o aparato linguístico, além de assumirem um caráter criativo de identidade e harmonia no todo da narrativa. Outros processos postos em relevo por Castro, são o redobro e o estrangeirismo, neste as palavras estrangeiras são recondicionadas de acordo com a finalidade do autor. O crítico também utiliza obras de cunho linguístico para fundamentar sua análise o que o distancia de seu antecessor. Castro destaca que a fecundidade de uma obra reside na possibilidade de reinvenção e que Rosa ao utilizar esta diversidade de procedimentos abre caminhos imprevisos permitindo que as leituras sempre recomecem.

Por fim, Martins apresenta uma breve análise com o objetivo de introduzir seu estudo marcadamente lexical e estilístico selecionando cerca de 8.000 palavras que compõem a obra do autor mineiro. Os dois críticos precedentes são utilizados como base em seu estudo. Martins, se posiciona ao lado destes ao frisar a necessária participação do leitor na constituição dos significados que permeiam a obra. Esta que alcança uma expressão diferenciada pela forma única como a linguagem é organizada. Então é feito um convite ao leitor para que atue ao lado do autor e reinvente a obra a cada contato. O neologismo é compreendido como recurso que torna o romance permeado pelo inesperado, o que aumenta a expressividade do texto.

O neologismo visto como recurso estético que condiz com a concepção de linguagem do autor mineiro é captado pelos críticos apresentados neste tópico. A intenção de Rosa foi criar uma linguagem sua, que projetasse na obra um olhar individual e subjetivo sobre o mundo. Sem necessariamente produzir um outro idioma, compor uma linguagem que espelhe a complexidade humana em seus variados matizes, que se comunique com o sertão pela senda comum que liga a história contada por Riobaldo a de muitos outros que como ele apresentam experiências de conflito, de violência, de amor e de lembrança. A preocupação em elaborar a palavra para aproximá-la do valor irrepetível dos fatos e da profundidade das emoções acercam o romance da linguagem poética e aprofundam o desafio de traduzir *Grande sertão: veredas*. No tópico posterior se ouvirá os críticos da tradução castelhana, Vargas Llosa, Bedate e Maura, se atendo sobre os comentários que tecem acerca das escolhas e da maneira de traduzir adotada por Crespo e sobre os comentários que apresentam a respeito do modo como o tradutor reelaborou linguagem rosiana.

2.4. El sertón y sus veredas: linguagem e elaboração criativa no horizonte da crítica

A tradução de Crespo, lançada em 1967, foi a primeira em língua espanhola e semelhante à obra de partida provoca distintos posicionamentos, muitas vezes divergentes, de intelectuais e de escritores. *Gran sertón: veredas* foi alvo de críticas duras, causou admiração, inspirou leitores e escritores de sua época a reinventarem sua arte em tempos de repressão ditatorial e foi profundamente elogiada inclusive por Guimarães Rosa. As leituras que incitou não se restringem ao seu tempo, mas se prolongam até hoje motivando outras compreensões e renovando as descobertas.

Este tópico se dedica a investigar as leituras críticas realizadas por Mario Vargas Llosa (1967), Antonio Maura (2006 e 2009) e Pilar Gómez Bedate (2009)¹³⁰. Seguindo o critério cronológico de apresentação, se inicia pelo escritor peruano Vargas Llosa que escreve seu texto intitulado “¿Epopéya del sertón, torre de Babel o manual de satanismo?” no mesmo ano em que a tradução é publicada.

O objetivo do escritor peruano é sugerir três compreensões possíveis para o romance de Guimarães Rosa. O leitor pode entendê-lo como uma epopéia no sentido amplo do termo, como uma torre de babel devido à gama de particularidades que envolve a obra ou como um livro de conceitos ocultos sobre satanismo. Nesse percurso Vargas Llosa comenta alguns aspectos que observou na tradução de Crespo do romance rosiano para o espanhol. Primeiro aponta a repercussão do livro no Brasil onde foi assemelhado a James Joyce, autor de *Ulisses* (1922), pondera que o tradutor espanhol visitou o Rio de Janeiro para aprofundar a relação com o autor brasileiro e que seu trabalho foi enaltecido por este. Todavia discorda de Guimarães Rosa, destaca o caráter inovador de *Grande sertão: veredas*, dotado de uma linguagem repleta de neologismos, arcaísmos e inversões sintáticas, e julga a tradução malograda por não ter alcançado a intrincada organização do original. Segundo Vargas Llosa:

La tentativa de Crespo era soberbia, su fracaso es también excepcional. Su traducción se aparta, en efecto, de todas las modalidades existentes del castellano, pero en ningún momento se impone al lector como una lengua viviente y necesaria; más bien, da la impresión todo el tiempo de algo híbrido, artificioso, fabricado y paródico: recuerda al esperanto¹³¹.

¹³⁰ Para uma ampla incursão nos arquivos da *Revista de Cultura Brasileña*, conferir a dissertação intitulada *A Revista de Cultura Brasileña e a recepção crítica de Gran sertón: veredas (1962-2011)* da professora Mc. Delmira Barbosa.

¹³¹ A tentativa de Crespo era soberba, seu fracasso também excepcional. Sua tradução aparta, efetivamente, de todas as modalidades existentes do castelhano, mas em nenhum momento se impõe ao leitor como uma língua vivente e necessária; mas bem, dá a impressão todo o tempo de algo híbrido, artificioso, fabricado e paródico:

Em seu ponto de vista a tradução não acompanha a naturalidade e a confluência harmônica entre as diversas realidades que compõem o original, a compara com uma imitação menor e artificial e que não mescla a escrita e a oralidade com o mesmo êxito. Para o escritor peruano a obra de chegada não apresenta a mesma seriedade do original:

En muchos casos, lo que en la obra original tiene efectos encantatorios, hipnotizantes (la captura de la conciencia del lector a través de la exclusiva música de las palabras), en la traducción de Crespo tiene resultados cómicos, es decir, de ruptura del hechizo novelesco, de retorno a la realidad (por ejemplo, las mezclas de mexicanismos: ‘échate p’atrás, mano’, con espanholismos: ‘el follón se hizo enorme’, ‘me cabreo’, ‘¡hala ite atizaba!, ‘los catetos’, ‘judiadas’, y de casticismos: ‘asaz mal tiraban los judas’, con galimatías: ‘se mellaba un llover bajo, se memellaba’).¹³²

Segundo o escritor peruano, Crespo se afastou da maneira de significar do original criando uma língua artificial que não se mesclava de forma convincente com a oralidade nem com as variantes do castelhano. Exemplifica com excertos de mexicanismos, espanholismos, casticismo, linguagem afetada que remete ao século XVIII, e galimatias, estilo obscuro ou confuso devido a grande quantidade de ideias. Pela quantidade de procedimentos adotados que não se organizam harmonicamente no texto e que não se comunicam com o leitor do romance Vargas Llosa sugere:

Hubiera sido mejor, tal vez, que el traductor se resignara a traicionar parcialmente el texto brasileño, vertiéndolo a un idioma ya existente, y no intentara esta recreación estilística, a todas luces superior a sus fuerzas. Lo más grave de esta traducción no es tanto que el lenguaje inventado por Crespo carezca de unidad y de fluencia, no remita a ninguna realidad lingüística y le falte agilidad, gracia y ritmo, sino que, a menudo, su barroquismo gramatical y sus fantasías coloquiales se oscurecen y complican hasta sumir al lector en las tinieblas¹³³.

lembra o esperanto. LLOSA, Mario Vargas. ¿Epopéya del sertón, torre de babel o manual del satanismo?. In: *Revista de Cultura Brasileña*. n.5. Madrid: Embajada de Brasil, 2007, p. 101.

¹³² Em muitos casos, o que se espera na obra original tem efeitos encantatórios, hipnotizantes (a captura da consciência do leitor através da exclusiva música das palavras), na tradução de Crespo tem resultados cômicos, isto é, de ruptura do feitiço novelesco, de retorno à realidade (por exemplo, as misturas de mexicanismos: “échate p’atrás, mano”, com espanholismos: “el follón se hizo enorme”, “me cabreo”, “¡hala ite atizaba!”, “los catetos”, “judiadas”, e de casticismos: “asaz mal tiraban los Judas”, com galimatias: “se mellaba un llover bajo, se memellaba”). LLOSA, Mario Vargas. ¿Epopéya del sertón, torre de babel o manual del satanismo?. In: *Revista de Cultura Brasileña*. n.5. Madrid: Embajada de Brasil, 2007, p. 101.

¹³³ Teria sido melhor, talvez, que o tradutor se resignasse a trair parcialmente o texto brasileiro, vertendo-o a um idioma já existente, e não tentasse esta recriação estilística, claramente superior a suas forças. O mais grave desta tradução não é tanto que a linguagem inventada por Crespo careça de unidade e de fluência, não remita a nenhuma realidade linguística e lhe falte agilidade, graça e ritmo, mas que, com frequência, seu barroquismo gramatical e suas fantasias coloquiais se obscurecem e complicam até sumir o leitor nas trevas. LLOSA, Mario Vargas. ¿Epopéya del sertón, torre de babel o manual del satanismo?. In: *Revista de Cultura Brasileña*. n.5. Madrid: Embajada de Brasil, 2007, p. 101-102.

O escritor peruano propõe que o tradutor deixe de lado a criação e traia o original identificando o universo que o sertão rosiano apresenta com outro, exterior e artificial, porque acredita que apenas este procedimento pode ser abrangido pelo fôlego do tradutor. Já se sabe, segundo a concepção de tradução exposta no capítulo anterior e de acordo com os próprios tradutores de Rosa, que o método sugerido pelo escritor peruano não é o mais indicado para a tradução literária. Ainda assim, para Vargas Llosa, a obra de chegada acerta somente nos traços que mantém do original:

Pero, aunque deshabilitada estilísticamente en el viaje del portugués al castellano, la novela de Guimarães Rosa sobrevive e impresiona como una alta, formidable creación, gracias a su fuego imaginativo, su riqueza anecdótica, la variedad de planos de realidad en que se mueve, la viva y múltiple sociedad humana que retrata y la sutil perfección con que se integran en ella, gracias a la maestría del autor, una naturaleza llamativa, una historia de un dinamismo sin tregua y una compleja problemática espiritual¹³⁴.

O caráter criativo e a complexidade de *Grande sertão: veredas* são ressaltados, deixando claro a maestria necessária para unir todos os elementos estilísticos que fazem parte da obra para causar o efeito estético esperado, este que para o escritor peruano não foi alcançado pela tradução. Ponto de vista divergente é exposto pelo escritor e tradutor Antonio Maura em seu artigo “Recepción en España de Gran sertón: veredas” (2006) em que examina como a literatura brasileira, e especificamente *Grande sertão*, é lida pelos intelectuais espanhóis.

Maura mostra que Crespo já havia lido Guimarães Rosa antes de traduzi-lo ressaltando o caráter inovador da *novela* num artigo publicado na *Revista de Cultura Brasileña* em 1963, quando ainda era diretor do periódico. Lins do Rêgo era o único autor brasileiro de caráter regionalista a se inserir na Espanha até aquele momento. Maura resalta o aspecto precursor da crítica de Crespo, visto que o *boom* da literatura latino-americana aconteceria só em 1967 com *Cien años de soledad*, e destaca que o ambiente intelectual dos anos 60 buscava inspiração em atitudes de vanguarda:

¹³⁴ Todavía, ainda que estilísticamente deshabilitada na viagem do português para o espanhol, o romance de Guimarães Rosa sobrevive e impressiona como uma alta, formidável criação, graças ao seu fogo imaginativo, sua riqueza anecdótica, a variedade de planos de realidade em que se move, a viva e múltipla sociedade humana que retrata e a sutil perfeição com que se integram nele, graças a maestria do autor, uma natureza chamativa, uma história de um dinamismo sem tregua e uma complexa problemática espiritual. LLOSA, Mario Vargas. ¿Epopeya del sertón, torre de babel o manual del satanismo?. In: *Revista de Cultura Brasileña*. n.5. Madrid: Embajada de Brasil, 2007, p. 102.

La década de los sesenta, por otra parte, es una época de cambio en España y los jóvenes intelectuales como Crespo aspiraban, siguiendo las ideas de Antonio Gramsci y tal como se plasmaría en mayo de 68, no sólo a defender una nueva estética, sino cambiar de vida. Sin embargo, todo aquello era todavía prematuro en 1963, aunque no por ello el futuro traductor del *Gran sertón: veredas* dejase de percibir¹³⁵.

Desde esse artigo Crespo se referia às dificuldades de tradução do romance rosiano o que norteará sua tradução nos pontos observados por Maura, de não tentar equivaler a linguagem do sertão com alguma variante latino-americana e de manter o sentido das palavras novas utilizadas no original. Ao comentar os elogios de Guimarães Rosa ao seu tradutor espanhol Maura permite que se vislumbre seu ponto de vista, segundo o qual a obra de chegada é “transcriadora”: “‘Magnífica, insuperable traducción’ son términos correctos a los que habría que añadir el de única, pues fue una tarea no repetida ni fácilmente repetible por la audacia poética y el rigorismo formal de los que hace gala su autor y transcreador, Ángel Crespo”¹³⁶.

Caso se considere a autoria e a transcrição fenômenos complementares, como se viu no primeiro capítulo, que problematiza a concepção de transcrição de Campos, passa-se a compreender o *transcriador* como um sujeito capaz de traduzir de forma autônoma que não só pode se rebelar contra o original, mas, também, selecionar, alterar e manter seus elementos na obra de chegada. Maura deixa claro seu posicionamento a favor dos procedimentos adotados por Crespo de tentar preservar significados do original como em *sertón* e *veredas*, ainda que a representação escrita e fonética se adapte aos padrões da língua espanhola, e de procurar utilizar os recursos expressivos de Rosa como neologismos, arcaísmos e influência da oralidade.

Sob o enfoque desta dissertação, o tradutor transcriador passa a ser o que toma decisões conscientes em relação a obra de partida e não consente que a crítica anterior ao seu trabalho ou o cânone já constituído em torno dela seja determinante em suas escolhas, tendo muitas vezes que desconstruir as expectativas que se formaram a respeito de sua tradução, sendo que é neste aspecto que se toma o ato subversivo proposto por Campos. Como exemplo ressaltam-

¹³⁵ A década de sessenta, por outro lado, é uma época de mudança na Espanha e os jovens intelectuais como Crespo aspiravam, seguindo as ideias de Antonio Gramsci e tal como se plasmaria em maio de 68, não só a defender uma nova estética, senão também mudar de vida. Entretanto, tudo aquilo era ainda prematuro em 1963, ainda que não por isso o futuro tradutor de *Grande sertão: veredas* deixasse de perceber. MAURA, Antonio. Recepción en España de *Gran sertón: veredas*. In: *Revista de Cultura Brasileña*. n.5. Madrid: Embajada de Brasil, 2007, p. 109.

¹³⁶ “Magnífica, insuperável tradução” são termos corretos aos que teria que acrescentar o de única, pois foi uma tarefa não repetida nem facilmente repetível pela audácia poética e o rigor formal dos que faz gala seu autor e transcriador, Ángel Crespo. *Idem, ibidem*, p. 111.

se as expectativas frustradas de Vargas Llosa mostradas anteriormente, que pareceu surpreendido com os recursos utilizados por Crespo que não corresponderam ao que esperava da tradução de uma obra como *Grande sertão: veredas*. Sobre este aspecto, Crespo parece ter sido transcriador em seu *Gran sertón*, todavia o caráter subversivo é somente um dos fatores relativos à transcrição, o grau de elaboração estética também conta para se refutar ou não a hipótese inicial exposta na introdução.

Maura prossegue em seu artigo comentando a crítica ao romance de Guimarães Rosa presente no número 21 da *Revista de Cultura Brasileña* (1967). Em suas considerações destaca-se a viagem que o tradutor fez a Cordisburgo, cidade natal do escritor mineiro, o que de pronto revela a preocupação de Crespo em ter contato direto com o português e com a manifestação específica desta parte do país, além de captar detalhes da fauna e da flora típicas do sertão. Destaca-se também que *Grande sertão: veredas* se insere ao lado de outras narrativas latino-americanas que surgem na Espanha de autores como Alejo Carpentier e Julio Cortázar, que despertam atenção dos intelectuais da época muito voltados para o existencialismo.

Outro ponto levantado por Maura é a diferença entre o sertão de Euclides da Cunha e o de Guimarães Rosa. Para o primeiro a objetividade é mais importante enquanto que para o segundo a representação da natureza se dá de forma singular pondo em relevo seu caráter místico e afetivo. Segundo Maura no sertão de Rosa apreende-se:

Una visión intimista y universal a un tiempo, un lenguaje que tiene también dos vertientes — telúrica y cósmica — como las que dibuja en el sertón, que es el Mundo, el río San Francisco: divisoria entre el bien y el mal, entre lo correcto y lo incorrecto, entre la belleza y el espanto¹³⁷.

O sertão do autor brasileiro é um mundo cheio de particularidades composto por uma linguagem que expressa conflitos humanos essenciais que, misturados a referentes “concretos” como o rio São Francisco ou o Urucuia, ganham um aspecto inesperado. Ao prosseguir com a análise sobre as críticas presentes no número 21 da RCB, Maura reafirma o caráter *transcriador* apontado por Bedate em seu artigo. Evidencia que Crespo tinha um projeto literário como poeta no qual a tradução ocupava um lugar relevante em seu fazer criativo, o que o inspirou a traduzir Dante, Fernando Pessoa e poetas brasileiros.

¹³⁷ Uma visão intimista e universal ao mesmo tempo, uma linguagem que tem também duas vertentes — telúrica e cósmica — como as que desenha no sertão, que é o Mundo, o rio São Francisco: divisória entre o bem e o mal, entre o correto e o incorreto, entre a beleza e o espanto. MAURA, Antonio. Recepción en España de *Gran sertón: veredas*. In: *Revista de Cultura Brasileña*. n.5. Madrid: Embajada de Brasil, 2007, p. 114.

Em comparação com as traduções para o francês e o inglês Crespo se sobrepõe porque não se preocupa em meramente transpor a linguagem rosiana para o espanhol, “se trata en consecuencia, más de una *transcreación* poética — como trata de demostrar la articulista y lo consigue”¹³⁸. De acordo com ambos, Bedate e Maura, o tradutor espanhol se preocupou em dar nova vida ao espanhol da península, tornando-o flexível a influências de fora. Ao caracterizar a tradução de Crespo Maura afirma que: “No nos hallamos solo ante una traducción, sino ante el esfuerzo descomunal y titánico — de un poeta que trata de recuperar la pujanza de una lengua que, por el uso, ha perdido su brillo, su fogosidad y su vida”¹³⁹.

Segundo as referências reunidas por Maura e sua análise sobre elas houve a intenção de Crespo de transpor pelo ato criativo o horizonte comum de uma tradução. A investigação do tradutor espanhol se espraiou da relação direta com o livro para a busca por aprofundar a experiência com a obra e com a linguagem em que foi escrita. Já se abordou, tanto no primeiro capítulo quanto no tópico anterior, a ambição de Guimarães Rosa neste aspecto de elaborar uma linguagem própria que percorresse questões individuais e humanas capaz de conduzir o leitor por caminho novo, distante do entendimento arraigado e dos hábitos repetitivos.

Para isso, Crespo viajou para Cordisburgo, onde deve ter se relacionado com a fala dos moradores do lugar. Maura também cita as traduções realizadas por Crespo de poetas de outras línguas o que contribui na compreensão dos neologismos utilizados por Rosa que transitam entre os usos regionais e a influência de outros idiomas. Em outro texto analisado por Maura o sertão é caracterizado como lugar transcendente de atuação de diferentes forças espirituais que determinam o rumo dos homens, distinto de outras imagens do sertão encontradas na literatura brasileira. Desse modo, devido às distintas vozes que pluralizam a linguagem de *Grande sertão* e à complexa caracterização do espaço a um só tempo místico e subjetivo, a narrativa assume traços poéticos marcantes, fato ao qual Maura chama atenção ao frisar que o tradutor da obra era poeta, portanto, o mais indicado para a tarefa de traduzi-la. O olhar do crítico espanhol sobre o fenômeno transcriativo se mostra semelhante à concepção deste trabalho que propõe a complementaridade entre o tradutor-autor e o tradutor-poeta, ou seja, entre o tradutor que toma decisões, inclusive subversivas em relação à obra fonte, e o criador, que seleciona, escolhe e modifica sem receios de imprimir marcas próprias na obra de

¹³⁸ Trata-se em consequência, mais de uma *transcriación* poética — como trata de demostrar a articulista e consegue. MAURA, Antonio. Recepción en España de *Gran sertón: veredas*. In: *Revista de Cultura Brasileña*. n. 5. Madrid: Embajada de Brasil, 2007, p. 116.

¹³⁹ Não nos encontramos só frente uma tradução, senão ante o esforço descomunal e titânico — de um poeta que trata de recuperar a pujança de uma língua que, pelo uso, perdeu seu brilho, sua impetuosidade e sua vida. *Idem ibidem*, p. 116.

chegada. Sob este ponto de vista, o tradutor que se preocupa apenas em ser fiel, no sentido estrito, ao original não é o mais adequado para a tarefa de traduzir textos criativos.

Maura conta que sua geração estava sob a influência de Joyce e Faulkner, mas que ouviu falar do romance de Guimarães Rosa, o que lhe despertou o interesse de ler a tradução de Crespo e, em um seminário com o editor da obra, Carlos Barral, percebeu que os críticos espanhóis tinham dificuldade para definir a obra: “a un tiempo vanguardista y tradicional, realista y metafísica, narrativa y poética”¹⁴⁰. Na mesma década outra obra de Guimarães Rosa é traduzida para a língua espanhola, *Primeiras estórias* (1969), provocando a curiosidade de alguns intelectuais do período. Isso é visto como um avanço considerável já que os autores brasileiros não eram muito lidos nem editados na Espanha. Sobre esse fato, Maura concorda com a escritora uruguaia Cristina Peri Rosi (1941) que acredita que o ambiente literário espanhol se mostrava alheio às obras brasileiras:

He reproducido esta larga cita por el correcto análisis que la escritora uruguaya hace de la realidad cultural y editorial española que, en mi opinión, sigue aún vigente. No se lee porque no se traduce y no se edita porque un determinado complejo cultural sobrevalora lo producido en otras lenguas como el inglés, que sucedió en importancia ideológica al francés, que tanta relevancia tuvo en el siglo XIX. Por lo que se refiere a esa “tarea fanática de algún traductor”, la escritora alude, posiblemente a la figura de Ángel Crespo, que tanto puso de su parte, como hemos visto, para dar a conocer a los lectores españoles la obra del autor *mineiro*¹⁴¹.

O espaço para obras vindas do Brasil precisava de “militantes” que estimulassem a tradução e a crítica em solo espanhol de autores como Guimarães Rosa. Crespo é apontado como um desses entusiastas que propõem novas leituras inserindo pela tradução textos que não fazem parte do horizonte do público espanhol. A tradução de Crespo, ainda que tenha enfrentado a mentalidade antiquada dos intelectuais de seu tempo, atingiu êxito com diversas reimpressões e reedições e influenciou outros autores na terra de Cervantes. Maura frisa que:

El número de ediciones se ha repetido desde la primera de 1967: Seix Barral realizó varias reimpresiones, como las de 1975, 1983 o 1985, sin contar con

¹⁴⁰ Ao mesmo tempo vanguardista e tradicional, realista e metafísica, narrativa e poética. MAURA, Antonio. Recepción en España de *Gran sertón: veredas*. *Revista de Cultura Brasileña*. n. 5. Madrid: Embajada de Brasil, 2007, p. 117.

¹⁴¹ Reproduzi esta longa citação pela análise correta que a escritora uruguaia faz da realidade cultural e editorial espanhola que, na minha opinião, segue ainda vigente. Não se lê porque não se traduz e não se edita porque um determinado complexo cultural sobrevalora o que é produzido em outras língua como o inglês, que sucedeu em importância ideológica ao francês, que tanta relevância teve no século XIX. Pelo que se refere a essa “tarefa fanática de algum tradutor”, a escritora alude, possivelmente a figura de Ángel Crespo, que tanto pôs de sua parte, como vimos, para dar a conhecer aos leitores espanhóis a obra do autor mineiro. *Idem, ibidem*, p. 120-121.

la ya mencionada de 1999 en Alianza Editorial. También, aunque no se cite, se pueden hallar las huellas de este libro y del mundo mítico rosiano en algunas novelas cuyo peso ha sido importante en la literatura española de la segunda mitad del XX¹⁴².

O crítico espanhol destaca que a tradução de Crespo traçou um percurso próprio prosseguindo desde a sua publicação até sua reimpressão por uma outra editora no formato de bolso em 1999, mais acessível ao público em geral. Em uma primeira análise sobre a recepção do romance rosiano na Espanha por intelectuais, escritores e críticos contemporâneos se pode afirmar que a geração da década de sessenta, imersa em autores existencialistas norte-americanos e surrealistas hispano-americanos, não estava preparada para reconhecer a dimensão de *Grande sertão: veredas* no avanço do modo de narrar e na composição do gênero romance.

Desde seu surgimento na Espanha *Gran sertón* desafiou os intelectuais a encontrar algum tipo de molde que pudesse enquadrar a obra, despertando olhares nem sempre voltados para a literatura produzida no Brasil, o que se revelou pela tradução de *Primeiras histórias* (1969) pouco tempo depois. Todavia o horizonte no qual se debruçavam os leitores daquela época estava voltado muito mais para os autores de língua inglesa, não possuía uma quantidade relevante de obras brasileiras editadas em castelhano e, pelo que se pôde ler no artigo de Maura, era demasiadamente conservador.

Ainda sobre a repercussão da tradução de Crespo se pode afirmar que ao longo do tempo um escasso número de tradutores resolveu empreender a tarefa de traduzir *Grande sertão* pela segunda vez em língua espanhola. O romance de Guimarães Rosa só receberia outra tradução em 2009 na Argentina por Florencia Garamuño e Gonzalo Aguilar. Maura em seu artigo: “¿Reflejar o recrear? Comentários sobre las dos versiones de *Grande sertão: veredas* em língua espanhola” (2009), publicado no blog *Cronópios*, analisa comparativamente ambas traduções. Mesmo que perca a oportunidade de se posicionar criticamente em relação às diferenças que observa nos procedimentos adotados pelos tradutores, seu artigo no contexto desta dissertação permite que se aprofunde o olhar sobre os recursos expressivos que Crespo utilizou na obra de chegada, as soluções que empregou em neologismos rosianos e as intenções que o moveram em seu percurso tradutório.

O crítico espanhol cita algumas das traduções que Guimarães Rosa recebeu no idioma

¹⁴² O número de edições se repetiu desde a primeira de 1967: Seix Barral realizou varias reimpressões, como as de 1975, 1983 e 1985, sem contar com a já mencionada de 1999 na Alianza Editorial. Também, ainda que não se cite, se pode encontrar as marcas deste livro e do mundo mítico rosiano em alguns romances cujo peso foi importante na literatura espanhola da segunda metade do século XX. MAURA, Antonio. Recepción en España de *Gran sertón: veredas*. In: *Revista de Cultura Brasileña*. n.5. Madrid: Embajada de Brasil, 2007, p. 122.

castelhano, primeiro Ángel Crespo com *Gran sertón: veredas* (1967), seguido de Virginia Fagnani Wey com *Primeras historias* (1969), *Manolón y Mguelín* (1981) por Pilar Gómez Bedate, *Urubuquaquá y Noches del sertón* (1982) por Estela dos Santos, “La oportunidad de Augusto Matraga” (1970) por Juan Carlos Ghiano e Nestor Kravy e “Mi tío el jagaretê (1996) por Valquiria Wey¹⁴³. Após esta última, segundo Maura, não se havia registrado outra tradução de Rosa em espanhol. Portanto, aos tradutores argentinos cabe o mérito de reinserir o escritor mineiro neste idioma e comprovar a fecundidade de *Grande sertão*, situado ao lado de outras obras chave de seu tempo.

A linguagem em que é escrito o romance configura a própria identidade do livro o que abre suas páginas para uma variedade de interpretações. Mesmo com o texto marcado por diversas inovações nesse aspecto, a fruição do leitor é estimulada a percorrer novos caminhos. Segundo Maura *Grande sertão* possibilita muitas abordagens:

El baile de significados para los nombres de los personajes y de los lugares, que se mencionan en la novela, ha servido para todo tipo de elucubraciones, algunas, por las claves numéricas que puntúan el texto, de carácter cabalístico. Pero también se ha interpretado esta novela en clave del misticismo medieval — Eckhart, Rulybroeck, Dante —, el taoísmo y las filosofías orientales, de concepciones gnósticas o herméticas e incluso del tarot. Ello sin depreciar las aproximaciones puramente literales, historicistas, o de novelas de aventuras.¹⁴⁴

O romance gera múltiplas reflexões devido ao modo como é escrito e ao que o crítico espanhol chama de “claves numéricas” dispersas no texto que remetem à cabala. No decorrer do tempo foi interpretado de distintas maneiras, sob o prisma da mística ocidental, taoista ou hermética, que não se esgotam até o presente. Essa vitalidade propiciou que uma segunda tradução também intitulada *Gran sertón: veredas* surgisse, trazendo a lume particularidades que não coincidem com a primeira, composta por outras intenções, procedimentos e enfoque interpretativo.

No curto espaço do artigo, Maura pontua algumas diferenças que observa entre as traduções argentina e espanhola estimulando o leitor a tomar suas próprias conclusões. Considera-se esse confronto no mínimo provocador merecendo um trabalho de maior fôlego,

¹⁴³ MAURA, Antonio. ¿Reflejar o recrear? Comentario sobre las dos versiones de *Grande sertão: veredas* en lengua española. In: *Cronópios: vivíssima literatura*. Ano 8. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/colonistas.asp?id=4134>. Acessado em: 19 de outubro de 2012.

¹⁴⁴ O baile de significados para os nomes dos personagens e dos lugares que se mencionam no romance, serviu para todo tipo de elucubração, algumas, pelas chaves numéricas que pontuam o texto, de caráter cabalístico. Mas também se interpretou este romance em chave do misticismo medieval - Eckhart, Rulybroeck, Dante -, o taoísmo e as filosofias orientais, de concepções gnósticas ou herméticas e inclusive do tarô. Isso sem depreciar as aproximações puramente literais, historicistas, ou de romances de aventuras. *Idem, ibidem*.

contudo, como já foi ressaltado para esta dissertação o texto do crítico espanhol contribui na compreensão de aspectos não revelados em seu artigo anterior sobre a tradução de Crespo.

Esta que obteve o respaldo do autor mineiro e que o crítico espanhol quer sublinhar como uma tradução realizada por um poeta que precisou ser tão valente como o próprio Riobaldo ou como um leitor que ao ter a obra em mãos não pode fugir ao desafio de interpretá-la:

Por ello resulta tan audaz y tan valiente emprender una nueva versión de esta novela. Pero como la audacia y la valentía son características del narrador Riobaldo, todo lector del libro debería serlo, máxime si éste tiene además que interpretarlo como es el caso del traductor.¹⁴⁵

Para Maura a intenção de Crespo foi criar uma tradução que fosse tão criativa quanto o original, que também realizasse experimentações estéticas capazes de produzir no leitor estranhamento e fascínio. Diferente da tradução recente de Aguilar, professor na Universidade de Buenos Aires (UBA), pesquisador de literatura brasileira, em que se destaca seu interesse como investigador da obra de Rosa.

As intenções diferentes tiveram como consequência distintas respostas à linguagem do romance. Com um estilo repleto de termos e colocações inusuais, os tradutores precisaram priorizar certos aspectos do original em detrimento de outros ao vertê-lo para o castelhano. O crítico espanhol utiliza como exemplo o neologismo “rosmes” extraído do seguinte excerto da obra de partida: “Assim sendo, verdade, que se chama, no sertão: é uma beira de barranco, com uma venda, uma casa, um curral e um paiol de depósito. Cereais. Tinha até um pé de roseira. Rosmes!...”¹⁴⁶. A palavra encontrou correspondentes claramente diversos, na tradução espanhola, “Rosasmías”, e na tradução argentina, “¡Caramba!”.

Segundo Maura, isso se deve ao fato de que os tradutores argentinos se preocuparam com o ritmo narrativo, em construir um discurso que fluísse com ímpeto semelhante ao original. Enquanto que o tradutor espanhol, menos preocupado com a fluidez do texto preferiu criar uma nova palavra em seu idioma, recurso semelhante ao adotado na obra de partida, mas que pode interromper a compreensão do leitor da língua alvo. O crítico espanhol cita outros exemplos ao longo do texto, todavia com esse exemplo já se pode inferir que resultados

¹⁴⁵ Por isso resulta tão audaz e tão valente empreender uma nova versão deste romance. Todavia como a audácia e a valentia são características do narrador Riobaldo, todo leitor do livro deveria sê-lo, máxime se este tem ainda que interpretá-lo como é o caso do tradutor. MAURA, Antonio. ¿Reflejar o recrear? Comentario sobre las dos versiones de *Grande sertão: veredas* en lengua española. In: *Cronópios: vivíssima literatura*. Ano 8. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=4134>. Acessado em: 19 de outubro de 2012.

¹⁴⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 101.

opostos foram conseguidos entre a obra que primou pela objetividade e a que priorizou o efeito estético. Gonzalo e Aguilar ao utilizarem colocações e correspondentes comuns, que de forma geral são admitidos por uma quantidade maior de leitores, torna sua tradução mais acessível, ao passo que Crespo quando prefere lançar mão de procedimentos expressivos próximos do original, com o uso de termos menos recorrentes, de arcaísmos, de variantes de outros países e criação de palavras, torna a leitura mais árdua, no entanto se aproxima das sutilezas de sentido presentes no original.

Ao se perguntar sobre o que determinou as diferenças entre as traduções, além das variantes linguísticas provenientes das regiões dos tradutores, Maura chega a algumas conclusões de caráter histórico. O crítico espanhol salienta que Crespo se encontrava no auge do *boom* latino-americano, período em que autores do continente alcançaram êxito na Europa e influenciaram seus escritores:

Pienso que en esta doble interpretación — toda traducción supone una lectura del texto original — puede hallarse también el distinto momento histórico en el que se han producido ambas versiones. Ángel Crespo la realizó en 1967 con un deseo de inventar una lengua que también sirviera a su propia creación literaria. No olvidemos que en el mismo año que aparecía esta obra en español, se publicó también la primera de las numerosas ediciones que tendría *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez y *Rayuela*, de Julio Cortázar, se había publicado cuatro años antes. El *boom* latinoamericano, que tanto dio que hablar, estaba, pues, en pleno auge y suponía una profunda renovación de la literatura española que, hasta entonces, había estado anclada en un realismo rompión. Además, en la vanguardia había un espíritu de rebelión muy acorde con el del enfrentamiento a la dictadura franquista¹⁴⁷.

Como Maura colocou em seu artigo anterior, a tradução para Crespo integrava seu projeto literário como poeta de procura por novas formas de expressão. No ano de publicação de *Gran sertón* na Espanha os escritores do *boom* começavam a se difundir pelo mundo o que insere a obra de Guimarães Rosa nesta atmosfera de euforia e curiosidade pela produção latino-americana. Outro fato que de acordo com o crítico espanhol ajuda a compreender as

¹⁴⁷ Penso que essa dupla interpretação — toda tradução supõe uma leitura do texto original — pode se encontrar também o distinto momento histórico em que se produziram ambas as versões. Ángel Crespo a realizou em 1967 com um desejo de inventar uma língua que também servisse a sua própria criação literária. Não esqueçamos que no mesmo ano que aparecia esta obra em espanhol, se publicou também a primeira de numerosas edições que teria *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez e *Rayuela*, de Julio Cortázar, foi publicada quatro anos antes. O *boom* latino americano, que tanto deu o que falar, estava, pois, em pleno auge e supunha uma profunda renovação da literatura espanhola que, até então, havia estado ancorada num realismo de ruptura. Ademais, na vanguarda havia um espírito de rebelião muito de acordo com o de enfrentamento à ditadura franquista. MAURA, Antonio. ¿Reflejar o recrear? Comentario sobre las dos versiones de *Grande sertão: veredas* en lengua española. In: *Cronópios: vivíssima literatura*. Ano 8. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/colonistas.asp?id=4134>. Acessado em: 19 de outubro de 2012.

decisões tomadas por Crespo em sua tradução é que sua geração estava em conflito com o regime ditatorial vigente na época e se esforçava para ampliar as fronteiras de manifestação artística restritas ao realismo conservador.

Os tradutores argentinos, distantes de toda a inquietação política e estética que sofriam os autores da década de sessenta, publicam *Gran sertón* movidos por outros anseios. Segundo Maura, os escritores atuais voltam sua atenção em produzir uma narrativa que absorva o leitor:

Sin embargo, los tiempos son ahora muy diferentes. Europa y América están de vuelta de las vanguardias. Se buscan textos de fácil lectura y narraciones trepidantes. No pretendo decir con esto que *Gran sertón: veredas*, sea cual sea su versión española, pueda o quiera competir con un *best seller*, sino más bien que la tendencia contemporánea es facilitar la lectura de un texto, hacerlo esequible a la “máxima minoría” de lectores, como diría Juan Ramón Jiménez, ello hace que el ritmo de la narración sea prioritario y que deban evitarse las posibles rupturas o distorsiones lingüísticas. Gonzalo Aguilar que ha escrito un libro sobre poesía concreta y ha estudiado la vanguardia brasileña bajo un prisma académico, no pretende innovar en la lengua de Cervantes, sino reflejar en ella una de las novelas fundamentales de la literatura brasileña del pasado siglo¹⁴⁸.

Para o crítico espanhol os textos contemporâneos se apartam dos ideais vanguardistas, almejam absorver o leitor pela celeridade no que é narrado e pela simplicidade no modo de contar. O objetivo destes textos é abranger o maior número de leitores possível. Aliado a este ponto Maura coloca o interesse acadêmico do tradutor como um dos fatores que condicionou sua escolha por respostas mais práticas no que se refere ao ritmo da narração e menos ousadas no aspecto artístico.

Todos os fatores reunidos por Maura em seus artigos propõem que a tradução de Crespo primou pela criação e autonomia em todo o processo de seleção do texto a ser traduzido, de busca por uma expressão própria como poeta e de preferência por procedimentos estéticos inovadores. Na comparação entre sua obra e a dos tradutores argentinos ao neologismo

¹⁴⁸ Entretanto, os tempos agora são outros muito diferentes. Europa e América estão de volta das vanguardas. Se buscam textos de fácil leitura e narrações trepidantes. Não pretendo dizer com isso que *Gran sertón: veredas*, seja qual for sua versão espanhola, possa ou queira competir com um *best seller*, senão melhor dizendo que a tendência contemporânea é facilitar a leitura de um texto, fazê-lo exequível à “máxima maioria” de leitores, como diria Juan Ramón Jiménez, isso faz que o ritmo da narração seja prioritário e que se deva evitar as possíveis rupturas e distorções linguísticas. Gonzalo Aguilar que escreveu um livro sobre poesia concreta e estudou a vanguarda brasileira sob um prisma académico, não pretende inovar na língua de Cervantes, mas refletir nela um dos romances fundamentais da literatura brasileira do século passado. MAURA, Antonio. ¿Reflejar o recrear? Comentario sobre las dos versiones de *Grande sertão: veredas* en lengua española. In: *Cronópios: vivíssimaliteratura*. Ano 8. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=4134>. Acessado em: 19 de outubro de 2012.

“Rosmes”, encontrado no original, são dadas soluções opostas e ao mesmo tempo esclarecedoras. Crespo utiliza “Rosasmías” e os tradutores argentinos “¡Caramba!”. Com a primeira há uma parada no texto em que o leitor deve se perguntar pelo sentido dessa palavra até então nunca vista, enquanto que na tradução argentina o leitor talvez apenas passe pelo trecho cada vez mais curioso pela desenrolar da história.

Tem-se dois posicionamentos conflitantes entre Vargas Llosa e Maura que provocam reflexão sobre o que é uma boa tradução, se Crespo utilizou os recursos adequados para transpor uma obra como *Grande sertão: veredas* para o idioma castelhano e até mesmo se a tradução de Crespo obteve ou não êxito. Em todos esses pontos os conflitos e os dados que oferecem para as suas conclusões são relevantes na problemática levantada nesta pesquisa, se houve transcriação na tradução de neologismos realizada por Crespo para a obra de chegada. Se a subversão enfatizada por Campos for encarada só como um dos aspectos do ato transcriativo que envolve, além dos fatores já levantados, a possibilidade de a obra de chegada suscitar outras leituras do original e de ela própria ser alvo de novas interpretações no decorrer do tempo, podemos afirmar de modo preliminar que a hipótese inicial exposta na introdução deve ser ampliada para abranger além do caráter formal, de comparação entre o original e a tradução, a recepção da obra de chegada, percebendo que o enfoque transcriativo perpassa a obra em si e se espraia pela influencia fecunda que esta pode propagar na sua e em outras épocas.

Sobre a recepção da tradução de Crespo na Espanha Bedate em seu artigo, “A recepção de Guimarães Rosa na Espanha: a Revista de Cultura Brasileña” (2009), lança outras luzes sobre o modo como a tradução foi recebida e lida pelos intelectuais espanhóis no período de sua publicação. Bedate foi secretaria na *Revista de Cultura Brasileña* no período em que o periódico foi dirigido por Crespo, em 1981 traduziu as novelas “Campo geral” e “Uma história de amor” como *Manolón* e *Miguelín* e atualmente é catedrática na universidade Pompeu Fabra em Barcelona.

Bedate comenta que no ano de 2006 se realizou na Universidade de Barcelona um Seminário em comemoração dos 50 anos de *Grande sertão: veredas* em que professores da Espanha e de outros países europeus proferiram palestras sobre diversos temas relacionados ao romance, dentre eles recepção e tradução. Este seminário indica que Guimarães Rosa está presente na Espanha de hoje estimulando os críticos atuais a variadas leituras. Bedate relata que as obras do autor brasileiro se inserem em seu país pelo incentivo da Embaixada do Brasil em Madrid, responsável também pela publicação da já mencionada *Revista de Cultura Brasileña* (RCB) periódico em que Ángel Crespo esteve à frente.

Como objetivos a revista tinha o de comunicar os assuntos em voga no mundo artístico e intelectual brasileiro e propor a renovação das manifestações artísticas do país. A esse respeito Bedate afirma que:

Conheço bem qual foi a gênese dessa publicação e os fatores que a conformaram como um suporte cultural que, longe de oferecer ao leitor espanhol somente notícias de um país distante e exótico, queria também informar sobre as questões de atualidade que eram debatidas no mundo intelectual brasileiro daquela época [...] e revitalizar, com isso, as propostas artísticas da Espanha franquista que por um lado, esquecera (ou rejeitara) a herança das vanguardas e, por outro (entre os setores de oposição ao regime) aderira ao realismo marxista¹⁴⁹.

A revista se tornaria veículo para uma troca fecunda de experiências e informações, vitais para o país que se encontrava em meio a um regime ditatorial que durou mais de trinta anos e enfrentava um período de marasmo no campo artístico e intelectual. O periódico também coadunava com a concepção do tradutor espanhol que, segundo Bedate, acreditava na arte como meio de transformação política:

Ángel Crespo, que quando foi encarregado da fundação e direção da *Revista de Cultura Brasileña* já era um conhecido opositor da ditadura e defensor da renovação da linguagem artística como meio para mudar a mentalidade e, com isso, a sociedade, encontrou na literatura brasileira daquele momento exemplos de grande interesse para apoiar suas ideias¹⁵⁰.

Sob a perspectiva do tradutor espanhol a arte poderia estimular a reflexão sobre a realidade, mostrar novos rumos, influir na maneira como as pessoas enxergam o mundo. Para motivar essas mudanças a RCB foi distribuída para autores e artistas e esteve diversas vezes em risco de censura. O realismo era o estilo predominante na Espanha da época, sua tentativa em aproximar a realidade à literatura limitava o caráter experimental, a possibilidade de criar algo além dos referentes imediatos e que pluralizasse as manifestações artísticas.

Os olhos desse público se voltaram para a literatura produzida no Brasil como uma forma de fugir aos parâmetros tradicionais. Para Bedate, a revista também abriu as portas do mercado editorial espanhol para os autores brasileiros:

A publicação foi o cavalo de Troia que levava em seu interior uma liberdade

¹⁴⁹ BEDATE, Pilar Gómez Bedate. A recepção de João Guimarães Rosa na Espanha: a *Revista de Cultura Brasileña*. In: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel. *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 102.

¹⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 102.

de pesquisa *non grata* a nenhum dos defensores do realismo tradicional (que eram coincidentes com o conservadorismo) e que disseminou entre os leitores cultos e curiosos o respeito, a admiração e o interesse pela literatura brasileira, possibilitando ao longo dos anos, a tradução e edição de autores como nosso Guimarães Rosa, João Cabral, Clarice Lispector, Nélda Piñon e Haroldo de Campos¹⁵¹.

Como um “cavalo de Troia” a revista era trazida ao solo espanhol mascarando um de seus efeitos: o de semear ideias revolucionárias em relação ao que se produzia no Brasil, quebrando paradigmas e ampliando o horizonte precedente. Em consequência, introduziu escritores e artistas brasileiros que até hoje mantêm o espaço alcançado naquele período como Nélda Piñon que em 2005 foi a primeira escritora de língua portuguesa a receber o premio Príncipe de Asturias.

Segundo Barbosa, a RCB é determinante para compreender a recepção de Guimarães Rosa pelo público hispanofalante e a abertura de fronteiras para a literatura feita no Brasil: “a fundação da *Revista de Cultura Brasileña*, que buscava difundir no meio hispânico e latino, as produções artísticas do Brasil, serviu de parâmetro para compreender como e de que forma a obra do escritor mineiro foi interpretada pelo público de língua espanhola.”¹⁵² O autor mineiro foi abordado de forma especial em dois números da RCB, o 11 lançado em 1964, sob a direção de Ángel Crespo, e o 5 da nova série, organizada por Acir Madeira Filho em 2007. Bedate trata do primeiro que apresenta a primeira tradução do autor mineiro realizada por Crespo, do conto “O cavalo que bebia cerveja”, precedida por uma breve análise crítica em que dimensiona a relevância que o autor já desempenhava na literatura de seu país. Tempos depois Rosa indicaria Crespo à editora Seix Barral para traduzir *Grande sertão*.

Sobre os procedimentos que Crespo utilizou em seu trabalho, Bedate destaca o de investigar maneiras de significar que estabelecessem uma correlação com o original, mencionado pelo próprio Crespo na “Nota do Tradutor” que acompanha a primeira versão, em que: “explica que tratou de aplicar ao castelhano o mesmo instrumental que o escritor mineiro aplicara ao português e que procurara efeitos semelhantes aos por Rosa conseguidos”¹⁵³. Constata-se que o tradutor se preocupou em manter a natureza estética do

¹⁵¹ BEDATE, Pilar Gómez Bedate. A recepção de João Guimarães Rosa na Espanha: a *Revista de Cultura Brasileña*. In: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel. *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 103.

¹⁵² BARBOSA, Delmira Rocha dos Santos. *A Revista de Cultura Brasileña e a recepção de Gran sertón: veredas (1962-2011)*. 2012. 136 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém. 2012.

¹⁵³ BEDATE, Pilar Gómez Bedate. A recepção de João Guimarães Rosa na Espanha: a *Revista de Cultura Brasileña*. In: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel. *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 105.

original, ou seja, sem transpor “palavra por palavra”, o que seria pouco adequado ao romance, utilizou recursos correlatos como arcaísmos, neologismos, variantes, etc.

A obra de Guimarães Rosa segue seu percurso na Espanha, ademais das traduções citadas por Maura em seu segundo artigo, Bedate aponta a tradução catalã, *Gran sertão: riberes* de Xavier Pàrmies na década de 90, e outra tradução de Crespo do conto “A caça da lua” de Rosa publicado na revista *Syntaxis* dirigida pelo também poeta Andrés Sánchez Robayna. A tradutora põe em relevo a presença do autor brasileiro no meio artístico espanhol da atualidade:

Se no último ano da década de 90 reedita-se em Madri — conforme disse antes — o *Gran sertón* de Ángel Crespo, em 2000 aparecem sinais de uma nova geração de poetas interessada em Guimarães Rosa e que no rastro de Ángel Crespo e Andrés Sánchez Robayna, continuam traduzindo-o em nome da luta contra o realismo de tipo tradicional com o qual se identificou grande número de poetas espanhóis no pós-franquismo¹⁵⁴.

Bedate mostra a importância da tradução como forma de resistência ao regime ditatorial e aos seus efeitos. Neste contexto a experiência de Rosa que reformula a linguagem e descobre formas inovadoras de criar sentido, inspira outros escritores. Acrescente-se a isso a também inspiradora escolha de Crespo que, segundo Bedate e Maura, lançou mão de mecanismos análogos aos do original, inserindo usos pouco frequentes em espanhol e elaborando esteticamente a linguagem. Conclui-se que esse fator contribuiu para que a tradução de *Grande sertão* na Espanha atingisse o grau de penetração que conseguiu no país e em outros países hispanofalantes, que quebrasse com o horizonte de expectativa de seu tempo, mérito de uma verdadeira obra de arte segundo Jauss, e que perdurasse motivando os autores contemporâneos a se arriscar.

Como se viu no primeiro capítulo, a concepção de tradução que norteia este trabalho compreende três aspectos a autonomia, a interpretação e a criação. Autonomia, menos radical que a concepção de Campos, que lança a necessidade de subverter o original, mas que, como se viu com os tradutores italiano e alemão, é somente um dos procedimentos que o tradutor pode tomar em seu trabalho. Interpretação, que advém de uma leitura particular da obra de partida tanto na apreensão de detalhes que fugiriam a um leitor comum quanto na perspectiva própria que a tradução irá assumir. E criação, por ser um trabalho que envolve também a imaginação, sobretudo no momento de preencher as palavras ou expressões que não podem

¹⁵⁴ BEDATE, Pilar Gómez Bedate. A recepção de João Guimarães Rosa na Espanha: a Revista de Cultura Brasileira. In: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel. *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 108.

ser diretamente transpostas na obra de partida.

Sob estes aspectos a recepção de *Gran sertón: veredas* como se observou, nas vozes de Vargas Llosa, Maura e Bedate, indica que Crespo seguiu o caminho da transcrição em seu itinerário como tradutor. Vargas Llosa ainda que, menospreze o resultado da tradução de Crespo e acredite que ela se torna inverosímil ao leitor em língua espanhola, permite que se conclua, pelos motivos que apresenta, que o tradutor espanhol aspirou à criação e não acompanhou estritamente o original se permitindo a voos que o surpreenderam. Em tom taxativo acusa a obra de partida de ser “híbrida, artificiosa, fabricada e paródica”, qualidades que na atualidade só podem ser vistas com bons olhos, pois indicam que o tradutor se esmerou em não reproduzir o original mas, em executá-lo de maneira singular no idioma castelhano correspondendo ao espírito do original como o próprio Guimarães Rosa deixou claro em sua entrevista com Günter Lorenz.

A linguagem deve corresponder à vida, para o autor brasileiro, que almeja recuperar o estranhamento provocado pela palavra retomando sua origem e seu significado primeiro, livre da repetitividade cotidiana. Procura a maneira de Goethe aproximar a poesia ao transcendente alterando a linguagem como um alquimista. Sob este entendimento Guimarães Rosa mesclou outros idiomas ao português, interviu nos usos de seu tempo, acrescentou arcaísmos e latinismos ao romance, utilizou a linguagem oral como recurso expressivo e misturou referências anteriores como as que remetem à *Divina comédia* de Dante. Neste aspecto como não relacionar a obra do autor brasileiro com recursos igualmente híbridos, artificiosos, fabricados e paródicos como aponta o crítico peruano quando trata da tradução de Crespo?

Ao considerar esses pontos discorda-se de Vargas Llosa visto que o tradutor espanhol lançando mão de espanholismos, mexicanismos e expressões arcaicas correspondeu a natureza da obra de partida. Crespo também como um alquimista intervém na linguagem tomando como contribuição as variantes do espanhol, mantendo alguns neologismos e modificando outros. Assim o que o crítico peruano levanta como pontos desfavoráveis hoje podem ser considerados apropriados numa tradução que tem como um de seus méritos a criação. Ao sugerir que Crespo “traísse” o original, identificando a linguagem sertaneja com uma das variedades do espanhol, o crítico peruano torna evidente sua concepção conservadora de tradução.

Outro ponto que deixa clara a fragilidade da argumentação de Llosa é a de que a obra de chegada sobrevive apenas pela força do original. Logo no primeiro artigo de Maura o argumento pode ser refutado, ao se observar a quantidade de outras críticas e releituras motivadas pela tradução de Crespo. Maura guarda um ponto de vista oposto ao do crítico

peruano, acredita que o tradutor espanhol obteve um bom resultado em sua obra e considera que sua transcrição triunfou em vários aspectos. Dentre eles por acertar em não modificar o sentido de palavras fundamentais no original como sertão e veredas, que não apresentam um correspondente direto na língua alvo e que o sentido só se dá a conhecer, a um leitor nativo do espanhol, no contato com a obra de chegada. Maura também aprova a decisão de utilizar na tradução recursos semelhantes aos do original como neologismos, estrangeirismos, arcaísmos, influencia da oralidade, etc., trazendo para a sua língua novidades necessárias para provocar os artistas espanhóis, tanto os da década de sessenta quanto os da atualidade.

Maura destaca também que Crespo era poeta e que a tradução fazia parte desse contexto o que contribuiu para que viajasse para o Brasil visitando cidades do sertão mineiro, inclusive a cidade natal de Guimarães Rosa, presenciando particularidades suscitadas pela obra de partida. No segundo artigo do crítico espanhol destaca a tradução espanhola como a que melhor penetra nas nuances de sentido do original.

Sobre a recepção da tradução na Espanha, o crítico recorda em sua época de estudante universitário a dificuldade de classificar o romance de Rosa, naquele momento recém-traduzido. Afirma que os livros mais lidos eram os de autores norte-americanos, fazendo os autores brasileiros enfrentarem certa resistência para serem editados no país e de Crespo um tradutor militante no incentivo à leitura de autores brasileiros. Por outro lado a geração do tradutor estava ávida por manifestações que ultrapassassem o realismo costumeiro o que contribuiu para que não só *Grande sertão* fosse reeditado e retraduzido como também contos e novelas do autor. Bedate que também aborda o tema cita outra tradução de Crespo, de um conto do autor, e a tradução catalã.

A tradução de Crespo traçou um curso próprio, deu continuidade depois de sua publicação a novas formas de interpretar o autor mineiro e conquistou espaço editorial e leitores especializados na Espanha. Bedate conta em seu texto o início dessa trajetória com a *Revista de Cultura Brasileña* num período complicado para ideias e práticas artísticas que destoassem do habitual. A ditadura de Francisco Franco (1892-1975) era um regime de censura que precisava ser contornado pelos artistas e intelectuais da época. A obra de Guimarães Rosa foi interpretada, ao lado de outros autores latino-americanos, como a que traria novos ares para a literatura. Como se pôde ver, Crespo precisou romper com o horizonte de expectativa que vigorava no país para contribuir no movimento que abria caminho para a literatura brasileira e para formas diversas de pensamento.

Dentre as intenções da *RCB* estavam manter os intelectuais informados sobre o que passava no mundo artístico e cultural brasileiro e colaborar por meio da cultura estrangeira na

transformação do próprio país. A tradução de Crespo se reveste de aspecto revolucionário ao escolher traduzir uma obra como *Grande sertão: veredas* e ao decidir proceder de maneira análoga à realizada por Guimarães Rosa. Assim não só ampliou o horizonte que a precedia como continua presente na Espanha e fora dela em novas edições e traduções. *Gran sertón: veredas* obteve êxito como obra fecunda que quebrou com o horizonte precedente, característica de uma boa tradução, e gerou distintas leituras no decorrer do tempo, alguns dos elementos que a tornam transcriadora na compreensão deste trabalho. Como no exemplo de Hölderlin mostrado por Campos que ao traduzir *Antígone* de Sófocles desagradou seus coetâneos pelo estranhamento que provoca em relação ao horizonte de outras traduções em que se inseria, mas que é reavaliada por críticos e tradutores futuros que a tomam como modelo de prática criativa.

Para continuar a análise a que se propõe esse trabalho no terceiro e último capítulo se examina os neologismos em retratos de mulher em *Gran sertón: veredas* com o enfoque transcriativo que se adota nesta dissertação lançado por Campos e que já foi problematizado no primeiro capítulo.

3

GRAN SERTÓN: VEREDAS: LINGUAGEM E TRADUÇÃO CRIATIVA

Advertiré, por último, a quienes no conozcan la obra de Guimarães Rosa, a quienes por primera vez tomen conocimiento de su extraordinario mundo literario, que las singularidades del castellano de mi traducción tratan de ser reflejo de las del brasileño del original.

(Ángel Crespo)

3.1. Ángel Crespo reescreve o Sertão

Frente ao *reto*, ao desafio, muitos são os caminhos possíveis. Faz-se necessário tomar decisões, traçar um itinerário para abranger os objetivos e ter uma imagem, mesmo que nebulosa, do resultado final. Durante uma tradução muitos *retos* se insinuam alguns nem tão evidentes como outros, mas que permitem a um leitor atento reconhecer sob quais critérios o tradutor a realizou, como concebe seu ofício, que objetivos teria e se logrou alcançá-los no todo ou em parte. Ao se debruçar sobre uma obra estética o tradutor vê a quantidade de seus desafios multiplicados, o risco constante e muitos são os críticos especialistas ou não a enumerar as faltas, ou melhor dizendo, as traições.

Sobre isso só há dois caminhos: considerar de pronto a batalha perdida, indo de cabeça baixa rumo a disputa, concebendo a si próprio como um combatente de segunda classe, ou confrontar a previsível derrota com o inesperado triunfo encontrando distintas soluções no embate com a linguagem. Sob esta perspectiva a tradução se torna matéria de elaboração criativa, de insubordinação ao original e possibilidade de concebê-lo em uma outra disposição. Tem-se o tradutor-autor e o tradutor-poeta juntos num único sujeito autônomo em suas escolhas e inventivo, que interpreta o texto de partida e concebe saídas igualmente originais para o que não pode ser vertido de modo direto.

O tradutor em seu ofício pode procurar a fidelidade, no sentido estrito, tentando transportar o original para a língua alvo com o máximo de exatidão. Nesse contexto acredita que a obra de partida está num patamar inalcançável de um monumento estabelecido que não pode ser removido de seu pedestal, impossível de ser transportado da praça pública onde se encontra para um outro lugar em que será contemplado de maneira distinta por público diverso e nem sempre preparado para acolher o que lhe é estranho. Este tradutor pensa que mesmo a melhor tradução está vários passos atrás do original, enxerga na intraduzibilidade uma perda iminente e no distanciamento um perigo que ronda a tradução e diminui seu valor.

Em outra concepção esses pontos podem ser qualidades relevantes para os que, como Campos, observam a tradução pelo olhar da transcrição. O tradutor é então aquele subversivo que empreende uma tarefa luciferina em relação ao original, que o interpela e não se submete a sua carga angélica. Portanto encara as perdas como um risco acompanhado pela possibilidade criativa e o distanciamento como uma necessidade que se impõe ao que considera a tradução como forma de crítica e sobretudo como parte do fazer artístico. As obras de partida e de chegada estão situadas lado a lado, ou melhor, compõem um mesmo sistema isomórfico, complementares quanto ao sentido uma da outra. Enquanto o original cria, a tradução recria utilizando linguagens distintas que não se opõem e compartilham entre si o impulso e a realização criativa. Como consequência, semelhante ao original, a tradução criativa é alvo de interpretações que podem variar no decorrer do tempo.

Lançando mão de alguns conceitos da Estética da Recepção, se afirma que a tradução, de maneira análoga ao original, se insere num horizonte de expectativa podendo romper com ele e ser objeto de renovadas leituras. Como exemplo tem-se as distintas apreciações da tradução de Sófocles realizada por Hölderlin no fim do século XVIII. Este que também era poeta teve suas traduções tachadas de “monstruosas” e segundo Campos não foi apreciado por escritores conhecidos como Goethe e Schiller. Este ponto de vista seria revisto quase um século depois por Benjamin no texto “A tarefa do tradutor” de 1923, seguido por Bertolt Brecht que se serviu da tradução de *Antígona* feita pelo poeta alemão para criar a sua versão. Esta virada de perspectiva demonstra o valor que apresenta o modo de traduzir que não se prende estreitamente ao original, como afirma Campos, e mostra que a obra de chegada também se insere num horizonte formado de outras traduções podendo romper com este horizonte e ser reavaliada ao longo do tempo.

Este trabalho ainda problematiza a ênfase dada ao ato subversivo por Campos ao definir o que seja transcrição. Para o autor desta dissertação a subversão deve ser considerada somente como um dos aspectos a serem considerados na tradução transcriadora. Para isso no primeiro capítulo se analisou as vozes dos tradutores alemão e italiano de *Grande sertão: veredas* que relataram em cartas ao escritor mineiro suas concepções sobre seu ofício, suas intenções na elaboração da obra de chegada e seu labor direto com a obra. E no segundo capítulo se investigou as análises de leitores críticos da obra de chegada, dentre eles Vargas Llosa, Maura e Bedate, sendo que os dois últimos sob um olhar próprio também dimensionam a prática transcriadora. Constatou-se que outros fatores se envolvem no trabalho com o texto estético, especificamente o rosiano. O tradutor de posse de sua autonomia, da interpretação particular que obteve com a leitura da obra e de seu ímpeto criativo preocupa-se em

selecionar, manter ou alterar distintos elementos do original para a tradução do que se conclui que todos esses momentos feitos de aproximações e distanciamentos fazem parte e são igualmente relevantes ao fenômeno transcriativo.

O tradutor alemão situa os pontos que não tem correlação direta com o português como caminho aberto para sua intervenção, ainda que deixe claro estar de acordo com Guimarães Rosa, de que a tradução deve partilhar da identidade da obra sem desfigurá-la. Ao intraduzível, portanto, se associa o valor criativo, no caso do alemão essa assertiva se faz mais evidente por se tratar de uma língua diferente do português inclusive na organização sintática. Meyer-Clason relata que preferiu recriar a linguagem rosiana que estabelecer qualquer tipo de correspondência duvidosa entre o ambiente sertanejo e a figura dos jagunços com realidades germânicas já conhecidas pelo público da cultura de chegada. Este recurso que provocaria o apagamento dos traços característicos da obra de partida foi logo dispensado pelo tradutor que preferiu ater-se a forma para atingir de modo criativo a natureza do romance.

Outro tradutor que se preocupou com a forma foi Bizzarri que deteve-se sobre as rimas, o ritmo, os jogos sonoros e de sentido. Seguiu como método a transformação de alguns itens e a permanência de outros, procedimento aprovado pelo autor mineiro. Ao preservar do original palavras como “vereda”, “sertão” e “jagunço”, sem referente na língua italiana, o tradutor pretendeu não só inserir a palavra em seu idioma como estimular o leitor a conhecer uma realidade nova que se dá a compreender somente pela leitura da obra. E para decidir quando seria necessário transformar outros itens utilizou o critério da musicalidade para modificar palavras como “nonada” para *nonnulla*, “Jisé Simplício” para *Peppe Simplicio* e “Jijuã” para *Gigiugian* em que a intenção de fazer uma analogia sonora com o original é ainda mais evidente.

Os dois tradutores realizaram obras em que a subversão se encontra presente nas vezes em que precisaram preencher os espaços em branco formados pelo intraduzível. Compartilharam de um posicionamento frente ao original, menos conservador, capaz de olhá-lo como um igual. Num ato de “desobediência” ao lugar angariado pela obra de partida erigiram duas outras obras igualmente originárias na (re)criação de uma linguagem a um só tempo própria e comum. Observa-se que, ainda que o comportamento subversivo seja relevante, os aspectos mencionados anteriormente, de autonomia, interpretação e criação, convergem na abordagem transcriativa que demanda procedimentos como a seleção, a escolha, a permanência e a transformação.

Ao lado disso, as informações e considerações de Llosa, Bedate e Maura dadas no segundo capítulo permitem que se chegue à conclusão de que a obra de chegada quebrou com

o horizonte de expectativa anterior e foi objeto de novas interpretações no decorrer dos anos favorecendo a inserção de *Gran sertón* no centro das traduções de autores latino-americanos visto que não só o romance foi retraduzido contemporaneamente como também outras obras do autor permanecem sendo republicadas no idioma castelhano e em outros países como a tradução argentina de *Sagarana* de 2006¹⁵⁵. Portanto, conclui-se que na visão da maioria dos críticos apresentados Crespo realmente transcriou em *Gran sertón: veredas*. E no enfoque desta dissertação, concebe-se que uma tradução criativa também se destaca no contexto de sua recepção e é isso que se pôde observar na obra de Crespo.

Ainda assim, a análise só se completará no contato direto entre o texto de chegada em comparação com o original para corroborar ou não com a maneira como os críticos definiram a tradução e para refutar completamente ou em parte a hipótese exposta na introdução. Nesta análise utilizando as descrições das personagens femininas centrais do romance, Nhorinhá, Otacília e Diadorim, se observará os momentos de aproximação e distanciamento, permitindo que se possa observar sob quais aspectos a tradução em língua espanhola foi transcriativa. Segue-se no próximo tópico investigando, nas palavras do próprio tradutor, como se desenvolveu o trabalho na tradução de *Grande sertão*, o que considera como neologismo e quais as intenções que deixa transparecer em seu discurso.

3.1.2. As outras vozes de Crespo

Ángel Crespo (1926-1995) foi o primeiro tradutor de *Grande sertão: veredas* para o idioma castelhano dirigiu a *Revista de Cultura Brasileña* em sua primeira tiragem entre 1962 a 1970, contribuiu na difusão da cultura em língua portuguesa, sobretudo da brasileira formando público interessado na literatura e em outras artes produzidas fora da península. Ao reunir críticas, traduzir e organizar antologias colaborou na construção de novas alternativas para o fazer artístico durante o governo de Franco.

A essas informações mencionadas anteriormente se deve acrescentar a de que Crespo renuncia a carreira de advogado para se voltar inteiramente à escrita. Ainda que no período que passou na Faculdade de Direito tenha frequentado rodas de literatos e intelectuais que permitiram o início de sua carreira como escritor, integrando inclusive o Manifesto Postista (1945). Os postistas formaram uma vanguarda tardia que pretendeu trazer de volta o espírito ousado dos movimentos artísticos do começo do século XX mantendo os preceitos do

¹⁵⁵ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Tradução de Adriana Toledo de Almeida. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

surrealismo mesclados ao ultraísmo. Sua poesia neste período é vista com matizes de realismo mágico como aponta Bonilla em *Las/ Todas las voces de Crespo*¹⁵⁶, um dos textos que fazem parte da página do autor presente no site do Instituto Cervantes¹⁵⁷. Em 1964 já havia se firmado como poeta publicando e dirigindo revistas literárias como a *Deucalión* (1951-1953) e *Poesía de España* (1960-1963) sendo que esta recebeu colaborações de Rafael Alberti e Dámaso Alonso. Nesse período também iniciou sua trajetória de tradutor como o primeiro a verter Fernando Pessoa para o espanhol em *Poemas de Alberto Caeiro* (1957). Publica *Gran sertón: veredas* em 1967, quando também se retira para Porto Rico, insatisfeito com o autoritarismo vigente em sua terra natal. Na *Universidad de Puerto Rico* leciona Literatura comparada e ingressa no mestrado em Artes.

A tradução que o fará alcançar notoriedade vem a lume em 1973, a *Divina Comédia* de Dante, que termina somente em 1977 ao lançar o “Paraíso”. Por esta obra Crespo é várias vezes premiado na Itália. Ao traduzir outro italiano, Petrarca, é novamente laureado com o *Premio Nacional de la Mejor Traducción* em 1984. Como professor leciona ainda em Washington e Seattle, por um curto período, em Leiden (Países Baixos) e em Barcelona. Retorna ao seu país no ano de 1988 e fixa residência na capital catalã onde vem a falecer sete anos mais tarde. Em seu espólio constam obras poéticas, ensaísticas, além das traduções sobretudo de poetas brasileiros, portugueses e italianos.

Cada um dos seus vários pontos de atuação convergiu em torno da literatura. Crespo influenciou os escritores atuais de seu país como crítico de arte, professor, poeta e tradutor. É o que se pode constatar, por exemplo, no depoimento de José Ripoll e Ricardo Salmón ambos os escritores espanhóis. O primeiro em seu relato *La vida plural de Ángel Crespo*¹⁵⁸ conta como foram os encontros com Crespo, Bedate e outros escritores, na cidade de Cadaqués em 1991. De primeiro expõe a relevância da *RCB* e a atmosfera de vanguarda que a envolvia:

La *Revista de Cultura Brasileña* que nuestro poeta, como primer director, erigió en uno de los faros más luminosos del vanguardismo. Como a muchos compañeros de mi generación, esa insustituible revista me señaló un trayecto distinto al recorrido por la mayoría de los poetas y artistas españoles, me abrió ventanas en cuanto a la experimentación expresiva y me incitó a leer la

¹⁵⁶ BONILLA, Juan. *Las/ Todas las voces de Crespo*. In: *Centro Virtual Cervantes: Ángel Crespo*. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/crespo/bonilla.htm>. Acessado em: 08 de dezembro de 2012.

¹⁵⁷ Ángel Crespo. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/crespo/bonilla.htm>. Acessado em: 08 de dezembro de 2012.

¹⁵⁸ RIPOLL, José Ramón. *La vida plural de Ángel Crespo*. In: *Centro Virtual Cervantes: Ángel Crespo*. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/crespo/bonilla.htm>. Acessado em: 08 de dezembro de 2012.

obra de Ángel Crespo¹⁵⁹.

O tom de experimentação artística e de vanguarda afirmado por Ripoll acerca da revista que Crespo dirigiu foi comentado anteriormente por Maura ao tratar da perspectiva do tradutor sobre seu ofício e das escolhas que realizou em comparação com a tradução argentina. Percebe-se que valores semelhantes nortearam a escrita de Crespo, em especial os relacionados à criação estética, que prevaleceram em sua atividade como tradutor. Ripoll continua relatando que a tradução como gênero ao lado do fazer poético eram temas de discussão nas reuniões em Cadaqués:

La traducción como género literario independiente y como ejercicio creativo y juego de espejos a raíz del texto original; la poesía como juego de iluminación de ese juego de espejos en la búsqueda, no del misterio, sino de la verdad; el humanismo como tabla de salvación de la modernidad; la eterna complicidad entre el fuego y el mar como metáfora de la dualidad del ser humano y la conjunción con *lo otro*, mientras encendía su pipa frente a un azulísimo Mediterráneo Dante, Pessoa, Petrarca eran más que nombres de grandes poetas, respondían a universos abiertos de palabras y músicas que se concentraban en el mundo que intentaba transmitirnos¹⁶⁰.

Neste excerto se vê o *maestro* Crespo ensinando uma forma de compreender a tradução misturada com a poesia. Ambas voltadas para a elaboração criativa e fundamentadas na possibilidade de voltar-se em direção ao *outro* para compreendê-lo e aprofundar sua visão de mundo como artista da palavra. O *espelho* representa o ato de refletir-se no que lhe é exterior e tornar-se suscetível a uma forma inesperada de apreensão do real que contribui na capacidade de ultrapassar as fronteiras do que é comum em arte.

Após os encontros com Crespo permaneceu em seu aluno o ensinamento sobre a importância de fazer-se múltiplo em seu amadurecimento como escritor. Ripoll encerra afirmando sobre Crespo que: “una de las cosas que aprendí de él y de su gran legado fue a ser plural, a situarme fuera del texto y de mi propio contexto para contemplar la obra del otro en

¹⁵⁹ A *Revista de Cultura Brasileña* que nosso poeta, como primeiro diretor, erigiu em um dos faróis mais luminosos do vanguardismo. Como muitos companheiros de minha geração, essa insubstituível revista me mostrou um trajeto distinto ao percorrido pela maioria dos poetas e artistas espanhóis, me abriu janelas quanto a experimentação expressiva e me incitou a ler a obra de Ángel Crespo. RIPOLL, José Ramón. La vida plural de Ángel Crespo. In: *Centro Virtual Cervantes: Ángel Crespo*. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/crespo/bonilla.htm>. Acessado em: 08 de dezembro de 2012.

¹⁶⁰ A tradução como gênero literário independente e como exercício criativo e jogo de espelhos a raiz do texto original; a poesia como jogo de iluminação desse jogo de espelhos na busca, não do mistério, mas da verdade; o humanismo como tábua de salvação da modernidade; a eterna cumplicidade entre o fogo e o mar como metáfora da dualidade do ser humano e a conjunção com o *outro*, enquanto acendia seu cachimbo em frente a um azulsíssimo mediterrâneo Dante, Pessoa, Petrarca eram mais que nomes de grandes poetas, respondiam a universos abertos de palavras e músicas que se concentravam no mundo que tentava nos transmitir. *Idem, Ibidem*.

su justa dimensión, sin prejuicios y dejando atrás mis gustos y manías por un momento”¹⁶¹. A relação com a palavra, nesta perspectiva disseminada por Crespo, se assemelha a um desnudamento do eu para reconhecer-se cada vez mais na alteridade, uma compreensão compartilhada com Guimarães Rosa que disse: “Minhas personagens, que são sempre um pouco de mim mesmo, um pouco muito”¹⁶² em sua entrevista a Lorenz mostrada no segundo capítulo.

Sobre esse recurso expressivo disponível ao tradutor e sua relação com os heterônimos de Fernando Pessoa o escritor espanhol Ricardo Salmón em *Elogio del traductor*¹⁶³ evoca sua lembrança de Ángel Crespo. Este que como se sabe foi tradutor pessoano responsável por verter para o espanhol os *outros* do poeta português, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Bernardo Soares e Ricardo Reis. Dentre as outras vozes de Crespo, o poeta, o ensaísta e o tradutor, é deste último que Salmón prefere recordar não só por Fernando Pessoa, mas também pelas emoções que lhe suscita a tradução de *Grande sertão*:

De modo que cuando leyendo *Libro del desasosiego* acepto que el viaje es siempre el viajero, o cuando leyendo *Gran Sertón: Veredas* asumo que la vida es travesía; cuando descubro al genio oficinesco fumando su tedio en un cuarto de la lisboeta Rua dos Douradores, o acato el misterio hermosísimo que oculta el cadáver de Diadorim tendido en su hora final; cuando, en definitiva, me asomo a la naturaleza escindida del yo pessoano, o abrigo la certidumbre de que el cruel *yagunzo* Riobaldo constituye por derecho propio uno de los caracteres más inolvidables de la literatura del siglo veinte, ha sido, es, será la mano de Ángel Crespo la que ha mecido, mece, mecerá para mí las aguas de estas dos voluntades en que la lengua portuguesa se recluyó con majestad irrepetible¹⁶⁴.

Salmón conta sua experiência de leitor das traduções e como fruidor e crítico relata seu contato com o texto e a relevância do trabalho de Crespo para a cultura vertendo para o seu

¹⁶¹ Uma das coisas que aprendi dele e de seu grande legado foi a ser plural, a me situar fora do texto e do meu próprio contexto para contemplar a obra do outro em sua justa dimensão, sem preconceitos e deixando para trás meus gostos e manias por um momento. RIPOLL, José Ramón. La vida plural de Ángel Crespo. In: *Centro Virtual Cervantes: Ángel Crespo*. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/crespo/bonilla.htm>. Acessado em: 08 de dezembro de 2012.

¹⁶² LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 92.

¹⁶³ SALMÓN, Ricardo Menéndez. Elogio del traductor. *Centro Virtual Cervantes: Ángel Crespo*. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/crespo/salmon.htm>. Acessado em: 08 de dezembro de 2012.

¹⁶⁴ De modo que quando lendo o *Livro do desasosiego* aceito que a viagem é sempre o viajante, ou quando lendo o *Gran sertón: veredas* assumo que a vida é travessia; quando descubro ao gênio em seu escritório fumando seu tédio num quarto da lisboeta Rua dos Douradores, ou acato o mistério belíssimo que oculta o cadáver de Diadorim estendido em sua hora final; quando, em resumo, me aparece a natureza cindida do eu pessoano, ou abrigo a certeza de que o cruel jagunço Riobaldo constitui por direito próprio um dos caracteres mais inesquecíveis da literatura do século XX, foi, é, será a mão de Ángel Crespo a que movimentou, movimentou e movimentará para mim as águas destas duas vontades em que a língua portuguesa se encerrou com majestade irrepetível. *Idem, ibidem*.

idioma dois autores que classifica como fundamentais para a literatura do século passado. Sob a ótica destes dois escritores contemporâneos de língua espanhola tem-se uma amostra mais direta da presença de Crespo nas letras de seu país até o momento, da penetração de suas traduções e concepções sobre o trabalho criativo. Ripoll comenta o caráter de experimentação presente no estilo do tradutor de *Grande sertão: veredas*, o desejo de elaborar a palavra com ênfase na musicalidade.

Esses detalhes se acentuam no estilo memorialístico de seu texto em que se fala sobre os valores que se encontravam na obra do tradutor ditos pelo próprio Crespo. Ripoll trata da centralidade ocupada pelo *outro* e da possibilidade de refleti-lo como um espelho para aprender com ele, o que considera de absoluta importância no cultivo de novas práticas em literatura. E Salmón equipara as traduções de Crespo aos seus ensaios e poemas os reunindo sob o mesmo anseio criativo. Essas duas leituras sobre os aspectos que acompanham o labor literário de Crespo, a que o relaciona ao *outro* e ao desejo de criação, parecem se aproximar do modo como o próprio tradutor compreendia suas escolhas e dava sentido ao seu ofício.

Como foi referido na “Introdução” e no tópico “El sertón y sus veredas” Crespo, antes de aceitar traduzir o romance de Guimarães Rosa pela editora espanhola Seix Barral, já conhecia o escritor brasileiro e havia traduzido o conto “O cavalo que bebia cerveja” em 1964. No ano de 1967 *Gran sertón* é publicado na Espanha e no mesmo período o número 21 da *Revista de Cultura Brasileña* surge trazendo o autor mineiro como tema central de todos os seus artigos. Nesta edição se encontra, escritos por Crespo, “Breve antología de Guimarães Rosa” e as traduções dos contos “La ceguera”, “Los hermanos Dagobé”, “Ninguno, ninguna”, de um excerto da novela “Cara de bronce” e do episódio “El juicio de Zé Bebelo” de *Grande sertão: veredas*.

No número 21, logo na “Justificación de este número extraordinário”, se reafirma a necessidade de promover um volume especial sobre Guimarães Rosa. Para isso se oferece dois motivos: o fato de a prosa brasileira ter obtido até então pouco espaço na revista, ainda que se trate de textos inovadores do ponto de vista estético, e pelo lançamento de *Gran sertón: veredas*, a tradução do único romance do escritor brasileiro em castelhano. Afirma-se desconhecer as traduções para o italiano de *Corpo de baile* e para o alemão de *Grande sertão*, de modo que este número informa trazer como pretensão somente fomentar a circulação das obras de Rosa entre leitores e estudiosos não só da Espanha como de outros países latino-americanos. Na “Justificación” lê-se que: “Tómese, por tanto, este número extraordinario por lo que realmente es: una introducción a la obra de Guimarães Rosa y un estímulo a su

comprensión y estudio en los medios hispanohablantes”¹⁶⁵. Essas aspirações parecem ter se concretizado visto que ao lado da *RCB* houve a publicação de diversos autores brasileiros, entre poetas e ficcionistas, na Espanha.

No referido número também está, sob a assinatura de Crespo, o artigo “Breve Antología de Guimarães Rosa” em que o primeiro tópico, “Proshomenaje introductorio”, foi republicado em fevereiro de 2007, na segunda tiragem da *RCB*¹⁶⁶, em volume igualmente dedicado ao autor mineiro. Este texto começa abordando a viagem realizada por Crespo ao sertão mineiro, contada em primeira pessoa pelo tradutor em que rememora suas impressões e seu deslumbramento com a paisagem, as pessoas e com a língua que ouvia diretamente dos habitantes do lugar. O trecho que relata transcorreu em sua ida de Belo Horizonte a Brasília, em meio ao *sertón minero* onde por um imprevisto o ônibus precisou parar para consertar uma avaria. Este ensejo propiciou que o tradutor descesse e pudesse interagir diretamente com tudo que só via de relance pela janela do veículo. Uma de suas primeiras percepções é sobre a flora:

Estábamos en lo alto de una elevación del terreno: campos de árboles y arbustos tamañosos entre retama y olivo, de copas gravitadoras en forma de paraguas o de acacia parasol, abundantes pero no apelmazados en su poblar la tierra, cívicos árboles salvajes, poseedores del territorio ahora seco, ¿umbuceros, angicos, embaúbas?, terrez rojiza de calidad “fauve”, la que poseían. Y, a lo lejos, denunciando los cursos de agua, las palmeras burities, graciosas vivas, en hilera filera, ¿con la serpiente surucucu a su sombra, sombras?¹⁶⁷

Crespo observa de onde estava arbustos, árvores, acácias, umbuzeiros, angicos, embaúbas e buritis, descreve também suas formas que compõem os detalhes de uma paisagem rica que aos poucos é descoberta. Semelhante ao episódio em que Diadorim como Reinaldo mostra as belezas do rio São Francisco a Riobaldo e este desperta seus sentidos para a natureza, o tradutor parece começar a alcançá-la em seus mínimos aspectos. Lembre-se que

¹⁶⁵ Tome-se, portanto, este número extraordinário pelo que realmente é: uma introdução à obra de Guimarães Rosa e um estímulo a sua compreensão e estudo nos meios hispanohablantes. CRESPO, Ángel (director). *Revista de Cultura Brasileña*. n. 21. Madrid: Embajada de Brasil, 1967, p. 99.

¹⁶⁶ CRESPO, Ángel. Proshomenaje. In: *Revista de Cultura Brasileña*. n.5. Madrid: Embajada de Brasil, 2007, p. 94-99.

¹⁶⁷ Estávamos no alto de uma elevação do terreno: campos de árvores y arbustos grandiosos entre retama e olivo, de copas gravitadoras em forma de guarda-chuva ou de acácia guarda-sol, abundantes, mas não endurecidos em seu povoar a terra, cívicas árvores selvagens, possuidoras do território agora seco. Umbuzeiros, angicos, embaúbas? Gramínea avermelhada de qualidade “fauve”, a que possuíam. E, ao longe, denunciando os cursos de água, as palmeiras de buriti, graciosas vivas, fileira *filera*. Com a serpente surucucu a sua sombra, sombras? CRESPO, Ángel. Breve antología de Guimarães Rosa. In: *Revista de Cultura Brasileña*. n.21. Madrid: Embajada de Brasil, 1967, p. 107-112.

Crespo estava no processo de tradução do romance fazendo com que a imaginação se misturasse com o que contemplava e os lugares de papel se entrecruzassem com a realidade. É o que conta quando em meio a parada forçada, tendo comido só o café da manhã, um japonês que vinha na comitiva tira um mapa do bolso:

¿Sería posible que me encontrase en el mapa del japonés aquellos nombres del libro que estaba traduciendo, yo? La ciudad de Cúvelo al Nordeste, y algo más allá la de Corinto... Y los generales de Lassance a nuestra izquierda, o sea tierra más-adentro. El Río San Francisco quedaba al Oeste, escoltado por las ciudades de Bom Despacho, Campos, Abaeté... y a nuestra derecha el de las Viejas, de buena fama¹⁶⁸.

A pergunta que ecoa em todo o parágrafo é se seria possível que ele estivesse em um dos lugares onde se passa a história que traduz e como um dos personagens de Rosa, ou quem sabe um dos jagunços, estivesse em comitiva pelo sertão pronto para um novo confronto ou simplesmente mais perto da natureza descobrindo o que é belo. A chave para a resposta, como ficará claro no decorrer do texto, está na imaginação e na habilidade de perceber a novidade dormitando em cada canto do cenário.

Crespo e os outros passageiros permaneciam parados com o ônibus precisando de reparos quando alguém tem a ideia de investigar se havia habitantes nas cercanias. Segundo relata, os únicos que desceram foram o tradutor, o japonês dono do mapa e um casal jovem com suas duas filhas. Encontraram primeiro duas casas sendo uma delas de um vendedor de cachaça: “Casa pequeña de tejado de palmas; Del de Lassance, venta de vendedor de cachaça, aguardiente, tabaco de rollo. Casa de tejado de tejas, como señal de afamado vivir”¹⁶⁹.

Em seguida uma velha senhora lhes ofereceu comida, ela é descrita por Crespo como: “Mujer que jamás viera pueblo ni ciudad, lo común, ni juez de paz ni comadrona, pero temerosa de Dios y de los hombres. Respetuosa. Muy respetable. Madre de hija fina, delicada y sertaneramente rozagante”¹⁷⁰. Desta senhora que vivia tão distante sobressai um mundo particular que parece se comunicar diretamente com a experiência do poeta que a observa em seu cotidiano, mas que também poderia fazer parte de uma das obras do autor brasileiro.

¹⁶⁸ Seria possível que me encontrasse no mapa do japonês aqueles do livro que eu estava traduzindo? A cidade de Curvelo ao Nordeste, e algo mais além de Corinto... E os gerais de Lassance a nossa esquerda, ou seja, terra mais-adentro. O Rio São Francisco ficava ao Oeste, escoltado pelas cidades do Bom Despacho, Campos, Abaeté... e a nossa direita o das Velhas de boa fama. CRESPO, Ángel (diretor). *Revista de Cultura Brasileña*. n. 21. Madrid: Embajada de Brasil, 1967, p. 108.

¹⁶⁹ Casa pequena de telhado de palmas; do de Lassance, venda de vendedor de cachaça, aguardiente, tabaco de rolo. Casa de telhado de telhas, como sinal de afamado viver. *Idem, ibidem*, p. 108

¹⁷⁰ Mulher que jamais viu povoado nem cidade, o comum, nem juiz de paz nem parteira, mas temerosa de Deus e dos homens. Respeitosa. Muito respeitável. Mão e filha fina, delicada e sertanejamente corada. *Idem, ibidem*, p. 109.

Ao refletir sobre estes acontecimentos de sua viagem Crespo conclui que o tradutor deve alcançar as sutilezas de uma outra realidade que só podem ser percebidas estreitando os laços com ela, aguçando os sentidos para experimentá-la na prática:

Pues esta es mi verdadera experiencia de traductor, ya que, tras la conversación, sentados en el suelo, las espaldas en la pared—y ellos querían, nomás, verme en banqueta—, conversación sobre Cúvelo y sus finas hojas; y tras la pesca de la media hora, con el nieto mayor, en la vereda—uno de los varios cursos de agua llamados Ribeirão das Ánimas: ¿el de Riobaldo?— que sólo dio peces de escaso nutrir¹⁷¹.

Estar sentado, recostado numa parede e fazer coisas próprias das pessoas desse *outro lugar* como pescar são experiências que refletem a perspectiva de Crespo sobre o tradutor. Este passa a interagir não só com os livros, mas efetivamente vai ao encontro do outro mergulhando de maneira mais profunda em seu cotidiano e em sua linguagem particular. Crespo conta ainda que encontrou com um coronel que queria que os passageiros fossem professores de seus filhos, com um médico chamado Castro que veio lhe mostrar seus documentos porque acreditava que seu nome fosse a tradução espanhola de Crespo, com um caçador: “Hombre gente, magro como can corredor, de pie descalzo y duras suelas, endemoniado de hablador, raso creyente”¹⁷² e bebeu a cachaça feita na própria região que o impediram de pagar. Assim, na prática da vida, o ofício de traduzir se estende da folha de papel para a relação com as pessoas e o lugar.

Depois de relatar esse contato com as pessoas do lugar Crespo resume com as seguintes palavras sua “experiência de tradutor”:

Esta fue mi experiencia de traductor. Aquellas lenguas: los decires. Ellos organizaron mi gramática. Seis, ¿u ocho?, horas de oír y oír. De repetir. De decir—para amor y contento—en lo floreado lo que ellos expresaban en agraz. No soñé, ni. Ni no cedía. De Riobaldo conté y algunos querían haber de él oído. Buenas memorias: imaginosas. Pero sí de Juanito Bem-Bem, real personal, y de Lampião, muy más del Norte. Los yaguncismos¹⁷³.

¹⁷¹ Pois esta é minha verdadeira experiência como tradutor, já que, depois da conversa, sentados no chão, de costas na parede — e eles queriam se mais, me ver na banqueta —, conversa sobre Curvelo e suas finas folhas; e depois a pesca de meia hora, com o neto maior, na vereda — um dos vários cursos de água chamados Ribeirão das Ánimas: o de Riobaldo? — que só deu peixes de escasso nutrir. CRESPO, Ángel (diretor). *Revista de Cultura Brasileña*. n. 21. Madrid: Embajada de Brasil, 1967, p. 108.

¹⁷² Homem gente, magro como cão corredor, de pé descalço e duras solas, endemoniado de falador, raso crente. CRESPO, Ángel (diretor). *Revista de Cultura Brasileña*. n. 21. Madrid: Embajada de Brasil, 1967, p. 110.

¹⁷³ Esta foi minha experiência de tradutor. Aquelas línguas: os dizeres. Eles organizaram minha gramática. Seis, ou oito? Hora de ouvir e ouvir. De repetir. De dizer — para amor e contente — no floreado o que eles expressavam em agraz. Não sonhei, nem. Nem não cedia. De Riobaldo contei e alguns queriam ter ouvido dele. Boas memórias: imaginosas. Mas sim de Joãozinho Bem-Bem, real pessoa, e de Lampião, muito mais do Norte.

Numa mistura entre a realidade e a imaginação Crespo torna a afirmar como concebe o tradutor: é o que experimenta o que está fora dos livros e retoma a obra com um olhar diferente, capaz de capturar o que estava escondido em seus interstícios. Num exercício de escuta se aproximou da voz dos que habitam o sertão e contou a eles quem é Riobaldo e outras “estórias” desse lugar transportado para a ficção.

Ao fim de seu texto, já de volta ao ônibus, esses dois sertões se cruzam na *mirada* de Crespo: “Los faroles lo eran a secas: iluminaban la ida; pero cuando el serpenteo de la carretera los obligaba a proyectarse entre los clanes de árboles, yo pensaba en las curvas trazadas por la narración del jefe de fronteras Dr. Guimarães Rosa, iluminador de sertones, de mucho sertón”¹⁷⁴. O tradutor como um leitor que precisou mergulhar com maior profundidade no texto literário tece a própria interpretação sobre o que leu se misturando aos elementos da experiência empírica no contato com a paisagem e com a escuta da linguagem dos “personagens” desse sertão situado na realidade.

A importância de ter se familiarizado com a fala local está presente na “Nota del traductor” que faz parte de *Gran sertón: veredas*. Em seu início Crespo afirma o compromisso com o leitor da língua alvo de propiciar a fruição de uma obra escrita em outro idioma e, especificamente, permitir o acesso ao romance de Guimarães Rosa, autor de grande destaque na literatura do Brasil¹⁷⁵. Ao se ater à linguagem do escritor mineiro, coloca-a como uma composição única que relaciona oralidade e escrita:

El lenguaje de Guimarães Rosa no se ajusta, ni mucho menos, a las normas usuales de la lengua portuguesa, ni siquiera las del portugués, matizado en muchos aspectos, que se escribe en el Brasil con la consideración de lengua culta o literaria. En primer lugar, su puntuación — reflejo de su cadencia — se atempera al tono coloquial y conversacional. De ahí los numerosos incisos, las reiteraciones, incluso los pleonasmos tan abundantes en este libro. Ocurre esto porque el autor ha hecho una obra más para la oída que para leída o sí, se quiere, para leída en voz alta¹⁷⁶.

As palavras são organizadas na obra de um modo diferente das regras da língua

Os jaguncismos. CRESPO, Ángel (diretor). *Revista de Cultura Brasileña*. n. 21. Madrid: Embajada de Brasil, 1967, p. 110.

¹⁷⁴ Os faróis eram naturais: iluminavam a ida; mas quando o serpenteio da estrada os obrigava a se projetar entre os clãs de árvores, eu pensava nas curvas traçadas pela narração do chefe de fronteiras Dr. Guimarães Rosa, iluminador de sertões, de muito sertão. *Idem, ibidem*, p. 110.

¹⁷⁵ ROSA, João Guimarães. *Gran sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 9.

¹⁷⁶ A linguagem de Guimarães Rosa não se ajusta, nem muito menos às normas usuais da língua portuguesa, nem sequer as do português, matizado em muitos aspectos, que se escreve no Brasil com a consideração de língua culta e literária. Em primeiro lugar, sua pontuação — reflexo de sua cadência — se atempera ao tom coloquial e conversacional. Daí os numerosos incisos, as reiterações, inclusive os pleonasmos tão abundantes neste livro. Ocorre isto porque o autor fez uma obra mais para escuta que para leitura ou, se preferir, para leitura em voz alta. *Idem, ibidem*, p. 9.

portuguesa, inclusive, segundo Crespo, da forma como é utilizada no Brasil. Assim, distante dos padrões da escrita, Guimarães Rosa propõe uma fluidez particular para o andamento da leitura. O leitor semelhante ao ouvinte é convidado a apreciar a musicalidade da obra percebendo as modulações que se processam de acordo com as emoções dos personagens e o estilo que imita um diálogo no qual um dos interlocutores é apenas sugerido nas respostas que Riobaldo parece lhe dirigir.

Crespo demonstra ter chegado às traduções em outros idiomas e, sobretudo no que diz respeito à francesa e inglesa percebe que adotaram um direcionamento tradicional, menos condizente com a atmosfera do livro marcada pela fala do homem sertanejo: “Conocemos las traducciones a los dos últimos idiomas y, en ellas, sus autores no se han preocupado de mantener el clima lingüístico del original. Se trata de un francés y un inglés ortodoxos o levemente matizados, en ocasiones de cierto coloquialismo”¹⁷⁷. Esses tradutores, segundo Crespo, não flexibilizaram a ordem comum de seus idiomas para atender a inventividade do original, procedimento este utilizado por Crespo ao deduzir que deste modo estaria correspondendo ao cerne da obra de partida para recriá-la sem descaracterizá-la:

Lo que nosotros hemos intentado es más expuesto a errores, pero también más congruente con el verdadero concepto de traducción; hemos tratado de aplicar al castellano el mismo instrumental que Guimarães Rosa ha aplicado al portugués y procurado efectos semejantes a los por él conseguidos. Nuestra traducción — consciente y escrupulosamente — tampoco se ajusta al castellano usual en literatura. Esta versión, como el original, no sólo no es académica: tampoco es corrientemente literaria. Y, no obstante, nos parece que se acercará tanto más al concepto de literatura de creación cuánto más se aproxime del original, que hemos tratado de respetar con el mayor miramiento¹⁷⁸.

Neste fragmento está claro o conceito que norteou o trabalho de Crespo em *Grande sertão: veredas*. Seu propósito foi realizar uma tradução criativa que fizesse referência ao original em seu caráter fundamental, a linguagem. E, se assemelhando a obra de partida, quebrasse com o que era comum em seu idioma e se projetasse em direção a uma perspectiva

¹⁷⁷ Conhecemos a traduções dos dois últimos idiomas e, nelas, seus autores não se preocuparam em manter o clima lingüístico do original. Trata-se de um francês e um inglês ortodoxos ou levemente matizados de certo coloquialismo. ROSA, João Guimarães. *Gran sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 9.

¹⁷⁸ O que nós tentamos é mais exposto a erros, mas também mais congruente com o verdadeiro conceito de tradução; tratamos de aplicar ao castelhano o mesmo instrumental que Guimarães Rosa aplicou ao português e procurado efeitos semelhantes aos por ele conseguidos. Nossa tradução — consciente e escrupulosamente — tampouco é correntemente literária. E, não obstante, nos parece que se aproximará tanto mais ao conceito de literatura de criação quanto mais se aproxime do original, que tratamos de respeitar com a maior consideração. *Idem, ibidem*, p. 10.

inovadora de literatura. Deste modo, utilizou mecanismos semelhantes aos de Guimarães Rosa na composição da obra de chegada, se apartando dos parâmetros acadêmicos e estéticos regulares na língua alvo.

Ao comentar aspectos da linguagem rosiana Crespo se refere ao uso expressões típicas do sertão mineiro, chamando atenção aos arcaísmos ainda frequentes nessa região, às palavras retiradas de seu contexto de costume, ao ritmo próprio da oralidade e ao neologismo. Informa que não procurou estabelecer correspondência com outras modalidades do idioma:

Hubiera sido gratuito por nuestra parte sustituir dichos términos por los correctos en nuestra lengua. Por otro lado son muchos los nombres de animales, vegetales, alimentos y objetos que no tienen correspondencia exacta en nuestro idioma o cuya sinonimia sería muy problemática para el castellano hablado en América¹⁷⁹.

O tradutor optou por preservar muitos dos nomes particulares da região que aparecem na obra. Se reduzisse os termos a similares de algum país hispano-americano talvez conferisse certa familiaridade ao leitor espanhol, mas apagaria traços idiossincráticos do original. As palavras novas que nomeiam paisagem, animais e pessoas que foram mantidas na obra de partida foram inseridas num glossário ao fim do volume. Elas foram selecionadas por Crespo de acordo com a importância na história e quando seu sentido não pudesse ser depreendido do contexto.

Sobre neologismos de outra ordem como os formados por aglutinação ou justaposição e os “cultismos” também passaram pelo crivo do tradutor para fazerem parte do glossário segundo a necessidade de clarificar seu sentido na obra. E em relação aos neologismos do título Crespo justifica a provável incompreensão do leitor espanhol do modo como Bedate havia destacado em seu artigo presente no capítulo anterior:

Una última indicación, relativa al título de la obra: *sertón* no tiene equivalente en castellano, pero ya ha sido adoptado por el que se habla en Hispanoamérica; *vereda*, cuya significación aclaramos en el glosario, no se corresponde con la que esta palabra tiene en castellano. A pesar de ello, hemos mantenido una traducción literal del título de este libro, por no seguir la viciosa costumbre de inventar otro para nuestra traducción. Nuestro respeto a la entidad y categoría literaria del original no nos permite hacer

¹⁷⁹ Teria sido gratuito de nossa parte substituir ditos termos pelos corretos em nossa língua. Por outro lado são muitos os nomes de animais, vegetais, alimentos e objetos que não tem correspondência exata em nosso idioma ou cuja a sinonímia seria muito problemática para o castelhano falado na América. ROSA, João Guimarães. *Gran sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 10.

otra cosa¹⁸⁰.

As palavras sertão e veredas não encontram correspondente de mesmo sentido em espanhol, ainda assim o tradutor preferiu preservar a identidade da obra de partida por isso manteve em parte o título da obra efetuando as mudanças mais diretas como substituir o sufixo *-ão* por *-ón* e trocar Grande por *Gran*. As traduções para o francês e para o inglês possuem o título alterado, respectivamente, *Diadorim* e *The devil to pay in the backlands*, acerca das quais Crespo mesmo sem tecer considerações sobre o conteúdo, faz uma sutil crítica a essa decisão.

No *Glosario* indicado pelo tradutor espanhol se constata que os neologismos que aparecem com maior frequência são os que se referem a aspectos da paisagem como fauna e flora. Por exemplo, *acauán* e *bacurau* duas aves típicas da região e *caatinga* e *bogarí* sendo que o primeiro é definido como um bosque do Brasil de clima árido e vegetação em grande parte espinhosa¹⁸¹ e o segundo como a denominação uma flor e seu arbusto. Todavia outras palavras novas para o léxico de língua alvo também aparecem relativas a artigos que fazem parte do cotidiano e do lazer do homem do sertão como *berimbau* e de sua culinária como a *canyica* (em português, canjica).

E constam também no “Glossário” os neologismos que de uma forma mais clara se associam a perspectiva de Guimarães Rosa discutida no princípio do segundo capítulo sobre palavras que sem afetações eruditas aumentam o potencial expressivo e emotivo conferido a um personagem ou acontecimento e estimulam o leitor a tomar novas atitudes diante do texto. Como exemplo dessas palavras tome-se *desmí*: “Neologismo formado con el prefijo negativo *des* y la forma pronominal *mi*”¹⁸², e *rasclava*, “neologismo en el que se acumulan las ideas de rascar y clavar, aplicables al zerpazo de una fiera”¹⁸³.

Nos textos examinados neste tópico escritos por Crespo se mostrou a maneira como o tradutor espanhol compreende seu ofício, de que ponto observa a obra de Guimarães Rosa e o que norteou os procedimentos utilizados por ele na tradução de *Grande sertão: veredas*. No primeiro artigo se viu que Crespo realizou uma viagem pelo sertão brasileiro, no trecho que

¹⁸⁰ Uma última indicação relativa ao título da obra: sertão não tem equivalente em castelhano, mas já foi adotado pelo que se fala na Hispanoamérica; vereda, cuja significação aclaramos no glossário, não se corresponde com a que esta palavra tem em castelhano. Apesar disso, mantivemos uma tradução literal do título do livro, por não seguir o vicioso costume de inventar outro para nossa tradução. Nosso respeito à entidade e categoria do original não nos permite fazer outra coisa. ROSA, João Guimarães. *Gran sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 11.

¹⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 457.

¹⁸² Neologismo formado com o prefixo negativo *des* e a forma pronominal *mi*. *Idem, ibidem*, p. 458.

¹⁸³ Neologismo em que se acumulam as ideias de arranhar e cravar, aplicáveis a um ataque de uma fera. *Idem ibidem*, p. 461.

vai de Belo Horizonte a Brasília. Nela o tradutor adentrou o cenário sertanejo se deparando com muitos dos elementos que integram o romance que traduziu inclusive tendo a oportunidade de entrar em contato com as pessoas e sua linguagem. A tarefa de traduzir para ele está próxima da experiência direta com a linguagem que transpõe a folha de papel e se confunde com a realidade. Essa experiência se manifestou na conversa com a mulher que lhe ofereceu uma pequena amostra da culinária local, na conversa com o coronel, o médico e o caçador e em estar sentado no chão num exercício profícuo de escuta do outro.

Portanto, deve-se começar a confrontar a hipótese inicial exposta na introdução com os dados presentes neste tópico. Ela surgiu da observação de que em alguns momentos, já discutidos também na introdução, Crespo poderia ter intervindo mais, demonstrado mais claramente sua autonomia alterando ou recriando em certos momentos em que a correspondência com o original parecia demasiadamente clara. Desta observação o questionamento era se o tradutor espanhol teria se ancorado demasiadamente na semelhança entre as línguas fonte e alvo e ao mesmo tempo tivesse permitido que o peso do original, em sua “função angélica”, para utilizar uma ideia de Campos, tivesse paralisado seu potencial criativo e interpretativo.

A hipótese de que o tradutor espanhol foi pouco transcriativo em sua obra pode ser rechaçada visto que houve sim subversão na escolha autônoma realizada por Crespo em seu trabalho. E, para chegar a esta conclusão, um outro olhar sobre o fazer transcriativo de Campos foi relevante para discutir a importância de outros aspectos e o uso de procedimentos além da subversão para traduzir um texto literário. Ainda que na perspectiva do autor deste trabalho se possa afirmar que Crespo transgrediu *em* sua tradução e *com* sua tradução. Ao optar, como sujeito que conhece a dimensão de seu ofício, por traduzir sem se distanciar do original Crespo contribuiu na quebra e na ampliação do horizonte de expectativa dos escritores e dos intelectuais de seu tempo se preocupando em captar as sutilezas da obra de partida para trazer o novo aos leitores de seu país. No tópico seguinte analisa-se comparativamente o retrato de três personagens femininas centrais em *Grande sertão: veredas* Nhorinhá, Otacília e Diadorim para investigar como foram transcriadas na tradução em castelhano.

3.2. A transcrição neológica em retratos femininos de *Gran sertón: veredas*

Olhar para o passado é um ato que só superficialmente pode ser encarado como simples. Ao enfrentar, ou reviver, o que não se resolveu se abre uma porta para o imprevisível e para

descobertas que vêm com a necessidade humana de dar sentido aos acontecimentos da própria vida encontrando talvez um fio tênue que una uma ponta a outra. Esse ato abre uma janela para o transcendente mesmo que seja uma leve percepção que se questione até onde somos determinados pelo acaso, que peso têm nossas decisões, sobre a ponderabilidade do Bem, a existência do Mal e a presença da beleza a ser notada em cada coisa. O que torna esse olhar palpável em um certo sentido é a linguagem, no momento em que algo é contado e recebido por um interlocutor passando a ocupar o presente e a transfigurar o por vir que se cobre de hesitações.

Riobaldo se depara com o que passou, quando rememora as veredas de seu antigo itinerário encontra companheiros, líderes de guerra, inimigos a serem derrotados e o amor em diferentes formas. Neste último, três mulheres se destacam, despertando esse sentimento por experiências particulares. Nhorinhá o recebeu em sua casa, ele a viu, reparou em sua beleza e entrou. Como num amor desencontrado Riobaldo depois de muito tempo recebeu uma correspondência da meretriz redescobrimdo o bem querer que lhe tinha adormecido, sua lembrança dormitava como um encontro carnal que poderia tê-lo conduzido por um rumo distinto, ficando esse potencial perdido na carta que demorou oito anos para ser lida.

Otacília é a união que perdurou, tendo os favores do tempo para se consolidar e se tornar mais forte. Começa de um compromisso firmado entre os dois que surge do encantamento de Riobaldo com a beleza da moça. Filha de Sôr Amadeu, dono de terras e gado, a conheceu na fazenda Santa Catarina. Durante os conflitos que enfrenta em suas andanças pelo sertão as lembranças que tem de Otacília são de leveza e suavidade. Esses aspectos se opõem à sua recordação mais marcante, a da paixão que nutriu por Diadorim. Com ela, Riobaldo se vê conduzido por uma torrente de interdição, dúvidas, desafios e medo que a faz surgir em sua memória repleta de obscuridade. Sua paixão não é consumada em nenhum momento da trama permanecendo apenas o desejo vacilante. Conhecem-se ainda meninos, como Reinaldo ela lhe ensina a enxergar a beleza presente na natureza. Ao seu lado se integra ao grupo de jagunços, encontra a guerra e decide ajudá-la em sua vingança contra Hermógenes o que faz com que o narrador constantemente relacione sua figura com o Mal. Em uma das últimas sequências do romance um dos enigmas da personagem é revelado, Riobaldo descobre que seu companheiro na verdade é mulher.

Na trajetória do personagem as figuras femininas desvelam distintos momentos acompanhados de expectativas em sua maioria frustradas, mas que manifestam as motivações de Riobaldo ao longo de sua travessia. Uma delas é o amor, chave utilizada por Benedito Nunes para ler o romance no ensaio “O amor na obra de Guimarães Rosa” (1969) em que se

atém às três personagens centrais de *Grande sertão*. De primeiro Nunes enfatiza o aparente contraste entre a volúpia com a qual Riobaldo descreve Nhorinhá e o enlevo que relaciona com Otacília afirmando que:

Do contato carnal com Nhorinhá, Riobaldo guarda, a princípio, uma imagem toda sensual e voluptuosa [...]. A Otacília o valente Tatarana, depois Urutu Branco, dedica pensamentos enlevados, como se através da lembrança, às belezas do corpo dela se acrescentasse, imediatamente, um encanto suprasensível, oriundo de uma outra beleza, mais elevada e mais pura¹⁸⁴.

Esta oposição entre Nhorinhá e Otacília no romance se manifesta somente na superfície, isso porque o amor é posto por Nunes sob uma compreensão *erótica* em que o percurso do personagem desde sua primeira ligação até a última se desdobra de um modo integralizador, assim a união física se incorpora à espiritual e esta necessita da outra para estar completa. Um terceiro amor diverso dos dois últimos é o que Riobaldo sente por Diadorim que tem a ambiguidade como caráter determinante. O crítico paraense considera a personagem da seguinte forma:

Diadorim ser andrógino, e, ao mesmo tempo, divino e diabólico. É ele quem, ainda menino ensina Riobaldo a ver a beleza que vai pelo mundo. Mas no instante em que ilumina a alma do companheiro, marca-lhe sombriamente o destino. Na amizade com Diadorim-menino estaria a antecipação daquele pacto com o demônio, que Riobaldo se decidiu a firmar. Pois na infância já se emaranham fios de incerta origem, que tecem a vida de um homem em seu direito e avesso¹⁸⁵.

O menino Reinaldo envolto por enigmas vai aos poucos se mostrando sem se revelar por inteiro. Mesmo no final a dúvida sobre a identidade de Diadorim permanece, Riobaldo a procura do passado dela chega a Itacambira encontrando apenas um registro com o nome *Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins* e a data de nascimento, que informa ao leitor de uma forma imprecisa. A essa obscuridade se soma, como afirma Nunes, o fato de Diadorim estar na mente de Riobaldo situada no limiar entre o Bem e o Mal, ela desperta seus sentidos para o mundo e o conduz à guerra, lhe provoca amor e o estimula à vingança.

A linguagem segundo a compreende Guimarães Rosa se torna um acontecimento a parte, não só um meio para que as três personagens venham à tona, mas também ela própria lhes determina o caráter. Quando Nhorinhá aparece na “fala” de Riobaldo se unem a ela as

¹⁸⁴ NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: *O dorso do tigre: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 145.

¹⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 166.

palavras “cetim”, “mangaba” e “bem-querer” que reportam ao toque macio na pele da parceira, ao cheiro que dela emana, ao sentimento de proximidade. Para se referir a Otacília, “alecrim”, “amormente” e “mais-querer” são algumas expressões que trazem as imagens de um aroma suave e de uma afeição profunda. E Diadorim que permeia o texto inteiro de referências que a definem e a ligam irremediavelmente ao destino de Riobaldo como “esmartes olhos”, “testalto” e “ia-voava” no excerto, “sentimento meu *ia-voava* reto para ele”¹⁸⁶, são palavras que denotam inteligência, altivez e instabilidade. Nos tópicos seguintes se analisa como muitas dessas palavras, que se transformam em neologismos na língua espanhola, foram transcriadas pelo tradutor Ángel Crespo.

3.2.1. Retrato de Nhorinhá

Nhorinhá é uma meretriz, ou “prostitutriz” como a chama Riobaldo, que a conhece numa parada do bando no povoado de Aroeirinha. Ela o recebe e o alimenta além de prestar seus serviços ao jagunço. Este primeiro contato se reveste de particularidade que se percebe pela maneira como o personagem relata o encontro. Deitar com Nhorinhá é comparado ao regozijo de uma união matrimonial. Neste encontro o misticismo é determinante, filha de Ana Duzuza, afamada descendente de ciganos, Nhorinhá presenteia Riobaldo com um dente de jacaré para livrá-lo do veneno de serpente.

Na obra de partida Nhorinhá é apresentada da seguinte maneira:

Ao que, num portal, vi uma mulher môça, vestida de vermelho, se ria. — “Ô môço da barba feita...” — ela falou. Na frente da bôca, ela quando ria tinha os todos dentes, mostrava em fio. Tão bonita, só[...]Eu nem tinha começado a conversar com aquela môça, e a poeira forte que deu no ar ajuntou nós dois, num grosso rôjo avermelhado. Então eu entrei, tomei um café coado por mão de mulher, tomei refrêscos, limonada de pêra-do-campo. Se chamava Nhorinhá, recebeu meu carinho no cetim do pêlo — alegria que foi, feito casamento, sponsal. Ah, a mangaba boa só se colhe já caída no chão, de baixo... Nhorinhá¹⁸⁷.

Na obra de chegada ela é Ñoriñá:

A lo que, en un portal, vi una mujer moza, vestida de rojo; se reía. ... “Eh, el de la afeitada barba”, dijo ella. Delante de la boca, cuando reía tenía todos los dientes, los mostraba en hilera. Tan bonita, sola. [...] Yo no había empezado a hablar con aquella moza, y la polvareda fuerte que se armó en el

¹⁸⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 22 (grifo meu).

¹⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 34-35.

aire nos juntó a los dos, en un gran arrastre abermejado. Entonces, entré, tomé un café colado por mano de mujer, tomé refresco, limonada de pera del campo. Recibió mi cariño en el terciopelo del pelo: alegría que fue, casamiento hecho, esponsal. Ah, la mangaba buena sólo se coge ya caída en el suelo de abajo... Ñoriñá¹⁸⁸.

No primeiro o olhar de Riobaldo sobre a moça é rápido, quando a atração entre os dois se manifesta impetuosa e fugaz. As expressões que o personagem utiliza são breves e conferem o máximo de fluidez ao episódio que encerra com a revelação da identidade da parceira, Nhorinhá, nome que parece uma variação de “senhora”, “senhorinha” que já denota uma grande carga afetiva. Para tornar o episódio mais claro ao leitor da língua alvo Crespo em alguns momentos prefere formas derivadas como “hilera” e “polvereda” do que as simples, no caso da segunda, outro motivo deve ser a presença maior da vogal aberta que favorece o ritmo no excerto: “Yo no había empezado a hablar con aquella moza, y la polvareda fuerte que se armó en el aire nos juntó a los dos”¹⁸⁹. Alguns termos pouco usados no castelhano da península aparecem na tradução, como “abermejado” e “casamiento”, estes se aproximam do original mas se distanciam da língua alvo, sendo que o primeiro é utilizado mais em sobrenomes e em topônimos, e o segundo é uma forma que surge preferencialmente em textos judiciais. E as frutas “pera del campo” e “mangaba” são traduzidas literalmente, com apenas a supressão do hífen, o mesmo acontece com o nome da personagem, “Ñoriñá”, com a letra ñ do espanhol, correspondente fônico e ortográfico do nh do português.

Em outro fragmento Riobaldo recorda a beleza de Nhorinhá e que seus sentimentos por ela beiravam o amor. Na obra de partida está da seguinte forma:

Não era na Rama-de-Ouro — era na Aroeirinha. Mas, por que era que êle falava no nome de Nhorinhá, com tão cravável lembrança? Ao crer, que soubesse mais do que eu mesmo o que eu produzia no coração, o encoberto e o esquecido. Nhorinhá — flôrzinha amarela do chão, que diz: — *Eu sou bonita!*... E tudo neste mundo podia ser beleza, mas Diadorim escolhia era o ódio. Diadorim escolhia era o ódio. Por isso era que eu gostava dêle em paz? No não: gostava por destino, fôsse do antigo do ser, donde vem a conta dos prazeres e sofrimentos. Igual gostava de Nhorinhá — a sem mesquinlice, para todos formosa, de saia côr-de-limão, prostitutriz. Só que, de que gostava de Nhorinhá, eu ainda não sabia, filha de Ana Duzuza¹⁹⁰.

Na obra de chegada:

¹⁸⁸ ROSA, João Guimarães. *Gran sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 31-32.

¹⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 32.

¹⁹⁰ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 371.

No era en la Rama-de-Oro: era en la Aroeiriña. ¿Pero por qué era por lo que decía el nombre de Ñoriña con tal clavable recuerdo? A creer que supiese más que yo mismo lo que yo producía en mi corazón, lo encubierto y lo olvidado. Ñoriñá, florecita amarilla del suelo que dice: - *Yo soy bonita...* Y todo en este mundo podía ser belleza, pero lo que Diadorín escogía era el odio. ¿Por eso era por lo que yo le quería en paz? En el no: le quería por destino, sería de lo antiguo del ser, de donde viene la cuenta de los placeres y sufrimientos. Igualmente me gustaba Ñoriñá; la sin mezquindad, para todos hermosa, con sayas color limón, prostitutriz. Sólo que, que amaba a Ñoriñá, todavía no lo sabía, hija de Ana Duzuza¹⁹¹.

No fragmento do original o neologismo mais particular utilizado por Riobaldo para definir a personagem é “prostitutriz”, uma aglutinação da ideia de prostituta e do sufixo “triz” presente em imperatriz, sendo também aproximável a “prostituta” e “meretriz”. Ambos os sentidos são corroborados por Martins em seu verbete sobre a palavra¹⁹². Esse termo que não se repete no decorrer da obra fixa a importância de Nhorinhá na trajetória de Riobaldo e a natureza dessa ligação, que poderia ter transformado o destino do narrador se não fossem os desencontros. Na tradução o neologismo se repete, já que os correspondentes “prostituta”, “emperatriz” e “meretriz” existem em castelhano. Os topônimos Rama-de-Oro e Aroeiriña sofrem adaptação para a língua alvo e o antropônimo Ana Duzuza é vertido da mesma maneira para a língua do tradutor. Deve-se observar a escolha de Crespo pela palavra “saya” e não “falda”, aquela é a forma utilizada na Bolívia para fazer referência a uma dança e vestimenta de mesmo nome de origem africana.

3.2.2. Retrato de Otacília

Quando Riobaldo menciona Otacília em seu diálogo com seu misterioso interlocutor as imagens que relaciona a ela são de tranquilidade e serenidade. Parecido a um Dante na *Divina comédia* o narrador precisa enfrentar provações ao longo do caminho para alcançar o lado etéreo da existência e ser digno da amada.

Na obra de partida Riobaldo ao contar uma de suas conversas com Otacília a descreve como segue:

Essa principiou a nossa conversa. Salvo uns risos e silêncios, a tão. Tôda môça é mansa, é branca e delicada. Otacília era a mais.
Mas, na beira da alpendrada, tinha um canteirozinho de jardim, com escôlha de poucas flôres. Das que sobressaíam, era uma flôr branca — que fôsse

¹⁹¹ ROSA, João Guimarães. *Gran sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 283.

¹⁹² MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 399.

caeté, pensei, e parecia um lírio — alteada e muito perfumosa. E essa flôr é figurada, o senhor sabe? Morada em que tem môças, plantam dela em porta da casa-de-fazenda. De propósito plantam, para resposta e pergunta. Eu nem sabia. Indaguei o nome da flôr.

— “*Casa-comigo...*” — Otacília baixinho me atendeu. E, no dizer, tirou de mim os olhos; mas o tiritozinho de sua voz eu guardei e recebi, porque era de sentimento. Ou não era? Daquele curto lisim de dúvidas foi que minou meu maisquerer. E o nome da flôr era o dito, tal, se chamava — mas para os namorados respondido somente¹⁹³.

Na obra de chegada:

Así principiô nuestra conversación. Salvo unas risas y silencios, de tal manera. Toda moza, es blanda y delicada. Otacilia era la más. Pero en el borde del cobertizo, había un arriatillo de jardín, con selección de pocas flores. De las que sobresalían, había una flor blanca — que fuese silvestre pensé, y era un lirio — levantada y muy perfumosa. Y esa flor es figurada, ¿sabe usted? Moraba en la que hay mozas, plantan de ella en la puerta de la casa de la hacienda. De propósito la plantan, para respuesta y pregunta. Yo no lo sabía. Indagué el nombre de la flor.

— “*Cásate conmigo...*”, me atendiô bajito Otacilia. Y, al decir, aparto de mi los ojos pero el tiritoncillo de su voz yo lo guardé y recibí, porque era de sentimiento. ¿O no lo era? En aquella pequeña veta de dudas es donde abrí la mina de mi másquerer. Y el nombre de la flor era el dicho, tal se llamaba; pero respondido tan sólo a los enamorados¹⁹⁴.

Neste fragmento do primeiro diálogo entre Riobaldo e Otacília, ele conta do estratagema que as moças tinham de plantar a flor “casa comigo” em seus jardins, para ensinar a conversa sobre o tema com seus pretendentes. Na obra de chegada esse diálogo é gotejado por neologismos que permitem ao leitor entrever o lugar de Otacilia na vida do narrador. Uma forma proveniente da fala mineira é apagada em “lisim” que é transposto para “*veta* de dudas”. No original essa palavra é utilizada para tratar do silêncio entre os dois depois da resposta de Otacília que deixava clara a teia de subentendidos evidente na situação. *Veta* em castelhano está presente no dicionário da RAE, significa “*cuerda o hilo*¹⁹⁵”, em sua quarta acepção, menos específica. Essa troca enfatiza outro caráter da circunstância narrada e configura um apagamento, este devido, possivelmente à necessidade provocada pela particularidade da fala mineira e pela escolha do tradutor de não adaptar o texto de partida a nenhuma forma típica de seu país. Ao término do fragmento a palavra “*maisquerer*” é mantida em seu valor neológico na obra de chegada com “*másquerer*”.

¹⁹³ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 189.

¹⁹⁴ IDEM. *Gran sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 146.

¹⁹⁵ *Diccionario de la Real Academia Española*. Disponível em: <http://lema.rae.es/drae/?val=tirit%C3%B3n>. Acessado em: 08 de janeiro de 2012.

A “vontade de amor” de Riobaldo para Otacília se configura em seus pensamentos que se dão em situações de aparente calma ou de intensa angústia que acontecem durante sua travessia. Em um desses momentos está na Fazenda Santa Catarina onde Seô Amadeu o abriga junto a Jesualdo, Alaripe, Fafa, João vaqueiro e Diadorim quando se recorda de Otacília. A obra de partida apresenta esta cena: “No que eu pensava? Em Otacília. Eu parava sempre naquela meia-incerteza, sem saber se ela sim-se. Ao que nós todos pensávamos as mesmas coisas; o que cada um sonhava, quem é que sabia?”¹⁹⁶. A obra de chegada conta desta maneira: “¿En qué pensaba yo? En Otacilia. Yo me paraba siempre en aquella médio-incertidumbre, sin saber si ella sí se. A lo que todos pensávamos las mismas cosas; lo que cada uno soñaba, ¿quién lo sabía?”¹⁹⁷

A personagem se mostra na cena provocando a meditação de Riobaldo sobre seu futuro, talvez distante dos jagunços e de guerras de honra. Esse futuro cheio de dúvidas que o inquietam se manifesta nas ideias justapostas em “meia-incerteza” e “sim-se”. Crespo escolhe se aproximar do primeiro neologismo, “medio-incertidumbre”, e prefere propor uma outra conformação para o segundo, “sí se”. O tradutor, como resultado, re-cria a musicalidade marcante na obra que o precede oscilando entre dela se aproximar e se distanciar.

3.2.3. Retrato de Diadorim

O companheiro mais próximo de Riobaldo é Diadorim, de personalidade impetuosa, que o integra ao grupo de jagunços. O narrador o segue até sua morte quando parte de seus segredos é revelado, Diadorim na verdade era Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins. A morte do companheiro torna a paixão de Riobaldo eternamente abafada pela interdição do destino e por suas próprias hesitações.

Antes de integrar o grupo de Joca Ramiro, conheceu-a com o nome de Reinaldo, quando os dois ainda eram crianças, às margens do rio São Francisco. Ele é o que abre os olhos de Riobaldo ainda na infância para perceber o belo. Na obra de partida, Reinaldo é apresentado do seguinte modo:

Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. Ali estava, com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim. Não se mexeu. Antes fui eu que vim para perto dêle. Então êle foi me

¹⁹⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 194.

¹⁹⁷ IDEM. *Gran sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 150.

dizendo, com voz muito natural, que aquêlê comprador era o tio dêle, e que moravam num lugar chamado Os-Porcos, meio-mundo diverso, onde não tinha nascido. Aquilo ia dizendo, e era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes. Muito tempo mais tarde foi que eu soube; que êsse lugarim Os-Porcos existe de se ver, menos longe daqui, nos *gerais* de Lassance¹⁹⁸.

Na obra de chegada a visão de Reinaldo é descrita como segue:

Así pues, de repente, vi un niño, recostado en un árbol, fumando un cigarro. Niño mocito, poco menos que yo, o debía de regular mi edad. Allí estaba con un sombrero de cuero, con el babuquejo bajado, y se reía para mí. No se movió. Antes fui yo quien fui cerca de él. Entonces, me fue diciendo, con voz muy natural, que aquel comprador era su tío y que moraban en un lugar llamado Los Puercos, medio-mundo diferente, donde no había nacido. Aquello iba diciendo, y era un niño bonito, claro, con la testa alta y los ojos grandes, verdes. Mucho tiempo más tarde, supe que aquel lugarejo, Los Puercos, existe, de verse menos lejos de aquí, en *los generales* de Lassance¹⁹⁹.

No original os neologismos deste excerto se fazem presentes para ampliar a expressividade de alguns elementos da situação como “chapéu-de-couro” e “meio-mundo”, sendo que este último é utilizado de uma forma inesperada para indicar o quão distante era o lugar onde nasceu Reinaldo. Destaca-se também a palavra “lugarim”, variação mineira para a palavra “lugar”.

Crespo, entretanto, teve outros desafios ao traduzir este fragmento. Em relação aos neologismos citados anteriormente separou o primeiro, “sombbrero de cuero”, e manteve o segundo com os correspondentes imediatos na língua alvo, “medio-mundo”. Em relação a “lugarim”, provavelmente pelo mesmo motivo de “lisim”, tratado no tópico sobre Otacília, Crespo precisou apagar o aspecto regional que se encontra no sentido afetivo de –im ao fim da palavra e torná-la mais impessoal com “lugarejo”. Outras palavras que se tornam neologismos para o leitor na cultura de chegada são “Os-Porcos”, “Lasance” e “gerais”. Observa-se que o primeiro e o segundo na tradução se aproximam ao máximo do original, “Los Puercos” e “Lassance”, e o último, “*los generales*”, Crespo preferiu marcá-lo em itálico e especificar sua diferença no Glossário: “se refiere a las llanuras de la meseta central brasileña, tiene un valor aproximado al de pampa”²⁰⁰, seu ineditismo se encontra na acepção nova conferida ao termo que já existia em castelhano.

¹⁹⁸ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 103.

¹⁹⁹ IDEM. *Gran sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 82.

²⁰⁰ Se refere aos campos do planalto central brasileiro, tem um valor aproximado ao do pampa. ROSA, João Guimarães. *Gran sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 459.

Outro neologismo utilizado por Riobaldo para contar quem é Diadorim é “esmarate”. Como se tratou no segundo capítulo, Castro, um dos críticos que estudaram a linguagem rosiana, compreende os neologismos como criações do autor que marcam um acontecimento da obra, tendendo a não se repetirem no decorrer da história. Mas esse neologismo surge em dois momentos no decorrer de *Grande sertão* relacionado a Diadorim e uma única vez para referir-se a Zé Bebelo. No primeiro conflito travado com os jagunços a palavra contribui para que o caráter amedrontador e guerreiro de Zé Bebelo se faça conhecer: “— O esmarate homem que é êste chefe nosso Zebebeó! Outro não vi, para espiritar na gente o pavor e a ação de acêrto...”²⁰¹.

Quanto a Diadorim, a palavra aparece ainda no primeiro encontro com Riobaldo menino. Na obra de partida está:

Era uma mão bonita, macia e quente, agora eu estava vergonzoso, perturbado. O vacilo da canoa me dava um aumentante receio. Olhei: aquêles esmerados esmarates olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse. Eu não sabia nadar²⁰².

E está também em uma das reflexões do narrador sobre o amigo: “De manhã à noite, a afeição nossa era duma côr e duma peça. Diadorim, sempre atencioso, esmarate, correto em seu bom proceder. Tão certo de si, êle repousava qualquer mau ânimo”²⁰³.

A obra de chegada traz o excerto que segue na primeira percepção do narrador sobre Reinaldo:

Era una mano bonita, suave y caliente, ahora yo estaba vergonzoso, perturbado. El vacilar de la canoa me producía un aumentante recelo. Miré: aquellos esmerados esmaltes ojos, puestos verdes, de frondosas pestañas, lucían un efecto de calma, que hasta me embebían. Yo no sabía nadar²⁰⁴.

E os pensamentos de Riobaldo no segundo fragmento se encontram da seguinte maneira: “De la mañana a la noche, nuestra afición era de un color y de una pieza. Diadorín, siempre cortés, esmalte, correcto en su buen proceder”²⁰⁵.

O neologismo “esmarate” está no original ligado a ideia de vivacidade, inteligência e perspicácia. Ao buscar a procedência da palavra, se está de acordo com Castro, que afirma

²⁰¹ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 361.

²⁰² *Idem, ibidem*, p. 105.

²⁰³ *Idem, ibidem*, p. 185.

²⁰⁴ ROSA, João Guimarães. *Gran sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 83.

²⁰⁵ IDEM. *Gran sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 143.

que ela se relaciona com *smart*, palavra que em inglês significa esperto, inteligente. Martins está de acordo com essa acepção e acrescenta a possível relação com esmerado e emeralda, pedra a qual é atribuído poder renovador²⁰⁶. Ao lado disso, a terminação “-marte” lembra o deus da guerra segundo a mitologia grega, o que ilumina outro aspecto da identidade de Diadorim. Quando Crespo decide traduzir este neologismo para “esmalte” ele se distancia do original e na língua alvo apaga o ineditismo que a palavra possuía. A opção do tradutor não tem caráter neológico, já que está dicionarizada. Segundo a RAE o termo se relaciona a um verniz que dá aspecto vítreo aos objetos, ou concerne aos próprios objetos pintados por ele²⁰⁷. Na obra de chegada ao falar de Diadorim, Riobaldo almeja realçar a beleza dos olhos e da personalidade da personagem.

Dentre as palavras mostradas até aqui, esta mudança é a única em que Crespo altera significativamente um neologismo do original a ponto de descaracterizar sua natureza. O que se constata é que Crespo procurou preservar as inovações do original inserindo em sua tradução os correspondentes mais imediatos para o castelhano principalmente quando se referiu a justaposição de imagens como em “máscuerer”, “medio-incertidumbre” e “medio-mundo” ou a aglutinação de ideias como em “prostitutriz”. O mesmo aconteceu com os neologismos provenientes de topônimos, como “Aroeiriña” e “Lasance”, de antropônimos, por exemplo, “Ñoriñá”, “Ana Duzuza” e “Diadorín”, e de elementos da flora, como “pera del campo” e “mangaba”. Em alguns momentos, o tradutor interviu de modo sutil nos neologismos da obra de partida como em “sí se” e “Los Puercos” quando elimina uma ligação direta entre os dois termos, marcada no original pela utilização do hífen. Por fim, Crespo também lançou mão do Glossário no momento em que a diferença estava apenas no sentido, marcando em itálico “*los generales*”, uma palavra que para o leitor à primeira vista poderia soar falsamente como familiar.

Nos casos levantados neste tópico se pôde ter uma amostra da maneira como Crespo operou a transcrição neológica em sua obra. O tradutor espanhol escolheu se aproximar do original porque percebeu a relevância que a obra rosiana teria ao ser lida em seu país. Para isso buscou intimidade com o texto, indo ao encontro do sertão real, como relatou em “Proshomenaje”, e se aprofundando nos procedimentos utilizados por Rosa como os neologismos e a influência da oralidade. Estes recursos propiciaram ao leitor espanhol a possibilidade de ir até a obra de partida para ao lado do tradutor (re) criar palavras percebendo

²⁰⁶ MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 200.

²⁰⁷ *Diccionario de la Real Academia Española*. Disponível em: <http://lema.rae.es/drae/?val=esmalte>. Acessado em 11 de janeiro de 2013.

o sentido que elas passam a ter quando inseridas no texto literário e fruindo a instabilidade e a surpresa do novo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo analisar neologismos presentes em retratos femininos de *Gran sertón: veredas* tendo como contribuição a perspectiva transcriadora de Haroldo de Campos. Para abranger todos os desdobramentos que integravam o objetivo se buscou articular um diálogo entre a concepção de Campos sobre o fenômeno transcriativo e o entendimento de dois tradutores de Rosa, Edoardo Bizzarri e Curt Meyer-Clason, que contribuíram para pôr em relevo outros aspectos envolvidos na tradução criativa. Percebeu-se que à subversão enfatizada pelo crítico se agregam fatores como a autonomia, a interpretação e a criação, em específico na tradução de textos rosianos. Por essa razão se pôde constatar que a tradução criativa se dá não só na transgressão, mas também na aproximação com o original. Este acercamento em que se está consciente de que as escolhas que se deve realizar irão de algum modo alterar e redefinir a obra de partida num outro processo de autoria que faz parte do ato de traduzir textos estéticos.

Em relação aos neologismos se procurou o valor literário que possuem na escrita de Guimarães Rosa e a abertura que propiciam ao tradutor em seu trabalho com a palavra e ao leitor da cultura de chegada, que assim como o primeiro deve ser um curioso estando engajado na tarefa de (re) compor significados. Desse modo, se revisitou o pensamento de Rosa sobre a linguagem e o lugar dos neologismos em sua verve narrativa e se aceitou a contribuição da linguística no esclarecimento de algumas particularidades do fenômeno tanto na língua fonte como na alvo. Outro aspecto que norteou esse segundo momento foi a preocupação em saber como a obra foi recebida na península especialmente na década em que foi publicada. Assim no intento de aprofundar a questão sobre a relevância da palavra no estilo de Rosa e como o autor a utilizou em seus escritos se ouviu os críticos Proença, Castro e Martins. E para aclarar o caráter relativo à maneira como a obra de partida foi recebida no âmbito intelectual e artístico espanhol se leu ensaios de Vargas Llosa, Maura e Bedate. Como base teórica para ir-se ao encontro desses leitores críticos da tradução de Crespo se utilizou alguns conceitos-chave da Estética da Recepção, como o de efeito, horizonte e quebra de expectativa.

Sabe-se que a corrente teórica lançada por Jauss em 1967 se debruça sobre a possibilidade de outras interpretações que uma obra é capaz de possuir no decorrer do tempo, investigando essas leituras em sua espessura temporal. Esse fato como foi observado nas traduções de Hölderlin pelo próprio Campos, sem utilizar diretamente da teoria estético-receptiva, é extensível à obra traduzida. Foi também o que se constatou em relação a Crespo

ao se contrapor a crítica de Vargas Llosa às de Maura e Bedate. O primeiro trata qualidades como hibridismo, artificialidade e tom paródico como deformidades, quando na verdade se entende que Crespo soube realmente captar o cerne da obra de partida visto que estes fatores fazem parte de *Grande sertão*. Os leitores seguintes reconhecem na obra de chegada seu caráter transcriativo e esclarecem fatores contextuais que propiciaram sua escrita e a recepção do público.

O capítulo final se ateve ao próprio tradutor, a textos escritos por ele, contando como é a tradução de Guimarães Rosa, o que é traduzir e os critérios que utilizou para fundamentar suas escolhas no decorrer da produção da obra de chegada. Estes escritos abriram portas para a descoberta de um Crespo que soube unir bem seus ramos de interesse como professor, crítico e tradutor, elaborando um trabalho minucioso que envolve não só o labor em que aqui se discute, mas também sua militância política e estética. Assim, quando se entrou na análise em si dos neologismos, já se havia mostrado em Crespo uma atitude transgressora dentro e fora do texto em análise. Por fim, conhecendo as motivações do autor e do tradutor de *Grande sertão* em relação a linguagem e aos neologismos se procedeu à análise dos mesmos comparando obra de partida e de chegada.

Numa obra estética se sabe que as palavras tanto mostram como escondem, nesse caso quando se tentou descortinar alguns dos sentidos dos neologismos investigados neste trabalho não foi no intuito de impor uma interpretação a eles, mas de propor potenciais leituras. Desse modo, no itinerário traçado por esse trabalho se chegou a algumas conclusões: Primeiramente a de que, ao longo da tradução de uma obra, outros fatores além da subversão devem sobressair, estes são a autonomia, a interpretação e a criação.

O primeiro fator é o da autonomia, visto que o tradutor necessita selecionar, cortar e manter palavras ou expressões inteiras na obra partida e para isso precisa “desconstruí-la” enquanto monumento estabelecido em sua cultura de origem que, no caso da obra literária, já sofreu críticas, está dentro ou fora do modelo fixado naquele país e, algumas vezes, já está sendo traduzida em outros países. Ao tradutor caberá também uma interpretação, um recorte sobre o original advindo de suas escolhas, no caso de Crespo foi a de manter ao máximo possível as inovações do original e não identificar a variação sertaneja com qualquer outra do mundo hispanofalante. E a criação, em uma obra de chegada que, como no conceito de isotopia de Campos, se coloque ao lado da obra de partida, sendo tão originária na produção de sentidos quanto a outra. Em Crespo, como se viu, sua tradução gerou outras abordagens de escritores e críticos que não se restringiram a Espanha.

A segunda conclusão é a de que Crespo foi transgressor na tradução e com a tradução.

Visto que ao se aproximar do original se distanciou do modelo esperado para seu trabalho provocando inclusive estranhamento entre os críticos. Vargas Llosa critica a aparente fora de ordem no “hibridismo” que percebe na obra, mas como se sabe a mescla de arcaísmos, de expressões de outros países e da influência da oralidade está na natureza do original. Quando Crespo se apropria conscientemente da linguagem do romance, constrói a diferença que marca sua tradução. Como se viu, na comparação que Maura realizou com a obra dos tradutores argentinos, é a de Crespo que logra captar as sutilezas de sentido presentes em *Grande sertão*.

E subverteu com a tradução, associada à sua direção na *Revista de Cultura Brasileña*, pela militância contra o conservadorismo que se instalou no horizonte de expectativa da intelectualidade e no meio artístico espanhol durante a ditadura de Francisco Franco. Ao trazer uma maneira inovadora de fazer literatura e compreender a linguagem, Crespo desenferrou as engrenagens que prendiam a cultura de seu país e conseguiu inspirar outros escritores com sua tradução.

Ao término, com a análise dos retratos femininos de Nhorinhá, Otacília e Diadorim, se concluiu que o tradutor espanhol escolheu se aproximar da obra de partida, como se tentasse trazer o leitor para a experiência direta com o original para que esse pudesse se revestir de igual autonomia na (re) criação de sentidos. O único caso de apagamento drástico observado foi o do estrangeirismo “esmarce” para “esmalte” na língua alvo que se dissociou do caráter neológico de sua origem. Ainda assim *Gran sertón* é uma obra transcriativa que, pelos motivos expostos, adotou a criação como valor, que, tomado de um modo amplo, se coloca lado a lado com o original e se torna inovadora com ele.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Ieda Maria. O conceito de neologia: da descrição lexical à planificação linguística. *Alfa*, São Paulo, v. 40, p. 11-16, 1996.
- _____. A observação sistemática da neologia lexical: subsídios para o estudo do léxico. *Alfa*, São Paulo, v. 50, p. 131-144, 2007.
- ALVES, Ieda Maria. *Neologismo: criação lexical*. São Paulo: Ática, 2004, 93 p.
- ARRIGUCCI JR, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 40, p. 7-29, 1994.
- BARBOSA, Delmira Rocha dos Santos. *A revista de cultura brasileira e a recepção de gran sertón: veredas (1962-2011)*. 2012. 136 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém. 2012.
- BEDATE, Pilar Gómez Bedate. A recepção de João Guimarães Rosa na Espanha: a Revista de Cultura Brasileira. In: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel. *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 101-112.
- BONILLA, Juan. Las/ Todas las voces de Crespo. In: *Centro Virtual Cervantes: Ángel Crespo*. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/crespo/bonilla.htm>. Acessado em: 08 de dezembro de 2012.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 528.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977, 240 p.
- _____. *Metalinguagem e outras metas*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1970, 111 p.
- _____. O que é mais importante, a escrita ou o escrito? In: *Revista USP*, São Paulo, n. 16, p. 1-8, 1992.
- CAMPOS, Vera Mascarenhas de. *Borges e Guimarães: na esquina rosada do Grande sertão*. São Paulo: Perspectiva, 1988, 177 p.
- CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande sertão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982, 205 p.
- CRESPO, Ángel. Breve antología de Guimarães Rosa. In: *Revista de Cultura Brasileira*. n.21. Madrid: Embajada de Brasil, 1967, p. 107-112.
- _____. Proshomenaje. In: *Revista de Cultura Brasileira*. n.5. Madrid: Embajada de Brasil, 2007, p. 94-99.
- Centro Virtual Cervantes: Ángel Crespo*. Disponível em:

<http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/cresco/bonilla.htm>. Acessado em: 08 de dezembro de 2012.

Diccionario de la Real Academia Española. Disponível em: <http://www.rae.es/rae.html>. Acessado em: 14 de outubro de 2012.

Dicionário Aurélio Eletrônico: século XXI. Rio de Janeiro: Nova Fronteira e Lexicon Informática, 1999, CD-ROM, versão 3.0.

DUBOIS, Jean. *Dicionário de linguística*. Direção e coordenação geral da tradução Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 431.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994. 78 p.

_____. *Pour une herménéutique littéraire*. Trad. Maurice Jacob. Paris: Gallimard, 1982. 457 p.

_____. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, 211 p.

JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. Trad. Haroldo de Campos *et alii*. São Paulo: Perspectiva, 1997. 208 p.

LLOSA, Mario Vargas. ¿Epopéya del sertón, torre de babel o manual del satanismo?. In: *Revista de Cultura Brasileira*. n.5. Madrid: Embajada de Brasil, 2007, p. 100-107.

LORENZ, Günter W. *Diálogo com a América Latina*. Trad. Rosemarâ Costhek Abílio. São Paulo: Ed. Pedagógica Universitária, 1973. (Repr. de *Mundo Nuevo*. Buenos Aires, mar. 1970.) p. 318-355.

MARTINS, Nilce Sant'Ana. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001, 536 p.

MAURA, Antonio. ¿Reflejar o recrear? Comentario sobre las dos versiones de *Grande sertão: veredas* en lengua española. In: *Cronópios: vivíssima literatura*. Ano 8. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=4134>. Acessado em: 19 de outubro de 2012.

_____, Recepción en España de *Gran sertón: veredas*. In: *Revista de Cultura Brasileira*. n.5. Madrid: Embajada de Brasil, 2007, p. 108-125.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: *O dorso do tigre: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

Observatori de Neologia. Disponível em: <http://www.iula.upf.edu/obneo/obpreses.htm>

Acessado em 25 de maio de 2012.

Observatori de Neologia. *Metodología del trabajo en neología: critérios, materiales y procesos*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, Universitari de Lingüística Aplicada, 2004, 116 p.

OBSERVATORI DE NEOLOGIA. *Metodología del trabajo en neología: critérios, materiales y procesos*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, Universitari de Lingüística Aplicada, 2004, 126 p.

OUSTINOFF, Michaël. *Tradução: história, teorias e métodos*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2011.

PROENÇA, M. Cavalcanti. Trilhas no Grande Sertão. In: *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p. 210-234.

Real Academia Española: ortografía de la lengua española. B. Aires: Espasa, 2011. 744 p.

RAMA, Ángel. Literatura e Cultura. In: VASCONCELOS, Sandra G.; AGUIAR, Flávio (org.). *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 239-280.

RIPOLL, José Ramón. La vida plural de Ángel Crespo. In: *Centro Virtual Cervantes: Ángel Crespo*. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/crespo/bonilla.htm>. Acessado em: 08 de dezembro de 2012.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, 594 p.

_____. *Gran sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1975, 464 p.

_____. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967, 192 p.

_____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, ABL; Belo Horizonte: UFMG, 2003, 447 p.

_____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, 207 p.

_____. Pequena palavra. In: RÓNAI, Paulo (org.). *Antologia do conto húngaro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957, p. 11-28.

_____. ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Tradução de Adriana Toledo de Almeida. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

ROSA, Vilma Guimarães. O verbo & o logos. In: *Relembramentos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 425-457.

SALMÓN, Ricardo Menéndez. Elogio del traductor. *Centro Virtual Cervantes: Ángel Crespo*. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/crespo/salmon.htm>. Acessado em: 08 de dezembro de 2012.

ANEXOS

NOTA DEL TRADUCTOR

El presente libro, uno de los más importantes de la literatura brasileña de todos los tiempos, se presta a comentarios de la más variada índole. Sin embargo, a nosotros, en cuanto traductores, sólo nos corresponde en esta ocasión referirnos a nuestro trabajo, no por la dificultad y la satisfacción intelectual que éste nos ha supuesto, sino porque, al hacerlo, ayudaremos, en cierto modo, al lector a gozar plenamente de su lectura.

El lenguaje de Guimarães Rosa no se ajusta, ni mucho menos, a las normas usuales de la lengua portuguesa, ni siquiera a las del portugués, matizado en muchos aspectos, que se escribe en el Brasil con la consideración de lengua culta o literaria. En primer lugar, su puntuación —reflejo de su cadencia— se atempera al tono coloquial o conversacional. De ahí los numerosos incisos, las reiteraciones, incluso los pleonasmos tan abundantes en este libro. Ocurre esto porque el autor ha hecho una obra más para oída que para leída o, si se quiere, para leída en voz alta. Su tono es "cantable" y nosotros hemos procurado mantener en la traducción castellana las aliteraciones y demás recursos utilizados por el autor para conseguir ese tono. Por ello, y en la medida de lo posible, hemos conservado su misma puntuación.

Si hubiese que buscar algún antecedente, aunque remoto, a la plenitud creadora de este libro, lo encontraríamos en el autor gaucho brasileño Simões Lopes Neto, dato que traemos a colación para que el lector relacione esta obra con el Martín Fierro del argentino José Hernández, cuyo lenguaje bien podría servir de introducción castellana al más evolucionado literariamente de Guimarães Rosa.

Gran Sertón: Veredas ha sido traducido al alemán, al francés y al inglés. Conocemos las traducciones a los dos últimos idiomas y, en ellas, sus autores no se han preocupado de mantener el clima lingüístico del original. Se trata de un francés y un inglés ortodoxos o levemente matizados, en ocasiones, de cierto coloquialismo. Lo que nosotros hemos intentado es más

LENGUAJE SINGULAR
INFLUENCIA DE LA ORAVIDAD

OTRAS TRADUCCIONES:
FRANCÉS

TRADUCCIÓN
 CREATIVA

expuesto a errores, pero también más congruente con el verdadero concepto de traducción; hemos tratado de aplicar al castellano el mismo instrumental que Guimarães Rosa ha aplicado al portugués y procurado efectos semejantes a los por él conseguidos. Nuestra traducción —consciente y escrupulosamente— tampoco se ajusta al castellano usual en literatura. Esta versión, como el original, no sólo no es académica: tampoco es corrientemente literaria. Y, no obstante, nos parece que se acercará tanto más al concepto de literatura de creación cuanto más se aproxime al original, que hemos tratado de respetar con el mayor miramiento.

El lenguaje de Riobaldo, narrador de sus propias aventuras, posee un fondo de términos, de expresiones —y hasta de sintaxis— propio del interior del Estado de Minas Geraes. Apuntan en él ciertos arcaísmos corrientes en el interior del Brasil a los que hemos buscado correspondencia en otros de estirpe castellana. Pero lo más característico de su manera de hablar es el empleo impropio de ciertas palabras que, sin embargo, subsana el contexto de la frase. Hubiera sido gratuito por nuestra parte substituir dichos términos por los correctos de nuestra lengua. Por otro lado, son muchos los nombres de animales, vegetales, alimentos y objetos de diferente índole que no tienen correspondencia exacta en nuestro idioma o cuya sinonimia sería muy problemática en el castellano hablado en América. En lugar de ofrecer una traducción siempre dudosa —y dado que su abundancia no es tanta como para dificultar la lectura— los hemos mantenido, pero ofreciendo su transcripción fonética, si bien la ortográfica, cuando ambas no coinciden, va indicada al pie de la primera en el glosario que completa esta traducción. El haber realizado una transcripción fonética de estos vocablos —además de atemperarse a las nuevas orientaciones de la lingüística— obedece a una adecuación al tono oral, y no meramente "literal", de la obra de Guimarães Rosa. Pero no todos los nombres de plantas o de animales han sido incluidos en el glosario: sólo forman parte del mismo aquellos que gozan de especial relieve en la narración o los que pudieran prestarse a dudas sobre la naturaleza de lo por ellos designado.

(Asimismo llamamos la atención sobre otros dos hechos. El primero se refiere a los neologismos acuñados mediante la concentración de varias voces en una sola, tales como "rasclavar", cuyo significado puede consultarse en el glosario. Bastantes de estos neologismos tienen un tan claro sentido que no hemos creído preciso incluirlos en él. Hay otro grupo de neologismos a los que conviene la denominación de cultismos. De todos ellos damos cuenta en el glosario.)

(Una última inicación, relativa al título de la obra: sertón no tiene equivalente en castellano, pero ya ha sido adoptado por el que se habla en Hispanoamérica; vereda, cuya significación aclaramos en el glosario, no se corresponde con la que esta palabra tiene en castellano. A pesar de ello, hemos mantenido una traducción literal del título de este libro, por no seguir la viciosa costumbre de inventar otro para nuestra traducción. Nuestro respeto a la entidad y categoría literaria del original no nos permite hacer otra cosa.)

Ofrecemos estas sumarias explicaciones, no para salir al paso de las críticas de quienes tengan un concepto de la literatura diferente del nuestro y del de Guimarães Rosa, sino para ilustrar la lectura de quienes se acerquen a esta gran narración libres de estériles prejuicios literarios.

Angel Crespo.

quido. El yacaré impresiona: ojarrón, rizado del barrizal, feo mirándole a uno. Eh, él sabe engordarse. En las lagunas en donde ni uno de alas se posa, a causa del hambre del yacaré y de la piraña sierra-fina. U otra: laguna que ni abre el ojo, de tanto junco. De allí, de lejos en lejos, los charcos se van volviendo ríos. El buritizal viene con ellos, el burití sigue, sigue. Para cambiar de cuenca, usted sube por laderas de el-de-mesa, entra de coz en la planicie, gran planicie que ya no se devuelve. Agua, allí no hay ninguna: sólo la que usted lleva. Aquellas llanuras anchas, llenas de avispas mutucas aguijoneando a la gente. ¡Mutucas! Da el sol, con fuerte oleada, dale que dale, la luz tanta machuca. Los caballos sudaban sal y espuma. Muchas veces, la gente hacía, por las picaduras, en el mato, por el camino del tapir, ida de la venida... De noche, si está de ser, el cielo exagera un brillo. La cabeza casi tropieza en ellas. ¡Bonito, en mucho comparecer, como el cielo de estrellas a mediados de febrero! Pero en no-luna en lo oscuro hecho, es un oscurón que ata y te mata. Es noche de mucho volumen. Toda tiniebla del sertón me ha hecho siempre mal. A Diadorín, no, él no abandonaba el fuego de hielo de aquella idea; y nunca se preocupaba. Pero yo quería que la madrugada llegase. Día caliente, noche fría. Arrancábamos canela-de-ñandú para encender la hoguera. Si teníamos de qué comer y beber, me dormía en seguida. Soñaba. Único sueño, mal o bien, librado. Yo tenía una luna recogida. Cuando el día quebraba las bandas, yo escuchaba otros pájaros. Tirirí, grauna, la olisqueadora, yurití-de-pecho-blanco o la paloma-roja-del-mato-virgen. Mas más el bien-te-ví. Detrás y delante de mí, por todas partes, parecía que era un solo bien-te-ví. —«¡Tú! ¿No parece hasta que es siempre uno, el mismo?», pregunté a Diadorín. Él no asintió y estaba inseguro de facciones. Cuando mi amigo se ponía así, yo perdía mi buen sentir. Y permanecí dudando qué sería: si era un bien-te-ví, exacto, persiguiendo, a veces, mi vida, acusándome de las malas horas a las que aún no había procedido. Hasta hoy es así...

De allí viniendo, visitar le conviene a usted el poblado de los negros: aquéllos lavaban en los yacimientos en el recóndito breñal del Campaña-de-la-Cría, de donde oro ya se sacó. Me parece, de bajo quilate. Unos negros que todavía saben cantar gabos en su lengua de la Costa. Y andemos: el yagunzo era el que caminaba ligero; en el llano, los legítimos cuitados todos viven demasiado despacio, pasmamiento. Con tanta miseria. En el llano, en lo pardo, es igual, igual: a mucha gente la entristece; pero yo nací gustándome. Las lluvias se templaron...

Digo: otro mes, otra lejanía, en la Aroerña hicimos parada. A lo que, en un portal, vi una mujer moza, vestida de rojo; se

reía. ...«Eh, el de la afeitada barba...», dijo ella. Delante de la boca, cuando reía, tenía todos los dientes, los mostraba en hilera. Tan bonita, sola. Yo me apeé y amarré el animal en un palo de la cerca. Por dentro, mis piernas dolían, por cuanto, en aquellos tres días, me paraba de costoso colgar: circunstancia de treinta leguas. Diadorín no estaba cerca para reprobarme. De repente, pasaron, a galope y gritos, unos compañeros que arreaban a un bucy negro que iban a sangrar y cancar a la vera del agua. Yo no había empezado a hablar con aquella moza, y la polvareda fuerte que se armó en el aire nos juntó a los dos, en un gran arrastre abermejado. Entonces entré, tomé un café colado por mano de mujer, tomé refresco, limonada de pera del campo. Se llamaba Noriñá. Recibió mi cariño en el terciopelo del pelo: alegría que fue, casamiento hecho, esponsal. Ah, la mangaba buena sólo se coge ya caída en el suelo, de abajo... Noriñá. Después me dio de repente un colmillo de yacaré, para atravesarlo en el sombrero, con virtud contra mordedura de serpiente, y me mostró para besarla una estampa de santa, dicha medio milagrosa. Mucho fue.

Su madre llegó, una vieja espantada, por nombre Ana Duzuzá: hablada de ser hija de gitanos, y dueña adivinadora de la buena o mala suerte de la gente; en aquel sertón, ésta dispuso de mucho poder. Sabía que la hija era meretriz y hasta —con tanto que fuese para los hombres de fuera del lugarejo, yagunzos o arrieros— no se le importaba, hasta daba su complacencia. Comimos harina con rapadura. Y la Ana Duzuzá me dijo, vendiendo fuerte secreto, que Medeiro Vaz iba a probar a pasar de lado a lado el liso del Susuarón. Acababa de llegar del rancho de Medeiro Vaz, que mandara a buscarla por desear sus profecías. ¿Locura de una? ¿Para qué? Yo no lo creí. Sabía que estábamos torciendo para la Sierra de las Araras —a ganar aquellas cornejeras en los bravíos de allí más allá, donde todo cuanto era bandido en asueto se escondía— allí se podía tener ocasión de combinar otros variables compañeros. Después, ni pintado: que el Liso del Susuarón no daba paso a gente viva, era el raso peor habiente, era un escampo de los infiernos. ¿Si lo es, sí? ¡Ah, lo es por tal! Eh... ¿Más que el Hueco-del-Agujero? Ah, no, esto es cosa distinta: antes de la controvertencia del Negro y del Pardo... También donde se forma calor de muerte, pero en otras condiciones... La gente, allí, roe rampas... Ah, ¿el Tablero? ¿Entonces lo conoce usted? No, aquél ocupa desde el Riachuelo-de-la-Vaca-Negra hasta el Arroyo Catolé, por aquí abajo, y desde el nacimiento del Paruasú hasta el río Cochá, que sale de la Vega del Nandú. Después de los setos de las mangaberas...

dad y mi madre había hecho promesa que yo había de cumplir cuando quedase bueno: tenía que sacar limosnas hasta completar un tanto, mitad para pagarse una misa, en alguna iglesia, la mitad para poner dentro de una calabaza bien tapada y embreada, que se tiraba en el San Francisco, a fin de ir, Bahía abajo, hasta tropezar en el Santuario del Santo Señor Buen Jesús de la Lapa, que en la vera del río todo lo puede. Ahora, el lugar de sacar limosna era en el puerto. Madre me dio una alforja. Yo iba, todos los días. Y esperaba por allí, en aquel parado, raro si alguien venía. Pero me gustaba, quería novedad quieta para mis ojos. De bajar el barranco, sentía recelo. Pero espiaba las calabazas para boya de anzuelo, siempre colgadas en la pared del rancho.

El tercer o cuarto día, que allí fui, apareció más gente. Dos o tres hombres de fuera, comprando celemines de arroz. Cada saco amarrado con brote de burití, la hoja nueva: verde y amarilla a lo largo, mitad y mitad. Se doblaban con aquellos sacos, y pasaban, en las canoas, para el otro lado del de Janeiro. Allí había, como todavía hoy hay, bosque alto. Pero por entre los árboles, se podía ver un carro de bueyes parado, los bueyes que masticaban con escasa baba, indicando venida de grandes distancias. Entonces, vea usted: tanto trabajo, todavía, por culpa de unos metros de agua mansita, sólo por falta de un puente. A lo que, más en el carro de bueyes llevan muchos días para vencer lo que en horas resuelve usted con su jip. Hasta hoy es así, por bocabajo.

N ← Así pues, de repente, vi un niño, recostado en un árbol, fumando un cigarro. Niño mocito, poco menos que yo, o debía de regular mi edad. Allí estaba con un sombrero de cuero, con el barbuquejo bajado, y se reía para mí. No se movió. Antes fui yo quien fui cerca de él. Entonces, me fue diciendo, con voz muy natural, que aquel comprador era su tío y que moraban en un lugar llamado Los Puercos, medio-mundo diferente, donde no había nacido. Aquello iba diciendo, y era un niño bonito, claro, con la testa alta y los ojos grandes, verdes. Mucho tiempo más tarde, supe que aquel lugarejo, Los Puercos, existe de verse, menos lejos de aquí, en los generales de Lassance.

—«¿Es aquello bueno?», pregunté. —«Demás...», me respondió; y continuó explicando: —«Mi tío planta de todo. Pero este año no ha plantado arroz porque enviudó de muerte de mi tía...» Así, parecía que tuviese vergüenza de estar comprando aquel arroz, vea usted.

Pero yo miraba a aquel niño, con un placer de compañía, como nunca por nadie había sentido. Me parecía que era él muy diferente, me gustaron aquellas finas facciones, la misma

voz, muy leve, muy apacible. Porque hablaba sin cambios, ni intención, sin demás de esfuerzo, hacía del conversar una conversacioncilla adulta y antigua. Fui recibiendo en mí un deseo de que no se fuese nunca, sino que se quedase, sobre las horas, y así como estaba siendo, sin palabreo menudo, sin bromas: sólo mi compañero amigo desconocido. Escondido enrollé mi alforja, ahí tanto, que hasta en fe de promesa tuve vergüenza de estar limosneando. Pero él apreciaba el trabajo de los hombres, llamando hacia ellos mi mirada, con un gesto de sensatez. Sentí, a mi manera de niño, que él también simpatizaba ya conmigo.

Como quiera que tenía dinero suyo, compró un cuarto de queso y un pedazo de rapadura. Dijo que iba a pasear en canoa. No pidió licencia a su tío. Me preguntó si yo iba. Todo lo hacía con un realce de simplicidad, desmintiendo de tal modo la prisa, que uno sólo podía responder que sí. Me dio la mano para ayudarme a bajar el barranco.

Las canoas eran algunas, todas ellas largas, como las de hoy, excavadas cada cual en tronco de árbol. Una estaba ocupada, hecha pipa pasando sacos de arroz, y nosotros escogimos la mejor de las otras, casi sin agua ni lama ninguna en el fondo. Me senté allí dentro, como pollito en el huevo. Él se sentó frente a mí, estábamos vueltos el uno hacia el otro. Noté que la canoa se equilibraba mal, balanceándose en orden al río. El niño me había dado la mano para bajar el barranco. Era una mano bonita, suave y caliente, ahora yo estaba vergonzoso, perturbado. El vacilar de la canoa me producía un aumentante recelo. Miré: aquellos esmerados esmaltes ojos, puestos verdes, de frondosas pestañas, lucían un efecto de calma, que hasta me embebían. Yo no sabía nadar. El remador, un niño también, de mi misma laya, iba remando. No era bueno aquello, tan poca firmeza. Resolví tener brío. Sólo era bueno por estar cerca del niño. Ni en mi madre no pensaba. Yo estaba yendo a mi ventura.

Sépalo usted, el de Janciro es de aguas claras. Y es río lleno de bichos galápagos. Se miraba a un lado, se veía uno de aquellos vivientes: encima de una piedra, calentando sol, o nadando descubierto, exacto. Fue el niño quien me lo mostró. Y llamó mi atención para el bosque de la orilla, en pie, paredón, como a regla regulado. —«Las flores...», apreció. En lo alto, eran muchas las flores, súbitamente bermejas, de ojo-de-buey y de otras trepadoras, y las moradas, del mucuná, que es una haba brava; porque se estaba en el mes de mayo, digo: tiempo de comprar arroz, quien no puede plantar. Un pájaro cantó. ¿Ñambú? y periquitos, bandos, pasaban volan-

señal es otra. Uno todavía no es uno: cuando todavía forma parte con todos. Yo no lo sabía. Así que el Paspé tenía agujas grandes, hilo y lezna: arregló mis alpargatas. Linderífico me cedió, por cambio de limosna, un escapulario con virtudes fuertes, llamado de sansalavá y cruz-con-sangre. Y el Elisiano se esmeraba en cortar y pelar una rama recta de guayabera, él, que asaba la carne más rica, los lados tostados, la grasa chiriando lleno. Y el Fonfredo cantaba loas de no entenderse, el Duvino de todo armaba risotada y gracia, el Delfín tocando la viola, Leocadio bailaba un valsar, con el Diodolfo; y Geraldo Pedro y el Ventarol que querían quedarse tendidos, durmiendo todo el tiempo, aunque el Ventarol roncara; poseía una red de matrimonio, de buen algodón, con una lluvia de puntillas puntilladas... Ah, y el Jenolín y el Acrisio y Juan Vaquero que se ponían de mi parte con una estima diferente, sólo porque habíamos viajado juntos, viniendo del de las Viejas: —«Viva, compañero arriero...», saludaban. A lo que se jugaba al truque, y doradita y doradón, encima de cueros de res. Allí la chanza al pie de las hogueras, la confusión de hablillas y hablas, al aumentar la noche. De modo que había una alegría. Alegría, es lo justo. Con los casos, que todos iban contando, de combates y tiroteos, peligros tantos vencidos, escapadas milagrosas, altos valores... Aquello era gente. Allí estaba yo entremedias de ellos, aquel negocio. No necesitaba calcular el avance de mi vida, la cual era aquélla. Si saliese de allí, todo se convertiría en obligación mía tramada estrecha, de memoria para la muerte. ¿Fue hecho el hombre para lo solo? Lo fue. Pero yo no lo sabía. Si saliese de allí, yo no tendría contralín. Con tantos, con ellos, viviendo uno la suerte, se cumplía lo grueso de una regla, por término había de venir una ganancia; ¿cómo no había de haber desenlace general? ¿Por qué era por lo que todos se quedaban allí, por paz y por guerra, y no se deshacía el bando, no querían irse? Reflexione usted sobre esto, que fue lo que después entendí yo vastamente.

— Desistir de Diadorín, ¿fue lo que le dije? Digo, desdigo. Hasta puede ser, por mi descuido en el contar, que esté usted creyendo que, en el rancho del campamento, viese yo poco a Diadorín, nuestra amistad padeciese de descuido o mengua. El engaño. Todo en contra. Diadorín y yo, nosotros, parábamos a sonido de voz y alcance de los ojos, constante uno no muy lejos del otro. De la mañana a la noche, nuestra afición era de un color y de una pieza. Diadorín, siempre cortés, esmalte, correcto en su buen proceder. Tan seguro de sí, calmaba cualquier mal ánimo. ¿Por qué es, entonces, por lo que yo

llas, y en el malvar comido bajo por el ganado y por los puercos. Me figuro que en aquella ocasión tuve una corta añoranza del San Gregorio, con un deseo vano de ser dueño de mi suelo, mío por posesión y continuados trabajos, trabajo de sujetar el alma y endurecer las manos. Estas cosas yo las pensaba, repasadas. Y estaba allí, otra vez, en los generales. El aire de los generales, ya sabe usted. Tomamos harta leche. Trajeron café para nosotros, en jicaritas. A lo que nos quedamos por allí, a la buena, después de una conversación con el viejito, abuelo. Cuando volví a ver a Otacilia, ya era al principio del día. Apareció.

Era risueña y descriptiva de bonita; pero, hoy en día, usted lo entenderá bien, no resultaría muy conveniente, me daría vergüenza hablar mucho. Mi Otacilia, fina en lo íntimo, en su realce de mocedad, mimo de romero, la firme presencia. Fui yo quien primero encaminé a ella los ojos. Moje la mano en miel, adobé mi lengua. Entonces, hablé de los pájaros, que trataban de su volar antes del bochorno. Aquella visión de los pájaros, aquel asunto de Dios, Diadorín era quien me lo había enseñado. Pero Diadorín estaba ahora apartado, mohino, lejos con una tozudez. Lo principal que yo veía eran las palomas. En el bebedero, palomas bando. Y las silvestres, altas, cruzando desde el bosque. —«¡Ah, ya han pasado más de veinte silvestres...», palabras de Otacilia, que contaba. Así principiò nuestra conversaciòn. Salvo unas risas y silencios, de tal manera. Toda moza es mansa, es blanda y delicada. Otacilia era la más.

Pero en el borde del cobertizo, había un arriatillo de jardín, con selección de pocas flores. De las que sobresalían, había una flor blanca —que fuese silvestre pensé, y era un lirio— levantada y muy perfumosa. Y esa flor es figurada, ¿sabe usted? Morada en la que hay mozas, plantan de ella en la puerta de la casa de la hacienda. De propósito la plantan, para respuesta y pregunta. Yo no lo sabía. Indagué el nombre de la flor.

—«*Cásate-conmigo...*», me atendió, bajito, Otacilia. Y, al decirlo, apartó de mí los ojos; pero el tiritoncillo de su voz yo lo guardé y recibí, porque era de sentimiento. ¿O no lo era? En aquella pequeña veta de dudas es donde abrí la mina de mi másquerer. Y el nombre de la flor era el dicho, tal se llamaba; pero respondido tan sólo a los enamorados. Conforme otras, las mujeres, libres, las dadas, responden: —«*Duerme-conmigo...*» Así es como debía haber tenido que decirme aquella linda moza Norifiá, hija de Ana Duzuza, en los Generales confines; y a la que también gusté y también me gustó.

mío? Le enseñó: porque yo había negado, renegado a Diadorín, y por eso mismo luego después era Diadorín quien más me gustaba. La especie de lo que sentí. El sol entrado.

Entonces, siendo la noche, a los pardos gatos. Otra noche nuestra, en los bajos del ingenio, echados sobre cueros y esteras; no se tenía espacio de lugar donde armar la red. Diadorín cerca de mí. Yo no quería conversación, las ideas que ya se estaban aconteciendo eran mayores. Así, yo oyendo el sisirí de los grillos. A la orilla de los bajos, la hoguera hecha se ensarrecía acabándose. Alaripe todavía estuvo allí, moviendo en el tizón, fumó un cigarro. El Jesualdo, Fafafa y Juan Vaquero no paraban de hablar, y también el Alaripe, repesaban las ventajitas de la Santa Catalina. ¿En qué pensaba yo? En Otacilia. Yo me paraba siempre en aquella medio-incertidumbre, sin saber si ella sí se. A lo que todos pensábamos las mismas cosas; lo que cada uno soñaba, ¿quién lo sabía?

—«Aquello es un pozo que promete peces...», dijo el Jesualdo. De ella debía de ser. —«¡Amigo, no toques el nombre de esa moza, amigo!...», hablé yo. Nadie dio respuesta, veían que era en serio fatal, debían de estar ahora admirados, en lo oscuro. A lo lejos, la madre-de-la-luna suspiró el grito: —*Flo-riano fue, fue, fue...*, que gemía por las almas. Entonces era que en alguna parte la luna estaba saliéndose, la madre-de-la-luna posada en un termitero se queda mirando, enamorada embobada. Echado casi apoyado en mí, Diadorín formaba un silencio pesaroso. Entonces, escuché un entredécir, percibí que él ansiaba rabia. De repente.

—«Riobaldo, ¿te está gustando esa moza?»

Entonces era Diadorín, medio echado medio levantado, el soplo de su rostro buscándome. ¿Llegué yo a ver que estaba blanco de trastornado? Su voz venía por los dientes.

—«No, Diadorín. No me está gustando...», dije, negué que renegué, mi alma obedecía.

—«¿Tú sabes tu destino, Riobaldo?»

No respondí. Pude ver el puñal en su mano, medio ocultado. No tuve miedo de morir. Sólo no quería que los otros notasen la mala locura de todo aquello. No temblé.

—«¿Tú sabes tu destino, Riobaldo?», me repreguntó. Entonces estaba arrodillado a mi vera.

—«En jamás, no lo sé. El demonio lo sabe...», respondí, «Pregúntale...»

Dígame usted: ¿por qué, en aquella extrema hora, no dije yo el nombre de Dios? Ah, no lo sé. No me acordé del poder de la cruz, no dije un conjuro. Cumplí como salió. Como obedece el diablo: vivo al momento. Diadorín encogió el brazo,

dolor, mi pena sincera por Diadorín, en aquellas jornadas. De verdad, atardecía. La última arara ya revoloteaba.

—«...O quién sabe si decides mejor mandarla de dádiva a aquella mujercita especial, la de la Rama-de-Oro, hija de la hechicera... Modo que esa sirve mejor, Riobaldo, hace gozo del mundo, da azúcar y sal a todo el que pasa...»

No era en la Rama-de-Oro: era en la Aroeiriña. ¿Pero por qué era por lo que decía el nombre de Noriñá con tal clavable recuerdo? A creer que supiese más que yo mismo lo que yo producía en mi corazón, lo encubierto y lo olvidado. Noriñá, florecita amarilla del suelo que dice: —*Yo soy bonita...* Y todo en este mundo podía ser belleza, pero lo que Diadorín escogía era el odio. ¿Por eso era por lo que yo le quería en paz? En el no: le quería por destino, sería de lo antiguo del ser, de donde viene la cuenta de los placeres y sufrimientos. Igualmente me gustaba Noriñá; la sin mezquindad, para todos hermosa, con sayas color limón, prostitutriz. Sólo que, que amaba a Noriñá, todavía no lo sabía, hija de Ana Duzuza. Estudie usted: el burití es de las márgenes, cae sus cocos en la vereda, las aguas los llevan, a las orillas, las aguas mismas replantan el coquito; entonces el buritizar, a un lado y a otro alineándose, acompañando, que ni calculado.

—«...Tú te casas, Riobaldo, con la moza de la Santa Catalina. Os vais a casar, lo sé por mí, si lo sé; ella es bonita, lo reconozco, gentil moza ingenua, pido a Dios que siempre te profese mucho amor... Os estoy viendo a vosotros dos juntos, tan juntos, prendido a sus cabellos un capullo de bogarí. Ah, lo mucho que las mujeres se visten: camisa de gasa blanca con muchas puntillas... La novia, con el albo velo de tul...»

Diadorín hasta ponía cariño en aquel decir. Melar miel de flor. Y me embebía: estaba enseñándome a querer a mi Otacilia. ¿Era así? Ahora hablaba despacito, con sonsonique, como si estuviese imaginando, se contase a sí mismo una historia. Altas mariposas en un revoloteo. Como si yo no estuviese allí al pie. Hablaba él de Otacilia. Viviendo, de ella, lo razonable de cada día, en su estar. Otacilia peinándose largos cabellos y perfumándolos con aceite de siete-amores, para que a mis manos les gustasen más. Y Otacilia ocupándose de la casa, de nuestros hijos, que por cierto íbamos a tener. Otacilia en el cuarto, rezando arrodillada delante de una imagen, y ya preparada para la noche, en camisola fina de organ-dí. Otacilia yendo de mi brazo a las fiestas del pueblo, vanidosa y feliz de sí y de todo; con su vestido nuevo de muselina. Al tanto, diosdadamente discurriera. De mi juicio perdí lo que

- BUZO: Juego popular con rodajas de cáscara de naranja, granos de maíz u otras semillas.
- CAAPORA: Nombre dado por los indios a los cultivadores del interior.
- CAAPOERO: Relativo al caapora. En portugués del Brasil, *caapoero*.
- CAATINGA: Bosque del Nordeste brasileño, compuesto por árboles de hoja caduca, entre los que abundan los espinosos; hay asimismo muchos cactus y su clima es seco y árido.
- CAATINGAR (caatingal): Derivación popular de caatinga, que da idea de la gran extensión de ésta, sin que falte una alusión despectiva.
- CABALANCEOS: Neologismo del autor, formado por las palabras *caballo* y *balanceo*.
- CAITITÚ (caititu): Especie de jabalí brasileño.
- CACULUCAGE: Nombre que recibe en Minas Geraes la planta herbácea llamada *quitoco* en el resto del Brasil (*plúchea quitoc* DC.).
- CAMPOS GENERALES: Véase *generales*.
- CANARANA: Nombre de varias plantas gramíneas.
- CANCÁN (cancã): Ave de la familia de las anátidas (*nomonyx dominicus* Lin.).
- CANYICA (cangica): Maíz cocido con azúcar, leche de coco y canela.
- CAÑABRAVA (cana-brava): Planta herbácea de la familia de las anonáceas utilizada en la fabricación de cestas y espuertas.
- CAPIVARA: Gran mamífero del orden de los roedores (*hydrochoerus hydrochoeris* Lin.).
- CARATBA: Denominación de la planta borraginácea *cordia calcephala* Cham.
- CARNAÚBA: Especie de palmera que produce una cera muy valorada en el mercado.
- CARÓ: Planta bromeliácea, cuyas fibras sustituyen en determinadas regiones del Brasil a las del cáñamo y el lino.
- CARURÚ (caruru): Nombre aplicado a varias plantas amarantáceas.
- CAYÚ (caju): Pedúnculo comestible del fruto del cayuero; es una especie de almendra.
- CAYUERO (cajueiro): Árbol anacardiáceo (*anacardium occidentale* Lin.).
- CIPÓ: O *ísipó*. Nombre de muchas plantas de tallos sarmentosos, algunos de ellos de gran longitud y dureza, que suelen enredarse entre las ramas de otros vegetales.

COMBLÉN: Pronunciación popular de la marca Comblain, de armas de fuego.

CONFA: Apócope popular de *confabulación*.

CUENTO (conto): Diez veces cien mil reis. Actualmente equivale a mil cruzeiros.

CRONDEUBALES (crondeubais): Como si dijese carnaubales (V. carnaúbas). Se trata de una corrupción popular: *crondeúba*, por carnaúba.

CHUCREPITA: *Crepita*, con un prefijo onomatopéyico. Es un neologismo del autor que creemos adaptable al castellano.

DESMÍ: Neologismo formado con el prefijo negativo *des* y la forma pronominal *mi*.

DISQUIRIENDO: Neologismo del autor. Concurren en él los verbos *disponer*, *inquirir* y *querer*. Da idea de buena disposición de mando.

DRONGO: Del latín *drungus*, *i*; cuerpo de tropas, en este caso, pelotón. Se trata de un cultismo que juzgamos admisible en castellano en la misma medida que en portugués.

EMBAIADOS: Véase, unas palabras antes, *mbaiá*. Los indios *mbaiá* se disfrazan con ramas para confundir al enemigo. Embaiado significa disfrazado como los *mbaiá*.

EMBAÚBA: Arbol de la familia de las moráceas, también llamado *umbaúba* (*cecropia palmata* Willd.).

EMBIRA: Corteza de árbol con la que se hacen cuerdas, y la propia cuerda.

ENTREMONIADA: Neologismo al que concurren las ideas de *entremezclar* y *endemoniar*. El autor lo crea al referirse a una oración oscura y sacrílega.

EXHALARRASTRAR: Neologismo formado por las ideas de *exhalar* y *arrastrar* y que expresa un arrastre rápido, como de exhalación.

EXTREMESCITAR: Neologismo en el que se combinan las ideas de *estremecer* y *excitar*.

FAROFÁ: Harina de mandioca tostada o escaldada con manteca o grasa y que a veces se mezcla con huevo, aceitunas o carne.

FRANQUERA: Se dice de la faca fabricada en Franca (Estado de S. Paulo).

FUBÁ: Harina de maíz o de arroz.

FUNE: Apócope popular de funeral o funerario.

GAMBÁ: Nombre aplicado a varios marsupiales del género *Didelphis*.

GAMELERA (gameleira): Nombre de varios árboles de la familia de las moráceas.

GARRIZA (garríça): Ave de la familia de las troglodíticas (*Troglodytes musculus* Naum.).

GENERALES (gerais o geraes): Adjetivo usado en expresiones como *campos geraes* o *Minas Geraes*. La primera de ellas, muy usada en este libro, que se refiere a las llanuras de la meseta central brasileña, tiene un valor aproximado al de pampa; la segunda es el nombre del Estado brasileño en el que se desarrolla la mayor parte de la acción, muy rico en industrias extractivas.

GENERALISTA: Natural o habitante de los *campos generales*.

GRAVATÁ: Nombre dado a varias plantas bromeliáceas.

GUAIMORÉ: Parece una deformación del sustantivo *aimoré*, con el que se designa a un mono brasileño.

GUARÁ: Mamífero carnívoro de la familia de los cánidos (*Chrysocyon brachyurus* Desm.). Designa también a un ave de la familia de las íbidas (una especie de flamenco).

GUARIBA: Nombre aplicado a unos monos que viven en bandas bajo la dirección de un macho viejo.

GUAXINÍN (guaxinim): Pequeño mamífero carnívoro. Recibe también el nombre de «mão-pelada» (mano-pelada), que es el empleado por el autor.

ICI-I: Nombre tupí de la resina de lentisco y del propio lentisco. El nombre castellano de esta resina es *almáciga*.

INAMBÚ (inambu o inhambu): Nombre de varias aves de la familia de las tinámidas.

IRARA: Animal carnívoro de la familia de los musélidos (*Tayra barbara* Lin.).

ISIPÓ: Véase *cipó*.

IZÁ (içá): Hormiga alada hembra.

JANUARIA: Recibe este nombre el aguardiente fabricado en la ciudad de Januaria, en el Estado de Minas Generales.

LANALÁ: Se trata de una explotación fonética de la palabra lana, «lã» en portugués.

LISO: Llano. No lo traducimos por esta palabra para que no pierda su carácter de localismo.

LOBERA: Deformación de *lobero* (*lobeiro*), especie de cereal. Se