



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

LEOMIR SILVA DE CARVALHO

**DO SERTÃO AO SERTÓN: TRADUÇÃO EMANCIPADORA E ANÁLISE DE  
NEOLOGISMOS DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS* NAS TRADUÇÕES PARA  
O ESPANHOL**

BELÉM  
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

LEOMIR SILVA DE CARVALHO

**DO SERTÃO AO SERTÓN: TRADUÇÃO EMANCIPADORA E ANÁLISE DE  
NEOLOGISMOS DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS* NAS TRADUÇÕES PARA  
O ESPANHOL**

Tese de Doutorado 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 Doutor em Letras.

Orientador:

Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

BELÉM  
2018

## FOLHA DE APROVAÇÃO

LEOMIR SILVA DE CARVALHO

Do sertão ao sertón: tradução emancipadora e análise de neologismos de *Grande sertão: veredas* nas traduções para o espanhol

Tese de Doutorado 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 Doutor em Letras.

Orientador:

Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Aprovado em:    /    / 2018

Conceito: \_\_\_\_\_

Banca Examinadora

Professor(a):

Instituição:

Professor(a):

Instituição:

Professor(a):

Instituição:

Professor(a):

Instituição:

Professor: Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Instituição: Universidade Federal do Pará (UFPA)

*Ações? O que eu vi, sempre, é que toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo<sup>1</sup>.*  
(João Guimarães Rosa)

---

<sup>1</sup> ROSA, 1956, p. 177-178.

## 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, especialmente às professoras Izabela Leal e Mayara Guimarães que muito ajudaram na compreensão de textos sobre tradução.

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 embotamento e da repetição.

À professora Germana Henriques Pereira que, com uma abordagem intensa e linguagem simples e clara, fez parte importante na caminhada em torno da compreensão de textos sobre tradução.

À CAPES por financiar a pesquisa.

À Regina, que, desde a conversa mais cotidiana até a procura por um título pedido, sempre esteve por perto nesta trajetória.

À Gabriela, à Denise e ao Pedro, funcionários do IEB que, muito atenciosos, esclareceram todas as dúvidas que puderam a respeito do arquivo de Guimarães Rosa.

Às minhas amigas que, de diversas formas, sempre estiveram ao meu lado: Lylian, Carol, Íris, Karina, Márcia, Larissa, Fabíola e Mariana.

À minha família.

## RESUMO

*Do sertão ao sertón: tradução emancipadora e análise de neologismos de Grande sertão: veredas nas traduções para o espanhol* é uma pesquisa que tem por escopo analisar comparativamente, sob o enfoque do conceito de emancipação estética, neologismos de *Grande sertão: veredas* (1956) em suas traduções para o espanhol, ambas intituladas *Gran sertón: veredas* nas edições espanhola (2000) e argentina (2009). Fundamenta-se no conceito de emancipação estética segundo a Estética da Recepção de linha jaussiana e, no campo de Estudos da Tradução, no pensamento de Haroldo de Campos (1929-2003) e de Antoine Berman (1942-1991). O entendimento de neologismo dialoga estreitamente com os Estudos Literários, enfatizando seu potencial criativo para a obra de partida e a possibilidade de abertura e tensão para as obras de chegada, de acordo com os procedimentos adotados por cada tradutor. Elaborou-se um *corpus* de investigação que utiliza o glossário anexo produzido com neologismos selecionados de estudos críticos, do vocabulário de Castro (1982), bem como da correspondência trocada entre Guimarães Rosa e Ángel Crespo, o tradutor espanhol, priorizando nesta última como recorte o interesse pela linguagem. A metodologia de trabalho compreende as seguintes etapas: estudo bibliográfico no qual se investiga o potencial emancipatório do diálogo entre obra e leitor, no âmbito estético-receptivo. Posteriormente, traçam-se paralelos entre tradução e crítica e entre tradução e criação literária segundo o pensamento de Campos (2006). Ademais, expõe-se a ideia de autonomia, no campo da ética tradutória de Berman (2002) e, por meio de sua analítica, baseia-se a posterior análise do *corpus* selecionado dentro do âmbito dos Estudos da Tradução. Segue-se a isso, o estudo de textos do próprio Guimarães Rosa relatando seu interesse pela linguagem e pelo uso de neologismos, ao lado de textos de leitores críticos como Proença (1959), Daniel (1968), Castro (1982), Martins (2001), Martins (1946), Xisto (1970) e Campos (1970), que se preocuparam com tais questões acerca do romance. Procede-se, então, à análise das traduções expondo as leituras críticas de Bedate (2009), Vargas Llosa (2007), Maura (2012), Cámara (2012) e García (2014) e também dos tradutores, para, em seguida, examinar os neologismos de *Grande sertão: veredas*, que compõem o glossário, verificando as diferentes soluções dadas por cada tradutor de acordo com tipologias estabelecidas por meio do exame do modo como Guimarães Rosa aborda o neologismo em seu romance. As tipologias determinadas para o atual estudo foram as seguintes: utilização de onomatopeias, utilização de outras línguas, utilização de tupinismos, utilização de expressões populares e criação de palavras de sentido provável ou oculto. Finalmente, com o diálogo entre as leituras críticas e a análise do glossário, investiga-se a presença do caráter emancipador nas obras de chegada.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tradução emancipadora. Neologismos. *Grande sertão: veredas*. *Gran sertón: veredas*.

## RESUMEN

*De sertão a sertón: traducción emancipadora y análisis de neologismos de Grande sertão: veredas en las traducciones para el español* es una investigación que tiene por objetivo analizar comparativamente, bajo el enfoque del concepto de emancipación estética, neologismos de *Grande sertão: veredas* (1956) en sus traducciones para el español, ambas tituladas *Gran sertón: veredas* en las ediciones española (1967) e argentina (2009). Se fundamenta en el concepto de emancipación estética según la Estética de la Recepción de línea jaussiana y, en el campo de Estudios de la Traducción, en el pensamiento de Haroldo de Campos (1929-2003) y de Antoine Berman (1942-1991). El entendimiento de neologismo dialoga estrictamente con los Estudios Literarios, enfatizando su potencial creativo para la obra de partida y la posibilidad de abertura y tensión para las obras de llegada, de acuerdo con los procedimientos adoptados por cada traductor. Se elaboró un *corpus* de investigación que utiliza el glosario anexo producido con neologismos seleccionados de estudios críticos, del vocabulario de Castro (1982) e incluso de la correspondencia entre Guimarães Rosa y Ángel Crespo, el traductor español, priorizando en este último como recorte el interés por el lenguaje. La metodología de trabajo comprende las siguientes etapas: estudio bibliográfico en que se estudia el potencial emancipatorio del diálogo entre obra y lector, en el ámbito estético-receptivo. Posteriormente, se trazan paralelos entre traducción y crítica y entre traducción y creación literaria según el pensamiento de Campos (2006). Además, se expone la idea de autonomía, en el campo de la ética traductoria de Berman (2002) y, por medio de su analítica, se basa el posterior análisis del *corpus* seleccionado dentro del ámbito de los Estudios de la Traducción. Se sigue a eso, el estudio de textos del propio Guimarães Rosa relatando su interés por el lenguaje y por el uso de neologismos, al lado de textos de lectores críticos como Proença (1959), Daniel (1968), Castro (1982), Martins (1946), Martins (2001), Xisto (1970) e Campos (1970), que se preocuparon con estas cuestiones acerca de la novela. Se procede, entonces, al análisis de las traducciones exponiendo las lecturas críticas de Bedate (2009), Vargas Llosa (2007), Maura (2012), Cámara (2012) y García (2014) y también de los traductores. Para, en seguida, examinar los neologismos de *Grande sertão: veredas*, que componen el glosario, verificando las diferentes soluciones dadas por cada traductor de acuerdo con tipologías establecidas por medio del examen del modo como Guimarães Rosa aborda el neologismo en su novela. Las tipologías determinadas por el actual estudio fueron las siguientes: utilización de onomatopeyas, utilización de otras lenguas, utilización de tupinismos, utilización de expresiones populares y creación de palabras de sentido probable u oculto. Finalmente, con el diálogo entre las lecturas críticas y el análisis del glosario se investiga la presencia del carácter emancipador en las obras de llegada.

**PALABRAS CLAVE:** Traducción emancipadora. Neologismos. *Grande sertão: veredas*. *Gran sertón: veredas*.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>010</b>
<b>2. EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: RECEPÇÃO E POTENCIAL EMANCIPADOR.....</b>	<b>018</b>
2.1. O potencial do conflito.....	020
2.2. As dimensões do diálogo.....	025
2.3. Baudelaire: modernidade como impermanência.....	028
2.4. O adultério de Madame Bovary.....	032
2.5. Experiência estética em processo.....	036
2.6. A emancipação como caráter renovador.....	041
2.7. Horizonte e emancipação.....	043
<b>3. TRADUÇÃO: CRÍTICA E REINVENÇÃO.....</b>	<b>048</b>
3.1. Tradução e crítica.....	049
3.2. O confronto com o texto.....	059
3.3. Teoria e prática: eixos articulados.....	065
3.4. Os tensionamentos do texto.....	068
3.5. Tradução e emancipação.....	072
<b>4. GRANDE SERTÃO: VEREDAS: EXPERIMENTAÇÃO NEOLÓGICA E RECEPÇÃO.....</b>	<b>076</b>
4.1. Criação pela palavra.....	076
4.2. Neologia: jogo e inovação.....	077
4.3. Experimentação neológica: abordagens do processo criativo.....	085
4.3.1. Descrições da forma.....	086
4.3.2. A criação de palavras no texto estético.....	095
4.4. Emancipação estética e projeto emancipador.....	102
<b>5. GRAN SERTÓN ESPANHOL E ARGENTINO: LEITURAS CRÍTICAS DAS TRADUÇÕES.....</b>	<b>105</b>
5.1. O Sertão em duas partes.....	105
5.2. Ángel Crespo: traços biográficos.....	106
5.3. Relatos de uma experiência tradutória.....	113
5.4. Os críticos do <i>Gran sertón</i> espanhol.....	120
5.5. As leituras críticas do <i>Gran sertón</i> argentino e a presença do viés comparativo.....	135
5.5.1. <i>Gran sertón</i> : o viés comparativo na compreensão da recepção argentina.....	144
<b>6. TRADUÇÃO E EMANCIPAÇÃO: ANÁLISE DE PROCEDIMENTOS ADOTADOS NAS OBRAS DE CHEGADA.....</b>	<b>150</b>
6.1. <i>Gran sertón</i> espanhol e argentino: dois projetos tradutórios, um ponto de partida.....	150
6.2. Diferentes realizações de uma vereda em comum.....	152



6.3. Tipologias da produção neológica no <i>Gran sertón</i> espanhol e no argentino.....	156
6.3.1. Utilização de onomatopeias.....	156
6.3.2. Utilização de outras línguas.....	159
6.3.3. Utilização de tupinismos.....	165
6.3.4. Utilização de expressões populares.....	168
6.3.5. Criação de palavras de sentido provável ou oculto.....	172
6.4. <i>Gran sertón</i> : experimentação neológica e potencial emancipador das traduções para o espanhol.....	176
<b>7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>179</b>
<b>8. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>183</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>191</b>
1. Glossário.....	192
2. Correspondência.....	227

## 1. INTRODUÇÃO

*Assim, de jeito tão desigual do comum, minha vida grangeava outros fortes significados<sup>2</sup>.*

*Uma coisa é pôr ideias arranjadas, outra é lidar com país de pessoas, de carne e sangue<sup>3</sup>.*  
(João Guimarães Rosa)

Uma obra literária, quando traduzida, pode deixar uma inquietação no que tange à maneira como repercute na cultura de chegada. O leitor comum, normalmente, preocupa-se apenas com o autor ou com o título em questão. Concomitante a isso, nas capas dos livros traduzidos o nome dos tradutores aparece em fonte menor ou nem mesmo é contemplado, restando apenas a contracapa ou as acanhadas fichas catalográficas no interior das obras. Uma análise mais apurada, no entanto, chama a atenção para as muitas vezes intrincadas articulações que se processam entre tradutor e autor, envolvendo inclusive outros agentes, como os críticos, os editores e os leitores das diferentes culturas envolvidas. O dimensionamento de uma tradução no tempo torna-se mais complexo do que parece à primeira vista, não dependendo somente do título do original. Portanto, a obra traduzida pode adquirir traços particulares, ser validada, contestada, esquecida ou intervir na realidade de seus receptores.

Esta tese apresenta a seguinte situação problema: Se uma tradução pode ser considerada emancipadora, como constatar esse caráter no texto traduzido? Para proceder a este estudo, o objetivo é pesquisar comparativamente as traduções para o espanhol de *Grande sertão: veredas* (1956), considerando a diretriz emancipadora que cada uma delas pode ou não apresentar e como essa presença ou ausência se torna perceptível no texto traduzido.

Além do original, as obras em estudo são: *Gran sertón: veredas*, tradução espanhola de 1967, lançada pela editora Seix Barral, que tem como tradutor Ángel Crespo; e a tradução homônima, que vem a lume 42 anos depois na Argentina, lançada pela editora Adriana Hidalgo, que tem como tradutores Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar. Para realizar esta investigação, utilizar-se-á o conceito de emancipação estética de Hans-Robert Jauss (1994), a ideia de transcriatividade de Haroldo de Campos (2006) e a ética e a analítica da tradução de Antoine Berman (2002).

---

<sup>2</sup> ROSA, 1956, p. 478.

<sup>3</sup> ROSA, 1956, p. 17.

*Grande sertão: veredas* (1956) é o único romance do escritor brasileiro João Guimarães Rosa (1908-1967) em que o ex-jagunço Riobaldo conta sua estória a um ouvinte não nomeado e que só pode ser depreendido pelas marcas de interlocução que o protagonista deixa na conversa. Desde o seu lançamento, uma característica em especial instigou os leitores da obra, a saber: a linguagem densa do romance, repleta de regionalismos, neologismos, arcaísmos, referências eruditas e populares. Para constituir um *corpus* de análise, tomam-se os neologismos como recorte textual, em específico, os catalogados por Nei Leandro de Castro no livro *Universo e vocabulário do Grande sertão* (1982), ao lado dos que acompanham a correspondência trocada entre Crespo e Guimarães Rosa (1965; 1966) e o indicado pela crítica (2007).

Com base no exposto no parágrafo acima, um outro questionamento pode surgir: por que dentro dessa densidade que a linguagem da obra de partida apresenta abordar o neologismo? Em primeiro lugar, quando se fala na tradução de um objeto literário, o neologismo, dependendo de sua natureza, torna-se um complicador, visto que, ao deparar-se com ele, o tradutor precisa escolher e ao escolher, não o faz por mera decisão pontual. Sua decisão normalmente está amparada numa ideia maior a respeito da tradução, de como traduzir, de qual o seu lugar como tradutor, etc. Em segundo lugar, o neologismo é porta aberta à criação literária. O autor tem uma matéria flexível diante de si: a língua, dentro do que nela é possível criar ou transgredir, e na origem toma como diretriz a intervenção direta no que lhe é mais elementar, a palavra.

Em Guimarães Rosa, esse método é significativo, tendo várias disponíveis, dentre elas: os textos publicados, os cadernos em que anotava palavras e as poucas entrevistas que concedeu falando de sua obra. Um exemplo é o excerto do prefácio “Pequena, palavra” em que o autor afirma:

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 (ROSA, 1957, p. 24).

Esse prefácio foi escrito pelo autor para a *Antologia do conto húngaro*, publicada em 1957 e organizada por Paulo Rónai. Nesse pequeno excerto, percebe-se a importância que a palavra tinha para Guimarães Rosa no esforço consciente por criar uma “língua própria”, i.e., compor uma forma particular de expressão.

Em síntese, o neologismo intervém no trabalho dos tradutores por esses dois pontos complementares: 1) porque, ao se deparar com ele, o tradutor não pode apenas ignorá-lo e 2) porque ele diz respeito a um dos procedimentos mais caros ao autor do original.

Considera-se a proximidade do espanhol com a língua portuguesa, tornando-se necessário um recorte ainda mais criterioso no que tange aos neologismos a serem investigados. Por tal motivo, deu-se preferência aos catalogados por Castro (1982), aos que são mencionados por Vargas Llosa (2007) e Maura (2012) em suas respectivas leituras críticas e aos que são listados por Crespo em correspondência trocada com Guimarães Rosa. E, dentre os catalogados por Castro (1982), realizou-se um recorte utilizando os com sentido provável ou oculto, os provenientes de outros idiomas, os tupinismos não incorporados à língua portuguesa e os de origem onomatopaica e popular; enquanto que mudanças meramente de prefixo ou sufixo (como “abençoável”) e de nomes de lugares e de personagens não foram contemplados, porque tendem, em sua maioria, a se assemelhar ao original.

O glossário anexo, não se propõe uma análise exaustiva item a item, nem se assemelha à proposta de Valquiria Wey, professora da Universidade Nacional Autônoma do México, que reuniu considerável quantidade de verbetes em sua tradução de “Meu tio o Iauaretê” (1969), com a finalidade de selecionar e esclarecer o sentido<sup>4</sup>. O objetivo é constituir um *corpus* representativo do contato direto com os textos, capaz de contribuir para o estudo dos procedimentos adotados, em estreito diálogo com os projetos e com o que foi efetivamente realizado em cada tradução.

Como hipótese, tem-se em vista que a obra traduzida pode gerar uma recepção particular, ou seja, que não se vincula diretamente ao original e que, portanto, permite o estudo baseado na teoria jaussiana. Uma vez dentro deste campo teórico, a experiência estética produzida pela tradução, no que tange ao caráter emancipador que este projeto

---

<sup>4</sup> A tradução do referido conto por Wey deu-se como um apêndice da sua dissertação produzida em 1978. No artigo “Entrar para a tribo literária: a tradução de ‘Meu tio iauaretê’” (2005), a professora radicada no México relata: “Tempo depois da tese apresentada foi que comecei a perceber que a tradução era realmente a parte que valia a pena do trabalho, porque tinha aberto para mim, nessa época, uma espécie de entrada na leitura de Guimarães Rosa” (WEY, 2005, p. 340). Sua tradução foi posteriormente publicada na *Revista de Cultura Brasileña* em 2007.

propõe, pode libertar o leitor de suas determinações imediatas e conduzi-lo à reflexão e à ação em seu âmbito social. Ao se tratar especificamente de *Gran sertón: veredas* (2000), em sua versão espanhola, constatou-se, com dados brevemente levantados na dissertação *Tradução e criação literária em Gran sertón: veredas* (2013), que essa obra atuou nos leitores de seu tempo influenciando na superação de estereótipos de sua época.

A dissertação citada anteriormente teve como enfoque o fenômeno neológico e a linguagem de *Grande sertão: veredas*, da obra de partida à obra de chegada, em sua versão espanhola. A presente tese almeja ampliar consideravelmente a perspectiva, investigando o conceito de *tradução emancipadora* nas obras a serem analisadas. Considera-se o contato com o texto das traduções em si para iluminar a noção apresentada pela crítica, identificando as expectativas guardadas em relação às obras, e os escritos dos próprios tradutores que, ao discorrerem sobre seus processos criativos, permitem que se compreenda seu projeto tradutório. Almeja-se, portanto, investigar também a tradução argentina e ampliar o *corpus* acerca da espanhola para empreender a consecução do objetivo.

A Estética da Recepção mostra-se adequada à análise, visto que seu enfoque recai sobre o ato interpretativo inerente ao vínculo entre obra e realidade. O ato interpretativo proposto por Hans Robert Jauss (1921-1997) é concebido em sua continuidade, nas mutabilidades que sofre no devir histórico. Assim, o leitor, segundo Jauss, ao atualizar a obra, é responsável por ativar a função estética do texto encarada como fato histórico, causada pelas distintas apreciações que é aquele 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 leitor participar da gênese do objeto estético (JAUSS, 2002, p. 876).

Nas obras aparentemente terminadas, a historicidade faz-se 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-se em conta a 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 sua relação com o objeto estético.

Ao estudar a possibilidade que as obras possuem de desencadear uma *mudança de horizonte*, Jauss pretende aprofundar a experiência com o objeto estético abrindo caminho para o seu potencial gerador de novas leituras. O contato com a obra pode expandir-se para outras áreas de domínio humano renovando padrões antigos e estimulando outras práticas artísticas, o que a reveste de um potencial *emancipador* que, segundo Mariana Miranda, propõe ao leitor a superação do passado e a reinvenção do futuro, já que: “No processo de leitura, ele é chamado a estabelecer conexões implícitas, fazer deduções sucessivas e retrospectivas, comprovar suposições, em suma, avançar no texto na medida em que preenche lacunas, hiatos e/ou dicas de sentido constitutivos da obra.” (MIRANDA, 2007, p. 24).

A tradução vista em sua vertente criativa de recriação do texto poético está presente na ideia de *transcrição* de Campos: “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 enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 1970, p. 24). Esse tipo destaca-se pela possibilidade de retradução do original sem esgotá-lo, gerando duas ou mais traduções igualmente fecundas. Numa atitude transcriativa, o tradutor questiona a aparente inércia da obra de partida, transformando-a pela diferença, movimento “plagiotrópico” denominado por Campos como função luciferina do tradutor capaz de “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” (CAMPOS, 1992, p. 84). Assim, o conceito de transcrição engloba não só a quebra da sacralidade do original, com a possibilidade de retradução, como também, indiretamente, anuncia que a obra de chegada pode gerar distintas leituras no decorrer do tempo.

Ao se voltar para o texto alvo, Berman preocupa-se em não só formular uma ética, mas também uma analítica da tradução. Em tal contexto, destaca a tendência a deformar o original como inerente a qualquer texto traduzido, o que, no entanto, não descarta as diferentes maneiras como isso pode acontecer e as distintas diretrizes que apontam. Nesse caso, o que chama de tendências deformadoras funciona como dispositivo capaz de articular uma análise das tensões que se fazem notar pelas escolhas feitas no texto traduzido.

Ángel Crespo esteve à frente da tradução de *Grande sertão: veredas*, que foi publicada pela primeira vez na Espanha em 1967. Em sua “Nota del Traductor” que

consta em *Gran sertón*, Crespo comenta o conceito que buscou levar ao seu trabalho, concebendo-o mais próximo da dimensão criativa e tentando re-elaborar os efeitos de linguagem obtidos por Guimarães Rosa na obra de partida:

Nossa tradução — consciente e escrupulosamente — tampouco se ajusta ao castelhano usual em literatura. Esta versão, como a original, não apenas não é acadêmica: tampouco é correntemente literária. E, não obstante, parece-nos 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 [tradução nossa]<sup>5</sup> (ROSA, 1975, p. 10).

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. Essa noção e prática tradutória utilizadas por Crespo terão impacto sobre os leitores de seu tempo. Bedate em seu artigo, “A recepção de João Guimarães Rosa na Espanha” (2009), comenta a relevância política da obra para o público espanhol:

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-franquismo (BEDATE, 2009, p. 108).

Na Argentina a obra do autor mineiro é vertida em 2009 por dois tradutores, Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar. A primeira é professora da Universidade de San Andrés e coordenadora do Programa em Cultura Brasileira da mesma instituição e o segundo é professor na Universidade de Buenos Aires e escreveu sua tese de doutorado sobre a poesia concreta no Brasil. Na “Introducción” assinada por ambos tradutores, presente no *Gran sertón* argentino, os tradutores demonstram amplo conhecimento da tradição literária brasileira à qual a obra de Guimarães Rosa se filia, além de demonstrarem ter acesso à fortuna crítica do escritor brasileiro, em nível nacional e latino-americano, por meio da qual dimensionam o impacto da linguagem rosiana no âmbito literário do continente.

---

<sup>5</sup> “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 miramiento” (ROSA, 1975, p. 10).

Garramuño e Aguilar comentam diferenças com a tradução de Crespo, que caracterizam como vanguardista e sublinham o privilégio que a distância temporal lhes proporcionou, possibilitando que os tradutores argentinos tivessem ao seu alcance uma considerável bibliografia sobre a obra:

Em consonância com os debates da época entre regionalismo e vanguardismo, Crespo optou claramente pela segunda opção e tendeu a acentuar os aspectos experimentais do texto. Com a vantagem da avultada bibliografia rosiana dos últimos anos e com a ideia de que Guimarães Rosa não opta por uma posição ou outra, mas radicaliza a ambas, empreendemos a tradução do romance impondo-nos alguns critérios que, acreditamos, fazem mais intensa sua leitura [tradução nossa]<sup>6</sup> (ROSA, 2009, p. 13).

Neste excerto observa-se que a distância temporal entre as duas traduções influencia de maneira distinta na concepção e na escrita de uma e de outra, o que interfere na diretriz emancipadora que as obras podem apresentar e no modo como ela é percebida pela crítica.

A metodologia deste trabalho é composta das seguintes etapas: 1. Estudo bibliográfico da Estética da Recepção, com ênfase principal no que tange ao conceito de emancipação estética; 2. Investigação da ideia de “tradução criativa” de Haroldo de Campos (2006), inclusive de sua prática; 3. Ao lado disso, em proximidade com a ética e a analítica da tradução, de Berman (2002), aproveitar o potencial aberto, sobretudo por esta última, para compreender os procedimentos adotados na tradução dos neologismos do original para as obras de chegada; 4. Exame do conceito de tradução emancipadora, para, em diálogo com as teorias apresentadas, observar a relação que estabelecem com os leitores críticos; 5. Estudo de *Grande sertão: veredas* (1956), em específico quanto à apropriação neológica observando como o procedimento adotado pelo autor da obra de partida alcança repercussões nos estudos críticos posteriores, como o de Cavalcanti Proença (1959), o de Nei Castro (1982), o de Wilson Martins (1991), o de Nilce Martins (2001) e o de Pedro Xisto (1970); 6. Análise das traduções: 6.1. Primeiramente, observam-se as leituras críticas selecionadas de Bedate (2009), Mario Vargas Llosa (2007), Antonio Maura (2012), Mario Cámara (2012) e Marta Susana García (2014)

---

<sup>6</sup> “En consonancia con los debates de la época entre regionalismo y vanguardismo, Crespo optó claramente por la segunda opción y tendió a acentuar los aspectos experimentales del texto. Con la ventaja de la abultada bibliografía rosiana de los últimos años y con la idea de que Guimarães Rosa no opta por una posición u otra sino que radicaliza ambas, emprendimos la traducción de la novela imponiéndonos algunos criterios que, creemos, hacen más intensa su lectura” (ROSA, 2009, p. 13).



bem como os escritos dos próprios tradutores a respeito dos procedimentos utilizados; 6.2. Para, posteriormente, analisar as diferentes apropriações de neologismos da obra de partida feitas por eles, lançando mão do glossário anexo. 7. Por fim, com base nas leituras críticas e na análise de neologismos, constatar a presença ou não de uma diretriz emancipadora nos textos traduzidos.

Esta tese dividir-se-á em sete seções, que, excetuando a introdutória e a final, encontram-se descritas em seguida em suas linhas gerais: A segunda, intitulada “Experiência estética: recepção e potencial emancipador”, introduz o campo teórico da Estética da Recepção em seu início e debates polêmicos para, posteriormente, expor conceitos relevantes segundo a linha jaussiana no entendimento da ideia de emancipação. Alguns desses conceitos são o de horizonte de expectativa e o de quebra de horizonte que, no diálogo entre obra e leitor, abrem a possibilidade de compreender o potencial surgimento de novas leituras e de contestação de padrões vigentes. A terceira seção, intitulada “Tradução: crítica e reinvenção”, examina a relação entre tradução e crítica em textos de Haroldo de Campos e estuda um exemplo prático de tradução criativa do poeta paulistano. Ao lado disso, investiga a ética e a analítica de Antoine Berman com enfoque especial para a autonomia que confere ao campo de estudo da tradução e para o estabelecimento de conceitos particulares que fundamentam reflexivamente a análise de textos alvo, no que tange aos neologismos que integram o *corpus* anexo. A seção seguinte dirige-se a *Grande sertão: veredas* (1956) e abrange, particularmente, a linguagem do romance. Então, busca-se dialogar com o próprio autor, nos textos em que pensa a linguagem e revela interesse pela elaboração de palavras, e com a crítica que põe em relevo esse aspecto da obra do autor, problematizando se, ao elaborar intensamente a linguagem, o autor tende a emancipar seus leitores. A quinta seção tem como motivo principal o exame de *Gran sertón: veredas* (1956) em suas traduções na Espanha e na Argentina, observando em textos críticos as abordagens que realizam a respeito das obras, com maior interesse na questão da linguagem e da criação neológica. Finalmente, a sexta seção atém-se à relação entre original e traduções tomando por base o estudo dos neologismos que integram o glossário anexo e a correspondência pesquisada no Instituto de Estudos Brasileiros. Tal estudo articula-se à analítica bermaniana e investiga quais procedimentos conferem especificidade a cada tradução e se, no diálogo com a crítica observada na seção anterior, esses procedimentos apontam ou não para uma emancipação estética.

## 2. EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: RECEPÇÃO E POTENCIAL EMANCIPADOR

*Con quien mucho se evita, se cohabita*<sup>7</sup>.

(João Guimarães Rosa, trad. Ángel Crespo)

*Sólo que una pregunta, en el momento  
indicado, a veces, alumbra razón de paz*<sup>8</sup>.

(João Guimarães Rosa, trad. Garramuño e Aguilar)

Esta seção tem como objetivo analisar o conceito de emancipação na linha estético-receptiva de Hans Robert Jauss. O referido conceito se destaca por ser um dos desdobramentos fundamentais do diálogo entre obra e leitor. Assim, uma obra nova ao entrar em contato com a tradição precedente provoca conflitos e participa da elaboração de outras normas, o que engendra a renovação do sistema literário e do fazer artístico em geral. O caráter emancipador, entretanto, não se restringe à esfera estética, mas dela se espraia para outros âmbitos, dentre eles, o ético, o moral e o da vida prática. Por meio dele, a obra participa da história, ao interferir em seu curso e problematizar as regras consideradas fixas para uma determinada época.

Destacar na leitura seu caráter emancipador, contribui com o escopo deste trabalho que é, no estudo de neologismos de *Grande sertão: veredas* em traduções para o espanhol, observar como essas obras, por meio das soluções que encontraram diante dos neologismos empregados na obra de partida, puderam intervir de maneira ativa em sua época e nas posteriores, ou seja, investigar a possibilidade de considerá-las traduções emancipadoras.

Jauss, na conferência de abertura do ano letivo de 1967, na Universidade de Constança, lançou as bases de sua teoria por meio de sete teses. O texto dessa primeira conferência está em *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994). No decorrer de sua carreira acadêmica, ocupou-se em aprofundar conceitos apresentados nesse primeiro momento e aplicá-los em análises críticas. Portanto, para encaminhar o estudo a que esta seção se propõe, utilizam-se, primeiramente, teses tomadas de sua primeira provocação que contribuem para compreender o conceito de

---

<sup>7</sup> ROSA, 2000, p. 24.

<sup>8</sup> ROSA, 2009, p. 24.

emancipação estética. E, em seguida, buscam-se artigos posteriores do autor que aprofundam as teses utilizadas.

Desse modo, no tópico 1, “O potencial do conflito”, estuda-se a breve introdução de *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994) em que Jauss trava um diálogo polêmico com tendências anteriores no estudo da história da literatura, a saber: o historicismo, o formalismo e o marxismo. O tópico 2, “As dimensões do diálogo”, trata da primeira tese da conferência de 1967, que destaca a historicidade inerente ao diálogo entre obra e leitor e se encaminha para a segunda tese, que lança as bases para a compreensão do conceito de *horizonte* segundo a Estética da Recepção. Este conceito é aprofundado no ensaio posterior “A estética da recepção: colocações gerais” (1971). A quarta tese, ao lado do texto “Por uma hermenêutica literária” (1982), lançam luz sobre a noção de *horizonte de expectativa*.

A quinta tese, que se refere à relevância do leitor na articulação entre presente e passado, é observada no tópico 3, “Baudelaire: modernidade como impermanência”, que recorre também aos ensaios “O texto poético na mudança do horizonte de leitura” (2002) e “Tradição literária e consciência atual da modernidade” (1996). No tópico 4, “O adultério de Madame Bovary”, trata-se de Jauss e aborda-se claramente o conceito de emancipação estética ao analisar a época em que *Madame Bovary*, romance de Gustave Flaubert, é publicado, e investigar seu impacto na sociedade francesa do século XIX. No referido tópico, utiliza-se o capítulo “O romance sob acusação” (2009), de Walter Siti, para aprofundar a compreensão do romance como gênero transgressor e dimensionar a repercussão do livro de Flaubert como fato literário em íntima relação com a história.

Nos dois últimos tópicos, a atenção recai sobre a obra intitulada *Pequena apologia da experiência estética* (2002) ao lado do texto “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*” (1979). Então, no tópico 5, “Experiência estética em processo”, examinam-se as categorias *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*, na discussão a respeito da importância do prazer como parte da atividade estética. Por fim, no tópico 6, “A emancipação como caráter renovador”, com a contribuição dos artigos “Objeto ambíguo: interseções entre produção e recepção na teoria estética de H. R. Jauss” (2007) e “Jauss em defesa do prazer estético” (2005), de Mariana Miranda, ressalta-se a *katharsis* como categoria em que o caráter emancipatório da experiência estética é mais evidente. Assim, investiga-se a confluência entre prazer e reflexão na interação entre sujeito e obra.

## 2.1. O potencial do conflito

Entre as décadas de 1960 e 1970, o mundo via reverdecer o ímpeto revolucionário. Momento em que conflitos internacionais, como a Guerra Fria e a Guerra do Vietnã, faziam com que se levantasse uma nova força política, a voz dos jovens. Modelos de hierarquia e autoridade foram questionados, buscaram-se outras formas de representação de gênero, com a intensificação do movimento feminista, e abriu-se caminho para pensar outras formas de organização do mundo. Os jovens, que participaram ativamente das mudanças, traziam suas demandas para serem ouvidas na sociedade, assumiam uma postura crítica e iam às ruas por liberdades próprias e alheias.

A transgressão é alçada como valor representativo, segundo Irene Cardoso (2005): “Transgressão não no sentido de uma pura negatividade, ou de uma negação absoluta dos limites estabelecidos, mas de um movimento que os atravessa afirmando novos limites” (CARDOSO, 2005, p. 94). Segue-se um tom contestador, que não tem como fim último a implosão do ordenamento político precedente, mas que, uma vez instaurada a crise, aceita o risco de pensar novas propostas.

Na Alemanha, marcada pela divisão ideológica representada pelo muro de Berlim, um dos espaços em que a “força jovem” se fez ouvir foi nas instituições universitárias. Sobre esse contexto, Heidrun Olinto afirma que coincidiu: “com o momento de crise nas ciências humanas, com a época dos movimentos estudantis e a criação de novas universidades” (OLINTO, 2004, p. 48). No interior dos muros institucionais, a crise reflete o anseio por reavaliação do cenário acadêmico: “estava sendo pleiteada, sob a bandeira da politização das ciências, uma reflexão crítica acerca de suas bases epistemológicas e metodológicas, bem como acerca das condições da atividade do próprio cientista como parte de um sistema social” (OLINTO, 2004, p. 48). Procurou-se reformular o currículo para orientar as disciplinas a uma abordagem menos tradicional e mais voltada às demandas que se abriam no período. Reúne-se, com esse objetivo, o conjunto de estudiosos que passaram a ser conhecidos como Escola de Constança. Entre eles, figuram Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Karlheinz Stierle e Hans Ulrich Gumbrecht.

A conferência ministrada por Jauss, na abertura do ano letivo de 1967 da Universidade de Constança, é um marco nessa atmosfera de reforma, como se percebe logo no título de sua fala, conhecida como “provocação”. Na conferência, o teórico

alemão reconhece a necessidade de repensar a história da literatura sob outros métodos e práticas científicas.

O texto de sua palestra inicia com um breve diagnóstico da conjuntura de marasmo enfrentada pela disciplina: “Em nossa vida intelectual contemporânea, a história da literatura, em sua forma tradicional, vive tão-somente uma existência nada mais que miserável, tendo se preservado apenas na qualidade de uma exigência caduca do regulamento dos exames oficiais” (JAUSS, 1994, p. 5). Jauss observa o declínio da história da literatura no ensino secundário, na pesquisa dentro das universidades e na crítica literária. De acordo com ele, as publicações recentes da disciplina figuravam apenas como adorno para as estantes da “burguesia instruída”.

Diante do problema, Jauss assume o desafio de redefinir o papel da história da literatura na atualidade. Para isso, propõe que a disciplina transfira o foco da obra e do autor, para o leitor baseado no reconhecimento de que “a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas” (JAUSS, 1994, p. 23).

Na introdução de sua conferência, que recebeu o título de *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994), o pensador alemão dialoga criticamente com as tendências precedentes que desde o século XIX dominavam os estudos literários, são elas: a historicista, a marxista e a formalista.

A primeira é caracterizada pela influência da doutrina positivista e tem o objetivo de compreender os acontecimentos como fatos convergindo para um único ponto, a história. Então, “a história” e, ao lado dela, a história da literatura, ora se confunde com o conceito de nação, ajudando a compor um conjunto de fatos representativos, ora, de um modo mais geral, investiga uma “substância universal” nos eventos singulares.

Ao historiador que se identificava com essa vertente cabia apagar-se o máximo possível para poder compor panoramas fixos e bem delimitados de uma época. Essa concepção alinhava-se a prerrogativas teológicas que, de acordo com Jauss, viam a história como uma “teodicéia”, pois, segundo essa perspectiva, “na medida em que contempla e apresenta cada época como algo válido em si, ele [o historiador] está justificando Deus perante a filosofia progressista da história” (JAUSS, 1994, p. 12). Segundo essa concepção, a história compor-se-ia de uma sucessão de eventos que têm como fim último alcançar a época derradeira, na qual todos os sucessos anteriores, aparentemente dispersos, encontrariam significado. O positivismo, que contribuiu ideologicamente com essa concepção de história, toma seu método das ciências exatas e

biológicas, sobretudo ao pôr em relevo o princípio da casualidade, que impulsiona o interesse pelas fontes.

Outra vertente examinada por Jauss é a escola marxista, que, ainda que se livre da base metafísica, traz outros pontos que devem ser ultrapassados. Nessa escola a literatura é considerada um fato social ligado a aspectos econômicos e de classe. Assim, os gêneros mais importantes seriam os que possuíssem maior “força testemunhal”, capaz de compor um quadro da sociedade: “Esta, vendo-se constrangida a medir o grau de importância de uma obra literária em função de sua força testemunhal relativamente ao processo social” (JAUSS, 1994, p. 16).

Lukács é citado no tópico referente à historiografia literária marxista, por sua análise do romance não conseguir distanciar-se o suficiente dos gêneros clássicos, ao ponto de não compreender com propriedade a estética moderna. Segundo Jauss: “Isso se revela não apenas nos apriorismos da crítica literária de Georg Lukács, mas, ainda em maior grau, na construção de cânones, comum a todas as escolas marxistas e obrigatória até pouco tempo atrás” (JAUSS, 1994, p. 16-7). O autor húngaro é conhecido no âmbito literário pelo livro *Teoria do Romance* (2000) em que realiza um estudo do romance em contraste com os gêneros épico e trágico. Faz-se necessário informar que o texto de Lukács é considerado como uma obra inicial, não se enquadrando ainda em sua fase marxista. Jauss, entretanto, menciona-o no intuito de criticar a constituição de modelos, até então, dependentes dos padrões clássicos de representação.

A tendência marxista, de acordo com o pesquisador alemão, deve ser questionada sob dois aspectos: 1. Pela impossibilidade de englobar obras que se mostrem relevantes, mas que não se encaixam num encadeamento uniforme dos eventos históricos. Isso configura uma limitação dos estudos da linha marxista para compreender “a heterogeneidade do simultâneo” (JAUSS, 1994, p. 16). 2. E por prender-se ainda ao conceito de representação da arte clássica e excluir os elementos formais e de composição. Estes seriam alvo de interesse apenas de estudiosos contemporâneos, que, como lembra Jauss, são devedores das ideias do Formalismo russo, última das tendências com as quais o pensador dialoga.

Os estudos formalistas são anteriores à escola marxista. Segundo Krystyna Pomorska (1972), têm como marco o Grupo Opoiáz (Sociedade de Estudos da Linguagem Poética) e o Círculo Linguístico de Moscou, ambos fundados em 1915. O primeiro, composto por Vitor Chklóvski, Lev Iakubínski e Boris Eikhenbaum, vem a público pela primeira vez, um ano depois de sua fundação, com o lançamento de

*Coletâneas sobre a teoria da linguagem poética*, que reúne artigos dos associados. O Círculo Linguístico de Moscou apresenta membros em trânsito constante com a Opoiaz, a ser: Osip Brik e Roman Jakobson.

Tanto o Círculo, quanto o Grupo se contrapõem às correntes, predominantes no fim do século XIX, que se baseiam no princípio da casualidade e em procedimentos mecânicos de análise. Ambos tomam o cerne dos estudos literários como questão a que tentam responder. No Grupo Opoiaz, principalmente em Jakobson, frisa-se a forte influência da atividade e da teoria cubista que se centra na íntima relação entre o todo e as partes.

Pomorska sintetiza os preceitos dos integrantes do Grupo da seguinte maneira: “todos eles focalizavam o *produto em si mesmo*, não o *processo* ou a *gênese* desse produto; concentram-se sobre fatores estritamente literários, artísticos ou linguísticos e não sobre aspectos que estão para além do texto em si”<sup>9</sup> (POMORSKA, 1972, p. 28).

Pouco tempo depois de sua formação, o movimento formalista teve seus principais nomes cassados e perseguidos pela ditadura stalinista para a qual as ideias do movimento não correspondiam ao que se esperava de uma teoria preocupada com uma arte voltada para o povo. Em verdade, as formulações dessa vertente não tinham interesse em se vincular a uma classe específica, mas em investigar a forma estética em detrimento dos aspectos históricos ou sociais, considerados exteriores à obra. Preocupados com a autonomia dos estudos literários<sup>10</sup>, entram em embate com a crítica simbolista e procuram na linguagem a especificidade da literatura.

Os formalistas encontram no conceito de literariedade e na dicotomia entre linguagem poética e linguagem prática as formulações necessárias para chegarem aos seus objetivos. A noção de *literaturnost*, traduzida como “literariedade” para o português, consiste na tentativa de encontrar nas obras características capazes de demonstrar seu aspecto literário.

Tal objetivo deságua na dicotomia entre linguagem poética e linguagem prática. Esta última é definida como a que se utiliza do cotidiano e se volta a um fim específico, fora de si mesma, servindo apenas como instrumento para a realização das atividades diárias. Enquanto que a primeira se centra na organização interna da linguagem,

---

<sup>9</sup> Os grifos são da autora.

<sup>10</sup> Eikhensbaum no texto “A teoria do ‘Método Formal’”, datado de 1925 afirma logo de início: “Aquilo que se chama ‘método formal’ resulta não da constituição de um sistema ‘metodológico’ particular, mas dos esforços para a criação de uma ciência autônoma e concreta [...] Para os ‘formalistas’, não é o problema de método nos estudos literários que é essencial, mas o da literatura enquanto objeto de estudos” (EIKHENBAUM, 1965, p. 31).

identificando a dimensão estética ao caráter formal. Seu propósito, portanto, é provocar o estranhamento, desautomatizar a linguagem cotidiana, para trazer a lume seus mecanismos de funcionamento como sintaxe, ritmo, métrica, imagens e técnicas narrativas que evidenciam na literatura um sistema próprio, independente de outras ciências como a psicologia e a sociologia.

Esses preceitos rechaçavam, no princípio do movimento, a preocupação com a historicidade. Contudo, o interesse acentuadamente sincrônico, com o decorrer do tempo, se deslocou para a tentativa de abranger nos estudos literários a dimensão diacrônica. A proposta é colocada por Vitor Chklóvski que, segundo Jauss, afirma a necessidade de ligar uma obra a outras do mesmo gênero que a antecederam. O teórico alemão observa que a ideia lançada pelos formalistas apresenta uma ruptura:

Essa sua nova proposta distinguia-se da velha história da literatura pelo fato de abandonar a concepção básica desta última de um processo linear e continuado, e por contrapor, assim, ao conceito clássico da *tradição* um princípio dinâmico de evolução literária. O prisma da continuidade perdia, pois, sua velha primazia no conhecimento histórico. A análise da evolução literária desnuda, na história da literatura, a *autogeração dialética de novas formas*; ela descreve o fluxo supostamente pacífico e gradual da tradição como um processo que encerra rupturas, revoltas de novas escolas e conflitos entre gêneros concorrentes (JAUSS, 1994, 19).

A compreensão histórica dos formalistas, então, encerra uma noção que rompe com a ideia de tradição ligada aos mecanismos que perpetuam as obras no tempo de modo lento e imperturbável. As obras como fatos históricos comportam um embate em potencial que envolve estilos, linguagem e gêneros que conduzem à necessidade de pensar outro modelo de diacronia composto pela conjunção de forças dialéticas simultâneas e sucessivas.

Ainda que a contribuição formalista seja relevante para os estudos literários, em específico, às questões relativas à percepção histórica, Jauss ressalta que, segundo essa vertente, o entendimento se fixa apenas nas relações internas que determinam mudanças de gênero e de forma dentro dos limites dos sistemas literários. O teórico alemão almeja ampliar a perspectiva, envolvendo o horizonte de nascimento, a função social e o efeito histórico das obras, fatores que figuram nas teses levantadas durante sua palestra em Constança e que são reexaminados em ensaios posteriores.



## 2.2. As dimensões do diálogo

Para estudar a obra na história, Jauss destaca o leitor como elemento relevante e observa seu diálogo com a obra. Esse diálogo, tomado como eixo principal, engloba o conceito de historicidade, chamando a atenção para as mudanças que a interpretação pode sofrer ao longo do tempo e os conflitos que podem surgir nesse percurso.

A prerrogativa de estudo da Estética da Recepção é lançada por Jauss já na primeira tese de *A história da literatura como provocação à teoria literária*, em que afirma que o leitor está na própria noção de história da literatura: “A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete” (JAUSS, 1994, p. 25). Salienta-se que o leitor é quem confere movimento à história e permite que a recepção seja entendida como processo, passível sempre de ser atualizado.

Ao entrar em contato com a obra, o leitor tem: “na lembrança as obras anteriores do autor, percebe-lhe a singularidade em comparação com essas e outras obras já conhecidas e adquire, assim, um novo parâmetro para a avaliação de obras futuras” (JAUSS, 1994, p. 25-6). Desse modo, por meio da obra, o leitor, situado no presente, se liga ao passado e constitui novos critérios para a apreciação da produção posterior.

Para compreender como o leitor pode articular essas múltiplas camadas temporais, deve-se recorrer ao conceito de *horizonte*, que Jauss começa a tratar na segunda tese. Esse conceito é uma contribuição advinda do campo da hermenêutica filosófica, na linha de Hans-Georg Gadamer, exposta em seu livro *Verdade e Método* (2005), publicado pela primeira vez em 1960.

Jauss quer ressaltar que em seu contato com o objeto estético, o leitor não entra completamente isento. Intermediando esse acesso ao outro, estão as expectativas geradas no vínculo entre o receptor e as obras precedentes, o conhecimento adquirido em torno do gênero ao qual a obra está vinculada e o modo como o tema é tratado em relação a outras abordagens já feitas.

Com a ideia de *horizonte de expectativa*, o pensador alemão contesta as reservas de outros estudiosos que viam a análise fundamentada na recepção, como baseada no mero deleite do receptor em relação ao objeto estético. No entanto, Jauss quer acentuar o paralelo entre experiência do real e experiência literária, em que a relação com o novo

se realiza tendo o conhecimento prévio como base do acesso à realidade. Essa relação, portanto, não acontece como um dado pronto, mas como um processo em que as normas antigas podem mostrar-se insuficientes e exprimir a necessidade de outros parâmetros de análise capazes de tornar o novo passível de ser experimentado.

A obra de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (2002), insere-se como exemplar nesse contexto. Publicada num período em que os romances de cavalaria estavam em voga entre o público espanhol, a primeira edição do livro é lançada no ano de 1605, em Madri. A obra propõe um diálogo com os romances de cavalaria com o objetivo de satirizá-los e demonstrar como o idealismo em que se fundamentam pouco correspondia às demandas de seu tempo. De acordo com Vieira: “As motivações de Dom Quixote estarão sempre carregadas de sentido épico e suas ações procedem de inspirações grandiosas” (VIEIRA, 1999, p. 166). O cavaleiro andante, louco pelo excesso de leitura de novelas heróicas, de compleição esquelética, e montado em seu cavalo, de aparência semelhante ao dono, parodia as diretrizes que regiam o modo de vida cavalheiresco. Ainda que dotado de propósitos elevados, “a trajetória do cavaleiro manchego o conduz ao desengano” (VIEIRA, 1999, p. 169). Assim, por meio de uma perspectiva desencantada e irônica, Dom Quixote se aproxima dos leitores e fornece parâmetros necessários para a compreensão de sua época.

Em resumo, para que o horizonte de expectativa se concretize, convertendo-se em critério objetivo de análise, é preciso observar o gênero, outras obras do mesmo contexto histórico-literário e a interação entre experiência literária e experiência de vida, marcadamente: “a oposição entre ficção e realidade, entre a função poética e a função prática da linguagem, oposição esta que, para o leitor que reflete, faz-se sempre presente durante a leitura, como possibilidade de comparação” (JAUSS, 1994, p 29).

Em diálogo com a obra, o receptor é quem confere mobilidade à história literária e permite que aconteça continuidade, rompimento ou inovação. Em ensaio posterior, intitulado “A estética da recepção: colocações gerais” (1979), Jauss retorna ao projeto lançado na conferência em Constança e aprofunda algumas ideias. Nesse ensaio ressalta-se a correspondência entre *efeito* e *recepção*:

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 sociedade. Isso é necessário afim de se discernir como a expectativa e a experiência se encadeiam e para se saber se, nisso, se produz um momento de nova significação (JAUSS, 1979, p. 49-50).

O *efeito* é regulado pelo texto, diz respeito às potenciais inovações inseridas na obra, e a *recepção* é regulada pelo leitor, envolvendo seu contato com outras leituras em determinado âmbito social. Neste caso, o horizonte de expectativa também auxilia na atribuição de valor artístico a uma obra, ao se investigar o impacto que novos projetos artísticos suscitam no público.

Com base nos conceitos de horizonte de expectativa e mudança de horizonte, o pensador alemão analisa a diferença entre o que denomina como arte de elevado teor artístico e arte culinária. Esta se aproxima das práticas repetitivas, sem a intenção de transformá-las ou de provocar abalos, mas apenas na direção de reafirmar o que é tido como natural em uma sociedade. Os *best-sellers* são apontados como exemplos desse tipo de escrita que almeja sobretudo a rápida adesão do público que, uma vez debruçado sobre o livro, espera ver na obra um espelho do seu cotidiano ou de suas ideias arraigadas.

Enquanto isso, na arte considerada de alto valor, a obra não tem uma sanção imediata do público, necessitando constituí-la no decorrer do tempo. Isso acontece, porque elas engendram uma tensão maior entre horizontes e se inserem de um modo mais incisivo em seu contexto social e histórico, interpelando instituições e padrões fixos de comportamento.

Ao avançar para a sua quarta tese, Jauss tece considerações a respeito do enfoque que pretende dar ao método hermenêutico, no estudo da obra literária. Como dito anteriormente, essa perspectiva se filia aos estudos de Gadamer, tendo como principal direcionamento a utilização da lógica da pergunta e da resposta. Esse método tem por objetivo reconstituir o horizonte de expectativa considerando o texto como resposta às questões de uma época.

A maneira como esse procedimento é utilizado e o outro entendimento lançado sobre ele pela Estética da Recepção é aprofundado no artigo “Por uma hermenêutica literária”, publicado em 1982. Nele, Jauss dissocia sua abordagem da hermenêutica tradicional ligada à teologia, que se preocupa em investigar um sentido intemporal nas Escrituras. Em seu lugar, o teórico alemão concebe o ato interpretativo considerando as mutabilidades que o sentido sofre no devir histórico: “Em outros termos, a história da

ação e da interpretação de um acontecimento ou de uma obra do passado oferece, pela primeira vez, a oportunidade de compreendê-los em uma variedade de significações que não era ainda perceptível aos contemporâneos” (JAUSS, 1982, p. 26).

Ao enfatizar o processo na constituição do sentido de uma obra Jauss pretende superar a superficialidade do conceito de “espírito de época”, que se preocupa em estabelecer um caráter totalizador para cada período. Segundo Jauss, esse conceito é relevante para a crítica tradicional que se liga a Nicolas Boileau-Despréaux (JAUSS, 1994, p. 36). O autor foi um poeta satírico francês que publicou sua *Arte poética* no século XVII. O livro tinha como intuito delimitar para a crítica um padrão objetivo de investigação inspirado na imitação dos clássicos, aspirando captar o sentido “atemporalmente verdadeiro” da obra.

O pensador alemão insiste na importância de romper com a noção convencional de clássico. Desse modo, a arte, ainda quando considerada clássica:

pode também transmitir um conhecimento que não se encaixa no esquema platônico; ela o faz quando antecipa caminhos da experiência futura, imagina modelos de pensamento e comportamento ainda não experimentados ou contém uma resposta a novas perguntas (JAUSS, 1994, p. 39).

A proposta de Jauss aponta para a dimensão produtiva do texto quando se considera a relação entre presente e passado na apreensão do público e na análise da crítica. Sob esse aspecto, é importante enfatizar que uma obra não surge clássica, mas é integrada ao cânone e essa inclusão deve ser vista como um processo formativo. Desse modo, segundo o pensamento de Jauss, a contribuição do leitor é chave para a reativação da pergunta o que pode tanto reconduzir uma obra esquecida ao presente, quanto conferir nova interpretação às consagradas pela tradição.

### **2.3. Baudelaire: modernidade como impermanência**

A habilidade do leitor de articular presente e passado, sendo capaz de ativar a função estética do texto, é aplicada por Jauss no ensaio “O texto poético na mudança do horizonte de leitura”, exposto pela primeira vez na cidade de Cerisy, no ano de 1980, por ocasião de um colóquio sobre a Estética da Recepção. Em sua apresentação, Jauss busca homenagear Gadamer e demonstrar a fecundidade do método hermenêutico. Ressalta-se a escolha de Jauss pelo poema “Spleen” de Charles Baudelaire para

proceder sua análise. O poeta francês é tido como um dos fundadores da poesia moderna. Seu livro *Flores do mal*, publicado em 1857, provocou alvoroço entre os leitores e trouxe para a poesia o espaço urbano e a confusão provocada pelas transformações impostas pela Revolução Industrial. Sobre o período em que o livro foi lançado, a pesquisadora Frence Vernier, no artigo “Cidades e modernidade nas *Flores do Mal* de Baudelaire” (2007), afirma que a obra traz: “o fenômeno moderno, em todos os planos, moderno realmente não apenas por ser novo, mas por ser também portador das sementes determinantes do futuro” (VERNIER, 2007, p. 64).

Baudelaire condensa o espírito de transformação de uma época, o que afeta também a poesia. Nesse caso a escolha de Jauss pelo poeta francês para integrar sua análise no Colóquio de 1980 permite não só evidenciar a aplicabilidade da metodologia que propõe para o estudo de textos modernos como também permite articular a práxis estética à experiência histórica. Esse aspecto está presente na quinta tese, lançada por Jauss em 1967, que reitera a prerrogativa fundamental da Estética da Recepção que baseia sua pesquisa no leitor e na articulação que ele pode realizar: “No passo que conduz de uma história da recepção das obras à história da literatura, como acontecimento, esta última revela-se um processo no qual a recepção passiva de leitor e crítico transforma-se na recepção ativa” (JAUSS, 1994, p. 41).

Por conseguinte, o poeta francês retorna para o centro da discussão no texto de Jauss intitulado “Tradição literária e consciência atual da modernidade” (1996) em que a atuação do crítico no estabelecimento do diálogo entre presente e passado é posta outra vez em evidência sobretudo no que tange ao conceito de modernidade. Uma análise diacrônica desse conceito demonstra que ele, longe de ser um período fixo em alguma década do passado, percorreu diversos momentos, em específico da história da arte e da literatura, e, em cada época, trouxe novas discussões agregando outros aspectos em sua recorrência.

A palavra *modernité* tem seu primeiro registro em 1849, no livro *Memories d' outre-tombe* de Chateaubriand. Contudo, sob um olhar etimológico já se encontra fortemente atada ao adjetivo *modernus*, termo proveniente do latim vulgar derivado de “modo”. A palavra tinha como objetivo, nessa primeira acepção, fazer referência a algo acontecido recentemente. Com o tempo o adjetivo passa a salientar a superficialidade da aspiração ao novo, no momento em que um grupo acredita tomar a dianteira em relação ao passado.

Esse motivo se apresenta no mundo clássico como no conflito ocorrido durante o século 102 d.C. com a decadência da oratória, tematizada por Cornélio Tácito em *Diálogo dos oradores*. Desde esse momento, é perceptível a relação em que os “mais novos” procuram posicionar-se à frente dos “antigos” para notabilizar a atualidade de suas ideias (JAUSS, 1996, p. 48).

Daí por diante o termo “moderno” assume uma multiplicidade de aspectos como, por exemplo, o caráter cíclico que o Renascimento italiano conferiu à palavra, quando se buscou a influência da antiguidade clássica, em tensão com o passado próximo, representado pelo humanismo medieval. Há também o caráter linear que a palavra passou a admitir a partir de meados do século XVII, em que o moderno era entendido como o que está em contínuo progresso para o futuro, em contraste com o retorno ao passado representado pelo classicismo francês.

No entanto, com Baudelaire o termo fixa um sentido particular que se prolonga até o presente. O poeta francês fez uso da palavra em seu ensaio “O pintor da vida moderna” (1859), para afirmar que, na modernidade, o belo é marcado pela transitoriedade, um modelo típico dessa noção é a moda: “A moda revela o que Baudelaire chama ‘a dupla natureza do belo’, e que ele identifica, no plano conceitual, à *modernité*: ‘A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é o eterno e o imutável’” (JAUSS, 1996, p. 47). Nesse caso, em paralelo com a moda, a modernidade já não precisa entrar em conflito com uma outra época, ela passa a estar ligada ao provisório, à frequente reinvenção dos próprios paradigmas.

Em seu ensaio, o pensador alemão redimensiona o termo modernidade, ao sublinhar a flexibilidade que o conceito adquiriu no correr dos séculos. Isso evidencia uma palavra que não se encontra imóvel, mas que se projeta no futuro de variadas maneiras. Tal perspectiva, de acordo com Jauss, é a que deve assumir o pesquisador na Estética da Recepção, ao relacionar a experiência presente com o entendimento das diferenças que emergem do tempo por meio da historicidade do fenômeno literário, em específico, com o modo como produção e recepção se articulam no fazer estético.

O historiador, portanto, deixa de ser o ponto de chegada, no sentido de estabelecer um direcionamento único e linear para seu objeto de estudo, para tornar-se o ponto de fuga. Segundo Jauss: “ele abre também o olhar para a profundidade temporal da experiência literária, dando a conhecer a distância variável entre o significado atual e o significado virtual de uma obra” (JAUSS, 1994, p. 44-5). A proposta de Jauss é que

sobre o intérprete não deve pesar a obrigação de instituir um juízo último sobre a obra encaixando-a num sistema evolutivo, como é delimitado pelo modelo historicista. Ele enfatiza a experiência literária do receptor que, ao observar a distância entre o sentido vigente e o potencial, é capaz de pôr em evidência o conflito entre *modernes* e *anciens*.

A tradição pode ser reelaborada, tendo como referência a teoria estético-receptiva e a práxis estética. Deixa-se de lado a concepção que o formalismo tem acerca do *novo*, como mera função dentro de um sistema literário, para abranger outros aspectos relativos à questão. A possibilidade de abertura do cânone é afirmada na teoria de Jauss quando se reconhece o novo como uma função histórica passível de propiciar outras leituras do passado, levantando questões sobre:

quais são, efetivamente, os momentos históricos que fazem do novo em uma obra literária o novo; de em que medida esse novo é já perceptível no momento histórico de seu aparecimento; de que distância, caminho ou atalho a compreensão teve de percorrer para alcançar-lhe o conteúdo e, por fim, a questão de se o momento de sua atualização plena foi tão poderoso em seu efeito que logrou modificar a maneira de ver o velho e, assim, a canonização do passado literário (JAUSS, 1994, p. 45).

O novo se insere como um problema nem sempre constatado por seus coetâneos, portanto, muitas vezes o leitor terá que lançar mão da distância para fazê-lo emergir de modo imprevisto das obras anteriores. Uma vez reconhecido e conduzido a um novo lugar, o novo pode trazer consigo um outro sentido e propiciar um ordenamento inesperado do sistema já institucionalizado.

A unidade entre sincronia e diacronia, então, deixa de corresponder a uma identidade última para ser a reunião das diversas distâncias temporais num horizonte comum composto por expectativas, lembranças, antecipações literárias e padrões herdados de outras épocas.

Quando esse horizonte mergulhado no comum é quebrado, tem-se o que Jauss chama de *emancipação*, função relevante para a teoria da Estética da Recepção, visto que liga as mudanças internas ao âmbito estético, como gênero, estilo e linguagem, às transformações externas motivadas por influência ou imposição social. A abordagem dessa questão se dá na sétima e última tese do livro fundador da teoria jaussiana que versa sobre a relação entre a história geral e a história da literatura.

## 2.4. O adultério de Madame Bovary

Na sétima tese, Jauss critica a sociologia tradicional da literatura, vinculada à ideia de que a literatura representa uma realidade. Essa vertente valoriza a categoria de estilo de época por acreditar que a obra se remete a um período específico para expor suas peculiaridades e costumes estabelecidos. A corrente estruturalista, na linha de Claude Lévi-Strauss, também é destacada pela sua concordância com o princípio clássico da representação ao investigar as estruturas profundas como constantes que refletem os modos de organização social.

Tais modelos de estudo, entretanto, desconsideram: “a função eminentemente social, isto é, socialmente constitutiva, da literatura” (JAUSS, 1994, p. 51). Antes de propor essa função, Jauss utiliza o ensaio *Leis naturais e sistemas teóricos*, escrito pelo filósofo austríaco Popper, para introduzir sua ideia. Como pensador da ciência, Popper se propõe a buscar o vínculo entre conhecimento científico e experiência pré-científica, verificando como ambos estão ligados. O que interessa a Jauss é destacar a observação do filósofo de que as hipóteses da ciência se fundamentam em expectativas que advêm do âmbito não científico. Quando resultam em malogro, elas se transformam em uma forma privilegiada de acesso ao real, como na imagem do cego que, ao topar com um objeto, percebe a sua presença.

O que Jauss enfatiza, ao estabelecer esse paralelo, é a importância dos equívocos para a constituição do real. O pesquisador alemão considera que:

A experiência da leitura logra libertá-lo [o leitor] das opressões e dos dilemas de sua práxis de vida, na medida em que o obriga a uma nova percepção das coisas. O horizonte de expectativa da literatura distingue-se daquele da práxis histórica pelo fato de não apenas conservar as experiências vividas, mas também antecipar possibilidades não concretizadas, expandir o espaço limitado do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e objetivos, abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura (JAUSS, 1994, p. 52).

Jauss, ao relacionar o horizonte de expectativa da literatura à práxis histórica, põe em relevo o caráter daquele de permitir uma apreensão privilegiada da realidade,



permitindo ao leitor articular passado e futuro em sua experiência imediata. Desse modo, o receptor reaviva o presente, entrevê conjunturas ulteriores e alarga o que a sociedade admite enquanto possibilidade de ação. Ao abarcar outras percepções, o leitor permite que a experiência futura assuma trajetórias inesperadas.

Cabe retornar à contraposição com a vertente formalista para lembrar, o postulado de que uma forma nova tem valor somente em confronto com outras obras. O objetivo do pensador alemão, nesse ponto, é ampliar essa ideia compreendendo o diálogo entre leitor e literatura em sua capacidade não só de promover uma nova percepção estética, mas também de integrar uma nova compreensão ética, no que reside o que o pensador alemão chama de função social da literatura.

*Madame Bovary*, romance escrito por Gustave Flaubert, é posto por Jauss como caso exemplar de sua teoria. Seu autor foi processado, pesando-lhe o crime de imoralidade, levantado pelo procurador Pierre Ernest Pinard (1822-1909), também responsável pelo processo contra *Flores do mal*, de Baudelaire. Ao se observar a sustentação oral de Pinard contra o romance do autor francês, percebe-se que sua argumentação recai principalmente na ausência de um juízo moral que invalidasse as ações da personagem diante dos leitores:

Quem pode condenar essa mulher no livro? Ninguém. Esta é a conclusão. Não há no livro nenhum personagem que possa condená-la. Se encontrardes nele um personagem sensato, se encontrardes um único princípio em virtude do qual o adultério seja estigmatizado, eu estarei errado. No entanto, se em todo o livro não houver nenhum personagem que possa fazer-lhe abaixar a cabeça, se não houver uma única ideia, uma linha em virtude da qual o adultério seja aviltado, sou eu que tenho razão, o livro é imoral! (PINARD, 2009, p. 212)

Segundo o advogado de acusação, buscar esse juízo no farmacêutico, no pároco ou no autor (compreende-se este como o narrador) é um intento malogrado. Isso torna Emma a única presença capaz de atuar de maneira persuasiva nos leitores, ou, mais especificamente nas leitoras, que podem ministrar o “veneno” sem a consciência do risco a que estão expostas.

Jauss destaca, como inovação inserida pela obra, o uso do discurso indireto livre que indetermina a voz do narrador e permite que as digressões da personagem alcancem uma expressividade maior. Ao leitor é dada uma flexibilidade mais incisiva para avaliar as decisões e o percurso da protagonista. Esse artifício usado por Flaubert desnuda um problema exterior à obra, que se torna mais evidente, quanto mais se analisa a

repercussão causada em sua época e contemporaneamente. Hoje a obra também é lembrada no termo “bovarismo”, que se espalha do âmbito estritamente literário para o psicanalítico e o filosófico, na descrição de uma personalidade confusa em relação a sua autoimagem.

A obra de Flaubert liga-se ao contexto mais amplo relativo ao próprio gênero romance. Assim, antes de se tornar uma forma canônica, o romance já sofria com a interdição de distintas instituições. No período da Inquisição, a Bíblia, vertida para as línguas nacionais, e romances estavam na lista de livros vetados pela Igreja. O professor Walter Siti, no texto “O romance sob acusação” (2009), lista as seguintes imputações relacionadas ao gênero: sedição, blasfêmia, difamação, obscenidade, além de ser acusado de levar à perda de tempo e de induzir à loucura.

Esses vetos, segundo Siti, eram geralmente voltados para classes específicas como mulheres, jovens, artesãos, analfabetos e, na América Espanhola, a proibição por parte do monarca de romances de cavalaria para os índios, considerados culturalmente vulneráveis. As interdições se voltavam a essas camadas com o claro motivo de preservar o domínio sobre elas por meio do controle ao exercício da livre imaginação:

Os livros colocados no *Índex* são, pois, na grande maioria, livros doutrinários e de artes mágicas; mas, no que diz respeito aos contos e aos romances, tem-se a impressão de que por trás da devida condenação por parte do ofício das páginas “lascivas ou obscenas”, se insinua uma condenação mais indeterminada e angustiada, ligada à liberdade de imaginação (SITI, 2009, p. 167).

Então, no século XIX, o romance aproxima-se do lugar feminino: por ser um gênero menos erudito, por se julgar que as mulheres teriam menos ocupações que as impedissem de dedicar sua rotina à leitura e por se acreditar que sua personalidade estaria mais voltada à fantasia.

Ao lado dessas ideias, a intenção de estimular a venda de jornais foi determinante. Isso porque, desde os seus primórdios, o romance esteve ligado ao prazer. A leitura solitária do burguês era um convite à introspecção e à imaginação, que uma vez livre, poderia ser considerada excessiva. Nesse campo, o romance pôde espalhar-se por temas que os gêneros anteriores não se atreveriam a propor.

Outro aspecto é “a concessão proteiforme e indisciplinada às dobras do presente” (SITI, 2009, p. 172), que permitiu que a nova forma não precisasse se situar sempre em períodos tão recuados de tempo, mas que pudesse circular com relativa

fluidez sobre as diversas camadas temporais inclusive a atualidade, sem se preocupar com padrões fixos. Um último argumento que concorre para a massiva aceitação do romance é o “descuido” com a língua, acerca de sua característica de aproximar-se aos variados tipos de personagens. O princípio da elegância se afrouxa em favor do descentramento linguístico. Esses aspectos não só se ligam à crescente popularidade do gênero como são levantados pelas vozes detratoras do romance, em grande parte institucionalizadas, como a Igreja, a academia, os governos e os eruditos em geral, defensores da “alma bela”.

Dessa forma, *Madame Bovary* vem a lume inserida nas páginas da *Revue de Paris*, em 1857, e o adultério, posto de modo tão evidente, sem filtros moralizantes, escandaliza a época. Análoga a *D. Quixote*, a obra de Flaubert é acusada de acarretar insanidade, em seu caso específico, no entanto, está ligada à perversão feminina. Na época, pesava o receio de que as mulheres poderiam se tornar insatisfeitas com as atribuições que lhes eram impostas dentro do lar pequeno burguês.

Na obra em exame sobressai uma nova forma de relação com o leitor, que de acordo com Jauss, é própria da modernidade:

O leitor é aí excluído da condição de destinatário primordial e colocado na posição de um terceiro, de um não-iniciado que, diante de uma realidade de significado estranho, tem ele próprio de encontrar as questões que lhe revelam para qual percepção do mundo e para qual problema humano a resposta da literatura encontra-se voltada (JAUSS, 1994, p. 57).

O leitor moderno é aquele que está jogado num mundo contraditório, apartado da comunidade ou de ideais capazes de integrá-lo a um sentido superior. Como um estranho, ele interage com a realidade e, em específico, quando se trata da literatura, tem que se indagar, dentre as várias questões em que o homem está imerso, para qual está voltada a resposta da obra.

Nesse contexto, na década de 1960, em sua provocação, Jauss afirma que a relação entre literatura e história não se dá quando o pesquisador lança um olhar descritivo e classificatório, com vistas a estabelecer um panorama evolutivo de tendências literárias, mas quando ele se direciona para “aquela função verdadeiramente constitutiva da sociedade que coube à literatura, concorrendo com as outras artes e forças sociais, na emancipação do homem de seus laços naturais, religiosos e sociais” (JAUSS, 1994, p. 57). Essa teorização acerca do potencial emancipatório da arte sofreu

revisão nos estudos posteriores de Jauss, que revisitou o problema com o objetivo de amadurecer o conceito e relacioná-lo com a tradição filosófica.

## **2.5. Experiência estética em processo**

Desde as suas sete teses fundadoras, o pesquisador alemão percebe a necessidade de aprofundar o estudo sobre a experiência estética. O texto chave desta fase é a *Pequena apologia da experiência estética* (2002), proferida em 1972 no XIII Congresso Alemão de História da Arte, que também teve como sede a cidade de Constança.

A nova conferência é pensada a partir do problema identificado na concepção vigente que impõe limites excessivos entre o gozo e a reflexão estética. A intenção de Jauss ao realizar sua apologia é transpor essa separação exaltando a relevância do prazer na arte em interação com o lado crítico.

Nesse momento, a discussão se volta a um pensador específico, Theodor Adorno (1903-1969), que no livro póstumo, intitulado *Teoria estética*, lança as bases para o entendimento que Jauss quer contrapor. Um aspecto deve ser ressaltado, o teor da polêmica entre os pensadores não é o de dois oponentes alinhados num campo de batalha, mas sim o de diálogo, inspirado pelo primeiro, como assevera Jauss no texto “A Estética da Recepção: colocações gerais” (1979), em que o pesquisador afirma que a teoria de Adorno estimulou seu estudo.

Segundo Jauss, durante a década de 1970, no pensamento em voga sobre arte, o prazer se ligava aos gostos culinários ou à pornografia, ambos identificados com o consumo, interesse caro à Indústria Cultural. Contrapõe-se a isso a arte de vanguarda, situada depois da Segunda Guerra, em que se configura a estética da negatividade. A arte nesse período almeja esvaziar o prazer do contato com a obra, com o objetivo de fazer sobressair seu caráter crítico. O gozo, identificado frontalmente com a arte de consumo, torna-se polo de oposição, em contraste com uma arte ascética. Esta visa a purificar a arte do prazer, capaz de transformar o contato com a obra em submissão e controle. Por conseguinte, o gozo é afastado do campo de interesse da estética para os âmbitos da psicologia e do mercado.

A contestação desse cenário, preponderante em sua época, é o fundamento da primeira tese apologética de Jauss, que determina: “A atitude de gozo, que desencadeia e possibilita a arte, é a experiência estética primordial; não pode ser excluída, e sim, que deve se transformar de novo em objeto de reflexão teórica”<sup>11</sup> [tradução nossa] (JAUSS, 2002, p. 31). Constata-se que a Estética da Recepção considera o que Jauss chama de “experiência estética primordial”, ou seja, se preocupa em abranger o prazer sem tratá-lo como uma peculiaridade apenas subjetiva ou repeli-lo como interesse de outras disciplinas.

Por conseguinte, faz-se necessário definir gozo estético para separá-lo do mero prazer dos sentidos. Ele se caracteriza pela relevância da imaginação para constituir uma realidade outra capaz de livrar o receptor do cotidiano, em seu caráter opressivo e repetitivo. Segundo Jauss: “A atitude de gozo estético, em que a consciência imaginativa se desprende da coação dos costumes e dos interesses, libera deste modo o homem de sua atividade cotidiana e o capacita a outra experiência”<sup>12</sup> [tradução nossa] (JAUSS, 2002, p. 41).

Esta liberação própria da experiência estética, segundo o pesquisador alemão, divide-se em três planos: a *poiesis*, a *aisthesis* e a *katharsis*. A caracterização desses planos é o objetivo da segunda tese apologética, em que Jauss começa destacando a influência da tradição platônica nas correntes precedentes, que lega uma atitude de reserva em relação à experiência estética. No Livro X do livro *A República* (2000) há uma advertência em relação à poesia de Homero: “Se aceitares as Musas açucaradas, ou seja na lírica, ou seja na epopeia, o prazer e a dor passarão a governar a tua cidade em lugar da lei e do princípio racional que em todos os tempos foi considerado pela comunidade como o melhor” (PLATÃO, 2000, p. 451). Sob esse aspecto, ao expulsar os poetas da cidade ideal, Platão admite a ameaça que a arte representa para o ordenamento idealizado, ainda que afirme sua relevância enquanto atividade capaz de despertar no humano a fugaz lembrança da divindade.

Os três planos são levantados outra vez no ensaio posterior, “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, a *aisthesis* e *katharsis*” (1979). Nesse ensaio, Jauss também faz uma breve cronologia da experiência estética até a atualidade. O

---

<sup>11</sup> “La actitud de goce, que desencadena y posibilita el arte, es la experiencia estética primordial; no puede ser excluida, sino que ha de convertirse de nuevo en objeto de reflexión teórica” (JAUSS, 2002, p. 31).

<sup>12</sup> “La actitud de goce estético, en la que la conciencia imaginativa se desprende de la coacción de las costumbres y los intereses, libera de este modo al hombre de su quehacer cotidiano y le capacita para otra experiencia” (JAUSS, 2002, p. 41).

pesquisador alemão observa que, no decorrer do tempo, houve a preocupação de dar legitimidade ao prazer na arte, principalmente nas esferas filosófica e teológica.

Na esfera filosófica, a ênfase é dada a Aristóteles que, em sua *Arte poética* (1964), explica o deleite ante a representação de algo monstruoso. O filósofo estagirita, no capítulo IV, em que versa acerca da origem da poesia e acerca de seus gêneros, afirma que por meio da imitação tem-se acesso ao conhecimento e à experiência do prazer, isso é confirmado quando: “Objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas imagens mais exatas; é o caso dos mais repugnantes animais ferozes e dos cadáveres” (ARISTÓTELES, 1964, p. 266). Na obra, Aristóteles reconhece que o prazer se manifesta não só de modo sensível, mas também por meio do intelecto:

Sentem prazer em olhar essas imagens cuja vista os instrui e os induz a discorrer sobre cada uma e a discernir fulano de sicrano. Se acontece alguém não ter visto ainda o original, não é a imitação que produz o prazer, mas a perfeita execução, ou a cor, ou outra coisa do mesmo gênero (ARISTÓTELES, 1964, p. 266).

O filósofo diferencia o gozo provocado pela percepção da imagem, do assombro suscitado pela apreensão do procedimento utilizado pelo artista. O reconhecimento desse duplo caráter da experiência estética contribui para fundamentar um novo entendimento do fenômeno artístico, diferente da concepção platônica.

No campo teológico, Jauss observa o pensamento de Santo Agostinho que separa o fascínio dirigido para o divino, do gozo voltado para o mundo. Na delimitação definida pelo teólogo, a ênfase é dada ao perigo de o *fruitio* converter-se em *utilitas* conduzindo a um prazer vazio de valor espiritual, que não está associado à alegria com a manifestação divina, mas com o gozo baseado na excitação sensorial com o mundo. De acordo com o pesquisador alemão, a suspeita que Santo Agostinho demonstra em relação à *utilitas* se dá pela possibilidade de o gozo acontecer de maneira autônoma, sem vincular-se ou sem estar direcionado para o sagrado. Desse modo, ainda que preserve uma atitude receosa, Santo Agostinho reconhece no prazer estético um caráter produtivo, criticando “a autoconfirmação que o homem pode ganhar por sua própria obra” (JAUSS, 1979, p. 67).

A desconfiança em relação à experiência estética observada no princípio do pensamento sobre a arte chega ao período mais recente, entre os séculos XIX e XX. Com o argumento da alienação, o deleite separa-se do trabalho, em específico, no

pensamento marxista em que o prazer só se incorpora ao labor num futuro utópico em que o trabalho se desligaria por completo das relações de submissão e coerção.

Assim Jauss retoma seu diálogo com o pensador de Frankfurt, destacando a continuidade da ambivalência: “Hoje, para muitos a experiência estética só é vista como genuína quando se priva de todo prazer e se eleva ao nível da reflexão estética” (JAUSS, 1979, p. 67). Confere-se relevância às vanguardas que subtraem da arte a possibilidade de agradar ao gosto burguês, incorporando uma postura ascética e conferindo destaque ao caráter negativo da experiência.

A experiência do gozo na arte só é reavaliada a partir da década de 1970. O pesquisador alemão lembra a contribuição de Barthes com o livro *O prazer do texto* (1973) e a sua apologia escrita um ano antes.

Jauss, então, tenta reestabelecer o prazer como elemento positivo da práxis estética. Para isso inicia sua argumentação fundamentando-se em Immanuel Kant (1724-1804), particularmente, na ideia de *prazer desinteressado* presente na obra *Crítica da faculdade do juízo* (2012). Desse modo, o prazer descrito por Kant é aquele que provoca o deleite sem motivar uma relação de poder ou de consumo com o objeto: “Pois, visto que não se funda sobre qualquer inclinação do sujeito (nem sobre qualquer outro interesse deliberado), mas visto que o julgante sente-se inteiramente *livre* com respeito à complacência que ele dedica ao objeto” (KANT, 2012, p. 48).

Outro aspecto levantado pelo filósofo é a diferença entre o juízo do belo e o juízo baseado em conceitos. Enquanto este está sujeito à comprovação empírica, aquele se assenta no prazer que pode ser “universalmente aceito”. A aceitação que demanda do belo não é de ordem cognitiva ou moral, ou seja, não está alicerçada no conhecimento ou no desejo de alcançar a virtude. Portanto, o prazer específico do juízo estético é aquele que decorre de uma potencialidade aberta pela obra e não de uma imposição instrumental ou volitiva.

O pesquisador alemão toma esses pontos da teorização kantiana para basear seu argumento que considera o prazer da arte como um domínio que independe da racionalidade e que resulta de um acordo com o outro para a formação de novos padrões. Segundo Jauss:

O prazer estético que, desta forma, se realiza na oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora, é um modo da experiência de si mesmo na capacidade de ser outro,

capacidade a nós aberta pelo comportamento estético (JAUSS, 1979, p. 77).

Chega-se então à relação dialética do “prazer de si no prazer no outro” para tratar da articulação entre sujeito e objeto estético como um contato que acontece de maneira interdependente. Ricardo Barbosa, no artigo “Catarse e comunicação: sobre Jauss e Kant” (2002) afirma que: “Se a experiência estética torna possível uma catarse ética, é porque ela é capaz de promover em cada um de nós uma universalização individualizante, uma percepção de si mesmo na integração com o todo” (BARBOSA, 2002, p. 99). Tal capacidade propiciada pela obra apresenta dois aspectos, tanto produtivo quanto integrador, desse modo, ao mesmo tempo em que se deixa englobar pela experiência do outro, o sujeito participa da produção de sentido que esse contato favorece.

O pesquisador alemão, então, se preocupa em elucidar as categorias principais da experiência estética, a saber, a *poiesis*, a *aisthesis* e a *katharsis*. A última é a que mais interessa a este trabalho, logo será estudada com mais profundidade que as outras. Ainda assim, cabe aclarar a noção de Jauss acerca das duas primeiras. A *poiesis* refere-se à produção, o prazer decorrente da atividade de executar a obra. A *aisthesis* refere-se à compreensão perceptiva, concerni ao conhecimento sensível gerado no contato com a obra.

Enquanto que a *katharsis* diz respeito à função comunicativa da arte capaz de modificar preceitos arraigados e libertar o espírito para uma nova apreensão do mundo. Nessa categoria encontram-se, em síntese, as proposições mais evidentes que apontam para o prazer como um dos elementos capazes de conduzir à emancipação estética. De acordo com o pesquisador alemão:

Como experiência estética comunicativa básica, a *katharsis* corresponde tanto à tarefa prática das artes como função social - i.e., servir de mediadora, inauguradora e legitimadora de normas de ação -, quanto à determinação ideal de toda a arte autônoma: libertar o espectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer no outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar (JAUSS, 1979, p. 80-1).

A *katharsis* se liga à função social da arte na elaboração de novas práticas e na possibilidade de propiciar ao espectador a percepção da realidade de uma maneira renovada, procedendo diretamente como função emancipadora entre as categorias da



experiência estética. Atua de maneira intersubjetiva na relação entre sujeito e obra ao solicitar uma adesão de sentido e ao gerar identificação com as normas que veicula.

Um último aspecto que Jauss levanta em seu ensaio sobre as categorias fundamentais da experiência estética é que as três categorias apresentadas não estão hierarquicamente ordenadas, mas podem se articular uma à outra engendrando novas relações. Assim, o criador pode tomar a função de leitor na passagem da *poiesis* à *aisthesis*; pode haver uma separação entre este e aquele quando os leitores hodiernos compreendem a obra de uma maneira diferente do autor no momento em que a produziu. A *poiesis* e a *katharsis* se congregam quando o texto influi no receptor e em sua maneira de entender o mundo e a *aisthesis* associada à *katharsis* permite na relação entre leitor e obra que a realidade pertencente ao outro seja alcançada ou que se assimile um novo princípio ético ou moral.

## **2.6. A emancipação como caráter renovador**

Retorna-se então o objetivo de Jauss em sua apologia à experiência estética. Ao recolocar o prazer como elemento relevante da práxis estética, o pesquisador alemão não quer exaltá-lo como instancia isolada, mas pôr em perspectiva sua relevância, para que ao lado do princípio de negatividade levantado por Adorno, componha dois aspectos fundamentais da relação entre obra e leitor.

Mariana Miranda, no artigo “Objeto ambíguo: interseções entre produção e recepção na teoria estética de H. R. Jauss” (2007), comenta a importância da negatividade e da positividade na teoria jaussiana, ressaltando que na experiência estética a possibilidade de renovar padrões se liga à insubmissão às fórmulas anteriores. Segundo Miranda na função da *katharsis* confluem ambos aspectos:

*A katharsis* ou função comunicativa da arte é responsável não só pela superação, transgressão e legitimação de normas de ação como também pelo exercício da capacidade de julgar dos receptores. Baseando-se na pretensão de universalidade não-coercitiva do juízo de gosto kantiano, Jauss fundamenta a capacidade emancipatória da experiência estética no pressuposto de que o consenso estipulado pelo estético seja essencialmente aberto, aceito em liberdade, desinteressado e não cerceado por conceitos e regras. É desta forma, por conseguinte, que o estético ganha importância na esfera ética, prática e social (MIRANDA, 2007, p. 2).

Para observar como a literatura e a arte intervêm na história, Miranda põe em relevo, no pensamento de Jauss, a ideia da “universalidade não-coercitiva” que, como princípio de apreensão coletiva e liberdade na aceitação de normas, caracteriza a especificidade do diálogo entre obra e leitor. Destarte, a estética intervém nos âmbitos ético, social e moral constituindo uma forma singular de nexa com o mundo.

No texto, também escrito por Miranda, “Jauss em defesa do prazer estético” (2005), a pesquisadora parte da noção de Jauss de que a legitimidade da arte está em não se relacionar pacificamente com o público de seu tempo (MIRANDA, 2005, p.2). Por conseguinte, o conceito de distância estética proposto pelo pensador alemão desde *A história da literatura como provocação à teoria literária*, ganha destaque para compreender a tensão entre tradição precedente e obra nova. Esse conflito demanda do leitor um desvio capaz de quebrar o horizonte de expectativa em que estava inserido e encaminhá-lo a uma nova apreensão da realidade. Assim, a distância deve ser investigada na relação que um conjunto de leitores estabelece com a obra nova no momento em que surge, o que leva ao entendimento de que “a experiência estética de um dado ‘grupo de leitores’ dá a conhecer não somente as mutações na linguagem artística, como também as relações implícitas da nova obra com o contexto histórico-literário” (MIRANDA, 2005, p.2).

A pesquisadora observa que o caráter emancipador proposto pela estética da recepção acontece no momento em que o horizonte de expectativa diverge do horizonte da vida prática, impelindo o leitor a adotar a reflexão como recurso para compreender a distância entre a arte e a vida (MIRANDA, 2007, p.3). Para isso, o leitor descreve um percurso que deve ir da identidade à negatividade. Desse modo, antes de contestar os valores vigentes o leitor identifica-se com a obra.

Assim, na *aisthesis* o caráter emancipador já está presente, convergindo no vínculo entre obra e receptor. No entanto, segundo Miranda, sua relevância se adensa na *katharsis*. Nela, o prazer se une ao “distanciamento reflexivo” no momento experiência estética:

O distanciamento reflexivo próprio do prazer estético é o que permite que, durante o processo receptivo, tanto sujeito quanto objeto estético mantenham sua autonomia: o objeto continua sendo estético na medida em que não se dissolve na obtenção de prazer do sujeito, e, da outra parte, o sujeito mantém sua independência do objeto na medida em que não se anula na pura obtenção de prazer (MIRANDA, 2005, p. 5).

O processo de interação com a obra apresenta dois momentos. Um primeiro em que o receptor se encontra mergulhado no objeto estético, e um segundo, em que o sujeito usufrui de sua autonomia sobre o objeto, ao mesmo tempo em que este não se dissolve ao ser apreendido. Assim, gozo e distanciamento crítico se combinam no diálogo entre leitor e obra, o que favorece, sobretudo no segundo momento, a ativação do caráter emancipador da relação entre um e outro.

A arte compreendida como possibilidade de formar e de emancipar se baseia num entendimento particular sobre a leitura que ressalta seu caráter provisório. Consequentemente, entende-se a leitura como um processo capaz de transformar noções acerca da práxis vital, de compreender a experiência sob um olhar retrospectivo e prospectivo, de remeter a virtualidades apenas imaginadas e de apontar para novas aspirações, alargando a dimensão ética do sujeito.

## **2.7. Horizonte e emancipação**

Dentro do escopo desta seção se buscou conceituar a abrangência e a aplicabilidade do conceito de emancipação estética segundo os estudos realizados por Jauss no campo estético-receptivo. Compreende-se a emancipação como um potencial que surge do diálogo entre leitor e obra, capaz de renovar tanto o sistema literário em si, quanto o contexto histórico e social em que a obra se insere. Sob essa perspectiva, entende-se que a obra pode estar situada tanto na época de sua publicação quanto em momentos posteriores em que seja recuperada e reavaliada.

Para isso, a análise abrangeu ensaios do próprio Jauss, de seus comentadores, Barbosa e Miranda, e o capítulo “O romance sob acusação” (2009), que se relaciona às questões levantadas e contribui especialmente na compreensão da maneira como *Madame Bovary* repercutiu dentro e fora do âmbito literário.

No primeiro tópico, observou-se o contexto em que a Estética da Recepção se colocava em seu início, apresentando-se como uma alternativa de mudança curricular nos estudos literários. Isso ocorreu na década de 1960 durante a reforma universitária que acontecia na Alemanha, impulsionada sobretudo pelos estudantes ávidos por uma nova abordagem, menos maçante e repetitiva. A Escola de Constança surge sob essa atmosfera reunindo intelectuais engajados na linha de investigação teórica que tem o leitor como fio condutor em seus estudos.

Na conferência de 1967, ministrada por Jauss na Universidade de Constança, lançaram-se as teses que servem de base para deflagrar as novas pesquisas. Primeiramente, Jauss levanta a contribuição do historicismo, do marxismo e do formalismo para os estudos acerca da história da literatura. O historicismo, de influência positivista, se preocupava em selecionar fatos importantes do passado literário com o objetivo de compor uma tradição nacional legítima. O predomínio da causalidade na maneira de analisar os fenômenos e a passagem do pesquisador a segundo plano são aspectos cruciais da vertente historicista que se tornam alvo da crítica de Jauss.

A respeito da escola marxista, o pesquisador alemão observa que a literatura funciona apenas como mais um fator social ligado a determinantes econômicos e de classe. Portanto, falta ao marxismo interesse pelas propriedades do texto poético, o que compromete o entendimento das relações que se dão nesse campo. Concomitante a isso, dependência dos modelos clássicos, de acordo com Jauss, prejudica a leitura de obras modernas.

Um passo a frente no que tange aos pontos criticados na teoria marxista é dado pela vertente formalista. Representada pelos membros do Grupo Opoiaz e pelos do Círculo Linguístico de Moscou. Essa escola se importa com os aspectos considerados internos à obra, vistos como elementos que conferem autonomia à análise literária.

Por meio do conceito de literariedade e da dicotomia entre linguagem poética e linguagem prática, os formalistas constituíram os preceitos básicos para um estudo voltado à materialidade da obra literária, como a sintaxe, o ritmo e as técnicas narrativas. Com o decorrer do tempo, os estudos formalistas, dotados de um notório caráter sincrônico deram margem à problematização da diacronia. Segundo Jauss, Chlovski se destaca nessa questão ao considerar a possibilidade de cortes e simultaneidades entre as obras. No entanto, ainda que quebre com o enfoque estritamente linear, a diacronia no entendimento formalista ainda se restringe ao campo literário.

O pesquisador alemão almeja adotar uma linha de análise que torne permeável os limites do sistema que engloba as obras. Em sua teoria esse objetivo começa a tomar forma com a noção de horizonte de expectativa, que advém da segunda tese. Jauss constata que entre uma obra nova e o leitor intervém o horizonte formado pelos gêneros e obras anteriores que fazem de seu contato uma experiência passível de renovação e sempre vinculada a um conhecimento precedente.

Uma obra em que a relação entre atualidade e tradição é posta em cena é *Dom Quixote*, de Cervantes, em que, por meio da sátira, ativa-se o diálogo com as novelas de cavalaria cujo êxito precede a publicação do autor espanhol. Essa obra estimula o leitor a ver além do horizonte dado, conjugando experiência literária à experiência de vida. Esse elo entre ambas leva Jauss, no ensaio “Estética da recepção: colocações gerais”, a conceituar *efeito* e *recepção*, para analisar como texto e leitor afetam-se mutuamente.

Ao considerar o diálogo entre texto e leitor, o pesquisador alemão tematiza a possibilidade de mudança de horizonte. Esse fator é utilizado para examinar a diferença entre arte de alto valor e *best sellers*. Na primeira, o atributo definidor é a mudança de horizonte, e nos segundos a relevância reside no número de leitores e na naturalização da realidade.

Na quarta tese, trata-se da metodologia necessária para reconstituir o horizonte de expectativa. Utiliza-se para isso o método hermenêutico inspirado em Gadamer (2005), em que a obra é entendida como resposta às questões de uma época. Considera-se, portanto, que a obra pode assumir mais de uma interpretação ao longo da história de sua recepção, o que valoriza a produtividade inerente ao contato entre leitor e obra.

O terceiro tópico mostrou as repercussões práticas e teóricas da Estética da Recepção tematizando a quinta tese e os estudos críticos de Jauss sobre Baudelaire. Este é escolhido pelo pesquisador alemão para demonstrar que sua proposta se adequa à análise de obras modernas. Assim, busca realizar um estudo sincrônico, em “O texto poético na mudança de horizonte de leitura”, e uma análise diacrônica ao investigar o conceito de modernidade em Baudelaire, em “Tradição literária e consciência atual da modernidade”. Nos dois escritos, percebe-se a atividade crítica de Jauss que, a partir do presente, reconstitui o passado. Desse modo, compreende-se o tempo atual não como um período de culminância ou decadência de algum estilo de época, mas como um momento capaz de desencadear novas interpretações.

O novo adquire relevo na Estética da Recepção porque ele é entendido como o caráter que aproxima o fato literário do acontecimento histórico e, nesse caso, articula-se com a experiência estética em seu aspecto emancipador. Esta ideia começa a ser formulada na última tese de *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994), em que Jauss analisa *Madame Bovary* (2011) dentro das polêmicas que gerou quando foi publicado, na segunda metade do século XIX. A acusação de Pinard contribuiu para observar como uma inovação presente no discurso literário ecoou nos âmbitos moral e ético. Crimes como “glorificação do adultério” e “imoralidade” são

imputados ao romancista, tornando patente no discurso do advogado o incômodo gerado pelo livro e, ao mesmo tempo, o fascínio exercido pela personagem, já que a obra é acusada sobretudo por “seduzir” o leitor.

Nesse contexto, Siti colaborou para ampliar o enfoque da questão em seu estudo acerca das contínuas interdições sofridas pelo romance enquanto gênero em sua trajetória até alcançar estabilidade como forma reconhecida.

Em seguida, mostrou-se que, para Jauss, a instabilidade é uma característica do leitor moderno. Devido a isso, ele é obrigado a deslocar-se para estabelecer outras conexões com a realidade e encontrar novos sentidos. Para examinar como acontece a experiência desse leitor, Jauss escreve textos que se voltam para a relação entre gozo e reflexão no contato entre leitor e obra. Deste impulso surgem a *Pequena apologia da experiência estética* (2002) e “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, a *aisthesis* e *katharsis*” (1979).

No primeiro sobressai a crítica à linha teórica que enfatiza a negatividade do prazer na experiência com a arte, que alcança a atualidade com Adorno. De acordo com o filósofo de Frankfurt, o prazer na arte se vincula diretamente com o que é conveniente à Indústria Cultural, seguindo fins de manipulação das grandes massas e obtenção do lucro. Constata-se que o pesquisador alemão não refuta inteiramente a perspectiva de Adorno, contudo quer demonstrar que o gozo não está submetido por completo ao capital. O que torna esse debate relevante para o escopo deste trabalho é examinar como, a partir dessa polêmica, a formulação de Jauss acerca da experiência estética se aprofunda enfatizando que a emancipação é um caráter que precisa do prazer para realizar-se.

Barbosa (2002), em sua análise da influência de Kant (2012) na teoria do pesquisador alemão, possibilitou a compreensão do caráter ético da experiência estética, visto que, segundo o filósofo, a relação com a obra não se baseia em conhecimento lógico ou em interesses mecânicos, mas em um juízo que por meio do prazer se abre à ampla aceitação do outro. Isso liga experiência particular e universal pela interação com o objeto estético, o que deixa de lado a crítica a um gozo meramente individualizado capaz de esgotar-se em si mesmo.

Levantaram-se, então, as categorias fundamentais da experiência estética no segundo ensaio de Jauss, abordado neste último momento, “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, a *aisthesis* e *katharsis*” (1979). Importante para o estudo do caráter emancipatório da relação entre leitor e obra é o entendimento da

última categoria que se volta para o aspecto intersubjetivo da referida relação. Assim, por meio da *katharsis*, ativa-se a função social da arte que medeia, inaugura e legitima o novo emancipando o espectador através do gozo e da reflexão.

Para a análise desse duplo aspecto da experiência com a obra, Miranda (2007) contribuiu reforçando o vínculo entre gozo e negatividade, enfatizando sua complementaridade. Em específico, observa o valor do último fator que, ao suscitar uma visada crítica sobre o objeto estético, confere ao receptor a possibilidade de refletir sobre os padrões vigentes e questioná-los, seja no âmbito ético ou no estético.

### 3. TRADUÇÃO: CRÍTICA E REINVENÇÃO

*Soy un hombre ignorante. Pero, dígame  
usted: ¿la vida no es cosa terrible?  
Palabrería<sup>13</sup>.*  
(João Guimarães Rosa, trad. Ángel Crespo)

*¿No es sólo en la oscuridad que uno percibe  
la lucecita dividida?<sup>14</sup>*  
(João Guimarães Rosa, trad. Garramuño e Aguilar)

A presente seção engaja-se nos paralelos possíveis entre tradução e leitura, e, num sentido mais específico, tradução e crítica. Ao pensar o fenômeno da leitura no panorama aberto pela Estética da Recepção, tem-se um evento que, longe de ser isolado ou menor, assume centralidade no estudo crítico e histórico da arte e da literatura. O leitor, em diálogo com a obra, transforma a perspectiva de compreensão do acontecimento estético, uma vez que exige que se considere a mudança de sentido e a elaboração de normas como aspectos característicos de uma obra dotada de valor.

A tradução, neste contexto, não pode ser vista como um fenômeno de complexidade inferior. Portanto, considera-se a tradução como criação e como crítica, ou seja, como obra dotada de importância estética e como maneira de acessar outras obras para criativamente aproveitar os elementos que se avaliem relevantes. Fundamental para essa articulação é o pensamento e a prática de Haroldo de Campos que, ao realizá-la, estando situado fora do centro, atua de modo a compor nexos singulares com a tradição. A tradução, sob esse aspecto, além de criação torna-se dispositivo para uma leitura do passado.

A ética proposta por Antoine Berman em *A prova do estrangeiro* (2002) permite compreender como o elemento estrangeiro contribui de maneira criativa no fenômeno tradutório e como esse encontro pode estar permeado por uma compreensão criativa e crítica, que, no entendimento deste trabalho, pode ser tomada em paralelo com a proposta haroldiana. Por entender tal encontro como um fenômeno complexo, Berman tece a analítica da tradução, em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2007).

---

<sup>13</sup> ROSA, 2000, p. 313.

<sup>14</sup> ROSA, 2009, p. 290.



Com ela investiga o texto alvo na relação que estabelece com o texto fonte, e que nesta pesquisa, funciona como subsídio para o estudo dos neologismos do original para as traduções em espanhol de *Grande sertão: veredas* (1956). Isso porque ao dispor os elementos de análise, que chama de “tendências deformadoras”, a serem expostas com mais vagar no tópico “Os tensionamentos do texto” da presente seção, Berman (2007) contribui de maneira profícua para o entendimento das tensões inerentes ao processo tradutório.

Destarte, o primeiro tópico, intitulado “Tradução e crítica”, dedicar-se-á a estudar as duas áreas tomadas como campos interdependentes, segundo o pensamento de Haroldo de Campos. No tópico posterior, “O confronto com o texto”, analisa-se o exemplo prático dado por Campos (2008) da sua tradução do *Fausto* de Goethe. O terceiro tópico, “Teoria e prática: eixos articulados”, debruça-se sobre o caso de Hölderlin acerca de suas traduções dos clássicos gregos em que se observa que o elemento estrangeiro, da maneira como foi mobilizado, permitiu uma compreensão particular do fenômeno tradutório e uma recepção prolongada dessas traduções. No quarto tópico, “Os tensionamentos do texto”, dispõe-se a respeito da ética bermaniana, que encontra também em Hölderlin paradigma para uma tradução positiva, e a respeito da analítica da tradução, observando as tendências que se revelam do confronto com o texto. Por fim, no quinto tópico, “Tradução e emancipação”, constitui-se o diálogo entre a *tradução*, segundo as reflexões de Campos (2006) e Berman (2002), e a *emancipação estética*, segundo o pensamento de Jauss, estabelecendo os liames necessários para a investigação que se propõe essa tese nas seções posteriores.

### **3.1. Tradução e crítica**

Uma das formas de acessar as obras é a crítica. Ela, contudo, é feita de linguagem, como o objeto em que se detém. Esse é um dos motivos que tornam a leitura crítica, uma área tão próxima da criação e aberta para que muitos autores usufruam desse espaço para intervir em seu fazer poético. Assim, ao mesmo tempo em que interage com um âmbito mais amplo de influências e movimentos artísticos, também é capaz de trazer essa complexidade para o âmbito das práticas individuais e de reflexão sobre o campo da cultura.

A crítica, portanto, é metalinguagem, e a crítica de traduções é uma potencialização desse fenômeno da linguagem que fala de si mesma e acompanha as

inovações que acontecem nos aspectos específicos do texto literário em ligação com aspectos mais amplos situados fora da materialidade da obra. Desse modo, a escolha vocabular pode se ligar à musicalidade, que se liga ao enredo, que se liga às propostas de um movimento artístico, que reúne artistas que as praticam, que podem divergir de outros autores de seu tempo ou buscar inspiração em épocas passadas e, assim, seguir articulando uma série de relações imprevistas e encadeadas de forma não linear.

Haroldo de Campos (1929-2003) foi um desses autores que buscou na reflexão e na prática tradutória interagir com outras esferas do âmbito estético e da cultura. Atuou como poeta, tradutor e ensaísta. No texto “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora” (2011), proferido pela primeira vez no III Congresso de Semiótica, que ocorreu na PUC-SP, em 1986, Campos relata que: “Há mais de vinte anos me ocupo, em sede teórica, dos problemas da tradução poética. Esta reflexão teórica nasceu de uma prática intensiva da tradução de poesia, levada a efeito – individualmente ou em equipe” (CAMPOS, 2011, p. 9). Junto a Décio Pignatari e seu irmão Augusto de Campos fundou a revista *Noigandres*<sup>15</sup>, veículo primordial para a publicação dos pressupostos da vanguarda concretista. Traduziu para a língua portuguesa Homero, Dante, Mallarmé, Goethe, Maiakóvski e livros bíblicos como *Eclesiastes* e *Gênesis*.

O livro intitulado *Metalinguagem e outras metas* (2006), que reúne ensaios de Campos, passa pelas linhas mestras de atuação do pensamento crítico do autor. Nele, se enlaçam tanto textos sobre tradução e criação literária, quanto textos de crítica sobre autores brasileiros como Guimarães Rosa, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira.

Logo de início, o livro começa com referência a Max Bense (1910-1990), “A nova estética de Max Bense”, texto dividido em duas partes, publicado pela primeira vez no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, em 1959. Bense nasceu na Alemanha, seus estudos se atêm à semiologia e à teoria da informação aplicadas à reflexão estética. Lecionou física e semiótica na Escola de Design de Ulm (*Hochschule für Gestaltung*) e, como palestrante viajou ao Brasil, na década de 1960, onde também

---

<sup>15</sup> No apêndice de *Teoria da poesia concreta* (2006), intitulado “Sinopse do movimento de poesia concreta”, há uma cronologia referente à trajetória do grupo desde a fundação da Revista em 1952 até as exposições internacionais de poesia concreta em 1965. Nele explica-se o significado de “noigandres” que remete ao último verso do poeta occitano Arnaut Daniel de definição imprecisa inclusive para especialistas. Os poetas que formavam o grupo se apropriaram do termo presente no “Canto XX”, da obra *Cantares*, de Pound. Nesta nova apropriação a palavra passa a ser “tomada como sinônimo de poesia em progresso, como lema de experimentação e pesquisa poética em equipe” (CAMPOS, 2006, p. 259).

ministrou um curso acerca de estética moderna na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI).

Na primeira parte do texto, “Crítica e invenção”, Campos comenta a técnica do norte-americano Ezra Pound (1885-1972), que como crítico atua de maneira pragmática, direcionando a perspectiva para a criação no intuito de, ao se debruçar sobre as peculiaridades de outros autores, recolher o que pode ser aproveitado na prática. O método poundiano, presente no livro *ABC da literatura* (2006), consiste em, por meio de uma perspectiva pragmática e didática: incentivar a análise direta do fato literário, ou seja, o contato efetivo com as obras, antes da intermediação teórica; a comparação com outros textos, num trabalho minucioso comparado ao dos “biólogos”; e a ideia de *dichten*, princípio da condensação, central para uma obra esteticamente válida. Pound, em seu manual, busca formar uma crítica cujo principal valor seja a autonomia: “o crítico que não tira suas próprias conclusões, a propósito das medições que ele mesmo fez, não é digno de confiança. Ele não é um medidor, mas um repetidor das conclusões de outros homens” (POUND, 2006, p 33).

O pensador paulistano quer ressaltar que desse olhar crítico não advém uma formulação mecânica, mas uma busca consciente por práticas que “funcionem”. Tal atitude é acompanhada pela atenção à escolha dos poetas a serem apreciados, o que se torna critério definidor de aferição da qualidade de um crítico.

A relação entre crítica e literatura inventiva era um problema chave em sua época. De acordo com Campos, tendências como a do *new criticism* tentavam dar conta das inovações que surgiam por meio de um extenso aparato técnico, baseado sobretudo na linguística<sup>16</sup>. Contudo, resultava numa análise maçante e conservadora, que detratava obras relevantes como *Cantares*, de Pound, e *Finnegans Wake*, de Joyce, consideradas máximas pelo pensador paulistano.

Ao ter em foco o artista de vanguarda, Campos investiga métodos e instrumentos que atendam às novidades lançadas por “obras singulares” que desafiam a crítica a

---

<sup>16</sup> Segundo Culler, o *new criticism* teve como características o tratamento do poema como objeto estético e o exame dos traços verbais e das complicações que decorrem do sentido, desprivilegiando a perspectiva histórica (CULLER, 1999, p. 119). Observa-se que no artigo “Psicologia e forma” (1969), de Kenneth Burke, um dos teóricos dessa corrente nos Estados Unidos, a busca pela forma é uma inquietação recorrente. Ao buscar a psicologia do público em *Hamlet*, de Shakespeare, Burke se concentra nos mecanismos presentes no texto que permitem inferir as reações da plateia, excluindo qualquer variante que esteja fora desse sistema. Segundo o crítico norte-americano: “Se, numa obra de arte, o poeta diz algo, por exemplo, acerca de um encontro; se escreve de tal maneira que desejamos assistir a esse encontro, e depois, nos põe tal encontro diante dos olhos — isso é forma. Do mesmo passo, obviamente, é também a psicologia do público, porquanto envolve desejos e sua satisfação” (BURKE, 1969, p. 45).

abordagens fora do cânone. Assim, busca em sua reformulação sujeitos engajados na literatura apreendida como experiência *in progress*, aberta às mudanças que resultam em contínuos redimensionamentos.

As soluções de Bense são consideradas positivas e são analisadas de perto na segunda parte do texto, “A categoria da criação”. Segundo Campos, em suas análises, há a presença tanto de obras de apurada inventividade, quanto a proximidade com outros campos da arte, como o das artes plásticas, além de tornar o estudo crítico parte do pensamento de sua época. No livro *Rationalismus und Sensibilität* (1956), um dos primeiros escritos por Bense, o pensador paulistano destaca a preferência por autores em que a criatividade se destaca como elemento capaz de desvelar novos sentidos e se projetar no futuro.

Outro interesse do professor alemão é por forjar um conjunto de termos próprios para investigar a estética contemporânea. No caso de Bense, esse instrumental é investigado na teoria da informação e na cibernética. Desse modo, a tendência ao “molecular” observada no *Finnegans Wake*, de Joyce, é considerada como uma inclinação a valorizar a linguagem em seus elementos mínimos.

O pensador paulistano também coloca o ambiente em que Bense produziu suas teorias: “no reduto europeu da arte concreta, em Ulm, em contato imediato, pois, no setor das artes visuais com o que de mais inventivo poderia oferecer o panorama cultural contemporâneo” (CAMPOS, 2006, p. 26). Dentro desse panorama, Bense dialogava com artistas como Kandinsky e Mondrian, para formular uma concepção de obra de arte que prioriza o signo em sua ampla ligação com o meio, a forma e a cor, e uma crítica que vá além da análise textual em direção ao “texto-síntese programática”, fecundo no que tange à inventividade literária e capaz de divisar novas perspectivas. Nesse tipo de texto, Campos coloca Joyce, e-cummings e Kafka.

Para os interesses de Campos, o professor alemão contribui com critérios considerados relevantes para uma crítica que se arrisca a enfrentar os desafios lançados pelos textos de sua época. Parte-se dessa provocação para outro ensaio da mesma coletânea, “Da tradução como criação e como crítica” (2006), escrito para ser apresentado no III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, realizado na Universidade Federal da Paraíba em 1962.

Nesse texto Campos contrapõe o pensamento de Bense às ideias do também escritor e professor alemão Albert Fabri. Este posiciona a tradução ao lado da crítica, sendo ambas menores em relação à “sentença absoluta” constituída pelo próprio texto

literário. Bense, tendo em vista o mesmo objetivo, de discernir o texto estético de outros tipos de linguagem, estabelece três distinções para a ideia de informação, na análise da intraduzibilidade do texto estético.

De acordo com ele, 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”, ligada a própria disposição dos signos. O professor alemão parte desse 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. Ao lado da teorização problematizada pelo professor alemão em sua obra, há a distinção levada a cabo entre prosa e poesia. A diferença entre elas estaria na maneira em que a linguagem é empregada. Campos, concorda com a existência de uma delimitação entre ambas, mas aprofunda a questão:

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 texto (CAMPOS, 2006, p. 34)

Mais adequado que a diferença entre prosa e poesia é adotar um termo geral que englobe as peculiaridades de ambas, sem diminuí-las ou descaracterizá-las. A intraduzibilidade, neste caso, deve ser pensada em relação a “textos criativos” e a respeito da dificuldade de recriá-los.

Como saída à impossibilidade posta por Fabri e Bense, o pensador paulistano se aproxima do conceito de tradução transcriativa, aquela que toma a criação como meio para sair da antinomia possibilidade x impossibilidade e alçá-la a uma potência atualizável através da prática do tradutor-recriador. Segundo Campos: “Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*<sup>17</sup>, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 2006, p. 35). Como

---

<sup>17</sup> Grifo do autor.

desdobramento deste conceito, o pensador paulistano afirma que ambas as obras, de partida e de chegada, uma vez unidas pelo elo criativo, manterão um vínculo *isomórfico* entre si, ou seja, pertencerão a um mesmo sistema, unidas por um laço de sentido, ainda que em outro idioma a informação estética seja autônoma (CAMPOS, 2006, p. 34)<sup>18</sup>.

Em sua resposta, Campos propõe uma primeira especificação, a tradução de textos criativos. Estes seriam os escritos em que a dificuldade se acentua, potencializando a necessidade de recriação. Para o pensador paulistano: “Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se* o próprio *signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade” (CAMPOS, 2006, p. 35). O significado, sob esse aspecto, assume um lugar menor, apenas fixando os limites dentro dos quais se irá processar a atividade tradutória.

Como exemplo de “tradutor-recriador”, Campos cita Pound poeta que utilizava a tradução como forma de reflexão sobre seu próprio fazer poético e como maneira de ampliar o potencial criativo. Frisa-se a diversidade de traduções realizadas por Pound, dentre elas, poemas chineses, como os escritos de Confúcio, textos japoneses, autores da antiguidade clássica, como Homero e Safo, e poetas provençais e simbolistas.

As escolhas operadas pelo tradutor em seu trabalho tornam-se de fundamental importância na abordagem poundiana, como se nota na definição de *paideuma* do autor norte-americano: “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo em itens obsoletos” (POUND, 2006, p. 161). O *paideuma*, conceito que se estende da criação estética para os campos tradutório e crítico, contribuiu no estabelecimento de uma relação com o passado para além da dependência, permitindo maior mobilidade do poeta, livre para escolher com quem dialogar dentro dos interesses imediatos do seu projeto criativo.

---

<sup>18</sup> No texto “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora” (2011), Campos demarca seu percurso quanto ao uso da tradução em seu trabalho como poeta e crítico. Tem-se início com uma apropriação em particular e em grupo, dentro da Revista *Noigandres*, da atividade já utilizada por Pound. Segue-se com os trabalhos de tradução realizados coletivamente, a exemplo da tradução de Maiakóvski, e outros feitos individualmente, como as traduções de Hölderlin, de Píndaro e de poesia chinesa. Desse modo, Campos define a tradução poética como um conceito em constante elaboração que no decorrer de sua prática toma a forma de distintos neologismos, como recriação, transcrição, reimaginação, transtextualização e transparadisação, com a finalidade de não naturalizar o fenômeno compreendendo-o na singularidade que o contato com cada um dos textos propicia. Segundo o autor: “Essa cadeia de neologismos exprime, desde logo, uma insatisfação com a ideia ‘naturalizada’ de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido ‘significado transcendental’ do original), – ideia que subjaz a definições usuais, mais ‘neutras’ (tradução ‘literal’), ou mais pejorativas (tradução ‘servil’), da operação tradutora” (CAMPOS, 2011, p. 10).

Esse conceito amplamente utilizado por Campos, desde os primeiros manifestos da poesia concreta<sup>19</sup>, é mencionado de maneira indireta no texto em análise (“Da tradução como criação e como crítica”), quando o pensador paulistano comenta o lema poundiano do *make it new*, afirmando que, por meio da tradução, o poeta: “enquanto diversifica as possibilidades de seu idioma, põe à disposição dos novos poetas e amadores de poesia todo um repertório [...] de produtos poéticos básicos, reconsiderados e vivificados” (CAMPOS, 2006, p. 36). Assim, amplia-se o acervo legado pelas gerações anteriores, que se encontrava cristalizado.

Uma atividade tradutória que se processa sob esses termos, não está isenta de desvios. O mote italiano, *traduttori traditori*, poderia ser aplicado aqui. Campos, entretanto, baseado em Pound, considera que, ainda quando houver aparentes incongruências, elas alcançam legitimidade pela própria obra de partida que se abre a soluções inovadoras: “Acrescenta-lhe, como numa contínua sedimentação de estratos criativos, efeitos novos ou variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção” (CAMPOS, 2006, p. 37).

Para Campos, no âmbito nacional um nome se torna paradigmático desse tipo de tradução, o do autor maranhense Manuel Odorico Mendes (1799-1864) que, ao longo de sua vida, exerceu as funções de político, de jornalista e de poeta. No entanto, o que Campos salienta é sua atuação como tradutor de Homero e Virgílio em decassílabos. Odorico Mendes dedicou sua vida à tradução dos clássicos, em detrimento de uma obra estritamente autoral. Segundo dados extraídos do artigo “Homero brasileiro: Odorico Mendes traduz a épica clássica” (2011), escrito por José Quintão de Oliveira: A *Eneida* foi publicada na França, em 1854, e relançada em 1858, num volume intitulado *Virgílio brasileiro*, que inclui as *Geórgicas* e as *Bucólicas*. A *Ilíada* e a *Odisseia* foram publicadas em território nacional muito tempo depois da morte do tradutor, a primeira em 1874, com patrocínio do governo do Maranhão, e a segunda em 1928, no Rio de Janeiro (OLIVEIRA, 2011, p. 11-12).

Observa-se, no entanto, que, em época de seu lançamento, os trabalhos de Odorico Mendes foram detratados por Sílvio Romero, crítico que em sua época gozava de reconhecido prestígio nacional, e, posteriormente, por Antonio Candido. Aquele

---

<sup>19</sup> Os primeiros manifestos da poesia concreta foram publicados em 1956, na revista *ad – arquitetura e decoração*, n. 20, e em 1957, no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*. No Manifesto assinado por Campos, intitulado “Olho por olho a olho nu (manifesto)” (2006), o autor apropria-se do termo *paideuma* articulando-o da seguinte maneira: “elenco de autores culturmorfologicamente atuantes no momento histórico” (CAMPOS, 2006, p. 74). Convoca Pound, Joyce, e-cummings, Mallarmé e a poesia futurista e dadaísta como membros confluentes nesse primeiro momento.

reconheceu apenas um poema esparso de Odorico Mendes intitulado “Hino à tarde”, publicado em 1844, na revista *Minerva brasiliense*. Contudo, quando comenta as traduções do autor, o juízo do crítico muda: “a maior severidade seria pouca ainda para condená-las. Ali tudo é falso, contrafeito, extravagante, impossível. São verdadeiras monstruosidades” (ROMERO, 1980, p. 723). Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira* (1997), no tópico denominado “Mau gosto”, referenda seu antecessor e dá como terminada a discussão acerca da relevância do tradutor maranhense: “Melhor fez Odorico Mendes, como se sabe, alastrando a sua tradução da *Iliada* de vocábulos e expressões que tocam as raias do bestialógico e a que Sílvio Romero já fez a devida justiça” (CANDIDO, 1997, p. 191).

Em contraste com a avaliação de Romero e Candido, as traduções de Odorico Mendes retornam ao centro da discussão nos campos artístico e acadêmico. Campos o insere no projeto concretista que procura reavaliar a tradição nacional. Recentemente, o Instituto de Estudos da Linguagem, sediado na Universidade de Campinas (UNICAMP), dedicou-se a reeditar as traduções do autor maranhense por meio do Projeto Odorico Mendes, com lançamentos como *Eneida brasileira* e *Bucólicas*, ambas publicadas em 2008.

Paulo Sergio de Vasconcellos, coordenador do referido projeto, no artigo “Um Virgílio brasileiro no século XIX” (2014) chama a atenção para o título que a reedição da obra recebeu. Isso se deve às opções feitas por Odorico Mendes no que tange aos procedimentos que utiliza em seu trabalho. Sobre este aspecto, Vasconcellos (2014) frisa alguns pontos: 1. O tradutor maranhense elabora paralelos entre traços da cultura clássica e traços da cultura nacional; 2. Sua *Eneida* está em íntima relação com *Os Lusíadas* com transposição de excertos da epopeia camoniana na tradução; 3. Em termos repetidos da obra de partida, o autor explora a pluralidade lexical do português. O pesquisador cita como exemplo, no Livro I da *Eneida*, a substituição do termo *fluctus* pelos similares de “onda”. 4. Também há o interesse do autor maranhense pela concisão, procurando palavras síntese e elaborando obras que quantitativamente remetem a número de versos semelhantes ou menores que o original; 5. Odorico Mendes tenta recompor em português a “ousadia” das imagens presentes nas obras de partida. Por “ousadia”, lê-se metáforas que podem soar como estranhas no próprio original. 6. E sua tradução almeja ser inventiva, como afirma Vasconcellos: “Odorico Mendes pretende ser fiel ao sentido literal e ao mesmo tempo criar análogos dos efeitos



poéticos do original, inclusive sua teia fônica e rítmica” (VASCONCELLOS, 2014, p. 122).

As características frisadas pelo pesquisador da UNICAMP estão próximas das indicadas por Campos, quando se retorna ao ensaio “Da tradução como criação e como crítica”. Nele Campos justifica o mérito concedido a Odorico Mendes por características como: sua tendência à síntese, a proximidade com o tom contundente do original, a referência a outros poetas como Camões e Francisco Manoel de Melo, por meio de citações, e a habilidade em capturar a experiência com a obra de partida. Sobre esta última característica, o pensador paulistano assevera: “Suas notas aos cantos traduzidos dão uma ideia de seu cuidado em apanhar a vivência do texto homérico, para depois transpô-lo em português dentro das coordenadas estéticas que elegera” (CAMPOS, 2006, p. 38). Ainda que, algumas de suas escolhas pareçam ultrapassadas para o gosto atual, outras estão em franca consonância com o espírito moderno como o uso de neologismos. Segundo Campos:

Outros neologismos, posto de lado o preconceito contra o maneirismo, que não pode ter mais vez na sensibilidade moderna, configurada por escritores como o Joyce das palavras-montagem, ou o nosso Guimarães Rosa das inesgotáveis invenções vocabulares, são perfeitamente bem sucedidas (CAMPOS, 2006, p. 38).

Campos aborda a atividade dos poetas concretistas no campo tradutório. Um dos focos do grupo girava em torno da necessidade de reavaliar o fazer poético nacional. Nesse contexto, a tradução contribui para a prática criativa e teórica dos integrantes do movimento que buscam novas ligações entre o que se produzia no Brasil e o que de mais contemporâneo estivesse em curso fora do país. O pensador paulistano cita a tradução em conjunto dos *Cantares*, de Pound, o trabalho de Augusto de Campos com os poemas de e-cummings e a tradução, com seu irmão, de fragmentos de *Finnegans Wake*, de Joyce.

A tradução, com esse caráter, se torna uma forma de apropriação e desvendamento dos mecanismos que regem outros projetos criativos: “A tradução de poesia (ou prosa que a ela se equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido” (CAMPOS, 2006, p. 38). Para que isso se realize, a experiência direta com o texto é central. Isso permite que o autor possa proceder a uma “vivição” da matéria formal que se apresenta no texto. Toma-se a tradução como uma maneira mais acurada de leitura e, especificamente, de crítica.

No tradutor, encontra-se também a função de poeta, que vai em direção ao texto aparentemente terminado em língua estrangeira, descendo às suas camadas menos visíveis, para deparar-se com sentidos escondidos, ainda não trançados ao longo do tempo. Nesse caso, vê-se a tradição como instância ativa no processo de criação:

Os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou prosador, são a configuração de uma tradição ativa (daí não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre externamente reveladora), um exercício de inteligência e, através dele, uma operação de crítica ao vivo (CAMPOS, 2006, p. 43-4).

O termo tradutor-poeta no contexto que aqui se desenha adquire caráter reiterativo, já que ao tradutor lhe é reconhecido o aspecto inventivo. Em seu trabalho, a escolha dos textos a serem submetidos ao processo é fundamental. Disso resulta um aprendizado, ou como quer Campos, uma “pedagogia” viva, porque ativa e inventiva, que provoca percepções sempre renovadas do fazer poético.

Em seguida, Campos comenta Vladimir Maiakóvski (1893-1930), poeta russo pertencente a movimentos de vanguarda. Dentro do escopo que emprega, constituído pelos poemas de Maiakóvski, o tradutor paulistano seleciona o poema “Sierguiéiu Lessiêninu” (“A Sierguiéi Lessiênin”), sobre o qual o autor russo traça seu projeto criativo ao analisá-lo no ensaio “Como fazer versos?” (1971). Segundo Boris Schnaiderman, tradutor do ensaio para o português, a análise de Maiakóvski foi feita, aproximadamente entre março e maio de 1926, acompanhando uma tendência da época relativa à produção de manuais que versavam sobre escrita literária. Para Schnaiderman o ensaio: “constitui o trabalho teórico mais longo de Maiakóvski, e é certamente a sistematização de sua concepção poética” (SCHNAIDERMAN, 1971, p. 208)

A tradução para o português feita por Campos foi lançada na coletânea *Maiakóvski: poemas* (2003)<sup>20</sup> observando de perto os comentários do poeta russo presentes em seu ensaio:

Toda a elaboração formal (sonora, conceitual, imagética) do original, permitiu-nos refazer, passo a passo, as etapas criativas descritas por Maiakóvski em seu trabalho teórico, e, [...] repetir as operações de testagem e eleição de cada linha do poema entre as várias possibilidades que se apresentavam à mente, tendo em vista as exigências do texto maiakovskiano (CAMPOS, 2006, p. 45).

---

<sup>20</sup> A coletânea também possui textos traduzidos por Augusto de Campos e tem a participação de Boris Schnaiderman.

No que tange aos aspectos levantados por Campos no texto em estudo (“Da tradução como criação e como crítica”), aplicando desse modo sua ideia de aproximar tradução e crítica literária, o que conduz a atenção do autor paulistano a Maiakóvski é, além de sua ligação com movimentos de vanguarda, seu vínculo com as artes plásticas.

No artigo “Maiakóvski e o construtivismo” (2003), publicado pela primeira vez em 1968 no Suplemento Literário da *Folha de São Paulo*, Campos expõe a associação entre o poeta russo e o arquiteto e artista plástico Lazar Markovich Lissítzki, conhecido como El Lissítzki, ligado à vanguarda construtivista. Nesta relação o foco é a estreita relação entre palavras e imagens, pondo em relevo, em formato visual, os jogos paronomásticos, as onomatopeias e os termos recorrentes. Segundo o autor paulistano: “Numa crônica de Paris, por volta de 1922, o poeta [Maiakóvski] afirmava que o construtivismo, para ele, deveria compreender ‘o trabalho formal do artista como uma engenharia necessária para a configuração de toda a nossa vida prática’” (CAMPOS, 2003, p. 147). Os dois artistas se uniram para aprofundar o caráter formal do texto enfatizando as implicações entre poesia e artes visuais, utilizando para isso a materialidade da folha em branco.

Assim, Campos tem a oportunidade de adentrar no material poético do texto de partida, confrontar-se com seu “passo a passo”, observando de perto as correspondências conceituais, sonoras e imagéticas postas em consonância em seu trabalho e submetendo cada verso a nova elaboração em português. Segundo o tradutor paulistano: “Foi, para nós, a melhor *leitura* que poderíamos jamais ter feito do poema, colocando-o à sua matriz teórica e revivendo a sua *práxis*, uma leitura verdadeiramente crítica” (CAMPOS, 2006, p. 38). Daí decorre a defesa de Campos de que se adote a tradução para uma prática de pesquisa e de aprendizagem eficaz no campo literário. Por meio dela, cria-se vínculo direto com a cadência, os métodos e as palavras usadas no original, abre-se um caminho de desvendamento dos padrões mais íntimos do texto em análise.

### **3.2. O confronto com o texto**

A relação entre original e tradutor transcriador pode ser vista a maneira de um corpo a corpo, um confronto, do qual resulta o texto transcriado. Desse modo, após observar o caráter crítico da relação entre texto inventivo e tradutor, procede-se ao

estudo do longo *post scriptum* do livro *Deus e o diabo no Fausto de Goethe* (2008), intitulado “Transluciferação mefistofáustica”, escrito em 1980 por Haroldo de Campos, em que o autor comenta as particularidades da relação acima destacada e explicita seu procedimento como tradutor. Nesse texto, Campos comenta a tradução feita das duas cenas finais da Segunda Parte do *Fausto*, de Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832).

O autor alemão trabalhou nesta obra por 60 anos, segundo atesta a pesquisadora Eloá Heise, no artigo “Fausto: a busca pelo absoluto” (2008), lançando várias versões de maneira descontínua ao longo da vida, sendo que, de 1772 a 1775, escreve *Urfaust*<sup>21</sup>; no ano de 1790, compõe *Fausto, um fragmento*; em 1808, lança o *Fausto I*; e em 1832, publica-se, postumamente o *Fausto II*. Goethe baseou-se numa lenda para escrever sua obra. Trata-se de uma história, que se origina na Idade Média, em que um médico, conhecido como Fausto realiza um pacto com o diabo para alcançar o saber. Heise localiza o início do mito na figura histórica denominada Georg Johan Faust (1480-1540), que praticou a astrologia, a alquimia e a medicina em terras germânicas num período em que o que não coadunasse com os valores da Igreja era julgado como herético ou associado ao maligno. Por conseguinte, o mito apresenta uma conotação ambígua, já que, ao mesmo tempo em que está ligado à ambição humana por conhecimento capaz de se equiparar ou rivalizar com o divino, se remete a princípios científicos que aos poucos começam a irromper.

Em 1587 é publicada, por autor desconhecido, a *Historia von D. Johann Fausten*, que alcança grande repercussão popular sendo editada cinco vezes. De acordo com a pesquisadora, Goethe tem contato com a história ainda criança em 1725, por meio de um teatro de marionetes apresentado num mercado (HEISE, 2008). No decorrer do tempo, o mito se propaga por outros meios e é adaptado por outros autores como o dramaturgo inglês Christopher Marlowe, com *Tragical history of doctor Faustus* (1604), que também é encenada na Alemanha na forma de teatro mambembe, e Gotthold Ephraim Lessing que escreve fragmentos entre 1755 e 1775, que não chegam a ser encenados.

Esse longo poema chama a atenção de Campos, como desdobramento de um mito que recebeu distintos tratamentos ao longo do tempo e que apresenta uma origem incerta. No referido *post scriptum*, o ensaísta dialoga com outros pensadores e comenta

---

<sup>21</sup> A obra fica conhecida no Brasil como *Fausto zero*, devido às adaptações teatrais feitas com base na primeira versão da obra de Goethe.

as escolhas que adotou em seu trabalho com o poema do autor alemão. Ao refletir sobre o fenômeno tradutório, constata que a tradução não tem uma musa como a poesia, contudo, ela teria um Anjo. Deste mote inicial, o pensador paulistano se remete ao prefácio “A tarefa do tradutor” (2011) (*Die Aufgabe des Übersetzers*), escrito pelo filósofo alemão Walter Benjamin, em 1921, como prefácio a sua tradução de *Tableaux parisiens*, de Baudelaire, que é publicado em 1923.

O pensador brasileiro baseado no texto de Benjamin comenta a função angélica da tradução em que a concebe como “mensageira” capaz de anunciar para o original a *língua pura* e figurando como única possibilidade de desvelamento dessa língua<sup>22</sup> por ser a tradução, a única capaz de revelar os diferentes “modos de visar”<sup>23</sup> de cada língua nacional.

Outro traço do texto de Benjamin é levantado por Campos, a objeção ao caráter servil da tradução que, uma vez amarrada aos fios da fidelidade, não teria outra opção senão copiar o original, num intento sempre malogrado<sup>24</sup>. A noção benjaminiana de língua pura, no entanto, vem contra essa ideia investindo a tradução de autonomia, já que a torna independente do conteúdo da obra de partida<sup>25</sup>, esclarecendo-se que o pensador brasileiro discorre a respeito da tradução de textos estéticos (CAMPOS, 2008, p. 179). Em vista disso, a teoria de Benjamin, guarda um potencial subversivo em relação à mensagem, quanto ao seu caráter conteudístico, que a aproximam do que Campos conceitua como “tradução luciferina”:

Não seria descabido, portanto, ultimar a teoria benjaminiana da tradução “angelical”, da tradução como portadora de uma mensagem “inter” (ou “trans”) –semiótica da língua pura, dizendo que ela é orientada pelo lema rebelionário do *non serviam* (da não submissão a uma presença que lhe é exterior, a um conteúdo que lhe fica intrinsecamente inessencial); em outras palavras, como a própria expressão latina o denuncia, estaríamos diante de uma hipótese de

---

<sup>22</sup> De acordo com Benjamin, traduzido por Lages, “quando [as línguas] crescerem de tal forma a ponto de alcançar o fim messiânico de sua história será à tradução – que se inflama na eterna “pervivência” das obras e no infinito reviver das línguas – que caberá pôr novamente à prova aquele sagrado crescimento das línguas” (BENJAMIN, 2011, p. 109-110).

<sup>23</sup> “Modo de visar” é a tradução de Lages (2002) para o conceito que Campos, inspirado em suas leituras do ensaio de Benjamin, nomeia como “modo de intencionar” ou “modo de formar”, estabelecendo diferença com o conteúdo referencial, para destacar que o tradutor em seu trabalho deve priorizar a forma. Esses termos (“modo de intencionar” e “modo de formar”) são abordados por Campos especificamente no ensaio “Da transcrição: poética e semiótica da tradução” (2011), mas também são recorrentes em muitos de seus escritos sobre o tema.

<sup>24</sup> Campos também chama essa maneira de traduzir de “tradução literal” (CAMPOS, 2008, p. 179).

<sup>25</sup> Segundo Benjamin a tradução que privilegia o conteúdo é uma má tradução “De fato, daí deriva uma segunda característica da má tradução, que se pode definir, conseqüentemente, como uma transmissão inexata de um conteúdo inessencial” (BENJAMIN, 2011, p. 102).

tradução luciferina (CAMPOS, 2008, p. 180).

Tal hipótese se constitui pela possibilidade aberta por Benjamin de o tradutor não se ater ao conteúdo, que o conduziria a uma empresa menor e dependente do original. O que Campos propõe, a partir disso, é uma tradução do modo como cada língua significa. Isto leva a admitir a diferença de cada idioma, a conceituar a tradução como transgressão do que a mensagem tem de inessencial e a reconhecer a autonomia do tradutor. Ao legitimar a tarefa tradutória como atividade inventiva, o atributo da humildade, muitas vezes conferido ao tradutor é questionado:

Assim, nada mais estranho à tarefa de traduzir, considerado como uma forma (*Uebersetzung ist eine Form*) que aspira a uma fidelidade – hiperfidelidade – a outra forma (“fidelidade à redação da forma”, *Treue in der Wiedergabe der Form*), do que a humildade (CAMPOS, 2008, p. 180).

Ao recuperar o conceito de isomorfia que já havia lançado no ensaio precedente, Campos reinsere a ideia que emancipa o tradutor do texto de partida e o coloca ao lado do original num mesmo sistema de linguagem e unidos por semelhante ímpeto criativo. No intuito de não apenas cingir-se em conceitos, mas também dialogar com a prática tradutória, Campos assevera que:

Em termos operacionais, de uma pragmática do traduzir, re-correr ao percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor, para chegar ao poema transcriado como re-projeto isomórfico do poema originário (CAMPOS, 2008, p. 181)

O tradutor deve, então, reconhecer no original como se operacionaliza seu fazer criador, reconhecer a relevância de cada palavra na configuração do todo, para, em seguida, re-colocá-lo como dispositivo na língua de chegada, ou seja, utilizá-lo como instrumento capaz de elaborar um poema transcriativo e inseri-lo no sistema isomórfico aberto pelo original.

Em *Fausto*, o autor brasileiro percebe a relevância da palavra na disposição da peça, dialogando com o conceito de Jakobson no que tange a ideia de função poética da linguagem, em que o valor recai sobre o modo como se compõem os elementos na mensagem<sup>26</sup>. Com o objetivo de fornecer um exemplo prático para sua formulação,

---

<sup>26</sup> Jakobson no texto “Aspectos lingüísticos da tradução” (1997) afirma a importância de conceder à

Campos se atém ao episódio do Grifo, que pensa ser o cerne do estilo de escrita do autor.

O personagem em questão é um ser mitológico que conversa com Fausto e Mefistófeles no momento denominado “Noite de Walpurgis”. Ao chegar nos campos da Antiguidade, Mefisto se surpreende com os corpos nus que ali encontra, preferindo saudá-los com recato: “Salve, belas mulheres, velhos sábios” (GOETHE it. Campos, 2008, p. 182). O Grifo se ressentido por presumir que foi chamado de velho e, então, desencadeia o seguinte diálogo, que será aqui transcrito do original, em alemão, para que seja possível acompanhar a análise de Campos:

Greif schanarrend:  
Nicht Greisen! Greifen! – Niemand hört es gern,  
Daß man ihn Greis nennt. Jedem Worte klingt  
Der Ursprung nach, wo es sich her bedingt:  
Grau, grämlich, griesgram, greulich, Gräber, grimming,  
Etymologisch gleicherweise stimmig,  
Verstimmen uns.

Mephistopheles:  
Und doch, nicht abzuschweifen,  
Gefält das Grei im Ehrentiel Greifen (GOETHE, 2007, p. 361-362).

Esse excerto é transcrito por Campos da seguinte maneira:

Um Grifo, resmungando:  
Gri não de gris, grisalho, mas de Grifo!  
Do gris de giz, do grisalho de velho ninguém se agrada. O som é um  
espelho  
Da origem da palavra, nela inscrito.  
Grave, gralha, grasso, grosso, grés, gris  
Concertam-se num étimo ou raiz  
Rascante, que nos desconcerta.

Mefistófeles:  
O Grifo  
Tem grito e garra no seu nome-título (CAMPOS, 2008, p. 182)

Campos enfatiza a relação que este episódio tem com o todo da narrativa, e mais particularmente, com outras palavras do excerto que seleciona, se ligando a elas por meio da ambiência fônica revelada pelo tradutor.

---

tradução do texto poético uma abordagem particular, que chama de transposição criativa. De acordo com o linguista: “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” (JAKOBSON, 1997, p. 52).

O Grifo gostaria que seu nome se ligasse apenas com o verbo “agarrar”, *GREIfen* em alemão, palavra que se relaciona aos fonemas de GREI. Contudo, o tradutor ressalta que a recusa ao sema da velhice também é um atributo de Fausto, para quem a constância e a juventude são valorizadas, e que a cena se torna cômica, visto que, o Grifo é uma criatura mítica, portanto, incomensuravelmente antiga. Ao lado disso, Campos evidencia a perspectiva de vida de Goethe, segundo a qual os verbos *greifen* (agarrar) e *ergreifen* (tomar) devem ser combinados. Esse entendimento manifesta-se na importância que em seu brasão o Grifo confere ao primeiro verbo: “o Grifo acentua que, de fato, ‘o parentesco está provado’ (*die Verwandtschaft*, outra das palavras prediletas do poeta); que ‘àquele que agarra’ (*Dem Greifenden*) a fortuna sorri...” (CAMPOS, 2008, p. 183).

Para uma análise mais apurada do processo tradutório, Campos destaca as palavras chaves que se incluem em seu critério no original e as possibilidades que se apresentam na língua de chegada, com o seguinte quadro:

*Greis* = velho.

*Greif* = grifo (*Greifen* = agarrar; *Griff* = garra, unha).

*Grau* = pardo, cinzento, grisalho, sombrio, triste.

*Grämlich* (Gram = aflição, pena, melancolia, desgosto) = rabugento, triste, enfadado, de mau humor, melancólico.

*Griesgram* = horrível.

*Gräber* (plur. de *Das grab*) = sepulcros, também *Der graber* = coveiro, cavouqueiro.

*Grimmig* = furioso, irado, zangado, terrível (CAMPOS, 2008, p. 183).

Assim, palavras como *Greis* (velho) e *Grau* (cinzento), presentes no excerto que destaca, unem-se à *Greif* (Grifo) pela reincidência do som *Gr* e por estarem relacionadas à velhice, como significação mínima. A partir disso, Campos comenta suas decisões ante o texto de partida, tendo o critério da ambiência fônica como eixo articulador para as suas escolhas. No caso, as palavras selecionadas pelo autor brasileiro (Gris, grisalho, grifo, gralha, grasso, grosso e grés<sup>27</sup>) relacionam-se intimamente com o original, sem a necessidade de fazer um cotejo termo a termo com o poema de Goethe.

---

<sup>27</sup> Sobre as três últimas palavras, o tradutor justifica: “Grasso = que vem do latim *crassus* e convoca os semas de ‘gordura’ e ‘peso’ (lerdo, pesado, crasso). Grosso = grave, espesso. Grés = areia dura (lembre-se *gries*, contagiando *griesgam*, acima)” (CAMPOS, 2008, p. 184).



### 3.3. Teoria e prática: eixos articulados

Em Campos, teoria e prática tradutória funcionam como eixos que se articulam de maneira que um sirva para iluminar o outro em seus problemas mais pontuais e para pensar a tradução como uma atividade em/de movimento, passível de contínua reinvenção de seus objetivos e procedimentos. Esse pensamento engajado em uma ideia de autonomia da tradução enquanto campo independente e composto por eixos articulados que se combinam num processo criativo elege como precursor, o autor alemão Friederich Hölderlin (1770-1843). Hölderlin escreveu poemas e romances, mas, em sua obra, as traduções também alcançam acentuada importância. Hölderlin traduziu clássicos gregos como *Édipo Rei* e *Antígona*, de Sófocles, que depois de sua morte foram revisitados e melhor conhecidos.

O autor alemão é abordado em *A arte no horizonte do provável* (1977), que é composto por ensaios em que Campos analisa questões relacionadas à criação literária e à crítica. O livro é dividido “didaticamente”, como afirma o próprio autor, em “Poéticas”, sendo que as traduções de Hölderlin são discutidas, especificamente, no capítulo “A poética da tradução”<sup>28</sup>.

Sobre essas traduções, o próprio poeta alemão fez anotações curtas e esparsas, em que reflete sobre o fazer tradutório e as decisões tomadas para realizar seu trabalho. Esses escritos, ainda que escassos e surgidos tardiamente, revelam que ao lado da tradução caminha a reflexão, constituindo um processo de contínuo deslocamento em que há esforço por compreender as “leis” que regem a obra de partida para além do mero conteúdo referencial. Segundo Hölderlin:

Inclui-se aí justamente o cálculo das leis. Em seguida, é preciso observar como o conteúdo se diferencia desse cálculo, por meio de que procedimentos, e como, na conexão infinita mas totalmente determinada, o conteúdo particular se refere ao cálculo geral, e o curso – o que se deve fixar, o sentido vivo, que não pode ser calculado – é posto em relação com a lei calculável (HÖLDERLIN, 2008, p. 68).

Sob esse aspecto, a apreensão do ritmo, que guarda mais íntima ligação com a forma, torna-se um dos fatores centrais em sua estratégia de tradução. Hölderlin relaciona a “lei calculável” ao ritmo, buscando apreendê-los em suas traduções de *Édipo*

---

<sup>28</sup> Três ensaios estão inseridos neste capítulo: “A palavra vermelha de Hoelderlin”, “Píndaro hoje” e “A quadratura do círculo”.

e *Antígona*. Em suas “Observações sobre *Édipo*” (2008) afirma que: “Com isso divide-se a consecução do cálculo, o ritmo, e suas duas metades se relacionam de tal maneira que elas aparecem com o mesmo peso” (HÖLDERLIN, 2008, p. 69).

Campos, desde o prefácio de *A arte no horizonte do provável*, logo situa sua proposta, numa poética sincrônica capaz de conciliar a 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” (CAMPOS, 1977, p. 10). A tradução aqui se mostra na possibilidade de evidenciar o signo móvel, imprevisível, o que auxilia a crítica a vislumbrar novas perspectivas de análise. A “experimentação” se torna elemento chave no processo, permitindo ao crítico o contato imediato com o texto, em seus percursos mais íntimos, e impondo o desafio de recriá-lo.

No primeiro ensaio do capítulo “A poética da tradução” intitulado “A palavra vermelha de Hölderlin”, Campos expõe as distintas valorações a respeito das traduções de Sófocles feitas por Hölderlin. Tais valorações realizadas por intelectuais contemporâneos ao poeta alemão versam em maioria acerca da incipiência de sua versão. Campos cita a carta escrita em 1804 por Johann Heinrich Voss<sup>29</sup>, em que este relata um almoço com Goethe e Schiller, quando riem das traduções de Hölderlin. Então, Campos afirma que: “Nestes termos — como tema para escárnio ou evidência de insânia — repudiaram os contemporâneos do poeta suábio suas traduções sofoclianas” (CAMPOS, 1977, p. 94).

Em 1923, todavia, Walter Benjamin em “A tarefa do tradutor”, começa a redimensionar a crítica acerca das traduções 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 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

---

<sup>29</sup> Voss (1751-1826) era poeta e também traduziu a *Odisseia* (1781) e a *Ilíada* (1793).

século XX iria ressuscitar como marcos modelares do seu gênero (CAMPOS, 1977, p. 96).

Hölderlin passa a ser visto também como criador nos desvios que promoveu em sua atividade tradutória. Ao seu lado, Pound 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. E Pound dedicou-se à tradução de poesia chinesa, o que realizou mais por intuição que por elevado conhecimento do idioma. Ainda assim, sobressaiu por centrar-se na “forma”, para além do “conteúdo” do texto fonte.

Nesse ponto, os poetas alemão e norte-americano convergem, inclusive quanto à valoração que a crítica coetânea 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 a própria 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” (CAMPOS, 1977, p. 100). Como consequência, o texto de chegada pode ser equivalente ao original quanto às recriações que realiza: “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” (CAMPOS, 1977, p. 101).

No ensaio “Píndaro, hoje”, dois tipos de tradução são confrontados, 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 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 poeta (CAMPOS, 1977, p. 109-10).

O poeta ao efetuar sua tradução de maneira criativa atua como aquele que articula o passado ao 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 realizadas por um olhar criativo. De acordo com Campos: “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” (CAMPOS, 1977, p. 112). 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.

Nesse 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 imprevistos 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 crescer-lhe na medida proporcional, o fascínio (CAMPOS, 1977, p. 121).

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.

### **3.4. Os tensionamentos do texto**

No âmbito dos estudos da tradução, um outro autor que se debruça sobre a contribuição de Hölderlin é Antoine Berman, com o objetivo de formular uma ética para

a tradução. Berman trabalhou como crítico, filósofo e pensador da tradução e tradutor. Algumas de suas publicações são: *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2007) e *A prova do estrangeiro* (2002). Nesta última obra, o pensador francês investiga o labor tradutório de poetas do romantismo alemão e formula uma ética da tradução.

Primeiramente, Berman se preocupa em questionar o espaço ancilar concedido a esse campo de estudo, que muitas vezes esteve subordinado à teologia, à filosofia ou à linguística. Esse aspecto reflete a profunda desconfiança em relação a esse sujeito, que segundo as palavras de Schleiermacher<sup>30</sup> citadas por Berman, deve decidir-se a seguir um dos senhores que se conjugam em sua prática, a língua e o autor da obra estrangeira ou a própria língua e o público nacional.

A traição nesse caso, não seria um risco, mas um imperativo, visto que ao decidir-se por um deles, o tradutor necessariamente teria que deixar o outro de lado. Ao buscar outro caminho, para além da condição servil, Berman observa a história, notando que no século XVI a língua materna não tinha uma posição fixa para o público letrado, que costumava transitar entre distintos idiomas. Se hoje se exige do tradutor que ele esteja preso a um sentido, isto se deve ao lugar consolidado que a língua materna passou a ocupar no meio intelectual da atualidade. De acordo com o pensador francês, com a sacralização da língua materna é cobrada do tradutor uma postura humilde ante o texto estrangeiro (BERMAN, 2002, p. 16).

Esse contexto se comunica com a aspiração das culturas em geral à estabilidade e a exercer uma força de dominação sobre outras. Berman afirma que essa aspiração é comum e se dá ainda que na forma de um desejo inconsciente, obrigando a tradução a se instalar no espaço da fissura no terreno plano almejado pelas culturas nacionais, que tendem a rejeitar qualquer rachadura ou declive.

Portanto, para definir uma ética positiva da tradução, o pensador francês se debruça também sobre uma ética negativa dessa prática. A negatividade advém quando em sua atividade, o tradutor procede a uma série de apagamentos sobre a língua de partida. Essa prática tem como resultado uma “tradução etnocêntrica”, que na intenção de fazer-se compreensível para o público de chegada nega o elemento estrangeiro que emana da obra traduzida.

Todavia é deste elemento carregado de estranheza em sua própria linguagem que

---

<sup>30</sup> Schleiermacher, em 1813, durante sua conhecida conferência intitulada “Sobre os diferentes métodos de tradução”, lida na Academia Real de Ciências em Berlim, afirma: “Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro” (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 57).

parte a pura visada tradutória. Rumo a um significado positivo e autônomo para a tradução, há a necessidade de situar a diferença em um lugar relevante nessa prática. Segundo Berman ao atender ao pressuposto fundamental de sua atividade o tradutor torna-se um sujeito ambivalente:

O puro tradutor é aquele que tem necessidade de escrever a partir de uma obra, de uma língua e de um autor estrangeiros. Desvio notável. No plano psíquico, o tradutor é ambivalente. Ele quer forçar dos dois lados: forçar a sua língua a se lastrear de estranheza, forçar a outra língua a se de-portar em sua língua materna (BERMAN, 2002, p. 18-9).

O tradutor quando busca quebrar a resistência imposta pela cultura de chegada submetendo-a aos influxos do estrangeiro, fica encurralado em uma dualidade. Isto porque ele precisa exercer violência sobre seu próprio idioma para contaminá-lo com o estrangeiro e necessita exercer violência sobre a fala do outro para que se comporte de modo diferente no espaço para o qual é “de-portada”. O verbo “de-portar”, da maneira como Berman o enfatiza, assume um duplo sentido, visto que, o tradutor em sua escrita, retira o original de sua pátria e força-o a ser outro nesse novo lugar.

Hölderlin, então, é apontado como exemplo de uma prática ética na tradução. Berman mostra que as traduções do autor suábio, estão intrinsecamente ligadas à sua obra poética e à sua concepção de linguagem. Entretanto as reflexões de Hölderlin a respeito da própria produção poética encontram-se dispersas em cartas e breves observações feitas em torno das traduções de *Antígona* e *Édipo*. O pensador francês, nesse contexto, ressalta como um dos aspectos que provêm do fazer criativo do poeta suábio: a questão relativa ao próprio e ao estrangeiro, como se definem e se relacionam na tradução. Berman ressalta que: “a língua do poeta [...] tende a incorporar simultaneamente elementos linguísticos gregos e nativos” (BERMAN, 2002, p. 284). A particularidade que enfatiza em Hölderlin é a de conseguir articular sua língua à língua estrangeira, nesse caso, ao grego.

Observe-se que a língua materna do poeta era o suábio, dialeto proveniente de sua região, e esse fato evidencia uma multiplicidade presente na própria origem, que já não pode ser compreendida como um todo unívoco e que mais se mostra plural no contato com a fala do outro. Esse contato, entretanto, se caracteriza pelo tom ameaçador, visto que, ao dar-se como um processo de “mestiçagem”, envolve choque e tensão. De acordo com Berman: “Duplo movimento, portanto, no qual o alemão deve

dizer literalmente um grego literal, deve ser como forçado, violentado, transformado e talvez fecundado pela língua estrangeira” (BERMAN, 2002, p. 300).

No contato que se revela por meio da tradução criativa constata-se que, de um modo abrangente, ela acontece como um fato histórico que se processa e encontra diretrizes que a legitimam na relação de atrito e nos deslizamentos que promove. Por conseguinte, o ressurgimento das traduções de Hölderlin nos estudos de tradução alcança um relevo em que a perspectiva histórica se destaca como base para iluminar as questões que se levantam em um tempo específico e que se colocam como paradigmáticas.

Se estivéssemos no século XVI como aponta Berman, provavelmente as inovações hölderlinianas nem mesmo fossem vistas como inovação. Todavia, com o decorrer da história, as línguas nacionais sofreram um processo de institucionalização que as tornou objeto representativo e afetivo de um povo. Daí advém a necessidade de uma ética positiva e de chamar a atenção para uma pulsão etnocêntrica presente no ato de traduzir. Desse modo, a tradução como um campo autônomo e guiado pelo impulso criativo encontra legitimidade ao não apagar a tensão entre línguas e tempos diversos perceptível no texto de chegada.

Em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2007), o pensador francês desenvolve uma analítica com o objetivo de observar os tensionamentos realizados pelo tradutor no texto de chegada que tornam visíveis, ou passíveis de investigação, os embates com o texto de partida. Berman afirma que: “Esta analítica parte da localização de algumas tendências deformadoras, que formam um todo sistemático, cujo fim é a destruição, não menos sistemática, da letra dos originais, somente em benefício do ‘sentido’ e da ‘bela forma’” (BERMAN, 2007, p. 48). Deve-se fazer aqui um breve adendo para discorrer que a “letra do original” para Berman é uma noção que ultrapassa a dimensão meramente semântica, conectando-se a todas as outras camadas atingidas pelas “tendências deformadoras”, como o significante, a pontuação, a sintaxe, o ritmo, o cruzamento de línguas e de “vernaculares”, etc.

As “tendências deformadoras” que compõem a analítica bermaniana são classificadas em treze procedimentos. Para o autor francês, elas podem ser encontradas em qualquer tradução ocidental<sup>31</sup>, a saber: a racionalização, a clarificação, o

---

<sup>31</sup> Berman afirma: “de fato, concerne a *toda* tradução, qualquer que seja a língua, pelo menos no espaço ocidental. Quando muito, pode-se dizer que certas tendências agem mais em tal ou tal área-de-língua.” (BERMAN, 2007, p. 48)

alongamento, o enobrecimento, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes de significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos, a destruição ou exotização das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e o apagamento das superposições de línguas.

Desse modo, enfatiza-se em Berman a tradução como lugar de tensões e de confluências espaciais e temporais que se tornam visíveis no texto de chegada ao olhar analítico e em Campos o caráter criativo e crítico que se abre, uma vez que esse lugar é reconhecido. Ambos se amparam na ideia de autonomia e comentam a relevância de Hölderlin. No que tange aos interesses do presente estudo, a analítica bermaniana fornece um repertório válido para investigar o *corpus* em análise, composto do glossário anexo, e entender como ele se articula com a noção de tradução emancipadora que ora se constitui.

### **3.5. Tradução e emancipação**

A tradução como área que se constitui em relação com outros campos disciplinares foi uma das questões chave desta seção. Em específico, tratou-se de sua relação com outro âmbito fundamental para os estudos literários: a crítica.

A análise a que essa tese se propõe deve dialogar com esses dois campos ao analisar neologismos de *Grande sertão: veredas* em obras traduzidas para o espanhol. Neste tópico, retomam-se os conceitos centrais abordados nos anteriores para, em seguida, atar os fios necessários com a seção precedente investigando sob quais aspectos a tradução pode apresentar um caráter emancipador, tornando viável o conceito de *tradução emancipadora*; e examinar quais dos aspectos assinalados são relevantes para o estudo das traduções do romance de Guimarães Rosa.

Em “Tradução e crítica”, enfatizou-se o pensamento de Campos que ao se voltar para as duas áreas, crítica e tradução, conclui que as mesmas têm como ponto em comum o fato de que para se realizarem precisam de uma obra anterior. Esse dado pode situar tradutor e crítico abaixo do autor, numa posição de dependência e dívida quanto à obra de partida.

Campos observa tal ideia nas formulações de Bense e Fabri. Ambos diferenciam a “informação estética” e a “sentença absoluta”, respectivamente, de outros tipos de texto. Os dois conceitos ligam-se ao de texto literário, considerando-o uma realização



única, impossível de repetir-se em outras condições.

No entanto, ao levantar esses conceitos, os professores alemães impõem um impedimento a qualquer tentativa exitosa de tradução ou de crítica. O pensador paulistano retoma-os com o objetivo de enfrentar o problema, procedendo de modo a quebrar o elo hierárquico que prende tradução e original. Essa “virada” é possível quando o tradutor assume seu potencial criativo, sobretudo em obras que apresentam um elevado grau de elaboração da linguagem. Isso porque, nessas obras, o problema da impossibilidade é mais acentuado, exigindo posicionamento do tradutor.

Este tipo de tradução, chamada por Campos de *tradução criativa*, recebeu distintas denominações ao longo de sua carreira como tradutor por meio de neologismos como: *transcrição*, *reimaginação*, *transparadisação*, *transluminação* e *transluciferação*, que tinham a intenção de frisá-la como procedimento situado e único para cada obra<sup>32</sup>. Sob esse aspecto, a tradução criativa guarda uma relação de isomorfia com o original, ao compartilhar o campo aberto por este e, ao mesmo tempo, criar uma obra autônoma.

Em “O confronto com o texto”, examinou-se a transcrição de Campos de trecho do *Fausto* de Goethe. A primeira etapa do processo adotado pelo tradutor paulistano que deve ser evidenciada é o de escolha da obra goethiana para transcriar. Com a contribuição da professora Heise, entendeu-se que a obra proveio de um conto popular de origem incerta apropriado pelo autor alemão. Dessa obra surgiram outras, dentre as quais se encontra o poema de Campos transcrito para o português.

Segue-se a isso, a concepção de que para o tradutor a forma é mais relevante, o que caracteriza uma tradução luciferina, aquela que não teme profanar o conteúdo em favor de uma aproximação maior com o “modo de enformar” de cada língua. Então, o tradutor paulistano dirigiu-se ao poema para proceder à transcrição propriamente dita, o que faz selecionando um excerto que toma como central no que tange às particularidades da obra. Nele, Mefisto provoca a ira de um ser mitológico, o Grifo, ao

---

<sup>32</sup> No texto já citado, “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora” (2011), Campos afirma: “Desde a ideia inicial de *recriação*, até a cunhagem de termos como *transcrição*, *reimaginação* (caso da poesia chinesa) *transtextualização*, ou – já com timbre metaforicamente provocativo – *transparadisação* (*transluminação*) e *transluciferação*, para dar conta, respectivamente, das operações praticadas com ‘Seis cantos do *Paradiso* de Dante’ e com as duas cenas finais do ‘Segundo *Fausto*’ (*Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*). Essa cadeia de neologismos exprimia, desde logo, uma insatisfação com a ideia ‘naturalizada’ de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido ‘significado transcendental’ do original), – ideia que subjaz a definições usuais, mais ‘neutras’ (tradução ‘literal’), ou mais pejorativas (tradução ‘servil’), da operação tradutora” (CAMPOS, 2011, p. 10).

aludir a sua idade. Em seu ensaio, Campos demonstra quais opções tinha à disposição dentro do léxico chave do excerto a ser traduzido e afirma que as escolhas se deram sobretudo pelo critério da ambiência fônica.

No tópico posterior, “Teoria e prática: eixos articulados”, tratou-se da contribuição hölderliniana quanto às diretrizes que adotou para traduzir os clássicos *Édipo* e *Antígona* e como essas traduções se projetaram no tempo com diferentes interpretações a respeito de seu legado. Ademais dos ensaios de Campos, debruçou-se também sobre o estudo de Berman a respeito dessas traduções. Verificou-se que o poeta suábio, ao entrar em contato com as obras, preocupou-se com o “cálculo das leis”, que se refere à busca por apreender o ritmo de cada texto como problema fundamental no momento de traduzi-los.

Berman e Campos afirmam que Hölderlin se encaminhou no sentido do interesse por um contato mais íntimo com a língua de partida. Ao lado disso, Campos não só frisa a intenção de Hölderlin ao traduzir a “fala que se turva de vermelho” (CAMPOS, 1977, p. 98) como também se volta para a recepção de suas traduções. Sobre esse último tema, o pensador paulistano tece uma breve cronologia, que começa com a crítica negativa de autores consagrados durante a primeira década do século XIX, como Goethe, Voss e Schiller. Em seguida, em 1911, Norbert Von Halingrath (1888-1916), encarregado de reeditar e revisar as obras completas de Hölderlin, que não exclui as traduções do autor. Decorre-se um longo silêncio até que as traduções do poeta suábio fossem retomadas pela atenção que despertam em Benjamin e Bertholt Brecht (1898-1956). Destarte, dois aspectos da obra de Hölderlin são contemplados na investigação de Campos, o criativo e o recepcional com relevo à relação entre os dois na importância que o poeta assume na atualidade para os estudos da tradução.

Berman, ao discutir Hölderlin, preocupa-se em formular uma ética e uma analítica da tradução, como se discutiu no tópico anterior: “Os tensionamentos do texto”. A respeito da ética, o pensador toma as traduções do poeta suábio como modelo de esforço por aproximar-se do estrangeiro considerando a diferença como potência criativa. Observa, contudo, que tal esforço não se exime de trazer consigo tensionamentos e disputas que se tornam perceptíveis por meio de uma análise desse conflito entre textos de partida e de chegada. Assim, em sua analítica investiga procedimentos que considera próprios a todo o tradutor em sua produção, dentre eles, as já comentadas tendências deformadoras de sua analítica.

Então, tratando agora do conceito chave para o presente trabalho, considera-se

que para a ideia de *tradução emancipadora* confluem tanto a noção de tradução criativa de Campos, tendo em conta os diálogos com a crítica até aqui estudados, quanto o conceito de emancipação estética proposto por Jauss nos trabalhos examinados na seção anterior. Depois das análises realizadas, evidencia-se que:

1. O conceito de Jauss, ao mesmo tempo em que se preocupa com o caráter emancipador que a recepção de uma obra pode apresentar também se refere a uma obra capaz de emancipar. Destarte, considera que somente nessa relação obra – leitor se efetiva o potencial emancipador do objeto estético. Em leituras críticas das obras em análise, pode-se investigar no horizonte precedente: o que a obra inseriu de novo no sistema literário de seu tempo, se houve quebra no horizonte de expectativa ou observar as interpretações dessa obra no decorrer do tempo.

2. Sob esse aspecto, pode-se constituir, como uma relação equivalente ao diálogo obra – leitor, o diálogo tradução – leitor, considerando que a tradução apresenta semelhante grau criativo que o original e está também em contato dialético com o leitor da cultura de chegada. Assim, de maneira análoga, projeta-se no tempo entrando em contato com expectativas e tensões e sendo suscetível a distintas interpretações. A emancipação estética torna-se atributo inerente ao diálogo tradução-leitor, viabilizando o conceito de tradução emancipadora e seu estudo no âmbito deste trabalho.

3. E, por fim, pretende-se investigar, de uma forma mais atenta, neologismos de *Grande sertão: veredas*, nas traduções para o espanhol da obra utilizando o corpus anexo. A singularidade que o neologismo tem no projeto literário de Guimarães Rosa e o potencial criativo que particularmente abre para cada tradutor foram levados em consideração na escolha do corpus a ser investigado. Desse modo, com a análise direta dos textos de chegada, busca-se compreender as tensões presentes no próprio ato de traduzir, os procedimentos adotados, a relação que estabelecem com a obra de partida e se há ou não uma perspectiva emancipadora.

Na próxima seção levanta-se a relevância que a elaboração da linguagem e, especificamente, o neologismo atingem no fazer criativo do autor mineiro. Analisam-se também as repercussões desse aspecto em leitores críticos de sua época. Por fim, estuda-se o romance rosiano como uma obra esteticamente emancipadora, observando nas distintas leituras apresentadas como a utilização de neologismos se torna um caráter relevante para compreender a obra sob essa chave.

#### 4. GRANDE SERTÃO: VEREDAS: EXPERIMENTAÇÃO NEOLÓGICA E RECEPÇÃO

*La alegría del yagunzo es el movimiento galopado. ¡Alegría! ¿He dicho? Ah, no, yo no. Usted, de repente, rechace esa palabra, devuelta, devuelta a los puertos de mi boca...*<sup>33</sup>

(João Guimarães Rosa, trad. Ángel Crespo)

*Travesía peligrosa pero que es la de la vida. Sertón ton que se eleva y se abaja. Pero que las curvas del campo extienden siempre más hacia lo lejano*<sup>34</sup>.

(João Guimarães Rosa, trad. Garramuño e Aguilar)

##### 4.1. Criação pela palavra

João Guimarães Rosa nasceu em 1908, na pequena cidade de Cordisburgo, Minas Gerais. Da biografia do autor, felizmente, bem conhecida nos Estudos Literários, pode-se destacar sua profunda percepção estética, capaz de gerar uma escrita singular que veio a lume em forma de contos, romance, novelas e até mesmo em escassos poemas. Evidencia-se nesse percurso a presença de um sólido projeto literário que provocou ressonâncias dentro e fora do meio acadêmico entre os leitores críticos de sua obra.

Esta seção tem como objetivo central investigar em *Grande sertão: veredas* (1965) a presença do potencial emancipador, conceito levantado em “Experiência estética: recepção e potencial emancipador”, para, posteriormente, na quinta seção, estudar como as duas traduções foram recebidas e em que contexto se inseriram. E, na sexta seção, investigar com base na análise de neologismos de *Grande sertão: veredas* para as traduções para o espanhol da Espanha (1967) e da Argentina (2009) como esse potencial emancipador foi utilizado pelas distintas abordagens tradutórias.

Para isso, na presente seção, primeiramente, estudam-se textos do próprio Guimarães Rosa, no tópico “Neologia: jogo e inovação”, em que o autor mineiro pensa

---

<sup>33</sup> ROSA, 2000. p. 562.

<sup>34</sup> ROSA, 2009, p. 497.

acerca de seu projeto literário, com relevo à importância que os neologismos adquirem em sua concepção estética. Os referidos textos são: “Pequena palavra” (1957), prefácio à *Antologia do conto húngaro*, organizada por Paulo Rónai; entrevista a Günter Lorenz (1973); e “Hipotrérico”, um dos quatro prefácios de *Tutameia* (1967). Em seguida, em “Experimentação neológica: abordagens do processo criativo”, estudam-se os leitores críticos do autor, especificamente, os que tratam de *Grande sertão: veredas*, destacando o lugar da linguagem e da inovação neológica na leitura que realizam da obra.

Sob tal aspecto, é possível salientar a ênfase em dois campos, o lingüístico e o literário. Mesmo que um não exclua o outro, é evidente que cada crítico se atém a um deles em suas análises. Destarte, optou-se por dividi-los no subtópico, “Descrições da forma”, em que se analisa a produção de Proença (1959), Daniel (1968), Castro (1982) e Martins (2001); e no segundo subtópico, que se analisam os textos dos críticos que têm por base o campo literário, a saber: Martins (1946), Xisto (1970) e Campos (1970). Por fim, no último tópico, “Emancipação estética e projeto emancipador”, estuda-se o romance rosiano como uma obra esteticamente emancipadora, observando nas distintas leituras apresentadas como a utilização de neologismos se torna um caráter relevante para compreender a maneira como a obra se inseriu no horizonte precedente.

#### **4.2. Neologia: jogo e inovação**

Em carta a sua prima, Lenice, em que assina como Joãozito, Guimarães Rosa comenta sua relação com outros idiomas. Afirma conhecer amplamente o português, o alemão, o francês, o inglês, o espanhol e o italiano, ao mesmo tempo em que possui certo domínio do latim, do grego, de dialetos germânicos e de línguas como o tupi, o árabe, o hebraico e o sânscrito (GUIMARÃES, 1972, p. 173).

Ademais da larga lista de idiomas a que faz referência, salienta-se a motivação que o conduziu a estudar esse campo, segundo o autor mineiro: “Eu acho que estudar o espírito e o mecanismo das outras línguas ajuda muito a compreensão mais aprofundada do idioma nacional. Principalmente, porém, estudo-as por divertimento, gosto, distração” (GUIMARÃES, 1972, p. 173). Este breve comentário revela uma intenção que ultrapassa o mero eruditismo, indicando interesse por compreender melhor o nacional por meio do idioma. Também, liberta-se do convencionalismo engessante quando busca flexibilizar a norma da língua pelo desejo de proximidade afetiva com ela.

Ainda que, na mesma carta, o autor aconselhe sua prima a dedicar-se aos livros e não aos autores: “O autor é uma sombra, a serviço de coisas mais altas, que às vezes ele nem entende. O autor é sempre ‘bananeira que já deu cacho’” (GUIMARÃES, 1972, p. 173), verifica-se que nos textos pesquisados neste tópico, Guimarães Rosa fornece pistas de grande interesse para entender suas escolhas e que dialogam com a leitura da crítica, a ser levantada no tópico posterior.

Um exemplo disso é observado no prefácio intitulado “Pequena palavra”, escrito pelo autor mineiro à *Antologia do conto húngaro* (1957), organizada por Paulo Rónai. Nesse texto, dividido em duas partes, nota-se que Guimarães Rosa, ao tecer considerações a respeito do idioma húngaro, demonstra uma vontade de imersão no estrangeiro para dele melhor extrair virtualidades criativas. O autor mineiro inicia a segunda parte do texto, depois de comentar sua grande admiração pelo trabalho de Rónai como tradutor. Então, menciona conhecimentos a respeito da localização geográfica, da história e das tradições do pequeno país do leste europeu:

Uma nação humana muito especial, definida no Sudoeste da Europa, turaniana, entre germanos, romenos e eslavos, envolventes. Sua procedência é extra-européia. Sua história extremamente dinâmica, precisamos de um pouquinho dela para poder entendê-los. Os húngaros vieram da Ásia – de onde vem quase tudo que pesa e importa: O sol, os filhos de Adão, o bem e o mal, os flagelos, a sabedoria, as religiões, os germes das ciências. Muito exato e indiscutido não é o que os livros e as tradições revelam, sobre seus itinerários e primeiras agitações. Mas praz (ROSA, 1957, p. 13).

A Hungria como nação situada numa confluência de culturas, que ou estão em limite territorial com ela ou a perpassam, constituindo “o país dos magiares”, é o que o prefácio enfatiza em sua primeira parte ao evidenciar sobretudo o recorte histórico e o cultural: “São, principalmente, positivos e realistas, práticos, com o gosto do cotidiano e muito bem enraizados neste mundo. [...] O que não exclui entretanto o poético, mesmo um tom de romantismo” (ROSA, 1957, p. 18). Este recorte será de grande importância para entender o enfoque priorizado no decorrer do texto.

Dito isto, Guimarães Rosa prossegue rumo à língua húngara com a finalidade de comentar o quão flexível é o idioma. Como alguém fazendo suas descobertas num mundo novo, o autor mineiro assevera:

Foi já dito que nessas línguas uralo-altaicas – aglutinantes, não flexionais, polissintéticas – cunham-se as marcas das primitivas

circunstâncias, necessidades, do modo-de-vida dos povos que as fizeram. Que assim, sempre em dispersão, pastores no país plano precisavam de que os radicais das palavras se afirmassem preponderante e primeiramente, sem deformações como as que ocorrem nas nossas, indo-germânicas. [...] Daí ou não daí, certas são essas características (ROSA, 1957, p. 20).

O autor mineiro ressalta o paralelo entre as tradições de um povo e o modo como isso se plasma na língua, em específico, na palavra, elaborando uma forma única que se amplia concomitante a esse percurso. Destarte, recorda-se de uma breve anedota de uma moça húngara chamada Marcsa que, ouvindo numa conversa entre brasileiros a palavra “soco”, prefere criar a sua própria: “- ‘Devia ser *sô-ko-rú*...’ – com acento na primeira sílaba, mas rolando arredondado o resto” (ROSA, 1957, p. 20). A nova palavra imaginada por Marcsa, “*sô-ko-rú*”, compõem-se com base no desvio feito a partir de uma escuta atenta e do potencial de fazer referência à própria ação do soco.

O caráter não só lúdico, mas também a multiplicidade de informações capazes de se unir a um radical por meio de desinências e flexões é o outro aspecto da língua húngara registrada por Guimarães Rosa neste prefácio, como a longa lista citada pelo autor, utilizando a palavra *ház* (casa) da qual seguem alguns registros: “*házban* – na casa; *házba* – à casa (direção); *házra* – sobre a casa (direção); *házzal* – com a casa; *háznal* – perto da casa; *házhoz* – para perto da casa; *házig* – até à casa; *házért* – por causa da casa; *házzá* – feito casa (reduzido a, tornado casa)...” (ROSA, 1957, p. 21). A flexibilidade e as possibilidades para o livre fluir da verve criativa é o que o autor brasileiro procura notabilizar, não só no exemplo citado acima como em muitos outros que se espalham pelo texto em questão.

Depois de evidenciar para o leitor o caráter flexível do húngaro, Guimarães Rosa prossegue observando que tal caráter dota os escritores do país de um relevante acervo, disponível para ser utilizado de múltiplas maneiras. Sobre a língua húngara, afirma:

Também, e o quanto ninguém imagina, é uma língua *in opere* fabulosamente em movimento, fabril, incoagulável, velozmente evolutiva, toda possibilidades, como se estivesse sempre em estado nascente, apta avante, revoltosa. Sem desfigurar-se, como um prestante e moderno mecanismo, todo tratável, ela aceita quaisquer aperfeiçoamentos estruturais e instrumentais, que, nas exaltadas arremetidas criadoras de uma experimentação contínua, os escritores lhe infligem, segundo as mais sutis ou volumosas intenções (ROSA, 1957, p. 24).

Destarte, as particularidades desse idioma possibilitam o neologismo: “Por sua própria natureza original, permite todas as caprichosas e ousadas manipulações da gênese inventiva individual. Praticamente ilimitada é a criação de neologismos, o *verbum confingere*” (ROSA, 1957, p. 24). “Modável” e “digerente”, utilizando as palavras de Guimarães Rosa, a língua húngara abre-se ao indivíduo, que não é só o escritor, no âmbito artístico, mas que se estende a qualquer sujeito usuário da língua, disposto a elaborar palavra:

O intercambiar dos sufixos e das partículas verbais é universal: os radicais aí estão, à espera de um qualquer afixo, como os forames de um painel de mesa telefônica, para os engates *ad libitum*. [...] Vale é o valível. Imissões adúlteras não são ilegítimas. A seiva arcaica se refestela. Absorvem-se os ruralismos. Recapturam-se as esquivas florações da gíria. Entre si, as palavras armam um fecundo comércio (ROSA, 1957, p. 24).

O interesse de Guimarães Rosa em constatar que um idioma que estruturalmente está aberto a mudanças e a novas apreensões afetivas é um fato que beneficia os escritores nacionais, é de grande importância para este trabalho, sobretudo quando se percebe as demais listas de palavras coletadas pelo autor brasileiro e que seguem em largas citações no decorrer do prefácio. Esse procedimento é uma das vertentes-chave de seu processo criativo que pode ser descrito como um olhar profundamente investigativo sobre o outro, que procura colher como resultado a ampliação do próprio aparato criativo e a possibilidade de um fazer poético original, entendendo “original” como a possibilidade de uma escrita que condense a singularidade de cada autor.

Por fim, no prefácio “Pequena palavra”, é interessante localizar a crítica, ainda que coberta de receio, à tradução dos contos feita para o português por Rónai:

Saudável é notar-se que ele não pende para a sua língua natal, não imbui de modos-de-afeto seus textos, que nem mostram sedimentos de lá; não margiariza. Antes, é um abrasileiramento radical, um abrasileiramento generalizado, em gama comum, clara, o que dá o tom. A mim, confesso-o, talvez um pouquinho, quem sabe até agradasse também a tratção num arranjo mais temperado à húngara, centrado no seio húngaro, [...] o especioso de traços húngaros, húngarinos (ROSA, 1957, p. 25-6).



Percebe-se a valorização por parte do escritor de Cordisburgo de uma tradução voltada para a língua fonte, capaz de transmitir as idiossincrasias de um lugar estrangeiro por meio do idioma.

A respeito do fazer criativo de Guimarães Rosa e de sua ampla curiosidade com as palavras, a entrevista concedida a Günter Lorenz é um dos textos mais esclarecedores. A entrevista aconteceu durante o Congresso de Escritores Latino-Americanos em Gênova no ano de 1965.

Na entrevista o autor mineiro comenta sua difusa religiosidade, em que prefere ressaltar a proximidade com o infinito como meio viável de relação com esse aspecto: “A religião é um assunto poético e a poesia se origina da modificação de realidades lingüísticas. Desta forma, pode acontecer que uma pessoa forme palavras e na realidade esteja criando religiões” (LORENZ, 1973, p. 349). Aparte a devida atenção para perceber que o autor eleva o fazer criativo ao ligá-lo ao fazer religioso, há em sua citação o desejo de enfatizar o alcance da intuição em sua obra: “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” (LORENZ, 1973, p. 350). Por isso, almeja distanciar-se da perspectiva científica, ou objetiva, ao enquadrar seus personagens.

Em sua obra, especificamente, em *Grande sertão: veredas* há a elaboração de uma linguagem própria para a qual, como se abordou no princípio desta seção, convergem uma ampla gama de elementos provenientes do olhar atento e da experiência direta com o real. Essa experiência buscada pelo autor favoreceu uma apreensão própria do alheio, numa captura que não se quer dominada pelo estritamente racional:

E também choco meus livros. 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 atilados [...] O ato de escrever já é a técnica e a alegria do jogo com as palavras (LORENZ, 1973, p. 336)

O excerto traz em síntese dois personagens: o vaqueiro, o homem do sertão, e o douto professor, dotado de saber institucional. Observe-se que a algria do jogo com as palavras, é atribuída àquele que não tem conhecimento formal. O escritor vê maior proveito nessa experiência, porque identifica maiores possibilidades criativas.

Sob esse enfoque, encontra-se sua ligação com a língua, como pergunta Lorenz em seguida. O autor mineiro, então, expõe seu método: “Primeiro, há meu método que implica na 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” (LORENZ, 1973, p. 338). Por isso, recorre a usos singulares de sua região, o que contribui para imprimir o tom de originalidade que procura. Posteriormente, o autor afirma:

Além disso, como autor do século XX, devo me ocupar do idioma formado sob a influência das ciências modernas e que representa uma espécie de dialeto. E também está à minha disposição esse magnífico idioma já quase esquecido: o antigo português dos sábios e poetas [...] E ainda poderia citar muitos outros, mas isso nos levaria muito longe. Seja como for, tenho de compor tudo isto [...] e assim nasce o meu idioma, que quero deixar bem claro, está fundido com elementos que não são de minha propriedade particular, que são acessíveis igualmente para todos os outros (LORENZ, 1973, p. 338).

Note-se que Guimarães Rosa ao elaborar “seu idioma” preocupa-se em fazer convergir uma multiplicidade de elementos, dentre os quais, além da oralidade, já levantada, também se encontra a própria língua literária em que escreve sua obra. Desse modo, trata tanto do português, quanto de outros idiomas, que o autor preferiu não especificar, mas que já foi observado no princípio deste tópico, em carta trocada com sua prima Lenice.

Segue-se também a ideia de que há um embassamento provocado pela rotina no idioma comum, o que turva a visão da vida como acontecimento único e irrepetível. Desse modo, recorrer a uma pluralidade de idiomas, buscar a influência da oralidade e investigar profundamente a própria língua são recursos que contribuem para conhecer a si mesmo, uma vez que a palavra é identificada com a vida:

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 (LORENZ, 1973, p. 339-340).

O caráter intuitivo é desejado nesse processo, que a um primeiro momento pode parecer demasiado racional. Por isso o autor mineiro prefere ser entendido como um alquimista e rejeita a comparação com James Joyce: “Ele era um homem cerebral, não um alquimista. Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão” (LORENZ, 1973, p. 340).

Esse caráter está presente no último texto a ser estudado neste tópico que compõe o livro *Tutameia: terceiras estórias* (1967). Trata-se de um de seus quatro prefácios, intitulado “Hipotrérico”. O referido texto trata da possibilidade de criar palavras, de utilizá-las fora de seu contexto usual e de se utilizar de termos incomuns. Ademais, insere um tom irônico em relação aos defensores do “bom português” apresentados em seu caráter conservador quanto ao idioma.

Uma nova palavra é localizada: “Há o hipotrérico” (ROSA, 1967, p. 76). Assim, o narrador dirige-se àquele que não suporta a novidade de um termo novo, mas se encontra no paradoxo de ter para defini-lo um neologismo: “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 existência” (ROSA, 1967, p. 76).

Percebe o narrador que, no entanto, somos todos um pouco hipotréricos, pois em geral preferimos lidar com hábitos arraigados ou estar em conformidade com um padrão pré-determinado. Assim, a maioria de nós tende a fugir do neologismo, já que este aponta para um desvio possível dentro do fluxo aparentemente estável do idioma:

Salvo o excepto, um neologismo contunde, confunde, quase ofende. Perspica-nos a inércia que soneja em cada canto do espírito, e que se refestela com os bons hábitos estalados. Se é que um não se assuste: saia todo-o-mundo a empinar vocábulos seus, e aonde é que se vai dar com a língua tida e herdada? Assenta-nos bem à modéstia achar que o novo não valerá o velho; ajusta-se à melhor prudência relegar o progresso no passado (ROSA, 1967, p. 64).

O apego à tradição está também no conceito que impõe que mudanças só são bem-vindas quando aceitas pela maioria ou consolidadas pelo grupo. O narrador do prefácio, todavia, lembra que “inventar palavras” é sempre uma ação do indivíduo e caracteriza o neologista ideal da seguinte maneira: “Na fecundidade do araque apura-se a vantajosa singeleza, e a sensatez da inocência supera as excelências do estudo. Pelo que terá que ser agreste ou inculto o neologista, e ainda melhor se analfabeto for”

(ROSA, 1967, p. 77). Como tema que já se apresentava na entrevista a Lorenz, anteriormente analisada, o criador de palavras, segundo o autor mineiro, não precisa dominar a modalidade escrita, ou primar pela erudição, mas deve atuar com naturalidade e inocência.

Prossegue-se comentando que o neologismo em geral provém de uma intencionalidade. Assim, cita personalidades reconhecidas em seu âmbito de estudo, que ao longo do tempo pensaram novos conceitos e, por conseguinte, elaboraram neologismos:

Seja que, no sem-tempo cotidiano, não nos lembremos das muitíssimas que foram fabricadas com intenção – ao modo como Cícero fez qualidade (“*qualitas*”), Comte altruímo, Stendhal egotismo, Guyau amoral, Bentham internacional, Turguêniev niilista, Fracástor sífilis, Paracelso gnomo, Voltaire embaixatriz (“*ambassadrice*”), Van Helmont gás, Coelho Neto paredro, Rui Barbosa egolatria, Alfredo Taunay necrotério; e mais e mais e mais, sem desdobrar memória. Palavras em serviço efetivo, já hoje viradas naturais, como o fácil e jeito e unto de espontâneas, conforme o longo uso as sovou (ROSA, 1967, p. 77).

Estas palavras, atualmente não são percebidas como neologismos, mas já o foram, permitindo que se configurasse um conceito novo e ampliando a percepção da realidade.

Elas diferenciam-se, no entanto, das que o narrador almeja priorizar, visto que surgiram apenas para obedecer a determinado fim. Para o narrador, nesse uso amplamente hegemônico da língua em que pesa a objetividade: “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” (ROSA, 1967, p. 77). Assim, a criação, em proveito do aspecto lúdico e do aumento da expressividade, se traduz na língua tendo necessariamente o auxílio de uma subjetividade.

O narrador se remete a ela, atestando o que o autor mineiro já havia afirmado na entrevista a Lorenz, que o neologista mais eficaz dentro de tal escopo é o homem simples, dotado de menor repertório erudito. Tal indivíduo demonstra autonomia ao criar palavras, ao imprimir uma perspectiva singular no repertório que tem disponível. De acordo com o narrador:

E fique à conta dos tunantes 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 de sem congruência, pedestres ainda na lógica e nus de normas (ROSA, 1967, p. 78).

No prefácio há a constatação do risco que a naturalidade em elaborar palavras representa às normas fixas: “Do que tal se infere serem os neologismos de um sertanejo desses, do Ceará ou de Minas Gerais, coisas de desadorno, imanejáveis, senão perigosas para as santas convenções” (ROSA, 1967, p. 78). Os usos inesperados ameaçam a estabilidade dos padrões, tanto na língua, especificamente, quanto fora dela. A provocação ao hipotrélico, indivíduo defensor do “bom português”, se realiza quando ele próprio precisa de uma palavra nova e sofre com o interdito do interlocutor, na anedota que quase encerra o prefácio. A pequena história se dirige também a este interlocutor, que não sendo o hipotrélico, também pode agir como um, negando ao outro o seu potencial para “neologizar”.

De modo irônico, o prefácio termina com a “Glosação em apostilas ao hipotrélico”, um pequeno glossário dirigido àquele que precisa de explicação pormenorizada do léxico obscuro utilizado ao longo do texto, ao mesmo tempo em que contém ideias aparentemente dispersas a respeito do tema do prefácio. Nesse adendo, há palavras descritas recorrendo a referências eruditas, a busca em dicionários e enciclopédias, ainda que em uma e outra indique a presença de palavras inventadas que não possuem sentido algum. Ao refletir sobre isso, o narrador assevera:

À neologia, emprego de palavras novas, chamava Cícero “*verborum insolentia*”. Originalmente, *insolentia* designaria apenas: singularidade, coisa ou atitude desacostumada, insólita; mas como a novidade sempre agride, daí sua evolução semântica, para: arrogância, atrevimento, atitude desaforada, petulância grosseira (ROSA, 1967, p. 80).

Cita Cícero para retomar a ideia de neologia como atrevimento que se exprime pela/ na palavra. Nos analisados neste tópico, observa-se que o recurso ao neologismo é um procedimento criativo extensível a todos, preferencialmente os não especialistas que assim como os escritores podem usar a língua de forma inesperada.

#### **4.3. Experimentação neológica: abordagens do processo criativo**

Guimarães Rosa, ao formular uma linguagem singular, com a inserção de distintos elementos, dentre eles os mais propriamente regionais, como a oralidade, além de outros, como os que dependem da aproximação com a cultura do outro, como as referências eruditas, os arcaísmos e os estrangeirismos, constituiu uma escrita voltada para a experimentação.

Esse direcionamento alcança a palavra poética que na compreensão de seu processo criativo é um dos pilares no entendimento de sua obra e da consequente maneira como foi traduzido tendo em perspectiva os distintos projetos de tradução da sua obra para o espanhol.

A crítica da obra do autor mineiro, ao longo do tempo, ao abordar a linguagem e neologismos, propôs enfoques que ora priorizaram aspectos linguísticos da análise, ora se detiveram em aspectos literários. Por isso, este trabalho prossegue debruçando-se sobre estudos que sendo realizados tanto por linguistas, quanto por teóricos da literatura, adotaram como percurso o recorte lexical e outras camadas ao sistema da língua. Posteriormente, expõem-se estudos que tiveram a literatura como enfoque principal, preocupando-se com os aspectos culturais e criativos de *Grande sertão: veredas*.

#### **4.3.1. Descrições da forma**

A riqueza experimental presente nas obras de Guimarães Rosa despertou alguns de seus leitores para os vários instrumentos formais que se reuniam no estilo do autor constituindo uma prosa árida e em certos momentos obscura. Entre tais estudiosos encontram-se linguistas e críticos literários que em textos publicados em livros ou em periódicos exploraram essa perspectiva.

O crítico e romancista Manoel Cavalcanti Proença (1905-1966), publica em 1959, *Trilhas no Grande sertão*. Este ensaio tem um amplo segmento de análise dos “aspectos formais” do romance rosiano e por tal profundidade é constantemente referenciado pelos leitores que o sucederam. Proença, mesmo que com reservas, comenta a similaridade entre a escrita de Guimarães Rosa e o estilo Barroco ao declarar que: “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” (PROENÇA, 1959, p. 210-211).

O crítico percebe uma tendência de outros estudiosos a fazer essa relação e, apesar da não correspondência estrita com o estilo de época citado, constata que algumas particularidades permitem a alusão devido ao “pendor enfático”, à “altiloquência” e ao “lúdico”, fatores relevantes que conduzem a uma percepção inesperada da linguagem. Sob essa perspectiva, descreve o estilo do autor mineiro da seguinte maneira:

A e B altercam, quando C aparece para apaziguá-los. Fiquemos apenas no segundo tempo: Chegou C para apaziguá-los. Ora, apaziguar é palavra por demais corrente, esvaziada de conteúdo emotivo – o radical, com lodo na sua imensa carga de sentimentos e sugestões, sufocado entre o prefixo e a desinência, e dessorado pelo muito uso. Então é preciso reavivá-lo ou, se não for possível, substituí-lo por outra palavra ou expressão que lhe estejam analogicamente ligadas (PROENÇA, 1959, p. 211-212).

O autor mineiro, segundo a análise de Proença, realiza uma série de desdobramentos na palavra, mais especificamente em seu radical, até diminuir a sensação de afinidade e a possibilidade de se encontrar a origem do termo. Essa técnica provoca estranheza e não permite a apreensão rápida de um único sentido.

O crítico cuiabano cita o título do primeiro livro publicado por Guimarães Rosa, que trazia logo no título um dos traços de seu fazer criativo<sup>35</sup>. Nesse aspecto, define a ideia de liberdade identificada na obra do autor que: “daí por diante utilizaria o instrumento que melhor transmitisse sua mensagem, sem indagar-lhe a origem ou a idade” (PROENÇA, 1959, p. 213).

O ensaio continua com a descrição dos mecanismos do estilo rosiano, dividindo seu texto entre aqueles que considera mais expressivos, a saber: os latinismos, os arcaísmos, os indianismos, os expletivos, o pleonasma, os superlativos, a ordem, os jogos sonoros, as onomatopeias, a prefixação e os toponímicos.

Alguns dos latinismos, presentes em *Grande sertão* são: *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).

---

<sup>35</sup> Trata-se da coletânea *Sagarana* (1956) cujo título é um dos neologismos criados pelo autor em que, segundo Sant’Anna Martins, “saga” remete às narrativas lendárias e históricas escritas principalmente na Islândia entre os séculos XIII e XIV e “-rana” é sufixo tupi que significa semelhança (MARTINS, 2001, p. 439). De acordo com a mesma autora, Guimarães Rosa recomendou em correspondência que os tradutores não alterassem o título.

Os arcaísmos são entendidos como expressões que em geral não estão mais em uso no idioma. O crítico aponta que pode haver dificuldade em diferenciá-los de certos termos regionais e cita como exemplos: *aspeito*, *assino*, *direitamente* e *teúdos*. Dentre as palavras utilizadas atualmente que Guimarães Rosa emprega no sentido arcaico estão: *acinte* (como causa, efeito) e *ofendido* (significando ferido). As 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).

A respeito dos indianismos, Proença observa que se encontram espalhados na obra, a exemplo de: *ocas*, *tapejar*, *mbaiá* e *caapuão*. O crítico comenta *tapejara* (*tape*: caminho e *jara*: senhor) e *mbaiá*. Os dois provêm do tupi, sendo que o primeiro está relacionado com os indivíduos “conhecedores de caminhos, os guias” (PROENÇA, 1959, p. 216) e o segundo é um designativo dos índios guaicurus referindo-se a uma forma de camuflagem na mata em períodos de batalha. Demonstra-se com isso que, quando se apropria de termos do latim ou do tupi, Guimarães Rosa em seu processo de produção investiga formas de aproveitar a flexibilidade possível na língua.

Quanto aos processos neológicos, Proença se refere ao uso de prefixo ou de sufixo em um radical, ao mesmo tempo em que se debruça sobre outros processos como a produção de câmbios fonéticos, a busca de sentidos em desuso e a modificação da ordem sintagmática. O crítico também comenta a respeito do lugar da oralidade no texto rosiano:

Dada a busca da oralidade, a linguagem de Guimarães Rosa não pode deixar de ser examinada sob esse aspecto. Convém, no entanto, esclarecer que o aproveitamento das peculiaridades orais, no caso, não implica em reprodução documental da linguagem falada. O que existe é a estilização dos processos expressivos que a caracterizam e de suas tendências para a intensificação (PROENÇA, 1959, p. 219).

Desse modo, percebe-se que há pesquisa e, conseqüente, apropriação de elementos típicos da fala de uma dada região do Brasil na escrita. Isto propicia maior flexibilidade, ultrapassando os limites aparentes entre as duas modalidades e fazendo com que o significado se amplie e se rearticule.

Proença continua listando outros fenômenos encontrados em *Grande sertão: veredas* como ocorrências de expletivos, pleonasmos, superlativos, jogos sonoros, onomatopeias, prefixação e toponímicos. De acordo com o crítico, ainda que seja possível ressaltar o amplo uso dessas ocorrências, não há uma total arbitrariedade no



aproveitamento das potencialidades da língua:

Mas – convém repetir e explicar melhor – ele não usou um sistema arbitrário, nem de hermetismos intencionais; apenas exagerou tendências da linguagem regional, quer sintéticas, quer expressionais, explorando as virtualidades da língua sem, entretanto, fugir aos seus processos tradicionais na formação de neologismos, ou no revigoreamento de palavras dessoradas (PROENÇA, 1959, p. 226).

Concorda-se com Proença no entendimento de que Guimarães Rosa aproveitou o que preexistia na linguagem e intensificou seu potencial compositivo ao utilizar de maneira recorrente uma pluralidade de recursos, capazes de proporcionar maior expressividade estilística. Desse modo, o neologismo assume acentuado relevo nesse jogo expressivo:

Ora, Guimarães Rosa não faz outra coisa senão apelar para essa consciência etimológica do leitor, 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. Uma espécie daquele silêncio que desperta os moleiros quando cessa o rolar do moinho (PROENÇA, 1959, p. 226).

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. Quando se retoma o prefácio “Hipotrécico”, apresentado no tópico anterior, compreende-se que Guimarães Rosa atua sem se preocupar com a delimitação de um sentido específico aos termos criados, defendendo a língua em seu caráter lúdico.

Em seguida, Proença faz referência aos processos de composição por justaposição e aglutinação, neologismos sintáticos e casos de derivação imprópria em que há a conversão de nomes em verbos. Ao lado desses, destaca-se o reavivamento de expressões estereotipadas com o objetivo de atrair o olhar do leitor. Segundo o crítico cuiabano: “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 velha” (PROENÇA, 1959, p. 232). Assim, salienta-se o interesse do autor mineiro por organizar de modo inesperado as expressões desgastadas ou previsíveis para intensificar o leitor em sua experiência com a obra.

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 preexistentes.

Observa-se em tal descrição que Proença não lista apenas recursos lexicais, mas também recursos de ordem sintática. E, no decorrer do ensaio, reflete sobre aspectos relevantes com base na observação desses mecanismos, como a utilização da oralidade por Guimarães Rosa.

Quanto ao questionamento se o autor mineiro criou um idioma novo, Proença prefere deter-se ao fato de que houve uma profunda busca por recursos 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 linguagem literária (PROENÇA, 1959, p. 217).

O crítico analisa nos distintos momentos de seu ensaio os processos neológicos que Guimarães Rosa utilizou para explorar as possibilidades do idioma. Dentre eles, como já se referiu anteriormente, investigou a adição de prefixo ou sufixo a um radical, câmbios fonéticos, regionalismos, reavivamento de sentidos em desuso e modificação da ordem sintagmática.

Os leitores que se seguiram a sua análise o retomam com frequência para confirmar ou aprofundar seus pontos de vista. Dentre eles está Mary Lou Daniel, que escreve em 1968 o livro *Travessia literária: João Guimarães Rosa*, realizando uma pesquisa de grande profundidade a respeito das experimentações de linguagem feitas pelo autor mineiro em sua obra. Sua pesquisa abrange *Sagarana*, *Corpo de baile*, *Grande sertão: veredas*, *Primeira estórias* e *Tutameia*, com o objetivo de propor uma leitura abrangente. Nesse caso, mesmo quando investiga uma obra específica, procura integrá-la ao todo da obra do autor.

Tanto nas divisões dos capítulos, quanto nos conceitos que subsidiam sua análise, nota-se a base linguística e estilística, a saber: “Léxico”, “Gramática-sintaxe” e “Poética e Retórica”. Neste trabalho, por tratar do interesse maior do presente estudo, observam-

se algumas considerações de Daniel presentes em “Léxico”.

De início a crítica afirma que uma das motivações dos autores brasileiros ao longo do século XX para ampliar a base vocabular do idioma está na caracterização do cenário brasileiro: “Aqui a exuberância natural e cultura cosmopolita exigem da literatura nacional um léxico que exiba maior grau de variedade, originalidade e riqueza” (DANIEL, 1968, p. 18). Em tal perspectiva, Daniel insere Guimarães Rosa na mesma tradição de Mário de Andrade.

Outro aspecto motivador, falando especificamente do autor mineiro, é a intensificação do potencial evocativo das palavras. Mesmo comentando especificamente o conto “São Marcos”, de *Sagarana* (1980), observa-se que sua conclusão é extensível ao conceito de linguagem buscado por Guimarães Rosa:

A palavra é uma entidade essencialmente independente, embora suas qualidades mais completas sejam reveladas por via do seu uso e interação com outras palavras; por isso, cada vocábulo tem mérito *per se* além de qualquer simbolismo representativo ou conotativo que possua dentro do seu contexto. As palavras são basicamente de criação expressiva, e como tal são altamente subjetivas com relação tanto aos que falam ou escrevem quanto aos que ouvem ou leem. Os vocábulos, sejam eles falados ou escritos, possuem certa força mágica de evocação ou sugestão, e são capazes de exercer no espírito humano um efeito restritivo ou libertador. É preciso que o léxico se renove constantemente para que os vocábulos empregados com excessiva frequência experimentem um processo de ‘rebarbarização’, recuperando assim a porção perdida da sua potência e significado (DANIEL, 1968, p. 20-21).

Daniel nota que os vocábulos podem ser entendidos tanto em sua singularidade, quanto na relação mais abrangente com a situação em que se inserem. Assim, como parte integrante da criação estética, relacionam-se à subetividade de quem experiencia a obra podendo atuar de maneira restritiva ou libertadora. Tal relação do leitor com a obra, em especial das palavras com ele, assume conotação encantatória, aludindo a um “processo de rebarbarização”, que além do tom subjetivo, vincula-se ao potencial de libertar sentidos que não estão evidentes.

Quando comenta a respeito do aparato técnico utilizado por Guimarães Rosa, trata do fenômeno neológico. Segundo a crítica, a criação vocabular acontece sob duas vertentes: “a) a apropriação de recursos léxicos já de uso comum na língua arcaica ou moderna de um nível ou outro e (b) a criação de neologismos” (DANIEL, 1968, p. 24). Sobre a primeira vertente, Daniel preocupa-se em investigar as formas de apropriação e

uso de arcaísmos, regionalismos e o jogo com o léxico coloquial e o erudito nas obras do autor.

A segunda vertente é dividida em outro par de técnicas descritas da seguinte forma:

Para a nossa consideração dos processos específicos empregados por Guimarães Rosa na formação de neologismos, podemos fazer uma divisão dupla da técnica: a) analítica e (b) derivativa. No primeiro grupo encontramos os processos de afixação, mudança interna e abreviação de palavras; e no segundo os de mistura, influência ou criação interparadigmática e formação popular (DANIEL, 1968, p. 24).

A crítica agrupa as técnicas encontradas em duas divisões, a analítica e a derivativa, investigando as especificidades do processo de criação de palavras empregado por Guimarães Rosa. Destaca-se que a autora dialoga com Cavalcanti Proença também nesse aspecto, ainda que adote um corpus mais amplo de estudo.

Esse diálogo com o crítico cuiabano, presente nos leitores que o seguiram e que reconhecem a sólida abordagem empregada em *Trilhas no Grande sertão* (1959), está presente igualmente em Castro, que já principia seu livro *Universo e vocabulário do Grande Sertão* (1982) com uma dedicatória a Cavalcanti Proença. O livro de Castro alcançou duas edições, uma em 1969 e outra em 1982, evidenciando uma recepção favorável ao seu trabalho. O objetivo principal do crítico foi organizar um glossário capaz de estimular a curiosidade do leitor, ao mesmo tempo em que elucida a singularidade lexical de *Grande sertão: veredas*. Para a presente tese, o trabalho de Castro proporcionou uma base fértil dentro do recorte realizado pela ligação com uma ampla gama de autores e por se ater ao romance rosiano.

Em sua introdução denominada “O universo: veredas”, Castro faz uma síntese dos recursos usados pelo autor mineiro. Destaca a necessidade de abordar a palavra de uma maneira ampla, propiciando a ligação com as outras camadas textuais:

A estrutura do romance é uma combinação perfeita do *material* – os elementos linguísticos, ideia, sentimentos organizados pelo autor – e *procedimento*, a manipulação desse material para produzir o efeito artístico visado. Assim é no *Grande sertão* a palavra – pesquisada, bombardeada em seu núcleo – para servir ao sertão-mundo [...]. Com efeito, o cosmos rosiano, dentro qual decorre a sagarana de Riobaldo, requer o aprofundamento (manipulação) de uma linguagem nova e/ou inovada (ideia), seiva de que terá de se nutrir até o fim (CASTRO, 1982, p. 18).

Tal combinação que a palavra configura funciona como um eixo possível de ser localizado ligando-se a outras camadas internas e externas a ela. A junção de afixos e de radicais diferentes compondo um único item léxico são exemplos de processos que constituem as camadas internas da palavra. Relações com outras culturas, a oralidade e a tradição formam as camadas externas que influenciam em qual recurso deve ser o mais favorável de acordo com os objetivos estéticos do autor.

Sobre fatores que estimulam a percepção do leitor, Castro comenta aspectos como o uso de antíteses e encadeamento rítmico. Não só as distintas apropriações da palavra caracterizam a escrita do autor, mas também a presença constante de antíteses caracteriza a maneira como elabora suas imagens. Segundo Castro, esses elementos permitem uma aproximação entre *Grande sertão: veredas* e o barroco.

O ritmo também se relaciona à poesia sendo capaz de libertar o leitor de seus hábitos arraigados. Observa-se com isso, que Guimarães Rosa em seu estilo investiga soluções que se desviem do habitual e, ao buscar a poesia, questiona o próprio gênero romance.

As soluções encontradas por Guimarães Rosa conferem um novo ordenamento ao real e compõem detalhes de grande expressividade quando recorre a expletivos e à reinvenção do que é coberto pela trivialidade. Segundo Castro: “Faz parte desse planejamento a guerra ao lugar-comum, à frase-feita, ao clichê — que não serão evitados, como se verá, mas recondicionados inventivamente” (CASTRO, 1982, p. 21).

Sobre a criação de palavras, o crítico a relaciona ao interesse mais abrangente do autor mineiro de elaborar o próprio idioma, favorecendo a produção de neologismos como instrumento capaz de tornar sua linguagem particular. De acordo com Castro: “Não se queira conferir a Guimarães Rosa a criação de uma língua ou um dialeto. Podemos, todavia, atribuir-lhe a tradução de uma linguagem dentro da língua” (CASTRO, 1982, p. 22). Guimarães Rosa conseguiu realizar uma linguagem, a sua linguagem, dentro da língua comum, o que lhe permitiu a apropriação e a fluência desse processo em meio à diversidade de recursos disponíveis. A interferência na língua comum permite que estabeleça um outro contato com o leitor, com o qual passa a se relacionar por meio do estranhamento e da experimentação.

Castro concebe o fenômeno neológico em *Grande sertão: veredas* como palavras elaboradas pelo autor para atender a uma situação particular e que atendem fundamentalmente a um pendor criativo: “Estando a invenção de Guimarães Rosa a

serviço imediato da ênfase visando a um conjunto harmônico, tais termos são pedras angulares dentro de um determinado texto, e rara vez, ou jamais, se repetem” (CASTRO, 1982, p. 26-7). Então, em diálogo com o ensaio de Cavalcanti Proença, examina a ocorrência de fenômenos como a analogia, o redobro, a aglutinação, a justaposição, a verbificação, a nominalização, a vocabulização onomatopaica e a afixação, os indianismos e os estrangeirismos.

O crítico relaciona este último ao profundo interesse de Guimarães Rosa por outros idiomas, o que favorece sua habilidade em adaptar palavras estrangeiras na sua obra. Segundo Castro:

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. Ele atenta para o fato de que uma palavra é [...] a mínima forma livre, a propriedade do seu uso há de conferir-lhe a faculdade de transcender essa medida (CASTRO, 1982, p. 35).

O autor mineiro propõe uma série de inovações que funcionam como uma outra realidade, paralela ao que está sendo dito na superfície, que ao mesmo tempo intensifica e amplia o sentido. Segundo Castro, esse processo torna-se evidente em palavras como *smart* e *show*, anglicismos transformados pelo autor em “esmartes” e “xô”.

Similar ao enfoque do crítico surge a pesquisa de Nilce Sant’Ana Martins, autora de *O léxico de Guimarães Rosa* (2001). O livro apresenta um caráter semelhante quanto ao objetivo de constituir um glossário com o léxico resultante do labor de Guimarães Rosa em suas publicações, mas assume um direcionamento voltado de forma mais incisiva para o aspecto estilístico e um caráter mais abrangente no *corpus* levantado.

O recorte priorizado pela pesquisadora é o de vocábulos que se desviam da norma da língua portuguesa e que possuem singular expressividade, citando nesse grupo os neologismos (MARTINS, 2001, p. 12). Tais vocábulos estimulam o leitor a participar do jogo estético e se associam ao fator da experimentação:

O uso que faz da língua resulta simultaneamente de imaginação, sensibilidade, memória, conhecimento, pesquisa, erudição; de “trabalho, trabalho e trabalho”, para usar sua própria explicação; acrescenta-se ainda, com relação a seu experimentalismo, ousadia, anseio de originalidade e perfeição. Pode-se dizer que o seu ideal de língua literária se enquadra nas características que ele apreendeu do idioma húngaro (MARTINS, 2001, p. 11).

Martins cita o prefácio “Pequena palavra” (1957), já estudado anteriormente, em que Guimarães Rosa ao comentar sobre o funcionamento do húngaro, exalta o potencial do idioma estrangeiro de ser moldado de acordo com o desejo individual.

Em relação aos neologismos, estes advêm do esforço criativo no intuito de produzir efeitos inesperados e conduzir a atenção do leitor por outras camadas além da superfície do que é contado. Sob esse aspecto, liga-se a outros recursos como o uso de termos arcaicos, de regionalismos e de onomatopeias no estímulo a novas atitudes do receptor diante do texto:

A sintaxe, por suas inversões e elipses, e o léxico, por sua requintada complexidade, não permitem que o texto seja recebido passivamente, mas solicitam o leitor a ter também algum papel na criação artística. 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, rebarbativos, abstrusos — impregnados, enfim, de múltiplas conotações (MARTINS, 2001, p. 11).

De acordo com a pesquisadora, Guimarães Rosa apropria-se da língua, em seu aspecto estrito, e amplia os recursos provenientes do patrimônio lexical, de modo a permitir o surgimento de sentidos inusitados e compor vocábulos de variadas tonalidades e intenções.

A criação de palavras em sua perspectiva majoritariamente linguística destacando elementos estilísticos, a organização de glossários e o amplo uso de termos advindos desse campo de estudo foram o que se observou até aqui. O tema, no entanto, também foi estudado sob a ótica da composição literária e das relações possíveis dentro do texto estético, como se aborda no tópico seguinte.

#### **4.3.2. A criação de palavras no texto estético**

As obras de Guimarães Rosa, desde *Sagarana* (1946), seu primeiro livro publicado, provocam impacto na crítica, gerando grande número de leituras que buscam compreender o fenômeno surgido e a maneira como se liga à tradição anterior. *Grande sertão: veredas* intensifica essa produção que nota como o autor mineiro consolida sua escrita e dialoga com o nacional e o estrangeiro.

Wilson Martins (1921-2010) trabalhou como crítico e pesquisador do texto literário. Organizou a conhecida coleção *História da inteligência brasileira* em sete volumes. Produziu a respeito de Guimarães Rosa significativas leituras que se sobressaem das demais por seu teor negativo em contraste com a recepção de sua época. Nelas, o crítico destaca o caráter pitoresco e exótico que encontra de modo a conscientemente classificar o autor mineiro no cânone da prosa regionalista. Os textos “Um novo Valdomiro Silveira” (1991), “Radiografia de Sagarana” (1946) e a introdução ao livro de Daniel (1968), intitulada “Guimarães Rosa na sala de aula”, apresentam esse caráter.

O crítico logo em 1946, mesmo ano de publicação de *Sagarana*, produz “Radiografia de *Sagarana*”. Posteriormente, em 1956 lança um artigo mais extenso que contempla, além da coletânea de contos, *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*, sob o título “Um novo Valdomiro Silveira”. Observe-se a continuidade do objetivo de Martins que desde seu primeiro artigo se interessa em realizar uma “radiografia” do autor, promovendo revisões cada vez mais abrangentes e que seguem o surgimento das obras.

Martins reitera suas reservas expostas na crítica precedente e inclui outros argumentos em que baseia sua leitura. Um deles é o de que Guimarães Rosa insiste na mesma fórmula em cada livro, o que resulta que o conjunto de sua obra até então publicada se distancie dos autores classificados como “universais”. Tal continuidade das fórmulas tem como consequência o pitoresco: “O escritor mineiro, ao contrário, vê o indivíduo através do homem, restringe-se, sem o querer [...] a um canto reduzido do regional e tem mais brilho do que profundidade, mais pitoresco do que humanidade” (MARTINS, 1991, p. 172). Esse exagero no tom pitoresco torna, para Martins, a escrita do autor mineiro comparável a de outros escritores do regionalismo como Valdomiro Silveira (1873-1941) e Afonso Arinos (1905-1990), aquele considerado um dos precursores da estilização do regional.

Outro aspecto que diminui a importância de Guimarães Rosa e que é utilizado pelo crítico para justificar suas reservas é a “redução” do humano ao animal. Segundo Martins “esse estranho universo em que o homem se vê reduzido à sua expressão vegetativa mais imediata, enquanto os animais monopolizam a variada complexidade do sensível” (MARTINS, 1991, p. 172). O crítico também aponta de modo mais breve o que considera uma dedicação “excessiva” aos jogos o que torna os contos monótonos uma vez lidos em conjunto.



Posteriormente, é na parte II de seu artigo que o crítico comenta *Grande sertão: veredas*. Com este romance, Guimarães Rosa se consolida como autor de um mesmo personagem, que Martins identifica ao vaqueiro ou o jagunço. Essa repetição empobrece seu texto no caráter social e no linguístico.

O crítico destaca que Guimarães Rosa merece estar um pouco à frente dos demais regionalistas. Entretanto, tal consideração justifica-se de forma paradoxal, pois, para Martins, o autor mineiro é demasiadamente literário. A experimentação da linguagem torna-se fator a ser censurado, já que para o crítico paulistano o autor de *Grande sertão: veredas* se utiliza de “truques” sonoros e de composição:

O estilo de Guimarães Rosa é, pois, artificial, em dois sentidos: em primeiro lugar, por ser inteiramente inventado por ele, partindo de uma matéria-prima já agora de impossível identificação; em segundo lugar, porque, sendo assim, não corresponde à realidade que, em princípio, devia interpretar. Do ponto de vista mais diretamente gramatical, esse estilo repousa em alguns processos muito simples: antes de mais nada, ele costuma inverter certas construções comuns, deslocar palavras do lugar tradicional nas frases feitas (MARTINS, 1991, p. 178-9).

Guimarães Rosa é visto como artificial em seu estilo por motivos como a não fixidez dos elementos que confluem em sua escrita e pela carência de fundamento sociológico. Há uma clara dificuldade do crítico para encontrar elementos suficientes capazes de classificar a linguagem de Guimarães Rosa dentro dos limites do gênero que o identifica. Assim, destaca a inverossimilhança na fala do jagunço que foge à representação esperada, isto é, não corresponde à expectativa do crítico acerca da voz de um homem “rude”. Observa-se que, ao acusar o autor mineiro de tipificar o vaqueiro, Martins termina por ele próprio estereotipá-lo, visto que gostaria de perceber em *Grande sertão: veredas* o retrato de um ser sem complexidade.

Na introdução ao livro de Daniel, “Guimarães Rosa na sala de aula” (1968), constata-se uma maior complacência do crítico, que diminui a intensidade dos aspectos negativos que expõe nos dois artigos anteriores ao ceder a maior parte do seu texto à exposição de trabalhos apresentados na Universidade de Wisconsin, EUA, sobre a obra de Guimarães Rosa. Contudo, há revisões e retomadas em relação aos artigos anteriores que cabem no presente estudo.

Dentre elas está a comparação com Valdomiro Silveira em que Martins afirma reconhecer que o autor mineiro dota a linguagem de maior complexidade ao conectar esse aspecto com outros elementos do romance. De acordo com o crítico:

É natural, em vista disso (e, mais uma vez, Guimarães Rosa não teria alcançado o plano da obra-prima se tal não ocorresse), que haja, por um lado, relações estruturais entre a intriga, os personagens e o meio, e, por outro lado, entre essa arquitetura e a sua natureza de criação puramente estética (MARTINS, 1968, p. 15-16).

O crítico continua dando destaque a Guimarães Rosa, frente a outros regionalistas, no entanto a hesitação em reconhecer um valor mais amplo ao escritor mineiro também permanece. Sobretudo ao término da exposição dos trabalhos apresentados no supracitado seminário, quando Martins encerra sua introdução com a seguinte dúvida: “Pode-se pensar ao contrário do que parece postulado indiscutível de uma parte da crítica brasileira, que ele vai se configurar, com o tempo, renovador mais profundo e permanente das técnicas literárias do que das técnicas linguísticas” (MARTINS, 1968, p. 33). Então, lega à posteridade o compromisso de firmar o autor pelas técnicas linguísticas ou pelas técnicas literárias.

Um leitor que tem em perspectiva o entrecruzamento dos dois fatores em sua apreciação da obra de Guimarães Rosa é Pedro Xisto Pereira de Carvalho (1901-1987), que atuou ao longo de sua vida como professor, jornalista e poeta. No ensaio “À busca da poesia” (1970), publicado na *Folha da Manhã*, em 1957, tece comentários a respeito de ambos fatores abrangendo principalmente *Sagarana*, *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*.

Xisto questiona-se a respeito dos limites nem sempre fixos entre prosa e poesia e constata que o autor mineiro coloca em sua obra esse problema quando tenta questionar tais conceitos. O crítico tem como uma das respostas possíveis que a distinção está na finalidade atribuída a cada uma, sendo a mais própria da poesia a de estimular o “prazer poético” (XISTO, 1970, p. 9).

A poesia traz consigo, segundo Xisto, o retorno ao primitivo, no momento em que o homem começa a perceber-se envolto em relações:

A poesia volta, dialeticamente, aos seus começos que terão sido os próprios começos da linguagem, o homem descobrindo e abordando a natureza, o semelhante e a si mesmo. E marcando com o signo verbal a sua posse. E guardando-a pela memória. Esta é sagrada, para que se

guarde, por sua vez. As estórias, antes de serem narrativas, são afirmações, identificação do homem com seus feitos. A prosa das estórias, sendo mais expressiva do que discursiva. Assim o é na obra de Guimarães Rosa, como fora nos longínquos inícios do gênero (XISTO, 1970, p. 10).

Situa-se, portanto, como primeira manifestação daquele que se percebe em relação com outros de sua cultura e com seu lugar. A linguagem participa desse contexto não só como meio, mas também como fim, integrando o drama humano. Um exemplo, na obra de Guimarães Rosa, é a “ubiquação enfática” que, segundo o crítico, é quando se assegura à palavra a ênfase da qual resulta maior expressividade. Esse aspecto dá origem a uma prosa multidimensional, que desafia a gramática estática. Também torna a escrita do autor como um poema escondido na horizontalidade da prosa.

É importante destacar que, ao longo do ensaio, Xisto usa como correspondentes os termos vocábulo, signo e palavra, e chama o autor de romancista-poeta:

Os vocábulos do nosso romancista-poeta, não se restringem a contar uma estória. Eles têm, ainda, o que contar de si próprios. Eles são mais do que signos abstratos e indiferentes. Eles integram a coisa, participando, concretamente, das vivências (XISTO, 1970, p. 10).

A característica da “revitalização” é ressaltada por Xisto na escrita do autor mineiro. Segundo o crítico, entender a literatura como maneira de reativar a experiência, que pode tanto ser de uma única pessoa, quanto da sociedade, é uma das particularidades dos artistas genuínos. Estes utilizam a escrita para romper com o empobrecimento e a repetição.

Na obra de Guimarães Rosa, o crítico evidencia alguns aspectos responsáveis por inserir a ideia supracitada. Dentre eles há a busca pela palavra que se encontra em “Cara-de-bronze” (1976), mas que também está presente em *Grande sertão: veredas*. Sob tal perspectiva, Xisto afirma: “Literatura, literalmente, desde as letras do alfabeto. Enfocadas em suas tão simples, mas inéditas e inauditas virtualidades. Valoração. Criação. Poesia” (XISTO, 1970, p. 10).

O exemplo dado pelo crítico é do seguinte trecho: “Ah – oh! Aoh” (ROSA, 1967, p. 502). Nesse caminho está a incorporação de elementos da oralidade: “A valoração do oral na linguagem literária é um reaproximar-se à expressão e à vida” (XISTO, 1970, p. 24). Assim, tanto o recurso à onomatopeia quanto a invenção com

base na oralidade demarcam o intuito de permear a escrita de sons que se ligam ao primitivo e à escuta.

Outro estudo que procura compreender a complexidade presente na escrita do romance rosiano é o ensaio de Augusto de Campos intitulado “Um lance de ‘dês’ do Grande sertão” (1970), publicado originalmente em 1959 na *Revista do Livro*. Nele, o crítico paulistano compara *Grande sertão* ao *Finnegans Wake*, de James Joyce (1882-1941), identificando em ambos romancistas não só a utilização da linguagem, mas também sua tematização. Ainda que não trabalhe estritamente com o recorte levantado pelo atual estudo, percebe-se a contribuição de Campos nas ideias que lança, capazes de iluminar o modo como a linguagem no romance rosiano é apresentada.

Sobre esse aspecto encontra-se o primeiro vínculo observado pelo crítico paulistano entre Guimarães Rosa e Joyce:

Esta não é mais um animal doméstico atrelado ao veículo da “estória”, indiferente aos seus conteúdos. Identifica-se, isomorficamente, às cargas de conteúdo que carrega, e passa a valer, ao meso tempo, como texto e como pretexto, em si mesma, para a invenção estética, assumindo a iniciativa dos procedimentos narrativos (CAMPOS, 1970, p. 41).

Como está no excerto, a linguagem nos dois escritores não é apenas um instrumento para a realização do enredo, mas ela própria toma parte nos romances exigindo do leitor que considere sua participação no que é contado. No caso do brasileiro, o alto grau de invenção estética e o modo como ela está presente na narrativa se inserem numa linhagem de autores que têm tais características. Dentre eles, são citados Mário e Oswald de Andrade:

Daí a singular importância do romance de Guimarães Rosa, que vem retomar e redimensionar uma tradição, recente, é verdade, mas já quase completamente soterrada, na prosa brasileira: a de *Macunaíma*, de Mário de Andrade; a das experiências de Oswald de Andrade – *Serafim Ponte Grande* e *Memórias Sentimentais de João Miramar* – até hoje confinadas às primeiras edições, graças à lamentável indiferença de nossas casas editoras (CAMPOS, 1970, p. 43).

Tal inventividade, voltada para a palavra, aproxima o autor brasileiro ao irlandês quanto aos recursos linguísticos utilizados, tornando a barreira entre prosa e poesia apenas superficial.

Campos toma como precursor, na comparação entre Joyce e Guimarães Rosa, o crítico Oswaldino Marques que, no texto “Canto e plumagem das palavras”, publicado em 1957 na coletânea de ensaios críticos intitulada *A seta e o alvo* (1957), registra a utilização da “justaposição vocabular” nos dois escritores<sup>36</sup>. Marques de fato compara a maneira como ambos neologizam percebendo objetivos semelhantes nos dois autores quando se utilizam de tal procedimento. O crítico maranhense, no entanto, percebe como diferentes os resultados de cada um. Joyce remete-se mais a uma experiência individual, enquanto que Guimarães Rosa alcança abrangência maior ao aproximar a realidade sertaneja ao processo de experimentação. Segundo Marques:

Joyce, porém, nem sempre está a salvo da pecha de gratuidade. Há ocasiões em que se abandona a autênticas orgias neologísticas, aparentemente sem outro fim que não seja a ostentação de suas habilidades de inventor. João Guimarães Rosa, ao contrário, como se encontra sem cessar debruçado sobre a alça-de-mira para alvejar o real, atende, ao forjar de uma palavra nova, a um imperativo da expressão tendente a iluminar, pelo estilo, uma faceta até então ignorada do mundo (MARQUES, 1957, p. 113).

Para além do ponto de comparação referido, Campos prefere ater-se a características que considera mais profundas entre as obras. A esse respeito, observa aspectos que merecem referência neste tópico, porque têm ligação com a camada léxica e, por consequência, neológica. São ela o experimentalismo e a recorrência temática. Sobre o primeiro, o crítico paulistano afirma:

O que o romance de Guimarães Rosa apresenta de parentesco com o de Joyce é, em primeiro lugar, a atitude experimentalista perante a linguagem. Esta é, em sua materialidade, plasmada e replasmada, léxica e sintaticamente. Sob essa perspectiva, podem ser identificadas diversas técnicas, utilizadas por ambos romancistas. Assim, as aliterações, as coliterações, os malapropismos conscientes, as rimas internas, etc (CAMPOS, 1970, p. 44).

O crítico evidencia uma “atitude experimentalista” que liga os dois autores quando se pergunta pelo lugar da linguagem em suas obras e como ela é trabalhada. De tal atitude provêm as técnicas e mecanismos incorporados aos romances que têm repercussão em sua camada léxica.

---

<sup>36</sup> Marques no ensaio utiliza como recorte os contos de *Sagarana* e os textos “Com o vaqueiro mariano” (1952), *Pé duro, chapéu de couro* (1952) e *Aquário* (1954), sendo estes três últimos publicados em periódicos. Justifica que o escopo não foi mais amplo devido ao recentíssimo lançamento de *Grande sertão: veredas* e de *Corpo de baile*.

Outro aspecto é a recorrência temática que, segundo o crítico, é similar a motivos musicais, uma vez que sua reiteração demarca cadências e motivos que assumem a importância de fios condutores nas obras:

Os motivos “musicais” do *Grande sertão* podem elaborar-se a partir de uma frase (“O diabo na rua no meio do redemoinho”, “Viver é muito perigoso”), ou mesmo de uma palavra, quase sempre situada em posição sintática característica (“Nonada”, “Sertão”, “Travessia”). Algumas vezes esses temas se entremeiam, “Travessia perigosa mas é a da vida. Sertão que se alteia e se abaixa” (CAMPOS, 1970, p. 53-54).

A palavra em estreita relação com a narrativa, provocando uma rede de significações que interage com enredo, sem se resumir a ele, é o que discute o crítico. De acordo com Campos, essa maneira como a linguagem faz-se presente em *Grande sertão: veredas*, trazendo consigo inclusive reiterações sonoras, associa Guimarães Rosa à tradição de autores que desde Mallarmé intensificaram o valor da experimentação no texto literário.

#### **4.4. Emancipação estética e projeto emancipador**

Constata-se no âmbito desta tese, que a experimentação estética configurou-se como marca de uma época, trazendo para o âmbito aparentemente linear da prosa, a inventividade da poesia e, especificamente, das técnicas consideradas próprias a esse gênero literário.

A emancipação estética como caráter ligado à relação entre obra e leitor está presente em *Grande sertão: veredas* nos dispositivos inseridos pelo autor mineiro em sua obra, como intenso uso de regionalismos, indianismos e arcaísmos, que pela linguagem deslocam a experiência do leitor para o lugar da experimentação e do inacabamento. Dentre tais dispositivos o neologismo tem lugar importante tanto por, numa perspectiva conceitual, tratar da inovação lexical, quanto, uma vez aplicado ao romance rosiano, compor a abertura necessária para o outro também elaborar linguagem e problematizar os sentidos que não estão evidentes.

Demonstrou-se, na segunda seção deste trabalho, que Miranda (2007) observou que o caráter emancipador ocorre quando é possível analisar o deslocamento entre horizonte de expectativa e horizonte de vida prática, o que leva o leitor a pensar sobre a

maneira como se dá a distância entre a arte e a vida. Esse percurso torna a obra um momento importante pelo qual passa o leitor até a contestação dos valores vigentes.

No tópico “Neologia: jogo e inovação” em textos como “Pequena palavra” (1957) e a entrevista a Günter Lorenz (1973) aprofundou-se a compreensão de como o interesse por idiomas estrangeiros se plasmou na escrita de sua obra e favoreceu a ideia sobre a própria língua como língua *in opere*, ou seja, em constante movimento (ROSA, 1957, p. 24). E em “Hipotrérico” (1967) tal direcionamento refletiu-se na palavra, célula criativa “modálvel” e “digerente” segundo os objetivos do neologista, que dela se utiliza de maneira lúdica, não necessariamente erudita, mas sobretudo para verter livremente sua intuição.

Nos críticos abordados percebe-se desde cedo a percepção e o interesse no estudo da linguagem de Guimarães Rosa quanto aos mecanismos de tensão criados pelo autor ao compor sua obra, num sentido amplo, e seu romance, em particular. Nesse estudo explorou-se a ênfase conferida aos dois campos, o lingüístico e o literário, e conclui-se que em ambos há o entendimento dos críticos em estudo de que o autor mineiro trouxe novidade quando comparado a outros autores de vertente similar, inclusive no que tange à experiência com seus leitores.

O aproveitamento do erudito e do popular, do universal e do particular, no que tange às ligações de um e outro, é considerado uma das marcas do autor em *Grande sertão: veredas*. O particular, que segundo Castro é responsável pelo “palavreamento” da língua, é um caráter importante ao pensar o neologismo como recurso criativo de caráter afetivo ou enfático.

No entanto, em meio aos críticos apresentados, há a voz dissonante de Wilson que aponta elementos que de acordo com ele justificam suas reservas quanto ao impacto das inovações de Guimarães Rosa. Sua crítica traz em meio à negatividade o potencial de compreender o horizonte de expectativa quebrado pelo romance e a função que a linguagem assume nesse contexto. O estranhamento provocado pela artificialidade e pela estilização do regional, como o crítico aponta, evidencia o impacto provocado pela diferença e a maneira como se realizou o deslocamento para uma nova apreensão do real.

Na voz dos vários críticos analisados até aqui seja em sua ênfase ao estudo lingüístico, seja em sua ênfase aos aspectos literários do romance rosiano percebeu-se o reconhecimento do que Campos denomina de artista-inventor e a prevalência da investigação dos múltiplos mecanismos utilizados por Guimarães Rosa para construir o

seu texto. Com o enfoque sobre os prefácios e os demais escritos do próprio autor, reconheceu-se a palavra como um dos eixos articuladores, capaz de plasmar em sua maleabilidade e flexibilidade os influxos de sua obra. Lembra-se o termo usado por Campos, para afirmar que o artista-neologista é aquele que reconhece essa rede de possibilidades aberta pela composição e deformação da palavra e que dela se utiliza para elaborar seu texto.

Ao relacioná-lo com os tradutores para o espanhol de *Grande sertão: veredas* se percebe que este foi um caráter fundamental na formulação dos projetos tradutórios e dos critérios que os nortearam, tanto em sua intensa adesão, quanto em seu menor uso. Ao mesmo tempo em que tal caráter foi determinante para perceber a diretriz de cada tradutor, os críticos das traduções também foram marcados por essa quebra do horizonte de expectativa que representou a tradução do romance brasileiro e com a possibilidade de emancipação representada pela obra. As múltiplas vertentes da crítica das traduções e os caminhos de entendimento que possibilitam é o que está em estudo na seção seguinte.



## 5. GRAN SERTÓN ESPANHOL E ARGENTINO: LEITURAS CRÍTICAS DAS TRADUÇÕES

*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*<sup>37</sup>.

(João Guimarães Rosa, trad. Ángel Crespo)

*Dios es quien deja que el instrumento se afine a voluntad, hasta que llegue la hora de bailar. Travesía, Dios en el medio. Estuve en esas villas, viejas, ciudades altas... Sertón es lo solo[...] Sertón es dentro de uno*<sup>38</sup>.

(João Guimarães Rosa, trad. Garramuño e Aguilar)

### 5.1. O Sertão em duas partes

Com as traduções para o espanhol, *Grande sertão: veredas* espraia-se tanto para a Espanha, quanto para os países da América Latina, de onde a obra é proveniente, mas que não compartilha a mesma língua. Apesar de a distância entre o português e o espanhol ser menor, em relação a outras línguas românicas e aglófonas, a diferença linguística costuma demarcar uma separação cultural que torna a literatura e os autores castelhanos menos difundidos em terras brasileiras, sendo a recíproca verdadeira tanto do lado de cá do oceano atlântico, quanto na península ibérica.

A atual seção investiga a recepção da tradução espanhola e da argentina com o objetivo de, dentro do recorte de leitores críticos a ser apresentado, analisar como se procedeu a relação com a obra, em específico, se o diálogo entre leitores e respectivas traduções pode ser considerado emancipador. Ao lado disso, enfatiza-se a contribuição da linguagem, e em especial das inovações neológicas ao se debruçar sobre tal relação e sua potencialidade emancipadora, buscando-se observar como ela é tematizada pelos críticos.

Como foi abordado na primeira seção acerca da teoria da Estética da Recepção de linha jaussiana considera-se o autor como um dos leitores críticos da obra, já que ele,

---

<sup>37</sup> ROSA, 2000, p. 196.

<sup>38</sup> ROSA, 2009, p. 290.

depois de tê-la escrito, tece comentários a respeito de seu trabalho. Ao deslocar-se do momento mais imediato de produção, o autor também está submetido ao *efeito* e à *recepção* que caracterizam a experiência do leitor com a obra. Em paralelo a isso, como foi estudado na terceira seção, ao abordar a autonomia da tradução, segundo Campos e Berman, concluiu-se que o tradutor compartilha com o autor o potencial de autoria. Nesse caso, seu deslocamento é semelhante ao do autor e também se coloca como o leitor no seu diálogo com o texto estético.

A quinta seção divide-se em: Segundo tópico, que efetua um breve apanhado da trajetória biográfica e estética de Ángel Crespo, contribuindo para dimensionar o relevo de sua atividade como tradutor, junto a outras realizações literárias; terceiro tópico, que se atém aos textos escritos por Crespo e publicados tanto na *Revista de Cultura Brasileña*, quanto no próprio volume de *Gran sertón: veredas* (2000); quarto tópico, em que se estuda a recepção do *Gran sertón* espanhol, baseada em textos dos críticos Antonio Maura (2006), Emir Rodríguez Monegal (1966), Pilar Gómez Bedate (2009) e Mario Vargas Llosa (2007), que produziram textos que circularam na *Revista de Cultura Brasileña*, na revista *Nuevo Mundo* e no livro *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa*; quinto tópico, que tem o enfoque em textos a respeito da obra de chegada argentina, produzidos por Garramuño e Aguilar (2009) e por Cámara (2012), e do fenômeno tradutório, escrito por Garramuño (2012); por fim, dedica-se um subtópico que examina os estudos comparativos de Maura (2012) e García (2014) como um fenômeno que contribui para compreender a recepção da obra argentina.

## 5.2. Ángel Crespo: traços biográficos

A tradução de *Grande sertão veredas* publicada na Espanha em 1967 foi a primeira em língua espanhola. Seu contexto liga-se ao relativo êxito do romance rosiano fora do país, que era reconhecido no meio acadêmico e especializado da época. Sob a perspectiva internacional, a obra já havia sido publicada em inglês por James L. Taylor e Harriet de Onís, em 1963; em alemão por Curt Meyer-Clason, em 1964; e em francês por Jean-Jacques Villard, em 1965<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Outras traduções que se seguiram a essa cronologia são: para o italiano, feita por Edoardo Bizzarri, em 1970; para o catalão, feita por Xavier Pàmies, em 1990; para o holandês, feita por August Willemsen, em 1993; e para o francês, feita por Maryvonne Lapouge-Pettorelli, em 1995.

Ángel Crespo (Ciudad Real, 1926 – Barcelona, 1995), tradutor do romance na Espanha, formou-se primeiramente em direito, área em que atuou ao longo de parte de sua vida, para em seguida se dedicar principalmente à literatura e à crítica de arte. Ainda como estudante de direito em Madrid, durante a década de 1940, conheceu outros escritores como Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory e Silvano Sernesi, com quem funda o *postismo*, movimento com finalidade renovadora, cujo termo deriva da contração de *postsurrealismo* e almejava condensar toda a experiência vanguardista anterior. Segundo Bernabé:

O quase-vazio cultural criado por certos condicionamentos ideológico e formalmente controlados não constituía terreno adequado ao florescimento de uma sensibilidade vanguardista. A continuação e renovação da vanguarda tinha que ser uma aventura difícil que um pequeno grupo de poetas tentou acometer com a criação e o desenvolvimento do movimento postista<sup>40</sup> [tradução nossa] (BERNABÉ, 1977, p. 579).

Na linha postista contribui para as revistas *La Cerbatana*, *Doña Endrina* y *El pájaro de paja* como fundador e codiretor. Entretanto, com a sua ida ao Marrocos para cumprir serviço militar obrigatório, a escrita de Crespo distancia-se da vanguarda postista e se aproxima do *realismo mágico*. Balcelis no artigo “Ángel Crespo en pos del realismo” (1986) afirma que:

Durante os seis meses de 1949 em que cumpria o serviço militar no Marrocos, Ángel Crespo teve oportunidade e perspectiva suficiente para submeter a demorado exame os seis ou sete anos do caminho andado até então e, em especial, sua prática postista. A reformulação estética que se produziu como conseqüência da dita reflexão foi devido, em boa medida, a experiências propriamente não literárias que lhe conduziram ao abandono do vanguardismo<sup>41</sup> [tradução nossa] (BALCELIS, 1986, p. 127).

O convívio com outros sujeitos, distantes do ambiente erudito da capital, favoreceu o reencaminhamento da sua poesia para uma estética diferente. Tal direção

---

<sup>40</sup> “El cuasi-vacío cultural creado por unos condicionamientos ideológica y formalmente controlados no constituía terreno adecuado al florecimiento de una sensibilidad vanguardista. La continuación y renovación de la vanguardia tenía que ser una aventura difícil que un pequeño grupo de poetas intentó acometer con la creación y desarrollo del movimiento postista” (BERNABÉ, 1977, p. 579).

<sup>41</sup> “Durante los seis meses de 1949 en los que cumplía el servicio militar en Marruecos, Ángel Crespo tuvo oportunidad y perspectiva suficiente para someter a demorado examen los seis o siete años del camino poético andado hasta entonces y, en especial, su práctica postista. El replanteamiento estético que se produjo como consecuencia de dicha reflexión fue debido, en buena medida, a experiencias propriamente no literarias que le condujeron al abandono del vanguardismo” (BALCELIS, 1986, p. 127).

também se modificou com a fundação de outras revistas e sua adesão a outras práticas. Após esse período, funda a revista *Deucalión* (1951-1953) em Ciudad Real ao lado de outros escritores e artistas<sup>42</sup> e traduz *Poemas de Alberto Caeiro* (1957), sua primeira tradução de Fernando Pessoa. Entre 1960 e 1963, é a *Revista de España* que dirige junto a Gabino-Alejandro Carriedo<sup>43</sup>.

Ainda mantendo o protagonismo no cotidiano cultural de seu país, Crespo torna-se diretor da *Revista de Cultura Brasileña* em 1962. Este periódico merece maior atenção no presente trabalho, pois com ele o tradutor constitui sólido diálogo com a literatura e as demais artes brasileiras, além de ocupar lugar de relevância no contexto político da Espanha daquela época. O então diplomata brasileiro na Espanha, João Cabral de Melo Neto (1920-1999), tem fundamental importância nesse momento, pois o contato entre ambos favorece a fundação da revista que passa a ser publicada sob a responsabilidade da Embaixada Brasileira.

O princípio do diplomata brasileiro de não interferir no trabalho de Crespo junto ao periódico permite que o tradutor espanhol consiga atuar com autonomia. Antonio Maura, um dos leitores críticos que será estudado com profundidade no tópico “Os críticos do *Gran sertón* espanhol”, salienta essa relação no texto “Pedra fundamental, de João Cabral de Melo Neto”<sup>44</sup> (2017) em que afirma:

Essas palavras definem, melhor que tudo, a atitude diante da cultura deste homem ‘das duas águas’, sempre respeitoso diante da liberdade, consciente de que somente quem a pratica é quem alcança, finalmente, a propósito de dar a conhecer a verdade (MAURA, 2017, publicação online).

É dessa época a parceria com Pilar Gómez Bedate que se torna secretária de redação da revista. Bedate também é uma das críticas selecionadas para estudo no tópico supracitado. Desse modo, é conveniente situar a participação de cada um na elaboração do periódico e notar que, segundo a referência citada, não houve ingerência da Embaixada Brasileira nesse processo.

Segundo levantamento nos arquivos da *Revista de Cultura Brasileña* realizado pela pesquisadora Delmira Barbosa na Fundação Cultural Hispanobrasileira e divulgada

---

<sup>42</sup> Dentre eles estão Gregorio Prieto, Eduardo Chicharro, Camilo José Cela, Carlos Edmundo de Ory, Gabriel Celaya, Francisco Nieva e José Manuel Caballero Bonald.

<sup>43</sup> Esta revista conta com a participação de Dámaso Alonso, Rafael Alberti e Vicente Aleixandre.

<sup>44</sup> Este texto foi proferido por Maura em 2002, na ocasião em que realizava a exposição do livro *Piedra fundamental, poesía y prosa*, de João Cabral de Melo Neto na Casa do Brasil, em Madrid, e foi publicado no site *Cronópios* em que o autor colabora.

na dissertação *A Revista de Cultura Brasileña e a recepção crítica de Gran sertón: veredas (1962-2011)* (2012), entre as décadas de 1960 e 1980 foram publicados o total de 52 exemplares seguindo a periodicidade trimestral. Nesse período de frequente edição da revista a direção esteve a cargo de Crespo, bem como a presença de Bedate na secretaria. Vale informar que após esse período, houve no ano de 1997 uma tiragem especial da revista dedicada a Cabral e a Crespo, organizada por Maura. Em seguida, outras duas edições foram publicadas: uma em março de 1998 e outra em setembro do mesmo ano<sup>45</sup>. Os últimos exemplares da revista saíram entre março de 2005 e maio de 2010<sup>46</sup>.

Ao longo do tempo em que foi publicada, alguns números da *Revista de Cultura Brasileña* abordaram Guimarães Rosa abrangendo tanto ensaios e artigos sobre os textos do autor, quanto traduções de trechos das obras. Para Barbosa:

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” (BARBOSA, 2012, p. 63).

De fato, a revista traz um desenho da relação que se contruiu entre o autor brasileiro e seus leitores na língua de Cervantes.

Destacam-se nesse aspecto os números 21 e 5 publicados em julho de 1967 e fevereiro de 2007, respectivamente. O número 21 foi dirigido por Crespo. Em suas páginas constam trechos das seguintes obras traduzidas pelo diretor: “São Marcos”, com o título “*La ceguera*”; “Cara-de-bronze”, com título similar em espanhol; *Grande sertão: veredas*, com o título “*El juicio de Zé Bebelo*”; “Os irmãos Dagobé”, com título similar em espanhol; e “Nenhum, nenhuma”, com título similar em espanhol. Entre “*La ceguera*” e “*Cara-de-bronze*” mostra-se a iconografia presente nas capas de *Sagarana*, de *Manuelzão e Miguilim*, de *No Urubuquaquá, no Pinhém* e de *Noites do sertão* editadas pela José Olympio.

O número 5 da nova série, organizado por Madeira Filho, prioriza ensaios e estudos críticos de intelectuais brasileiros, latino-americanos e espanhóis. Esses textos abrangem obras como o conto “Meu tio o Iauaretê” analisado por Campos e por

---

<sup>45</sup> A primeira foi organizada por Gilberto Velho e a segunda por Bruno Roberto Pandovano.

<sup>46</sup> Nesse último ciclo da revista também houve a contribuição de distintos organizadores dentre eles Acir Pimenta Madeira Filho e Luiz Felipe de Seixas Correa, ambos diplomatas na Espanha.

Galvão<sup>47</sup> e *Grande sertão: veredas* investigado por pesquisadores como Candido e Utéza. Há também a tradução para o espanhol feita em 1968 por Walquiria Wey de “Meu tio o Iauaretê”. Madeira Filho também contemplou textos de Crespo sobre tradução que estavam no número 21.

Como se pôde observar a *Revista de Cultura Brasileña* foi um periódico que atuou na relação entre Brasil e Espanha. Em específico quando se trata da direção de Crespo, nota-se um comprometimento com a continuidade e a qualidade do conteúdo que por longo tempo foi publicado. Sua tradução de *Grande sertão: veredas* sai em 1967, mesmo ano de seu exílio em Porto Rico devido à crescente limitação imposta por Francisco Franco<sup>48</sup> nos âmbitos da política e da cultura. Nesse país leciona Literatura Comparada na Universidade de Porto Rico e conclui um mestrado em Artes.

Outras traduções de Crespo foram o *Cancioneiro*, de Petrarca, com a qual ganhou o Premio Nacional a Melhor Tradução; a *Divina Comédia*, de Dante, que publicou em partes no decorrer da década de 1970, a saber: o “Inferno” em 1973, o “Purgatório” em 1976 e o “Paraíso” em 1977; e o *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa. Como se pode notar, seu trabalho como tradutor concentrou-se em autores portugueses, brasileiros e italianos. Sua atuação como professor, no entanto, foi mais ampla, lecionando como visitante nas Universidades de Leiden e de Washington.

Em 1965, em breve passagem pela cidade de Bilbao, comunidade de País Basco, acontece a 1ª Exposição de Poesia Concreta da Espanha com a participação de Ángel Crespo. Na exposição estavam envolvidos poetas de distintas nacionalidades e houve uma conferência intitulada “Poesía Concreta, Poesía de Vanguardia y Poesía Española Contemporánea” (CAMPOS et al., 2006, p. 275). No entanto, o exílio de Crespo encerra-se somente em 1988, quando retorna, em definitivo, para a Espanha, especificamente Barcelona. Nesta cidade torna-se professor emérito na Faculdade de Tradução da Universidade Pompeu Fabra e vem a falecer em 12 de dezembro de 1995.

Como se pôde observar, as distintas esferas de interesse de Crespo se voltaram para a literatura. Sob esse aspecto, o tradutor espanhol marcou presença junto a escritores contemporâneos de seu país devido a sua atuação como crítico de arte, como tradutor e como poeta. Nos depoimentos dos autores José Ripoll e Ricardo Salmón é possível perceber como a atuação de Crespo os alcançou. Ripoll no texto *La vida plural*

---

<sup>47</sup> Os textos são “*El lenguaje del jagaretê*”, de Haroldo de Campos, e “*El imposible retorno*”, de Walnice Nogueira Galvão.

<sup>48</sup> Ditador da Espanha, que governou o país por largo período. Foi alçado à presidência antes mesmo do fim da Guerra Civil (1936-1939) espanhola, em 1938. O domínio de Franco durou até sua morte em 1975.

de Ángel Crespo (2017) escreve sobre suas reuniões com o tradutor espanhol, Bedate e outros autores na cidade de Cadaqués, na comunidade de Cataluña, em 1991:

A *Revista de Cultura Brasileña* que nosso poeta, como primeiro diretor, erigiu é um dos faróis mais luminosos do vanguardismo. Como a 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 sobre a experimentação expressiva e me incitou a ler a obra de Ángel Crespo [tradução nossa] (RIPOLL, 2017, publicação online)<sup>49</sup>.

Ripoll concebe a revista como relevante devido ao caráter de vanguarda que lhe atribui e reconhece que esse caráter se encontrava no período em que Crespo dirigiu o periódico. Ao recordar a relação entre mestre e pupilo nas reuniões em Cadaqués, o autor espanhol também traça um paralelo entre as diretrizes que acompanharam a escrita de Crespo, sobretudo no que tange à criação estética, e seu trabalho como tradutor:

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 diante de um azulíssimo 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 [tradução nossa] (RIPOLL, 2017, publicação online).<sup>50</sup>

Assim, observa-se o mestre Crespo orientando seu ouvinte acerca da maneira de compreender a tradução misturada à poesia. As duas ligadas à criação artística e baseadas na possibilidade de dirigir-se ao outro para entendê-lo e tornar a própria visão de mundo mais complexa. Com o término das reuniões, Ripoll afirma ter dado

---

<sup>49</sup> “La *Revista de Cultura Brasileña* que nuestro poeta, como primer director, erigió es 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 obra de Ángel Crespo” (RIPOLL, 2017, publicação online).

<sup>50</sup> “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 transmitirnos” (RIPOLL, 2017, publicação online).

continuidade ao que seu mentor ensinou acerca da necessidade de fazer-se múltiplo para alcançar uma escrita madura. Segundo o autor espanhol: “uma das coisas que aprendi dele e de seu grande legado foi a ser plural, a situar-me fora do texto e de meu próprio contexto para contemplar a obra do outro em sua justa dimensão, sem preconceitos e deixando meus gostos e manias por um momento” [tradução nossa] (RIPOLL, 2017, publicação online)<sup>51</sup>. Nota-se que a ideia disseminada por Crespo sobre a palavra, de acordo com o relato de Ripoll, é a de que para alcançar sua potência criativa é preciso que o autor reconheça e se aproxime da alteridade.

Essa atitude em relação ao outro reconhecida em Crespo é comentada pelo também escritor espanhol Ricardo Salmón no texto “Elogio del traductor” (2017). Crespo, como foi dito anteriormente, traduziu a poesia pessoana e Salmón enfatiza a tradução dos heterônimos do poeta português, a saber: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Bernardo Soares e Ricardo Reis. Ao lado disso, sobre o tradutor Crespo, Salmón evoca também a impressão que lhe provoca a leitura de *Gran sertón: veredas*:

De modo que, quando lendo *Livro do desassossego*, aceito que a viagem é sempre o viajante, o quando lendo *Grande sertão: veredas* assumo que a vida é travessia; quando descubro o gênio oficinesco fumando seu tédio em um quarto da lisboeta Rua dos Douradores, ou acato o mistério belíssimo que oculta o cadáver de Diadorim estendido em sua hora final; quando, definitivamente, me debruço sobre a natureza dividida do eu pessoano, ou abrigo a certeza de que o cruel jagunço Riobaldo constitui por direito próprio uma das características mais inesquecíveis da literatura do século vinte, foi, é será a mão de Ángel Crespo a que movimentou, movimenta, movimentará para mim as águas dessas duas vontades em que a língua portuguesa se enclausurou com majestade irrepitível (SALMÓN, 2017, publicação online)<sup>52</sup>.

Salmón relata como foi o contato com as traduções feitas por Crespo e coloca a importância do trabalho feito pelo tradutor ao se dedicar a obras que considera fundamentais para a literatura do século XX. Ao observar as ideias tanto de Salmón,

---

<sup>51</sup> “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 su justa dimensión, sin prejuicios y dejando atrás mis gustos y manías por un momento” (RIPOLL, 2017, publicação online).

<sup>52</sup> “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 irrepitible” (SALMÓN, 2017, publicação online).



quanto de Ripoll constata-se que a presença de Crespo demonstrou alcançar repercussão após seu falecimento, principalmente no que tange ao âmbito literário de seu país. Tal repercussão se deu quanto às suas traduções e concepção criativa que se desprendem do passado e tornam-se atuais na influência que exercem sobre estes autores contemporâneos. Ao mesmo tempo, esses breves depoimentos iluminam a compreensão acerca do projeto criativo de Crespo, principalmente no que se refere ao seu trabalho como tradutor. Este aspecto torna-se-á ainda mais claro no tópico seguinte com o estudo de sua experiência tradutória relatada em textos autorais.

### 5.3. Relatos de uma experiência tradutória

Crespo, assim como muitos tradutores, escreveu sobre seu projeto criativo, suas expectativas e experiência ao se debruçar em uma obra estrangeira, em específico *Grande sertão: veredas*. Esses textos contribuem para o entendimento das inovações adotadas, como elas dialogam com o projeto tradutório esperado e permitem que se investigue a relação entre expectativa e resultado junto à obra traduzida.

O primeiro texto está incluído no número 21 da *Revista de Cultura Brasileña*, em sua introdução intitulada “Justificación de este número extraordinário” (1967). Nele, Crespo explica porque é relevante uma edição específica sobre Guimarães Rosa. Então lista dois motivos: a questão de os textos em prosa do Brasil até o momento não terem conseguido o merecido destaque no periódico, mesmo que sejam textos de marcante elaboração estética, e pela recente publicação de *Gran sertón: veredas* em espanhol. Afirma não ter recorrido às traduções de *Corpo de baile* para o italiano e de *Grande sertão: veredas* para o alemão, de maneira que o objetivo do referente número seria apenas o de divulgar as obras do autor brasileiro no contexto da Espanha e dos países latino-americanos. Crespo na “Justificación” diz que: “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, 1967, p. 99)<sup>53</sup>.

No mesmo número também está o artigo “Breve antología de Guimarães Rosa” (1967). Como um tópico deste artigo, encontra-se o texto “Proshomenaje introductório”,

---

<sup>53</sup> “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” (CRESPO, 1967, p. 99).

que foi lançado novamente na segunda tiragem da revista em fevereiro de 2007, em edição igualmente dedicada a Guimarães Rosa. O texto “Proshomenaje introductório” relata a viagem de seu autor pelo sertão mineiro no momento em que ainda produzia a tradução do *Grande sertão* para o espanhol. Nele, Crespo evoca lembranças das primeiras sensações ao entrar em contato com a paisagem, os moradores locais e o idioma que pôde ouvir sem intermediações. A parte da viagem que é objeto do relato ocorre no trecho entre Belo Horizonte e Brasília, onde o ônibus danificado precisou parar. Este acontecimento tornou-se providencial, pois permitiu que o tradutor pudesse descer e observar diretamente o que só via através do vidro do veículo. Começa percebendo detalhes da flora:

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? [tradução nossa] (CRESPO, 1967, p. 107-108)<sup>54</sup>.

A variedade de elementos é percebida pelo tradutor que descreve arbustos, árvores, acácias, umbuzeiros, angicos, embaúbas e buritis compondo o ambiente que está descobrindo. Os detalhes do livro que traduz pouco a pouco se misturam à paisagem contemplada como, por exemplo, no momento em que um japonês que pertencia ao grupo do ônibus retira um mapa do bolso:

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 [tradução nossa] (CRESPO, 1967, p. 108)<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> “Estávamos 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 buritífes, graciosas vivas, en hilera filera, ¿con la serpiente surucucu a su sombra, sombras?” (CRESPO, 1967, p. 107-108).

<sup>55</sup> “¿Sería posible que me encontrase en el mapa del japonés aquellos nombres del libro que estaba traduciendo, yo? La ciudad de Cúrvulo al Nordeste, y algo más allá la de Corinto... Y los generales de Lassance a nuestra izquierda, o sea tierra más-adentro. El Rio San Francisco quedaba al Oeste, escoltado

O tradutor percebe que se encontra muito perto dos lugares descritos por Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*. A imaginação torna-se, então, ingrediente necessário para encarar o cenário que se abre a sua frente. Momento em que alguém tem a ideia de explorar as proximidades enquanto o veículo permanecia parado. Seguem a ideia o tradutor, o japonês, que mostrou o mapa e um casal jovem com as duas filhas. Primeiro encontram a casa de um vendedor de cachaça: “Casa pequena de telhado de palmas; do de Lassance, venda de vendedor de cachaça, aguardente, tabaco de rolo. Casa de telhado de telhas, como sinal de afamado viver” [tradução nossa] (CRESPO, 1967, p. 108)<sup>56</sup>.

Posteriormente, é uma senhora que lhes oferece almoço. Crespo conta que essa senhora era: “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. Mãe e filha fina, delicada e sertanejamente corada” [tradução nossa] (CRESPO, 1967, p. 109)<sup>57</sup>. A mulher é descrita dentro de um mundo particular que se liga ao tradutor em sua experiência direta, mas que ao mesmo tempo poderia compor um dos livros de Guimarães Rosa.

Quando pensa a respeito de tais encontros, Crespo pondera sobre o objetivo a que o tradutor deve aspirar em sua atividade:

Pois esta é minha verdadeira experiência como tradutor, já que, depois da conversação, sentados no chão, de costas na parede — e eles queriam simplesmente, me ver na banquetta —, conversação 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 chamado Ribeirão das Ánimas: o de Riobaldo? — que só deu peixes de escasso nutrir [tradução nossa] (CRESPO, 1967, p. 108)<sup>58</sup>.

Assim, o tradutor deve alcançar outra realidade estreitando os laços com a

---

por las ciudades de Bom Despacho, Campos, Abaeté... y a nuestra derecha el de las Viejas, de buena fama” (CRESPO, 1967, p. 108).

<sup>56</sup> “Casa pequeña de tejado de palmas; Del de Lassance, venta de vendedor de cachaça, aguardiente, tabaco de rolo. Casa de tejado de telhas, como señal de afamado vivir” (CRESPO, 1967, p. 108).

<sup>57</sup> “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” (CRESPO, 1967, p. 109).

<sup>58</sup> “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 banquetta—, conversación sobre Cúrvulo 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 nutrir” (CRESPO, 1967, p. 108).

experiência, já que a ativação dos sentidos permite que se defronte com a prática. Estar recostado numa parede, fazendo coisas semelhantes às pessoas desse novo lugar é atitude que reflete o ponto de vista deste tradutor que não se restringe aos livros e que procura mergulhar no cotidiano, ao mesmo tempo em que se aproxima de sua linguagem particular. Desse modo, o ofício de traduzir se espraia da folha de papel para o contato com as pessoas e com o lugar. Para Crespo:

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. Os jaguncismos [tradução nossa] (CRESPO, 1967, p. 110)<sup>59</sup>.

Crespo relaciona o real com o imaginário para entender o tradutor como aquele que experimenta o que excede os livros e depois é capaz de retornar a eles com uma percepção diferente. Com essa ideia realizou o exercício de escuta daqueles que residem no sertão. Assim, ao término do incidente, quando retornam ao ônibus os dois sertões se cruzam no pensamento do tradutor: “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” [tradução nossa] (CRESPO, 1967, p. 110)<sup>60</sup>. O tradutor depois de investigar as diferenças e semelhanças por meio do contato com a experiência empírica com a paisagem e com a escuta da linguagem pôde voltar ao “sertão” composto por Guimarães Rosa.

A relevância dessa experiência de familiaridade com a fala local está presente na “Nota del traductor” (2000), que consta no volume de *Gran sertón: veredas*. No referido texto, o tradutor declara o compromisso com a língua alvo de propiciar a fruição de uma literatura estrangeira, em específico, contribuir para o acesso a um romance de grande relevância para o Brasil (CRESPO, 2000, p. 15). Quando comenta a

---

<sup>59</sup> “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 yaguncismos” (CRESPO, 1967, p. 110).

<sup>60</sup> “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” (CRESPO, 1967, p. 110).

respeito da linguagem de Guimarães Rosa, afirma que se trata de uma criação sigular que relaciona oralidade à escrita:

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 cadencia — 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 [tradução nossa] (CRESPO, 2000, p. 15)<sup>61</sup>.

As palavras são dispostas de uma forma que se desvia da norma padrão do idioma. Desse modo, Guimarães Rosa elabora uma linguagem que exige outro tipo de fluidez para a concretização da leitura. O leitor similar ao ouvinte é convidado a se deter na musicalidade, percebendo as modulações que ocorrem segundo as mudanças das personagens e no estilo dialogal em que um dos interlocutores é apenas sugerido.

Crespo, neste texto, afirma ter consultado traduções de outros idiomas, especificamente, a francesa e a inglesa. Sobre elas salienta que adotaram uma diretriz tradicional, que pouco se liga com a atmosfera do livro em que se identifica a fala do homem sertanejo como importante: “Conhecemos a traduções dos dois últimos idiomas e, nelas, seus autores não se preocuparam em manter o clima linguístico do original. Trata-se de um francês e um inglês ortodoxos ou levemente matizados de certo coloquialismo” [tradução nossa] (CRESPO, 1975, p. 16)<sup>62</sup>.

O tradutor espanhol seguramente menciona os trabalhos de Jean-Jacques Villard, publicado em 1965, e o de James L. Taylor e Harriet de Onís, publicado em 1963, como traduções que não subverteram o ordenamento padrão dos próprios idiomas, procedimento este que Crespo afirma ter utilizado em sua atividade. Para o tradutor espanhol, esta é a escolha mais adequada no momento de verter uma obra como *Grande sertão: veredas* para outra língua:

---

<sup>61</sup> “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. Ocorre esto porque el autor ha hecho una obra más para la oída que para leída o si, se quiere, para leída en voz alta” (CRESPO, 2000, p. 15)

<sup>62</sup> “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” (CRESPO, 2000, p. 16).

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 [tradução nossa] (CRESPO, 2000, p. 16)<sup>63</sup>.

No excerto Crespo evidencia, com clareza, a ideia que norteou sua atividade ao afirmar que buscou elaborar uma tradução que fizesse referência ao original em seu aspecto fundamental, a linguagem. E, de maneira similar à obra de partida, rompesse com o comum em seu próprio idioma, seguindo rumo a uma perspectiva inovadora de literatura. Assim, investigou os mecanismos utilizados por Guimarães Rosa para compor a obra de chegada de maneira inesperada para os parâmetros acadêmicos e estéticos do seu idioma.

A respeito do uso de expressões particulares do sertão mineiro por Guimarães Rosa em seu romance, Crespo comenta sobre os arcaísmos, as palavras deslocadas de seu contexto de uso, o ritmo oralizante e a presença de neologismos. Nesse aspecto, informa que, na sua tradução, não procurou correspondência com outra modalidade do idioma:

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 de diferente índole que não têm correspondência exata em nosso idioma ou cuja sinonímia seria muito problemática no espanhol falado na América [tradução nossa] (CRESPO, 2000, p. 16-17)<sup>64</sup>.

Crespo escolheu manter grande parte dos regionalismos presentes na obra. Caso apagasse os termos da obra de partida em favor de similares hispano-americanos, afirma que poderia trazer maior familiaridade ao leitor hispanófono, mas eliminaria os traços

---

<sup>63</sup> “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 miramiento” (CRESPO, 2000, p. 16).

<sup>64</sup> “Hubiera sido gratuito sustituir 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 sinonímia sería muy problemática en el castellano hablado en América” (CRESPO, 2000, p. 16-17).

particulares da obra de partida. Por isso, justifica a importância do glossário ao fim do volume, abrangendo termos que pelo contexto não se explicam ao leitor da cultura de chegada.

Os neologismos formados por aglutinação, justaposição e os “cultismos” tiveram a atenção do tradutor que os inseriu no glossário de acordo com a necessidade de tornar mais evidente seu sentido. Quanto aos do título, Crespo explica:

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 [tradução nossa] (CRESPO, 2000, p. 17)<sup>65</sup>.

“Sertão” e “veredas” são dois termos que não apresentam correspondente direto em espanhol, todavia o tradutor preferiu preservar a identidade do original ao não modificar inteiramente o título do original, realizando somente adaptações de cunho fonético entre a língua fonte e a língua alvo. Esse procedimento diferencia-se das traduções para o francês e para o inglês que optaram por outra alternativa, sendo intituladas, respectivamente, como *Diadorim* e *The devil to pay in the backlands*. Sobre essa decisão Crespo tece uma sutil reprovação.

No referido glossário a maior parte dos neologismos inseridos fazem referência a algum detalhe da paisagem, seja da fauna ou da flora. Por exemplo, “acauán” e “bacurau”, duas aves típicas da região; e “caatinga” e “bogari” em que o primeiro termo é definido como um bosque do Brasil de clima árido com vegetação em grande parte espinhosa e o segundo como sendo designativo de uma flor e seu arbusto (CRESPO, 1975, p. 457). Entretanto, no glossário também constam denominações que dizem respeito ao cotidiano e ao lazer do homem do sertão como “berimbau” e “canyica” (em português “canjica”).

Também fazem parte do glossário os neologismos que se associam ao projeto literário de Guimarães Rosa discutido na quarta seção desta tese, como palavras que

---

<sup>65</sup> “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 otra cosa” (CRESPO, 2000, p. 17).

sem excessos eruditos possuem expressividade e teor emotivo capazes de dotar um personagem ou um acontecimento de singularidade e incitar o leitor a estabelecer uma outra relação com o texto. Alguns exemplos são “desmí”: “Neologismo formado com o prefixo negativo *des* e a forma pronominal *mi*” [tradução nossa] (CRESPO, 1975, p. 458)<sup>66</sup>; e “resclava”: “Neologismo em que se acumulam as ideias de arranhar e cravar, aplicáveis a um ataque de uma fera [tradução nossa]” (CRESPO, 1975, p. 461)<sup>67</sup>.

Os textos investigados neste tópico de autoria de Crespo demonstram a maneira como o tradutor entende sua atividade, de qual lugar observa o romance de Guimarães Rosa e como atuou ao traduzi-lo. No primeiro depoimento, ao contar a respeito da viagem através do sertão mineiro, observou-se como o tradutor se apropriou do cenário sertanejo e mais propriamente da linguagem dos habitantes do lugar para compor com a imaginação elemento propício para elaborar sua tradução. Salienta-se que Crespo destacou a experiência direta com a linguagem como importante na composição da obra de chegada. E na “Nota del traductor” tais diretrizes se fizeram ainda mais claras tanto em seu posicionamento em relação às traduções francesa e inglesa, quanto na delimitação de seu objetivo ao traduzir *Grande sertão: veredas* priorizando a obra de partida e evidenciando suas inovações estilísticas. Dentro desse escopo o glossário serviu como ferramenta capaz de possibilitar o não apagamento e a não homogeneização de termos regionais e de neologismos presentes na obra de partida. O tópico posterior trata dos leitores críticos da tradução de Crespo e procura examinar como as escolhas do tradutor repercutiram de um modo mais amplo.

#### **5.4. Os críticos do *Gran sertón* espanhol**

Publicada no ano de 1967, a tradução de *Grande sertão: veredas* para o espanhol já era muito esperada no âmbito intelectual da Espanha e da Hispanoamérica. Ao sair efetivamente, suscitou posicionamentos que nem sempre convergiram. A tradução de Crespo provocou fortes críticas, inspirou elogios de leitores e escritores e foi enaltecida pelo próprio Guimarães Rosa. As leituras que motivou não se reduzem ao momento em que foram produzidas, prolongam-se até o presente iluminando a obra de chegada de novas maneiras.

---

<sup>66</sup> “Neologismo formado con el prefijo negativo *des* y la forma pronominal *mi*” (CRESPO, 1975, p. 458).

<sup>67</sup> “Neologismo en el que se acumulan las ideas de rascar y clavar, aplicables al zarpazo de una fiera” (CRESPO, 2000, p. 614).



Examinam-se no presente tópico as leituras críticas que não se encontram na linha comparativista feitas por Emir Rodríguez Monegal (1966), por Mario Vargas Llosa (1967), por Antonio Maura (2006) e por Pilar Gómez Bedate (2009). Utiliza-se a ordenação cronológica para apresentar de início o crítico uruguaio Monegal que escreveu em 1966 para o número 6 da revista *Nuevo Mundo* uma profunda crítica sob o título “La novela brasileña: hacia una dicción nacional” sobre autores brasileiros, estimulado pela tradução quase finalizada de *Grande sertão: veredas*.

A tradução de Crespo já se encontrava em vias de publicação e Monegal, também diretor da revista, vê-se empenhado em produzir um dossiê acerca da literatura do Brasil. Na introdução do número chamada “La otra mitad” começa com uma constatação:

Ainda que o Brasil ocupe praticamente meia América Latina, a literatura brasileira é quase desconhecida no resto do continente hispânico. A aparente semelhança das línguas, cujo tronco comum é indiscutível, mascara uma dificuldade prática de leitura que acaba por desanimar aos hispanofalantes. Nisto, os brasileiros são muito mais ativos. Não é estranho ver livros em espanhol nas melhores bibliotecas particulares do Brasil. Por outro lado, é quase um sinal de esnobismo ver um livro de escritor brasileiro na biblioteca de um hispanoamericano. Acontece aqui algo similar ao que também revela uma análise profunda da geografia cultural da América do Sul: Brasil e América Latina se dão as costas [tradução nossa] (MONEGAL, 1966, p. 4)<sup>68</sup>.

Tal constatação de que apesar do Brasil e dos demais países da América Latina possuem línguas muito próximas entre si, vigora a distância em relação ao conhecimento cultural mútuo, é um dos motivos tornam um número a respeito da literatura vizinha tão pertinente. Outro motivo é a reduzida tradução de autores brasileiros para o espanhol até o momento. De acordo com Monegal, eram apenas Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo e Jorge Amado, publicados ainda de maneira incompleta (MONEGAL, 1966, p. 4). Nesse contexto surge a tradução de *Grande sertão: veredas*:

---

<sup>68</sup> “Aunque Brasil ocupa prácticamente media América Latina, la literatura brasileña es casi desconocida en el resto del continente hispánico. La aparente semejanza de las lenguas, cuyo tronco común es indiscutible, enmascara una dificultad práctica de lectura que acaba por desanimar a los hispanohablantes. En esto, los brasileños son mucho más activos. No es extraño ver libros en español en las mejores bibliotecas particulares del Brasil. En cambio, es casi una señal de esnobismo, ver un libro brasileño en la biblioteca de un escritor hispanoamericano. Pasa aquí algo similar a lo que también revela un análisis profundo de la geografía cultural de América del Sur: Brasil y América Latina se dan la espalda” (MONEGAL, 1966, p. 4).

De Guimarães Rosa (ainda que pareça incrível quando se pensa que já está traduzido na Alemanha, na Itália, na França, nos Estados Unidos) só se conhecem na Hispanoamérica alguns poucos contos dispersos em revistas (quase todas rioplatenses também). Felizmente, Seix Barral de Barcelona anuncia agora vários volumes de sua obra, inclusive uma tradução de seu romance *Grande sertão: veredas* (MONEGAL, 1966, p. 4)<sup>69</sup>.

Nota-se, nesse contexto, que a tradução de Crespo é entendida como possibilidade de aproximação entre os vizinhos da América Latina e o Brasil. A intenção de Monegal, então, é a de apresentar aos seus leitores uma grande quantidade de páginas sobre “los principales creadores” daquele momento, em específico Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Seu panorama em “La novela brasileña”, no entanto, começa na Semana de Arte Moderna de 1922, passando por *Macunaíma*. Primeiro, para abordar o que considera a busca do Brasil quanto a um modo particular de criação estética, ganho principal da Semana de Arte; segundo, pela importância do romance de Mário de Andrade em relação às qualidades mitopoéticas, à necessidade de rompimento com antigas tradições e principalmente à aspiração de trazer mudanças à perspectiva literária vigente (MONEGAL, 1966, p. 6). Monegal compara a importância de *Macunaíma* à de *Ficciones*, de Jorge Luís Borges. No entanto, não acredita que se assemelhem em importância estética, apenas enquanto um passo à frente na linguagem artística. Em verdade, o crítico uruguaio acredita que o romance andradeano se aproxima de Borges apenas nesse aspecto.

Monegal dedica outro tópico para tratar do que chama de “grupo del Nordeste” que retoma a ênfase no regionalismo e que o crítico compreende em tensão com o paulistano, de cunho mais cosmopolita. Nesse grupo do Nordeste, enquadra os autores Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado autores que buscam uma estética própria diferente da metrópole. Guimarães Rosa é colocado junto a esses autores, mesmo que depois de comentar com reservas a respeito dos citados anteriormente, passe a reconhecer francamente o relevo do autor mineiro abrindo um novo tópico intitulado “Mestre Guimarães”.

---

<sup>69</sup> “De Guimerães Rosa (aunque parezca increíble cuando se piensa que ya está traducido en Alemania, en Italia, en Francia, en Estados Unidos) sólo se conocen en Hispanoamérica algunos pocos cuentos dispersos en revistas (casi todas rioplatenses también). Felizmente, Seix-Barra/, de Barcelona, anuncia ahora varios volúmenes de su obra, incluso una traducción de su novela *Grande sertão: veredas*” (MONEGAL, 1966, p. 4).

Segundo o crítico uruguaio, nas obras de Guimarães Rosa percebe-se a universalidade e o comprometimento com o território: “João Guimarães Rosa (nascido em 1908) conseguiu ser universal em seu enfoque sem deixar de estar comprometido com seu próprio território” [tradução nossa] (MONEGAL, 1966, p. 7)<sup>70</sup>. Nessa perspectiva, devido ao estilo singular do autor acontece a dificuldade em traduzi-lo. A tradução norteamericana é posta como exemplo malogrado por se encaminhar pela rota mais fácil e tornar-se simplificadora. Em outro pólo, Monegal situa as traduções italiana e alemã:

Esta peculiaridade de seu estilo explica as dificuldades que apresenta o romance de Guimarães Rosa (e toda sua produção narrativa por outra parte) aos tradutores e ainda aos leitores que sabem português. De fato, a tradução norteamericana (realizada com enorme cuidado por James L. Taylor e Harriet de Onís) se lê muito mais facilmente que o original já que até certo ponto os tradutores se viram forçados a simplificar e explicar o texto. Segundo me disse Guimarães Rosa, só a recente tradução de *Corpo de baile* e a versão alemã de *Grande sertão: veredas* realizam a tarefa quase impossível de ser ao mesmo tempo fiéis ao original e legíveis na língua em que se traduz. As versões francesas racionalizam em excesso, segundo ele, as complexidades da dicção original [tradução nossa] (MONEGAL, 1966, p. 7)<sup>71</sup>.

As traduções de Edoardo Bizzarri e de Curt-Mayer Clason, respectivamente, a italiana de *Corpo de baile* e a alemã de *Grande sertão: veredas* são postas em destaque por serem consideradas “fiéis ao original” e, ao mesmo tempo, legíveis na língua traduzida. Monegal valora uma tradução por manter o equilíbrio entre o estilo da obra de partida e o quanto ela se torna compreensível para os leitores da cultura de chegada. Sobre a tradução de Crespo, comenta:

Quanto às versões em espanhol, Guimarães Rosa se declara maravilhado com a que fez Ángel Crespo de seu último romance (“Devi tê-lo escrito em espanhol”, me disse, “é uma língua mais forte, mais adequada para o tema”) e aprovou com entusiasmo a de suas

---

<sup>70</sup> “João Guimarães Rosa (nacido en 1908) ha logrado ser universal en su enfoque sin dejar de estar comprometido con su propio territorio” (MONEGAL, 1966, p. 7).

<sup>71</sup> “Esta peculiaridad de su estilo explica las dificultades que presenta la novela de Guimarães Rosa (y toda su producción narrativa. por otra parte) a los tradutores y aún a los lectores que saben portugués. De hecho, la traducción norteamericana (realizada con enorme cuidado por James L. Taylor y Harriett de Onís) se lee mucho más fácilmente que el original ya que hasta cierto punto los tradutores se vieron forzados a simplificar y explicar el texto. Según me dice Guimarães Rosa, sólo la reciente traducción de *Corpo de baile*, y la versión alemana de *Grande Sertao: veredas* realizan la tarea casi imposible de ser a la vez fieles al original y legibles en la lengua a que se traduce. Las versiones francesas racionalizan demasiado, según él, las complejidades de la dicción original” (MONEGAL, 1966, p. 7).

*Primeiras estórias*, feita por Virginia Fagnani Wey. Mas ainda as mais fiéis das versões resultam incapazes de dar em toda sua riqueza essa textura ao mesmo tempo sutilíssima e brusca que é a marca de fábrica de seu estilo. Traduzir a Guimarães Rosa é como traduzir a Joyce: o seu é também um mundo essencialmente verbal [tradução nossa] (MONEGAL, 1966, p. 7)<sup>72</sup>.

O crítico uruguaio afirma ter conversado diretamente com Guimarães Rosa e que este se pronunciou favorável tanto acerca do trabalho de Crespo, quanto acerca da tradução de *Primeiras estórias* por Virgínia Fagnani Wey. Assim, percebe-se que no contexto hispanoamericano, a *Gran sertón: veredas* foi uma obra aguardada, que envolveu não só a expectativa pela tradução em si, mas também a preocupação por conhecer mais da literatura do país vizinho e dos escritores contemporâneos à publicação. Recorde-se que, nesse último aspecto, as escolhas de Monegal abrangeram Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

O crítico uruguaio volta a incluir Crespo na revista *Nuevo Mundo* no número 8, em fevereiro de 1967, dessa vez diretamente um trecho da tradução de *Grande sertão: veredas*, sem abrir para comentários. Há apenas uma nota de rodapé, explicativa de quem é o autor brasileiro, congratulando a editora Seix Barral pela iniciativa e fazendo um breve resumo do romance. O trecho é do início do livro, em que Riobaldo, em conversa com seu silencioso interlocutor, se questiona a respeito da existência ou não do diabo e da realização ou não do pacto.

Em prosseguimento, examina-se o artigo do autor peruano Vargas Llosa que escreve “¿Epopéya del sertón, torre de Babel o manual de satanismo?” no ano de publicação de *Gran sertón*. Seu texto é lançado inicialmente na revista *Amaru*<sup>73</sup>, número 2 de abril de 1967, e relançado na *Revista de Cultura Brasileña* no número 5 de fevereiro de 2007.

O autor peruano propõe três potenciais entendimentos para *Grande sertão: veredas* e no decorrer do texto detém-se na tradução de Crespo para realizar sua crítica. Segundo Vargas Llosa o romance pode ser compreendido de forma abrangente como

---

<sup>72</sup> “En cuanto a las versiones al español. Guimarães Rosa se declara maravillado con la que ha hecho Angel Crespo de su última novela (‘Debí haberla escrito en español’, me dice, ‘es una lengua más fuerte, más adecuada para el tema’) y ha aprobado con entusiasmo la de sus *Primeiras Estórias*, hecha por Virginia Fagnani Wey. Pero aún las más fieles versiones resultan incapaces de dar en toda su riqueza esa textura a la vez sutilísima y brusca que es la marca de fábrica de su estilo. Traducir a Guimarães Rosa es como traducir a Joyce: el suyo es también un mundo esencialmente verbal” (MONEGAL, 1966, p. 7).

<sup>73</sup> Publicada pela Universidade Nacional de Engenharia, circulou em Lima, Peru, com distribuição estrangeira. O diretor do referido número foi o poeta e ensaísta Emilio Adolfo Westphalen.

uma epopeia semelhante a uma torre de babel, devido às peculiaridades do livro, ou como um registro de conceitos ocultos sobre satanismo.

Acerca dos comentários que tece sobre *Gran sertón: veredas*, aponta, em primeiro lugar, o resultado positivo alcançado pelo romance em território brasileiro. Lembra que a obra muitas vezes foi comparada a *Ulisses*, de James Joyce. Destaca que Crespo preocupou-se em visitar o Rio de Janeiro para pesquisar de modo mais apurado o autor brasileiro e que sua tradução foi enaltecida por Guimarães Rosa. Entretanto, Vargas Llosa discorda do autor brasileiro, pois assevera que o caráter inovador do romance não foi atingido por Crespo. Caráter que se realiza no uso de uma complexa linguagem, que adota neologismos, arcaísmos e inversões sintáticas. De acordo com Vargas Llosa:

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: lembra o esperanto [tradução nossa] (VARGAS LLOSA, 2007, p. 101)<sup>74</sup>.

Na perspectiva do escritor peruano a tradução de Crespo fracassou, porque não segue a naturalidade e a fluência que o original compõe ao entrecruzar distintas realidades. Desse modo, pensa tratar-se de uma obra menor, cuja artificialidade é percebida como prejuízo e a mistura do oral e do escrito não alcança igual espontaneidade. Vargas Llosa acredita que a tradução é menos séria que o original:

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 galimatías: “se mellaba un llover bajo, se memellaba”) [tradução nossa] (VARGAS LLOSA, 2007, p. 101)<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> “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 vivente y necesaria; más bien, da la impresión todo el tiempo de algo híbrido, artificioso, fabricado y paródico: recuerda al esperanto” (VARGAS LLOSA, 2007, p. 101).

<sup>75</sup> “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

Para o autor peruano, Crespo detanciou-se da maneira de significar da obra de partida, elaborando um idioma que destoava pelo tom artificial e pouco convincente quanto à oralidade própria do castelhano. Insere trechos com mexicanismos, espanholismos, casticismos e galimatias para exemplificar seu ponto de vista. Por essa multiplicidade de elementos, segundo Vargas Llosa, utilizados de modo desarmônico, o trabalho de Crespo não se conecta com o leitor. Nesse caso seria melhor que o tradutor espanhol optasse por outro rumo:

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 remeta 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 [tradução nossa] (VARGAS LLOSA, 2007, p. 102)<sup>76</sup>.

Vargas Llosa sugere que seria melhor se Crespo tivesse deixado de lado o original e o pendor criativo e substituísse a complexidade do sertão de Guimarães Rosa por outra realidade que já exista. Isso se dá, porque o crítico peruano duvida do fôlego do escritor para a empresa que devia realizar. De acordo com a ideia de tradução estudada na terceira seção desta tese, admite-se que a solução colocada pelo autor peruano para os problemas que menciona não é a mais adequada.

Para o crítico, a obra de chegada atinge certo mérito apenas porque o original tem relevância suficiente para se destacar:

Todavía, ainda que estilisticamente desabilitada 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 anedótica, 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 à maestria do autor,

---

mezclas de mexicanismos: ‘échate p’atrás, mano’, con españolismos: ‘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’” (VARGAS LLOSA, 2007, p. 101).

<sup>76</sup> “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 tinieblas” (VARGAS LLOSA, 2007, p. 101-102).

uma natureza chamativa, uma história de um dinamismo sem trégua e uma complexa problemática espiritual [tradução nossa] (VARGAS LLOSA, 2007, p. 102)<sup>77</sup>.

Destaca-se *Grande sertão: veredas* no que tem de elevado grau de elaboração, para ressaltar que, devido a excelência da obra de partida, a obra de chegada não foi um completo malogro.

No entanto, divergente da compreensão de Vargas Llosa situa-se outro crítico: Maura, escritor e tradutor espanhol, reconhecido atualmente por obras que divulgam a literatura brasileira na Espanha<sup>78</sup>. Examina-se o artigo “Recepción en España de Gran sertón: veredas” (2007), apresentado pela primeira vez no “Seminari 50 anys de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa” na Universidade de Barcelona em novembro de 2006 e publicado na *Revista de Cultura Brasileña*, número 5, em 2007.

Nesse artigo, que publica na *Revista de Cultura Brasileña* do ano de 1963, Maura expõe que Crespo já era leitor de Guimarães Rosa antes de traduzi-lo, salientando a inovação do romance (MAURA, 2007, p. 108). O crítico frisa também que, no momento quando se produziu a tradução de Guimarães Rosa, o único autor regionalista brasileiro traduzido para a Espanha era Lins do Rego. Desse modo, Crespo tomou a dianteira, visto que o chamado *Boom* da literatura latino-americana aconteceria somente em 1967 com *Cien años de soledad*.

No meio intelectual do país da península, percebe-se a busca por estímulo através de novas composições de vanguarda:

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 plasmava em maio de 68, não só a defender uma nova estética, e sim 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 [tradução nossa] (MAURA, 2007, p. 109)<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> “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 espiritual” (VARGAS LLOSA, 2007, p. 102).

<sup>78</sup> Dentre os ensaios publicados pelo crítico, evidenciam-se os seguintes: *El discurso narrativo de Clarice* (2003) e *Cartografía literaria de Brasil* (2014). Há também sua tradução de *Casa Grande-Senzala* (2010). Ao lado disso, colabourou com dossiês em revistas e participou de homenagens e conferências sobre a literatura brasileira.

<sup>79</sup> “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,

A geração de Crespo, ao longo da década de 1960, foi um grupo que buscou o novo no que se entende de outras possibilidades criativas e outras criações. A intenção era ir ao encontro de ideias capazes de renovar o campo artístico e o estético. Desde a crítica de Crespo citada por Maura, o tradutor espanhol já notava o intrincado labirinto formado pela linguagem que remetia ao sertão. Mesmo assim, não optou por substituir a variante sertaneja por uma latinoamericana pré-existente.

Quando se refere à forma como Guimarães Rosa enalteceu a tradução de Crespo, Maura faz com que se conheça sua própria perspectiva acerca de *Gran sertón*, segundo o qual a obra é “transcriadora”: “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” [tradução nossa] (MAURA, 2007, p. 111)<sup>80</sup>.

Também em favor das escolhas adotadas pelo tradutor, Maura se refere favoravelmente ao intento de não alterar o título, mas adequar o quanto possível a construção das palavras “sertón” e “veredas” (MAURA, 2007, p. 111). Sobre o relato de Crespo que consta no número 21 da *Revista de Cultura Brasileña*, e que foi examinado no bloco anterior, revela ainda que o tradutor viajou a Cordisburgo, cidade natal de Guimarães Rosa, e reforça o comprometimento de Crespo em descobrir o português na maneira como se manifesta nesta parte do Brasil. Informa que o romance rosiano aparece na Espanha junto a Alejo Carpentier e Julio Cortázar, escritores latinoamericanos que incitam o interesse dos intelectuais da época situados na península.

A comparação com as traduções do francês e do inglês é também levantada por Maura. Segundo o crítico a tradução de Crespo é superior porque ela não se preocupa em meramente transpor uma língua em outra: “Trata-se em consequência, mais de uma *transcrição* poética” [tradução nossa] (MAURA, 2007, p. 116)<sup>81</sup>. Para o crítico, Crespo tinha a preocupação de renovar o seu idioma, tornando-o mais flexível e suscetível a influências estrangeiras. A ideia que tem do trabalho que examina é: “Não

---

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 percibir” (VARGAS LLOSA, 2007, p. 109).

<sup>80</sup> “‘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 transcriador, Ángel Crespo” (MAURA, 2007, p. 111).

<sup>81</sup> “Se trata en consecuencia, más de una *transcreación* poética” (MAURA, 2007, p. 116).



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” [tradução nossa] (MAURA, 2007, p. 116)<sup>82</sup>. Assim, na análise do crítico esteve presente como projeto criativo do tradutor o desejo de transpor o horizonte com sua tradução e tornar complexa a relação com o original e a linguagem que o caracteriza.

Constata-se que o ato criativo é o que torna a tradução de Crespo singular, segundo o crítico, e desse modo possibilitou que o horizonte comum fosse superado por sua obra. O trabalho do tradutor abrangeu a experiência direta com a obra de partida no sentido de investigação de sua linguagem no âmbito externo ao texto literário, incluindo a possibilidade de elaboração por meio da imaginação. Tratou-se na quarta seção, em textos de Guimarães Rosa, que o desafio de elaborar o idioma foi algo que constantemente considerou ao compor sua obra. Um dos objetivos de tal procedimento foi propor ao leitor uma nova diretriz, que o conduzisse para fora do embotamento e das compreensões reduzidas.

Maura cita rapidamente as outras traduções feitas por Crespo, que segundo ele, deram ao tradutor domínio na elaboração de neologismos à maneira de Guimarães Rosa, no sentido de palavras que são permeáveis ao regional e à composição com outros idiomas. O sertão compreendido como um lugar em estreita relação com a transcendência, capaz de determinar o rumo dos homens de distintas maneiras. Nessa perspectiva, as vozes que permeiam esse lugar são múltiplas, o que torna a linguagem de *Grande sertão: veredas* oscilando entre o místico e o subjetivo, numa narrativa de marcante traço poético. O crítico espanhol, então, lembra que o tradutor desse livro também é poeta, desse modo o mais indicado para proceder a sua tradução.

Maura conta também que a sua geração lia muito Joyce e Faulkner, nesse contexto, a tradução Guimarães Rosa lhe despertou o desejo de ler algo diferente. Em seminário com a presença do editor Carlos Barral, notou que os críticos de seu país tinham dificuldade em delimitar um entendimento sobre a obra: “Ao mesmo tempo vanguardista e tradicional, realista e metafísica, narrativa e poética” [tradução nossa] (MAURA, 2007, p. 117)<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> “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” (MAURA, 2007, p. 116).

<sup>83</sup> “A un tiempo vanguardista y tradicional, realista y metafísica, narrativa y poética” (MAURA, 2007, p. 117).

Pouco tempo depois, na América Latina, é traduzida outra obra do autor, dessa vez, o livro de contos *Primeirs estórias* (1969), por Fagnani Wey, o que dá um passo a mais na possibilidade de leitura de Guimarães Rosa em língua espanhola. Isso é relevante, porque, segundo Maura, em acordo com o pensamento da autora uruguaia Cristina Rosi, o ambiente literário espanhol ainda demonstrava um distanciamento quanto à literatura brasileira:

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 sobrevaloriza o que é produzido em outras línguas 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 [tradução nossa] (MAURA, 2007, p. 120-121)<sup>84</sup>.

A literatura brasileira encontrava um âmbito resistente para a sua entrada, tanto pelas editoras, que pouco se preocupavam em introduzir obras brasileiras, quanto pelos próprios leitores que se voltavam para obras de outros idiomas, sobretudo o inglês, em detrimento da literatura vizinha. Crespo desvia-se desse contexto com sua busca por autores capazes de provocar o inesperado dentro do horizonte de expectativa apresentado.

Pode-se afirmar que a tradução de *Grande sertão: veredas* alcançou um bom desempenho em contexto editorial ao longo do tempo. Segundo Maura:

O número de edições se repetiu desde a primeira de 1967: Seix Barral realizou várias 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 XX [tradução nossa] (MAURA, 2007, p. 122)<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> “He reproducido esta larga cita por el correcto análisis que la escritora uruguay 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 sobrevaloriza 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*” (MAURA, 2007, p. 120-121).

<sup>85</sup> “El número de ediciones se ha repetido desde la primera de 1967: Seix Barral realizó varias reimpressiones, como las de 1975, 1983 o 1985, sin contar con la ya mencionada de 1999 en Alianza

Por descrever um singular percurso que inicia com a publicação na década de 1960 e seguidas reimpressões, até a edição mais recente, em formato de bolso, pela Alianza editorial, Maura salienta a relevância de *Gran sertón: veredas*. Percebe-se que a geração de intelectuais, escritores e críticos da época em que a primeira edição da obra de Crespo foi publicada encontra-se com grande interesse em autores existencialistas norte-americanos e surrealistas latino-americanos, estando pouco voltada para as publicações que surgiam em solo brasileiro. No entanto, a tradução de Crespo representou um avanço na presença de obras nacionais traduzidas na Espanha, o que se consolidou com a tradução seguinte, dessa vez de *Primeiras estórias*, por Fagnani Wey. Ao lado disso, *Gran sertón* destacou-se por representar um desafio à compreensão dos leitores de sua época no que tange ao clima conservador vigente.

Esse último aspecto é abordado com mais detalhes no texto de Bedate intitulado “A recepção de Guimarães Rosa na Espanha: a *Revista de Cultura Brasileña*”, proferido primeiramente no “Simpósio Internacional em Comemoração ao Centenário de João Guimarães Rosa 1908-2008” e em seguida publicado na coletânea *Espaços e caminhos de Guimarães Rosa* (2009). Bedate já foi brevemente citada no tópico anterior devido a sua atuação como secretária da *Revista de Cultura Brasileña* no período em que Crespo esteve como diretor. Ao lado disso, atua como pesquisadora, professora e tradutora de literaturas em português, em italiano e em inglês. Dentre seus trabalhos como tradutora estão *Manolón e Miguelín* (1981), de Guimarães Rosa, e *Decamerón*, de Boccaccio. E, como professora, leciona atualmente Literatura Espanhola na Universidade Pompeu Fabra, em Barcelona.

Bedate inicia lembrando que no ano de 2006 houve o “Seminário em comemoração aos 50 anos de *Grande sertão: veredas*” na Universidade de Barcelona. Nesse Seminário participaram docentes espanhóis e de outros países europeus que se debruçaram sobre o romance, a recepção e a tradução do romance rosiano. Mesmo que em um rápido comentário, pode-se constatar que Guimarães Rosa se encontra inserido no país de Cervantes gerando, atualmente, crítica e novas leituras. Bedate, então, dá prosseguimento com a abordagem da *Revista de Cultura Brasileña* e se refere ao contexto inicial da revista, ao mencionar a atuação de Crespo como diretor do periódico

---

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 XX” (MAURA, 2007, p. 122).

e o fomento da Embaixada brasileira em Madri.

Algum dos propósitos da *Revista de Cultura Brasileña*, para Bedate, era mostrar o que estava em destaque no Brasil, no meio artístico e cultural, e sugerir uma possibilidade de renovação estética para a Espanha. A esse respeito, a tradutora expõe:

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 marxista (BEDATE, 2009, p. 102).

A revista tinha em perspectiva estabelecer um diálogo profícuo que incluísse o intercâmbio de experiências e informações, capazes de iluminar o âmbito intelectual espanhol que se via dividido entre o conservadorismo franquista e a adesão à estética marxista. Buscava-se também ligar a revista à ideia 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 ideias (BEDATE, 2009, p. 102).

Demonstra-se que a noção de arte do tradutor incluía seu potencial de estímulo a novas ideias por meio da perspectiva de um novo caminho. Bedate informa que a *Revista de Cultura Brasileña* foi entregue a autores e artistas e diversas vezes esteve suscetível à censura. Ainda que sofresse com o risco de ser proibida, a aspiração era criar outros referentes além do realismo, que era o estilo que preponderava na Espanha àquele momento.

Depois desse esforço para conceber e fazer a revista circular, em alguma medida a literatura brasileira ganhou notoriedade e permitiu a entrada de uma maior quantidade de autores nacionais. Sobre isso, Bedate afirma:

A publicação foi o cavalo de Troia que levava em seu interior uma liberdade 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, Néida Piñon e Haroldo de Campos (BEDATE, 2009, p. 103).

A crítica utiliza a metáfora do “cavalo de Troia” para se referir à atuação da revista que levava conteúdo de um país estrangeiro para o solo espanhol com a finalidade de fazer circular uma alternativa capaz de ampliar o horizonte precedente. Desse modo, permitiu a entrada escritores brasileiros que naquele período puderam ser lidos e até editados na península. Como foi comentado por Barbosa (2012) a *Revista de Cultura Brasileña* ocupou lugar de relevância para a recepção de Guimarães Rosa no âmbito espanhol e da América Latina (BARBOSA, 2012, p. 63).

Bedate conta também que por meio da leitura de uma das traduções de Crespo, a do conto “O cavalo que bebia cerveja”, Guimarães Rosa indicaria o nome do tradutor à editora Seix Barral para traduzir seu romance. Depois de estar formalmente como tradutor da obra, um dos principais procedimentos era definir as diretrizes do projeto tradutório, o que no caso de Crespo passou por constituir um estreito contato com o original. Sua ideia exposta na “Nota del traductor” (2000) é lembrada por Bedate: “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” (BEDATE, 2009, p. 105). Portanto, Crespo optou por fazer uso de procedimentos semelhantes ao de Guimarães Rosa, como a utilização de arcaísmos, neologismos e variantes.

Em sua trajetória na Espanha, ademais da tradução de Crespo, *Grande sertão: veredas* foi traduzido também para o catalão por Xavier Pármies, na década de 1990. Sobre isso, a crítica comenta:

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-franquismo (BEDATE, 2009, p. 108).

Um dos fatores que tornam a tradução de Crespo tão particular, para Bedate, é o potencial de resistência às restrições do período ditatorial e aos seus efeitos. Ao aceitar traduzir o romance, Crespo contribui para a circulação de uma obra dotada de

linguagem inovadora e influencia outros escritores. Ao lado disso, pelo projeto tradutório que adota, permite que seus leitores tenham um contato mais intenso com a obra.

O êxito de *Gran sertón* quanto ao aspecto editorial e quanto à repercussão nos âmbitos intelectual e artístico hispanofalante torna-se evidente desde o número 6 da revista *Nuevo Mundo* até a nova série da *Revista de Cultura Brasileña*. Nesses periódicos, respectivamente, há a aspiração em ler a literatura nacional, e, em específico, Guimarães Rosa traduzido para o espanhol; e há a preocupação de expor o processo tradutório e as decisões que demandou. Constata-se pelo contexto exposto por Maura e Bedate que Crespo quebrou com o horizonte de expectativa, ao escrever uma obra capaz de abrir sua época para novos procedimentos estéticos.

Para ambos os críticos, trata-se de uma transcrição. Concorda-se com esse posicionamento, numa afirmação prévia a última seção, porque pelos textos até aqui examinados, dentre eles o relato “Proshomenaje”, constata-se que há uma atuação tradutória criativa, autônoma e crítica de Crespo. Segundo se estudou na seção 3, estas são diretrizes relevantes para Campos em seu conceito, já que o tradutor transcriador é aquele que é capaz de elaborar esteticamente a sua obra, que reconhece a possibilidade de subverter em suas escolhas e que está consciente que é livre para construir uma leitura particular do original.

Essas diretrizes, no entanto, não são reconhecidas pelo crítico Vargas Llosa que em seu texto acredita que *Gran sertón: veredas* foi um malogro, devido ao seu caráter “inverossímil, híbrido, artificioso, fabricado e paródico”. Tais características, todavia, denotam que o tradutor buscou a vertente criativa na linguagem que utilizou em seu trabalho. Ao lado disso, como se investigou na seção 4, Guimarães Rosa não utilizou um único procedimento pré-existente ao escrever seu romance. O autor de *Grande sertão: veredas* preferiu elaborar linguagem, procurando distintos recursos capazes de produzir o resultado desejado.

Seguir por esse caminho, para Guimarães Rosa significava ir ao encontro com a palavra em seu tom originário e, desse modo, ser possível influir na percepção do leitor que se veria estimulado a criar ao lado do autor e a recuperar seu vigor imaginativo. O estranhamento, nesse caso, acompanha a leitura do romance, o que tem similaridade com a percepção de Vargas Llosa sobre a tradução, ainda que este a perceba como negativa. Crespo investigou arcaísmos, línguas estrangeiras e antigas, variantes do espanhol para compor *Gran sertón*, agindo semelhante a Guimarães Rosa, como um

alquimista.

Outro aspecto em que se discorda do crítico peruano é acerca de sua afirmação de que a tradução não perduraria com a mesma intensidade do original. Destacam-se os argumentos de Maura e Bedate, de que a tradução gerou grande quantidade de leituras e inspirou outros autores, dentre eles, Ripoll e Salmón, abriu caminho para que mais escritores brasileiros fossem editados na Espanha, além de o próprio volume de *Gran sertón* ter passado por diferentes reimpressões e uma reedição. Desse modo, contata-se que a tradução de Crespo foi uma tradução de vulto que alcançou repercussões estéticas e políticas dentro e fora de sua época.

### **5.5. As leituras críticas do *Gran sertón* argentino e a presença do viés comparativo**

Nesse tópico, o objetivo inicial era tratar somente da recepção da tradução argentina e descobrir como poderia iluminar o estudo da próxima seção acerca da análise comparativa de neologismos no contexto de uma potencial emancipação estética de seus leitores. No entanto, percebeu-se no período da pesquisa que dentre os estudos mais fecundos a respeito da obra de Garramuño e Aguilar estavam leituras comparativas, que incluíam o *Gran sertón* espanhol. Ressalta-se isso como um dado de pesquisa a ser examinado mais à frente.

Desse modo, este primeiro momento dedica-se a investigar os textos: “Introducción” (2009), que abre o *Gran sertón* argentino; “Entre la palabra y el mundo” (2012), de Mário Cámara e “La literatura y sus fronteras” (2012), escrito por Garramuño, que tratam especificamente da tradução argentina e que revelam noções a respeito do ato de traduzir. Em seguida, abre-se um subtópico para examinar as leituras comparativistas selecionadas.

A tradução argentina de *Grande sertão: veredas* foi assinada por dois tradutores Florencia Garramuño e Moises Gonzalo Aguilar e foi lançada por meio da editora Adriana Hidalgo, com sede em Buenos Aires. Garramuño é atualmente professora do Departamento de Humanidades da Universidade de San Andrés, diretora do Programa em Cultura Brasileira e pesquisadora credenciada ao CONICET<sup>86</sup>. Alguns de seus livros publicados são *Modernidades primitivas: samba, tango, nación*, lançado pela primeira

---

<sup>86</sup> É o Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas que tem como objetivo a divulgação e o fomento científico e tecnológico na Argentina. Trata-se de uma entidade vinculada ao Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação Produtiva do país.

vez em 2007 e traduzido para o Brasil em 2009, e *Genealogías culturales: Argentina, Brasil, Uruguay en la novela contemporánea*, de 1997. Traduziu, além de Guimarães Rosa, a obra *Álbum de retazos Antología crítica bilíngüe*, de Ana Cristina César e *Vidas secas* Graciliano Ramos, por meio da coleção Vereda Brasil<sup>87</sup>.

Gonzalo Aguilar é professor de Literatura Brasileira e Portuguesa da Universidade de Buenos Aires. Dentre seus livros publicados merece menção *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*, obra que foi lançada no Brasil no ano 2005 e constitui sua tese de doutoramento defendida no ano 2000. Também é responsável por livros sobre cinema e antologias de literatura brasileira como *Galáxia concreta*, de 1999, e *Poemas de Augusto de Campos*, de 1994, em que atuou também como tradutor. Outras traduções de Gonzalo Aguilar, também pela coleção Vereda Brasil, são *La hora de la estrella*, de Lispector, e *Sátiras y otras maledicencias*, antologia de Gregório de Matos.

Garramuño e Anguilar escrevem juntos uma detalhada “Introducción” (2009) para a obra argentina em que expõem os referências nos quais se basearam para produzir a tradução, as ideias que nortearam seu projeto tradutório e as expectativas em relação ao resultado alcançado. De primeiro, explicam o que é um jagunço, o sertão mineiro e o conceito de vereda, em seus aspectos físicos, e descrevem o enredo do romance. Sobre a linguagem abordam da seguinte forma: “Guimarães Rosa entrou completamente na figuração de uma realidade tão minuciosa e exaustiva que — pela radicalidade de sua linguagem — conseguiu anular o pintoresquismo alcançando reverberações universais” [tradução nossa] (GARRAMUÑO e AGUILAR, 2009, p. 8)<sup>88</sup>.

A universalidade do autor é um valor recorrente nessa parte do texto em que os tradutores situam a obra em linhas gerais. Isso pode ser percebido ao comentarem novamente a linguagem do autor brasileiro, quando afirmam que os precedimentos utilizados nesse âmbito são relevantes para a tradição brasileira, latinoamericana e universal (GARRAMUÑO e AGUILAR, 2009, p. 9). E quando afirmam que a obra de

---

<sup>87</sup> A coleção Vereda Brasil produzida pela editora Corregidor de Buenos Aires é dirigida por Garramuño (Universidade de San Andrés), Gonzalo Aguilar (Universidade de Buenos Aires) e Maria Antonieta Pereira (UFMG). Um dos interesses da coleção, informado no site da editora, é preencher uma necessidade acadêmica de literatura brasileira em espanhol. Por isso, as obras selecionadas, que incluem autores do período barroco e do contemporâneo, vêm acompanhadas de ensaios críticos, prólogos e cronologias para dar suporte ao leitor que deseja o aprofundamento teórico (*Corregidor*, 2017).

<sup>88</sup> “Guimarães Rosa entró de lleno en la figuración de una realidad particular de una forma tan minuciosa y exaustiva que — por la radicalidad de su lenguaje — logró anular el pintoresquismo alcanzando reverberaciones universales” (GARRAMUÑO E AGUILAR, 2009, p. 8).



Guimarães Rosa tem como uma de suas consequências o que denominam de “borramiento del exotismo” que conceituam como o efeito em que a esfera universal, não é solapada pela esfera local. Desse modo, ainda que a obra se manifeste por meio do particular, as experiências mostradas não estão restritas a um lugar (GARRAMUÑO e AGUILAR, 2009, p. 9). Percebe-se que os tradutores têm em perspectiva uma ideia de universalidade, que pode ser depreendida de suas afirmações. Diferente de Martins, estudado na seção 4, que parecia atribuir um peso meramente hierárquico ao conceito, os tradutores o concebem como efeito diferente do pitoresco, que situa a obra numa tradição mais ampla, além da que corresponde a sua procedência.

Prossegue-se, então, abordando as distintas definições atribuídas à obra de Guimarães Rosa por renomados intelectuais brasileiros e latinoamericanos como Monegal que chama *Primeiras estórias* de “cosmopolita”, Ángel Rama que encaixa *Grande sertão: veredas* em seu conceito de “transculturação narrativa” e Candido que elabora a noção de “suprarregionalismo”. Os tradutores acreditam que a obra correspondeu a um anseio por vanguarda e experimentação, durante os anos 1960, que se intensificou com as traduções de Crespo e de Fagnani Wey:

As habituais e convencionais grades do modernismo experimental e o regionalismo narrativo rapidamente aplicaram-se ao texto e animaram, nos anos sessenta, boa parte dos debates literários latinoamericanos. Principalmente depois da primeira edição em castelhano de *Grande sertão: veredas*, realizada pelo poeta espanhol Ángel Crespo, e de *Primeiras estórias*, na versão de Virginia Fagnani Wey em 1969 [tradução nossa] (GARRAMUÑO E AGUILAR, 2009, p. 10)<sup>89</sup>.

Tal anseio, intensificado pelas traduções, configura um cenário possível condizente com as obras. Nota-se, como Maura e Bedate apontaram, que um grupo de leitores já tinham suas expectativas voltadas para o experimental e não para um estilo comum. Garramuño e Aguilar, entretanto, acreditam na necessidade de reformular as nomenclaturas criadas por estes intelectuais, pois, segundo eles, há limites conceituais que não abrangem o resultado criativo conseguido pelo autor.

---

<sup>89</sup> “Las habituales y convencionales grillas del modernismo experimental y el regionalismo narrativo rápidamente se le aplicaron al texto y animaron, en los años sesenta, buena parte de los debates literarios latinoamericanos. Sobre todo después de la primera edición en castellano de *Gran sertón: veredas*, realizada por el poeta español Ángel Crespo, y de *Primeras historias*, en versión de Virginia Fangnani Wey en 1969” (GARRAMUÑO E AGUILAR, 2009, p. 10).

O alto grau criativo percebido na experiência com *Grande sertão: veredas* se expressa principalmente pela linguagem, que os tradutores argentinos continuam comentando do seguinte modo:

Uma linguagem rosiana característica e única em que os regionalismos se conjugam com neologismos transformando a própria língua portuguesa. Trata-se de neologismos construídos sobre a base de muitas outras línguas – alemão, inglês, espanhol, italiano -, arcaísmos típicos do falar sertanejo e invenções exclusivas do próprio escritor, que demonstram, com maior intensidade neste romance [tradução nossa] (GARRAMUÑO E AGUILAR, 2009, p. 11)<sup>90</sup>.

Por isso o desgaste nas terminologias que até hoje se usam para compreender *Grande sertão: veredas*, porque, segundo os tradutores, como chamá-lo de “cosmopolita” se utiliza de recursos regionais, e como chamá-lo de “regionalista” se os seus procedimentos com a língua se ampliam para além disso.

Em seguida, os tradutores abrem um novo tópico, que denominam “Nuestra traducción” em que começam dialogando com as observações de Martins em *O léxico de Guimarães Rosa*: “Este léxico monstruoso e belhíssimo em que cada palavra brilha com luz de pedra preciosa dá uma boa ideia das dificuldades que enfrentam os tradutores que se aproximam da obra de Rosa” [tradução nossa] (GARRAMUÑO e AGUILAR, 2009, p. 12)<sup>91</sup>. Os tradutores concordam que parte do léxico utilizado por Guimarães Rosa foi elaborado esteticamente e que, portanto, está passível a mais de uma aceção, à complexidade compositiva e a várias influências nesse processo, tanto de outras línguas, quanto de registros regionais.

Os tradutores acreditam que se possa concluir que a primeira tradução para o espanhol saiu tardiamente, a pesar da proximidade com os países hispanoamericanos e com o idioma. Quando o primeiro *Gran sertón* surge, em 1967, já havia saído as traduções para o inglês (1963), o alemão (1964) e o francês (1965). Também, no período da primeira tradução, passava-se pelo *boom* da literatura latinoamericana, momento em que, segundo os tradutores argentinos, sobressaia: “Uma visão da literatura

---

<sup>90</sup> “Un lenguaje rosiano característico y único en el que los regionalismos se conjugan con neologismos transformando la propia lengua portuguesa. Se trata de neologismos construídos sobre la base de muchas otras lenguas – alemán, inglés, español, italiano -, arcaísmos típicos del hablar sertanero e invenciones exclusivas del propio escritor, que demuestran, con mayor intensidad en esta novela” (GARRAMUÑO e AGUILAR, 2009, p. 11).

<sup>91</sup> “Este léxico monstruoso y bellísimo en el que cada palabra brilla con luz de piedra preciosa da una buena idea de las dificultades que enfrentan los traductores que se acercan a la obra de Rosa” (GARRAMUÑO e AGUILAR, 2009, p. 12).

latinoamericana à que se integrava, não sem certa violência, a excentricidade deste romance radical. Em consonância com os debates da época entre regionalismo e vanguardismo, Crespo optou claramente pela segunda opção” [tradução nossa] (GARRAMUÑO e AGUILAR, 2009, p. 13)<sup>92</sup>.

Como característica da tradução atual, Garramuño e Aguilar ressaltam o privilégio do acesso a um volume mais expressivo de bibliografia sobre a obra de partida e afirmam que:

Com a vantagem da avultada bibliografia rosiana dos últimos anos e com a ideia de que Guimarães Rosa não opta por uma posição ou outra, e sim que radicaliza ambas, empreendemos a tradução do romance nos impondo alguns critérios que, acreditamos, fazem mais intensa sua leitura [tradução nossa] (GARRAMUÑO E AGUILAR, 2009, p. 13)<sup>93</sup>.

Garramuño e Aguilar entendem que o autor brasileiro não se fecha nem no vanguardismo, nem no regionalismo, por isso podem escolher o caminho que aceditem ser mais adequado. Este caminho é o que torna a leitura mais estimulante e para chegar até ele são definidos alguns critérios que elucidam bem a diretriz do projeto tradutório:

Em primeiro lugar, decidimos não incluir glossário, nem notas de rodapé. A eleição era arriscada – ainda quando o próprio Rosa aconselhou essa solução em várias traduções anteriores – porque mais de um termo exige explicação. Preferimos apelar, em alguns casos, à inteligência e à imaginação do leitor, enquanto incorporamos a explicação de alguns poucos termos no texto. Traduzimos todo o possível, nos guiando muitas vezes pelos termos de origem indígena que o castelhano e o português compartilham [tradução nossa] (GARRAMUÑO e AGUILAR, 2009, p. 13)<sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup> “Una visión de la literatura latinoamericana a la que se integraba, no sin cierta violencia, la excentricidad de esta novela radical. En consonancia con los debates de la época entre regionalismo y vanguardismo, Crespo optó claramente por la segunda opción” (GARRAMUÑO e AGUILAR, 2009, p. 13).

<sup>93</sup> “Con la ventaja de la abultada bibliografía rosiana de los últimos años y con la idea de que Guimarães Rosa no opta por una posición u otra sino que radicaliza ambas, emprendimos la traducción de la novela imponiéndonos algunos criterios que, creemos, hacen más intensa su lectura” (GARRAMUÑO e AGUILAR, 2009, p. 13).

<sup>94</sup> “En primer lugar, decidimos no incluir glosario ni notas al pie. La elección era arriesgada – aun cando el propio Rosa aconsejó esa solución en varias traducciones anteriores – porque más de un término exige explicación. Preferimos apelar, en algunos casos, a la inteligencia y a la imaginación del lector, mientras incorporamos la explicación de algunos pocos términos en el texto [...] Tradujimos todo lo posible, guiándonos muchas veces por los términos de origen indígena que el castellano y el portugués comparten” (GARRAMUÑO e AGUILAR, 2009, p. 13).

Com o foco na leitura da obra de chegada, os tradutores argentinos como primeiro critério elegem mecanismos como ausência de notas de rodapé e de glossário. Por isso adotam no corpo do texto a inserção de explicações e a substituição por termos semelhantes em castelhanho. Estes recursos tendem a resultar, dentre as tendências deformadoras apontadas por Berman, principalmente em alongamento, clarificação, homogeneização e destruição das redes de linguagens vernaculares e ter como consequência o empobrecimento dobra de chegada. No entanto, como este trabalho não só estuda a recepção, mas também dialoga com a análise dos textos, então tal hipótese será verificada na investigação da próxima seção.

O segundo critério aplicado por Garramuño e Aguilar liga-se ao aspecto estilístico:

Em segundo lugar, tomamos uma decisão de carácter estilístico: aproximar o máximo possível o castelhano à rítmica narrativa de *Grande sertão: veredas*. A tarefa não foi fácil e se assemelha a uma luta corpo a corpo. [...] Nessas lutas e combates não só nos encontramos com palavras e sintaxes que pareciam invenção de Rosa e que se abrigavam protegidas na língua oral dessa região do norte de Minas Gerais, mas também descobrimos capacidades do castelhano para nos aproximar a essa imaginação prolífica sem gerar efeitos de estranheza excessiva no nosso idioma [tradução nossa] (GARRAMUÑO E AGUILAR, 2009, p. 14)<sup>95</sup>.

Na tensão com a linguagem de Guimarães Rosa, o que se confirma pela metáfora da “luta corpo a corpo”, os tradutores buscam a rítmica da obra de partida. Dentro desse outro critério para conduzir a tradução, Garramuño e Aguilar escolhem investigar possibilidades dentro do espanhol que permitam a correspondência sem gerar a “estranheza” que adviria de todos os elementos que já se tratou acerca da linguagem do autor brasileiro. Um deles é a oralidade, utilizada como exemplo pelos próprios tradutores.

Tem-se como hipótese, também a ser aprofundada no diálogo direto com o texto que se dará na próxima seção, que essa procura pelo ritmo empreendida pelos tradutores argentinos não se liga àquela proposta por Campos e Berman, que encontra no ritmo a

---

<sup>95</sup> “En segundo lugar, tomamos una decisión de carácter estilístico: acercar lo máximo posible el castellano a la rítmica narrativa de *Gran sertón: veredas*. La tarea no fue fácil y se asemeja a una lucha cuerpo a cuerpo. [...] En esas luchas y combates no sólo nos hemos encontrado con palabras y sintaxis que parecían invención de Rosa y que anidaban protegidas en la lengua oral de esa región del norte de Minas Gerais, sino que también hemos descubierto capacidades del castellano para intentar acercarnos a esa imaginación prolífica sin generar efectos de extrañeza excesiva en nuestro idioma” (GARRAMUÑO E AGUILAR, 2009, p. 14).

maneira de chegar à integralidade do outro no modo como significa. Nesse caso, Campos e Berman em suas teorias propõem o exame de todos os elementos que compõem essa rítmica, que não se retringem apenas a sua carga semântica.

A “estranheza”, como se observou na seção 4, faz parte da experiência com *Grande sertão: veredas*, mesmo para os leitores da cultura de partida. Ao evitá-la, a tradução argentina tende à superficialidade, ainda que tenha como objetivo central explorar ao máximo o potencial inventivo do castelhano, como afirma em: “Extremar as capacidades engenhosas do castelhano para reconstruir esse mundo simultaneamente legendário e cotidiano de Rosa é o que tentamos com essa nova tradução” (GARRAMUÑO E AGUILAR, 2009, p. 14)<sup>96</sup>.

Sobre tais diretrizes apontadas pelos tradutores em seu texto, posiciona-se Cámara, professor da Universidade de Buenos Aires e pesquisador vinculado ao CONICET, em sua resenha da obra de Garramuño e Aguilar intitulada “La palabra y el mundo” (2012). Nela, primeiro comenta sobre *Grande sertão: veredas* tecendo breves considerações a respeito do autor e da recepção do romance.

Em seguida abre um longo tópico para discutir a tradução e referendar questões que já se encontravam na “Introducción” do volume. Cámara liga *Gran sertón: veredas* ao projeto editorial de Adriana Hidalgo, vendo-a como um desafio realizado em sintonia com seus tradutores. O motivo principal dessa percepção deve-se à linguagem do original cuja complexidade já era atestada por pesquisas anteriores como a de Martins.

Um dos objetivos, segundo Cámara, desta tradução é restituir a repercussão alcançada pela de Crespo, ainda que se deva ressaltar as assentuadas diferenças de opções entre cada projeto tradutório:

O trabalho empreendido pelos tradutores não consiste numa mera remoção, pois si a tradução de Crespo tendeu a acentuar os aspectos experimentais do texto, a atual se sustenta sobre algumas decisões importantes que estabelecem diferenças substanciais com a tradução de Crespo<sup>97</sup> [tradução nossa] (CÁMARA, 2012, p. 449).

---

<sup>96</sup> “Extremar las capacidades ingeniosas del castellano para reconstruir ese mundo simultáneamente legendario y cotidiano de Rosa es lo que hemos intentado con esta nueva traducción” (GARRAMUÑO E AGUILAR, 2009, p. 14).

<sup>97</sup> “El trabajo emprendido por los traductores no consiste en una mera remoción, pues si la traducción de Crespo tendió a acentuar los aspectos experimentales del texto, la actual se sustenta sobre algunas decisiones importantes, que establecen diferencias sustanciales con la traducción de Crespo” (CÁMARA, 2012, p. 449).

Cámara ressalta duas particularidades do trabalho de Garramuño e Aguilar. A primeira delas é a decisão de não utilizar notas de rodapé nem glossário, o que teria como consequência o maior empenho do leitor em elaborar os significados da obra e o recurso intensivo à imaginação. Em seguida, aborda o intento de aproximar-se à rítmica do original. Esta escolha inside sobre a linguagem da obra de chegada, que para o crítico: “implicou em operações intensas sobre a língua<sup>98</sup>” [tradução nossa] (CÁMARA, 2012, p. 449).

No entanto, registra-se também que os tradutores buscaram não produzir desconforto no leitor. Tal objetivo pode trazer certa limitação na ideia anterior, que o crítico justifica da seguinte maneira:

Todavía, sustentar o objetivo de não produzir efeitos de estranheza excessiva não significa não produzir efeitos de estranheza, bastaria, por exemplo, citar este hipérbato que figura no romance, “Y a lo leos, piedra melosa, vi”, mas tampouco significa produzi-los em um grau que converta o texto em um romance de linguagem<sup>99</sup> [tradução nossa] (CÁMARA, 2012, p. 450).

O crítico acredita que ainda há estranheza em outras camadas da obra, esse efeito, entretanto não é suficiente para transformar *Gran sertón* numa obra de linguagem. Desse modo, percebe-se que Cámara separa os aspectos da linguagem e da narrativa da obra de chegada. Ainda que dê maior prioridade a este último, ao final de sua resenha, o crítico afirma que os dois aspectos se encontram indistintamente unidos no original. Para o crítico: “Como Riobaldo, Guimarães soube atravessar essas dicotomias para produzir uma prosa em que a criação e a recriação de mundo e a criação e a recriação de linguagem se encontram intimamente unidas”<sup>100</sup> [tradução nossa] (CÁMARA, 2012, p. 450). Nota-se que mesmo para Cámara a distinção entre narrativa e linguagem é difícil e, portanto, problemática de se realizar na leitura da obra de chegada.

No ensaio “La literatura y sus fronteras” (2012), Garramuño não fala diretamente acerca de *Gran sertón: veredas* nem se coloca como tradutora, mas

---

<sup>98</sup> “Implicó operaciones intensas sobre la lengua” (CÁMARA, 2012, p. 449).

<sup>99</sup> “Sin embargo, sostener el objetivo de no producir efectos de extrañeza excesiva no significa no producir efectos de extrañeza, bastaría por ejemplo citar este hipérbaton que figura en la novela, “Y a lo lejos, piedra vieja melosa, vi”, pero tampoco significa producirlos en un grado que convierta el texto en una novela del lenguaje” (CÁMARA, 2012, p. 450).

<sup>100</sup> “Como Riobaldo, Guimaraes supo atravesar esas dicotomías para producir una prosa en que la creación y la recreación de mundo y la creación y la recreación de lenguaje se hallan íntimamente unidas” (CÁMARA, 2012, p. 450).

investiga o problema da tradução literária e se remete, de modo tangencial, a sua obra com Aguilar.

A autora coloca-se no âmbito universitário, mais especificamente, no contexto da disciplina de Literatura Comparada e percebe o crescimento do interesse pelo fenômeno da tradução literária. Tal procura pela compreensão desse fenômeno não é nova, mas o caráter que ele assume contemporaneamente está muito mais inclinado para suas especificidades históricas e culturais. Segundo Garramuño:

Concebida ela mesma como um conceito fronteiriço, a tradução e o estudo da tradução permitiram pensar questões relacionadas com o poder das culturas e dos povos, com o modo em que o diálogo entre eles ampliou ou restringiu as fronteiras de uma cultura, y com os vínculos interculturais que a tradução tem nutrido [tradução nossa] (GARRAMUÑO, 2012, p. 2)<sup>101</sup>.

Esta concepção do ato tradutório situa-se na porosidade, mas não elimina a noção de fronteira. As fronteiras se multiplicam insidindo sobre a noção de literatura. Outros conceitos como o de língua e o de Estado são questionados de modo a torná-los mais fluidos, ainda que permaneçam os processos no interior de uma cultura que produzem a nacionalização de uma literatura. De acordo com a tradutora: “Certamente, a língua cria fronteiras e organiza um certo público, mas esses autores, assim como qualquer outro, não se resumem a sua língua ou às fronteiras da língua, que também são permeáveis, porosas e históricas”<sup>102</sup> [tradução nossa] (GARRAMUÑO, 2012, p. 4).

Garramuño, então, pensa os esforços de tradutores e da editora Corregidor que no ano 2000 se uniram para ampliar a presença de livros brasileiros traduzidos na Argentina. Tal esforço repercutiu em outras editoras:

Junto com a Corregidor, a publicação sustentada com livros brasileiros durante a última década é, sem dúvidas, sumamente visível: editoriais como Beatriz Viterbo, Adriana Hidalgo, Eloísa Cartonera e El Cuenco de Plata semearam o mercado editorial argentino com novidades

---

<sup>101</sup> “Concebida ella misma como un concepto fronterizo, la traducción y el estudio de la traducción han permitido plantear cuestiones relacionadas con el poder de las culturas y de los pueblos, con el modo en que el diálogo entre ellos ha ampliado o restringido las fronteras de una cultura, y con los vínculos interculturales que la traducción ha nutrido” (GARRAMUÑO, 2012, p. 2).

<sup>102</sup> “Ciertamente, la lengua crea fronteras y organiza un cierto público, pero esos autores, así como cualquier otro, no se resumen a su lengua o a las fronteras de la lengua, que también son permeables, porosas y históricas” (GARRAMUÑO, 2012, p. 4).

brasileiras que aparecem todo ano<sup>103</sup> [tradução nossa] (GARRAMUÑO, 2012, p. 4).

Viu-se anteriormente que Garramuño é uma das tradutoras responsáveis por esse impulso recente por traduzir a literatura brasileira em solo argentino por meio da coleção “Vereda Brasil”, lançada pela editora Corregidor. Atualmente, de acordo com a análise da autora, esse interesse em direção ao Brasil se dá devido a vários motivos de cunho geopolítico e cultural. Dentre eles, o diálogo com os temas da contemporaneidade como o nomadismo e a imigração.

Garramuño percebe que ao lado do crescente estudo do fenômeno tradutório há uma perspectiva idealizante que relaciona o tradutor a uma figura “heróica”. No entanto, é necessária atenção a um duplo caráter da tradução em sua possibilidade de apagar o outro e de, por outro lado, contradizer a essa tendência:

Nessa paisagem contemporânea, a prática da tradução pode ser um instrumento para a comunicação de singularidades, a oposição à onda homogeneizadora da globalização, a busca de uma nova epistemologia; um instrumento debilmente utópico sobre o qual pode basear uma crítica cultural e econômica da globalização<sup>104</sup> [tradução nossa] (GARRAMUÑO, 2012, p. 8).

É necessário, então, articular tal pensamento à prática realizada por Garramuño como tradutora e analisar como ela dialoga com a discussão levantada neste ensaio. Esse movimento, como já se falou anteriormente, irá acontecer com a próxima seção no exame de aspectos próprios do texto. Por enquanto, abre-se um subtópico para tratar das análises comparativas que se levantou acerca das traduções espanhola e argentina.

### **5.5.1. *Gran sertón*: o viés comparativo na compreensão da recepção argentina**

As abordagens comparativas das traduções de Crespo e de Garramuño e Aguilar, em seus diferentes enfoques, têm sido tendência na atualidade e têm se mostrado de

---

<sup>103</sup> “Junto con Corregidor, la publicación sostenida con libros brasileños durante la última década es, sin dudas, sumamente visible: editoriales como Beatriz Viterbo, Adriana Hidalgo, Eloísa Cartonera y El Cuenco de Plata han sembrado el mercado editorial argentino con novedades brasileñas que aparecen cada año” (GARRAMUÑO, 2012, p. 4).

<sup>104</sup> “En ese paisaje contemporáneo, la práctica de la traducción puede ser un instrumento para la comunicación de singularidades, la oposición a la ola homogeneizadora de la globalización, la búsqueda de una nueva epistemología; un instrumento débilmente utópico sobre el cual puede basarse una crítica cultural y económica de la globalización” (GARRAMUÑO, 2012, p. 8).



grande relevância para o estudo da recepção argentina, visto que nelas há o exame das particularidades estilísticas e/ou estéticas da tradução. Isso contribui para o entendimento de um cenário ainda recente quanto às leituras críticas acerca do *Gran sertón* argentino, em que o presente trabalho se encontra em parte inserido, e perceber como essa maneira de ler a obra de chegada ilumina a compreensão do seu processo tradutório.

No texto escrito por Maura intitulado “¿Reflejar o recrear? Comentarios sobre las dos versiones de *Grande sertão: veredas* em língua espanhola” (2012), lançado no meio digital no blog Cronópios, ocorre um exame de cunho sobretudo estético a respeito das duas traduções. No texto percebe-se um posicionamento menos enfático em relação aos artigos anteriores do mesmo crítico, em que se colocou intensamente certo quanto ao valor estético que atribuiu à tradução Crespo. Ainda assim, seu texto ilumina aspectos relevantes na análise das decisões adotadas pelos tradutores argentinos e que influenciam a composição ou não de neologismos nessa obra.

Para introduzir suas ideias, o crítico cita as traduções para o espanhol de diferentes obras de Guimarães Rosa, a saber: *Gran sertón: veredas* (1967), traduzio por Crespo; *Primeras historias* (1969), por Wey; *Manolón y Migulín* (1981), por 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 jagareté” (1996), por Valquiria Wey<sup>105</sup>. Segundo Maura, a tradução de Wey (1996) marca uma distância temporal significativa até a atual, o que leva o crítico a reconhecer a reinserção da obra do autor mineiro no mercado argentino e de língua espanhola em geral como uma das contribuições do trabalho de Garramuño e Aguilar.

Dentre as obras, o romance do autor mineiro ganha destaque pela linguagem e pelo potencial aberto a reinterpretações. De acordo com Maura:

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,

---

<sup>105</sup> 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.

historicistas, ou de romances de aventuras<sup>106</sup> [tradução nossa] (MAURA, 2012, publicação online).

A multiplicidade de abordagens também torna pertinente uma segunda tradução caracterizada por outras intenções, distinto procedimento e um novo enfoque interpretativo. No entanto, observa-se que acerca das diretrizes seguidas por cada tradução o crítico espanhol em seu artigo atém-se a somente pontuar particularidades das obras que examina.

Sobre a tradução de Crespo, um dos pontos levantados é a aprovação do autor mineiro que por diversas vezes se comunicou com o tradutor espanhol fornecendo-lhe esclarecimentos sobre suas dúvidas. Ao lado disso, o crítico ressalta que essa tradução foi o resultado do empenho de um poeta que tomou o desafio de realizá-la:

Por isso resulta tão audaz e tão valente empreender uma nova versão deste romance. Todavía 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 [tradução nossa] (MAURA, 2012, publicação online).

Maura salienta que reelaborar esse romance em outro idioma é objetivo de um tradutor que se incumbiu realizá-lo criativamente, por isso o paralelo com o próprio personagem da estória que tem que tomar os desafios que surgem com valentia.

Esse é um contraponto assinalado pelo crítico de grande relevância a ser feito quanto à tradução mais recente. Nela, tem-se Garramuño e Aguilar que são professores universitários e pesquisadores de literatura brasileira. Tal diferença gera escolhas diferentes acerca da linguagem do romance. Maura exemplifica com o neologismo “rosmes”<sup>107</sup>, que no original está do seguinte modo: “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!...” (ROSA, 1956, p. 67). Os tradutores responderam de maneiras diversas a esse neologismo como: “Rosasmías” na tradução espanhola e “¡Caramba!” na tradução argentina.

---

<sup>106</sup> “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” (MAURA, 2012, publicação online).

<sup>107</sup> Esta contraposição também integra o glossário e é abordada de modo mais aprofundado na análise comparativa do último capítulo.

Isso ocorre porque Garramuño e Aguilar se preocuparam em estabelecer um ritmo narrativo que, segundo eles, fluiria para o leitor de modo semelhante ao original. No entanto, Crespo se ateve à busca por procedimento correspondente em espanhol, criando uma outra palavra. Na tradução argentina, essa escolha aumenta o acesso do leitor à obra de chegada; na espanhola, há a aproximação com os recursos presentes na obra de partida, no caso, o uso de procedimentos neológicos.

Na análise de Maura tais diferenças se devem a fatores de caráter histórico:

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 Marquez e *Rayuela*, de Julio Cortázar, foi publicada cuatro anos antes. O *boom* latino americano, que tanto deu o que falar, estava, pois, ancorado num realismo de ruptura. Ademais, na vanguarda tinha um espírito de rebelião muito de acordo com o de enfrentamento à ditadura franquista<sup>108</sup> [tradução nossa] (MAURA, 2012, publicação online).

Assim, para Maura, compreender as decisões de Crespo passa por compreender o período vivido que, em seu caso, foi de repressão devido à ditadura franquista, o que gerou um desejo de ruptura com a estética vigente. Ao lado disso, tem-se o momento conhecido como *Boom* da literatura latinoamericana que teve como um de seus efeitos o interesse mais intenso dos países europeus por obras como a do colombiano Gabriel García Marquez e a do argentino Julio Cortázar.

Longe da década de 1960 do século XX, já no atual contexto dos anos 2000 do século XXI, situam-se Garramuño e Aguilar e seu trabalho na produção de *Gran sertón: veredas*:

Entretanto, os tempos agora são outros muito diferentes. Europa e

---

<sup>108</sup> “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 Marquez 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 franquista” (MAURA, 2017, publicação online).

América estão de volta das vanguardas. Buscam-se 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 acadêmico, não pretende inovar na língua de Cervantes, mas refletir nela um dos romances fundamentais da literatura brasileira do século passado<sup>109</sup> [tradução nossa] (MAURA, 2012, publicação online).

Atualmente tanto a Europa quanto a América estão distantes das vanguardas. Os textos, então, tomam como objetivo o leitor na composição de sua linguagem, revelando uma preocupação que é, senão oposta, ao menos muito diferente da que ocupava os escritores da década de 1960 dos dois continentes. Isso se reflete na tradução de Garramuño e Aguilar. O primeiro, como já se sabe, estudou a poesia concreta, entretanto o movimento não influenciou diretamente suas escolhas, que parecem, segundo o crítico, muito mais ligadas a sua posição como acadêmico.

A pesquisadora e professora García em “O estilo original de um autor e duas traduções ao espanhol: João Guimarães Rosa e seu *Grande sertão: veredas*” (2014) concorda com os posicionamentos do crítico espanhol segundo a qual há dois encaminhamentos distintos referentes a cada tradução. Então, sobre o *Gran sertón* argentino García conclui:

Na tradução argentina nota-se a luta enfrentada por Garramuño e Aguilar para tentar se aproximar da narração de Rosa sem provocar excessiva estranheza nos leitores de língua hispânica. Com um enfoque muito mais acadêmico que poético estes tradutores rio-platenses verteram este maravilhoso romance, com uma proposta de tradução não menos ousada que a primeira, porém sem utilização de notas de rodapé e nem glossário, como havia sido realizado por Crespo em 1967 (GARCÍA, 2014, p. 250).

---

<sup>109</sup> “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 asequible 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 la 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 siglo” (MAURA, 2012, publicação online).

Salienta-se a percepção da pesquisadora de que há a tentativa da tradução argentina de aproximar-se do narrado sem provocar no leitor o rechaço pela maneira como se dá essa narração. Ao lado disso, põe-se em relevo a procedência acadêmica dos tradutores. Estes dois pontos constituem aspectos que singularizam o *Gran sertón* argentino que pelo que se depreende de seus leitores críticos.

Outro aspecto da tradução argentina levantado por Maura, Cámara e pelos próprios tradutores, de maneira menos direta, é a diferença entre os períodos históricos que mais que apenas uma contextualização, fez parte das obras de chegada pela ideia de linguagem a ser realizada e pelas decisões que influenciaram em seus projetos tradutórios. Assim, quando concordam que o *Gran sertón: veredas* espanhol seguiu uma diretriz vanguardista, enquanto o *Gran sertón* argentino optou pela proximidade com o leitor obtêm-se conclusões que iluminam a maneira como os neologismos foram criados e os efeitos pretendidos nesse processo de composição.

## **6. TRADUÇÃO E EMANCIPAÇÃO: ANÁLISE DE PROCEDIMENTOS ADOTADOS NAS OBRAS DE CHEGADA**

*Aquello era la tristonra travesía, pues entonces era preciso. Agua de río que arrastra. Que durase días, que durase; hasta meses. Ahora, ya no me importaba. Hoy, pienso yo, sabe usted: me parece que el sentir de uno da vueltas pero de cierto modo rodando en sí, pero en reglas*<sup>110</sup>.

(João Guimarães Rosa, trad. Ángel Crespo)

*¿Esta historia instruye la vida del señor, la de alguien? El señor llene sus cuadernos... ¿El señor ve adónde está el sertón? ¿Su límite, su medio? Todo sale en verdad de oscuros agujeros, sacando lo que viene del Cielo. Yo lo sé*<sup>111</sup>.

(João Guimarães Rosa, trad. Garramuño e Aguilar)

### **6.1. *Gran sertón* espanhol e argentino: dois projetos tradutórios, um ponto de partida**

A presença de um original complexo, entendido como uma obra esteticamente desafiadora, é o que está colocado diante dos tradutores de *Grande sertão: veredas* (1956) para o espanhol, Crespo e Garramuño e Aguilar. Apesar de estarem frente a um romance aparentemente terminado, as várias camadas que se abrem tornam o caminho múltiplo e ramificado para o trabalho tradutório. Esse é somente um dos desafios dos tradutores que ao produzirem suas obras de chegada partiram de experiências diferentes com a língua alvo, já que são de nacionalidades distintas, espanhola e argentina, respectivamente, e que também se situaram em momentos históricos diversos.

A análise comparativa que se realizará nesta seção tem em perspectiva tais desafios e diferenças que fazem do *Gran sertón: veredas* espanhol (2000) e do argentino (2009) duas obras singulares e dotadas de percursos criativos distintos, perceptíveis na investigação da maneira como os neologismos do original foram re-elaborados na Espanha e na Argentina. Essa percepção torna a análise comparativa enriquecedora já que tende a enfatizar o diálogo com o original como um acontecimento dotado de profundidade, que não se exaure em uma única execução, nem tão pouco esgota a obra anterior na relação com a atual.

---

<sup>110</sup> ROSA, 2000, p. 241.

<sup>111</sup> ROSA, 2009, p. 544.

Para proceder à análise comparativa das traduções nesta última seção optou-se, por determinar tipologias que tratam dos procedimentos presentes na produção neológica entendida como recurso literário em estreita correspondência com a maneira como é utilizada por Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas* (1956).

Em cada tipologia, examinam-se as escolhas mais expressivas realizadas pelos tradutores na produção das respectivas obras de chegada. As tipologias determinadas foram: utilização de onomatopeias, utilização de outras línguas, utilização de tupinismos, utilização de expressões populares e criação de palavras de sentido provável ou oculto.

Tais procedimentos observados na produção neológica de *Grande sertão: veredas* (1956) compõem um recorte dentre a multiplicidade de recursos criativos usados por Guimarães Rosa em sua linguagem. No entanto, permitem uma expressiva compreensão da ideia de linguagem proposta pelo autor por estarem ligados à própria estrutura do romance em seus elementos narrativos e estéticos. As decisões tomadas por seus tradutores a respeito desses procedimentos permitem uma visão esclarecedora de seus projetos e percursos tradutórios que ao lado da recepção crítica estudada na seção precedente permitirão concluir pela presença ou não de um potencial emancipador nas obras de chegada.

Como já se mencionou, tem-se em perspectiva a estreita relação entre o português e o espanhol, enquanto idiomas fonte e alvo, respectivamente, do original e das traduções. Ao lado disso, por se tratar de uma análise comparativa, o passo que se seguiu após a produção do glossário anexo, foi selecionar, da aparente semelhança, as soluções que ofereciam contraste significativo dentro das tipologias levantadas. Considera-se como contraste significativo, não somente as escolhas divergentes, mas também, as que numa camada mais profunda, se ligam aos projetos tradutórios das obras de chegada em estudo.

Assim, no tópico “Diferentes realizações de uma vereda em comum”, procedeu-se, de modo introdutório, a uma comparação macroestrutural observada no processo de leitura e análise das traduções. Em seguida, no tópico “Tipologias da produção neológica no *Gran sertón* espanhol e no argentino” percorre-se cada uma das tipologias acima apresentadas para investigar as decisões que os tradutores tomaram na elaboração de suas obras de chegada, examinar se há ou não apagamento de neologismos do original, como eles são reelaborados e quais efeitos de sentido trazem. O aporte teórico levantado na terceira seção contribui para a referida investigação. Por fim, conclui-se

relacionando as leituras críticas presentes na seção anterior com as escolhas tradutórias observadas em cada tipologia. A finalidade é constatar se a emancipação estética é uma possibilidade que se realiza ou não nas obras de chegada.

## 6.2. Diferentes realizações de uma vereda em comum

As diferenças entre o *Gran sertón* espanhol e o argentino acontecem sob dois aspectos que podem ser preliminarmente apontados em suas fontes e na estrutura das obras em si. As introduções menor e maior, respectivamente, elaboradas por Crespo e por Garramuño e Aguilar para explicarem a maneira como encaminharam seus projetos apontam para o primeiro aspecto. Isso se justifica, pois uma distância temporal considerável separa as duas obras de chegada, o que permitiu à tradução argentina um acervo crítico mais amplo e variado acerca do original.

Tal fato é mencionado por Maura e pelos próprios tradutores latino-americanos, como se pôde salientar na seção 5 relativa à recepção das obras de chegada. O crítico espanhol expõe no artigo “¿Reflejar o recrear?” (2012):

Gonzalo Aguilar, se minhas fontes não me enganam, é, além de colunista em *Cronópios*, doutor em Letras pela Universidade de Buenos Aires (UBA) e professor da Cátedra de Literatura Brasileira e Portuguesa na referida Universidade. Sua tese versou sobre a poesia concreta brasileira e a vanguarda modernista. Tem, portanto, uma versão mais acadêmica que poética, ainda que seu interesse pelo texto de Rosa seja plenamente justificado [tradução nossa] (MAURA, 2012, publicação online)<sup>112</sup>.

Tal compreensão converge com o que é explicado na “Introducción” (2009) do volume publicado por Adriana Hidalgo, quando os tradutores lembram a relevante vantagem que tiveram quanto à bibliografia disponível (ROSA, 2009, p. 13). Isso favoreceu o trabalho de Garramuño e Aguilar, que tiveram um aparato interpretativo mais amplo pelo qual puderam se movimentar ao investigar questões que inclusive diziam respeito à linguagem de *Grande sertão: veredas* (1956).

---

<sup>112</sup> “Gonzalo Aguilar, si mis fuentes no me engañan, es, además de columnista en *Cronopios*, doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y profesor de la Cátedra de Literatura Brasileña y Portuguesa en dicha Universidad. Su tesis versó sobre la poesía concreta brasileña y la vanguardia modernista. Tiene, por tanto, una visión más académica que poética, aunque su interés por el texto de Rosa está plenamente justificado” (MAURA, 2012, publicação online).



No entanto, Crespo teve sobretudo a correspondência com o autor mineiro para aclarar dúvidas e constituir suas decisões a respeito do original. Esse material pesquisado nos arquivos do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo permitiu que se entendesse o modo como se desenrolou o contato preliminar, não somente entre autor e tradutor, mas também com o editor, Carlos Barral.

A parte que integra o anexo desta tese revela uma conversa respeitosa e amigável entre autor e tradutor: “Lhe repito que estou entusiasmado com a tradução: já verá você de que palavras castelhanas tão saborosas e vivas tive que tomar mão para traduzir”<sup>113</sup> [tradução nossa] (CRESPO, 1965).

O recorte lexical torna-se importante, pois além de expor um glossário próprio, listado ao término de cada missiva, existe um fio narrativo que liga a comunicação entre Guimarães Rosa e Crespo. Por exemplo, a entreposição de uma terceira voz, a de Bedate (1965), que demonstra sua expectativa quanto à obra que está em processo de produção:

Meu querido, lembrado e admirado amigo: estive mais de uma vez a lhe escrever meu entusiasmo pela tradução de seu *Grande sertão*, que está crescendo com exuberante velocidade. Seu livro, além de ser uma verdadeira delícia – de continuar sendo em castelhano – vai exercer [...] influência [...] no desenvolvimento da ficção e inclusive da poesia espanhola. Estou segura disso e encantada [tradução nossa] (CRESPO, 1965)<sup>114</sup>.

Como se nota pelo excerto e pela escolha da obra a ser traduzida, Bedate ambiciona intervir no sistema literário de seu país.

Na missiva de fevereiro de 1966, Crespo dá notícia a respeito do lugar expressivo que *Grande sertão: veredas* ocupa no curso por ele ministrado sobre a literatura brasileira:

Envio-lhe uma lista de palavras da segunda parte (digamos) do *Sertão*, cuja tradução corrigirei no rascunho. Rogo que me responda quando possa com as soluções.

---

<sup>113</sup> “Le repito que estoy entusiasmado con la traducción: ya verá usted de qué palabras castellanas tan sabrosas y vivas he tenido que echar mano para to translate” (CRESPO, 1966).

<sup>114</sup> “Muy querido, recordado y admirado amigo: [...] he estado más de una vez a escribirle mi entusiasmo por la traducción de su *Grande sertão*, que está creciendo con exuberante velocidad. Su libro, además de ser una verdadera delicia – de continuar siéndolo en castellano – va a ejercer [...] influencia [...] en el desarrollo de la ficción e incluso de la poesía española. Estoy segura de ello y encantada” (CRESPO, 1965).

Pilar e eu demos um curso de cinco lições sobre literatura brasileira contemplativa no Ateneu de Madri. Uma de minhas conferências esteve dedicada quase por inteiro a sua obra. E o público se interessou muito vivamente pela tradução de Riobaldo (CRESPO, 1966)<sup>115</sup>.

Percebe-se uma abertura do autor mineiro para esclarecer as dúvidas de seu interlocutor espanhol e um profundo interesse do tradutor, que se encontra plenamente envolvido com o trabalho que tem nas mãos.

Ao longo da investigação em arquivo, foi possível constatar o empenho de Guimarães Rosa em estimular o interesse de Crespo e persuadi-lo a trabalhar em outras de suas obras que ainda não tinham tradução concluída. Isso pode ser constatado na carta de março de 1966, em que Guimarães Rosa comenta:

Claro que, como lhe disse na outra carta, também eu fico com muita pena do que houve. Estou certo de que sua tradução de *Grande Sertão: Veredas* será fabulosamente bela, e que o mesmo faria para *Primeiras Estórias*, como já demonstrou, com a perfeita e brilhante prova: a do “O cavalo que bebia cerveja” (ROSA, 1966).

Ao lado dessa questão, as palavras listadas ao fim, em resposta à missiva enviada pelo tradutor, demonstram como o contato direto com o autor mineiro constitui uma das fontes procuradas, a respeito do léxico cujo sentido era de difícil entendimento para Crespo ou que não seria facilmente localizado em obras de referência.

Crespo também teve acesso às obras de outros tradutores, já finalizadas na época em que produzia a sua, como certifica em trecho da “Nota del traductor” (2000) acerca da tradução estadunidense e francesa. Ao lado disso, sabe-se que o tradutor espanhol viajou para a região sertaneja enquanto estava em seu processo de produção, o que lhe permitiu aprofundar a experiência com a linguagem do original.

Outro aspecto em que as obras de chegada se singularizam é na estrutura. Tal compreensão foi realçada ao longo do contato com as traduções e no decorrer do processo de composição do glossário que acompanha este trabalho. Primeiramente, há diferença de paginação nos volumes aqui estudados: o *Gran sertón* espanhol possui 464 páginas na publicação da Seix Barral (1975) e 629 no volume Alianza editorial (2000), enquanto que o *Gran sertón* (2009) argentino totaliza 557 páginas. Isto pode se deve

---

<sup>115</sup> “Le envío una lista de palabras de la segunda parte (digamos) del *Sertão*, cuya traducción corregiré en pruebas. Le ruego que me conteste cuando pueda con las soluciones. Pilar y yo hemos dado un curso de cinco lecciones sobre literatura brasileña contemplativa en el Ateneo de Madrid. Una de mis conferencias estuvo dedicada casi por entero a la obra de ud. Y el público se interesó muy vivamente por la traducción de Riobaldo” (CRESPO, 1966).

tanto às características tipográficas das edições referidas, quanto às escolhas já citadas anteriormente como uso de glossário e nota de rodapé por Crespo e de “substituições” e “explicações” por Garramuño e Aguilar. Nesse aspecto, há também a distinta paragrafação em que se observa uma proximidade com o original por parte do espanhol<sup>116</sup> e a junção de parágrafos por parte dos argentinos<sup>117</sup>. Isso acontece em trechos como o de Crespo:

[...] Traían cargueros con más sal, buen café y una barrica de bacalao. Delfín era uno de aquellos, tocaba. Y el Luzié, alagoano de Alagoas. En aquel día, yo salí con una escuadra, fuimos a rondar los caminos de por ventura de los bebelos, anduvimos más de tres leguas y pico, en mitad de la noche retornamos.

De mañana temprano, lo supe: hasta habían bailado, aquella víspera. “Diadorín, ¿tú bailas?”, luego le pregunté. “¿Si danza? eso es una planta de salón...”, quien respondió fue el Garanzo, el de los ojos de puerco. Oyendo lo que, me sobró una náusea. El Garanzo era un paletongo mermado, con extravagantes acciones, y persona muy agradable por su natural (ROSA, 2000, p. 185).

Enquanto que na tradução de Garramuño e Aguilar ocorre:

[...] Traían cargueros con más sal, buen café y un barril de bacalao. Delfim era uno de aquellos, guiaba. Y el Luzié, alagoano de Alagoas. Ese día yo salí con escuadra, fuimos a rondar los caminos por ventura de los bebelos, anduvimos más de três leguas y tanto; en medio de la noche recomamos. De mañana temprano, lo supe: en la víspera, habían hasta bailado. — “Diadorín, ¿tú bailas? — le pregunté enseguida. “¿Bailar? Aquello *es* pie de salón...” respondió Garanzo, el de ojos de chanco. Al oír eso, me sobró un asco. El Garanzo, era un paletongo mermado, con facciones estrafalarias, y persona de narural muy agradable. (ROSA, 2009, p. 171)

Essas diferenças de paragrafação para traduzir uma obra como *Grande sertão: veredas* que não é dividida em capítulos e que segue a narração a maneira de um monólogo dialogal é significativa e conduz o leitor a uma experiência outra com as obras de chegada. Ademais de ter como resultado, sob outro aspecto, obras que demandam distinta diagramação no momento de serem produzidas.

Especificamente, no que tange ao contraste acima, evidencia-se que há uma passagem de tempo enfatizada pela pontuação mais longa que o original demanda ao iniciar o parágrafo da seguinte maneira: “De manhã cedo, eu soube: tinham até dansado,

---

<sup>116</sup> *Grande sertão: veredas* possui 1682 parágrafos e o *Gran sertón* espanhol totaliza o mesmo número.

<sup>117</sup> O *Gran sertón* argentino apresenta 1593 parágrafos.

aquela véspera” (ROSA, 1956, p. 174). Tal decisão é seguida de perto pela tradução espanhola, mas é deixada de lado pela argentina. Desse modo, se o *Gran sertón* argentino é mais direto e apresenta um ritmo acelerado, o *Gran sertón* espanhol precisa de um maior número de pausas e tem como efeito um ritmo com mais suspensões e intervalos.

### **6.3. Tipologias da produção neológica no *Gran sertón* espanhol e no argentino**

Ao compreender o neologismo como recurso criativo multifacetado e complexo, determina-se um recorte representativo não só de um modo de elaborar a linguagem, mas também de uma ideia a seu respeito no contexto de uma obra literária. Quando se tratam de obras que estão colocadas como traduções, busca-se também examinar a forma como o diálogo com o original se estabelece. Então, em tal recorte, se priorizou momentos de tensão que tornavam a escolha por um caminho e não por outro imprescindível e que para a análise desta tese se traduziu nas seguintes tipologias: utilização de onomatopeias, utilização de outras línguas, utilização de tupinismos, utilização de expressões populares e criação de palavras de sentido provável ou oculto.

É sabido que tais tipologias constituem também a expectativa do autor desta tese em relação ao que entende como um diálogo esteticamente produtivo no contexto de um romance como *Grande sertão: veredas* (1956) que confronta seus tradutores com verdadeiros experimentos de linguagem.

#### **6.3.1. Utilização de onomatopeias**

Em sentido amplo uma onomatopeia é uma aproximação entre o som que se manifesta fora da língua, que é perceptível aos ouvidos humanos, e os recursos linguísticos para enformá-lo. Por isso, algumas delas se encontram dicionarizadas. Quando se compreende como um dos procedimentos relevantes na criação de palavras no contexto do romance de Guimarães Rosa, nota-se o estreitamento do vínculo com a natureza própria do sertão mineiro, além da prevalência do caráter lúdico na relação com a linguagem.

Esse é um procedimento muito eficaz utilizado por Guimarães Rosa no original, como se observa pelo próprio glossário incluído no anexo desta tese, em que se reuniram muitas palavras de base onomatopaica. Segundo Proença (1959), no já citado

ensaio *Trilhas no Grande sertão*, a onomatopeia configura uma das ocorrências dignas de análise, visto que nela é ressaltada a capacidade do autor de conservar a atenção do leitor, de modo a convidá-lo a participar ludicamente do texto:

Para manter em permanente vigília a atenção de quem lê, todos esses vocábulos de som e forma inusitados, funcionam como guizos, como coisas que se movem, criando, não raro, dificuldades à compreensão imediata do texto e, de outras vezes, explicando além do necessário. Mas, vencido o primeiro movimento de resistência – esse existe até, e principalmente em leitores letrados, - a sensação do novo, do recomposto, do “vivificado se impõe” e Guimarães Rosa toma conta, quase leva a desejar que a língua seja sempre assim, criadora e liberta de toda peia (PROENÇA, 1959, p. 226).

As onomatopeias permitem, então, que se direcione o texto para o sentido do inesperado. Na relação com o leitor, tornam evidente o sentimento de estranheza, que uma vez incorporado ao fluxo narrativo, mantém constante sua expectativa para outras mudanças à medida que percorre a obra.

Tal entendimento é reiterado por Castro (1982), que afirma:

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, dela não podia prescindir o romancista mineiro. Assim sendo, uma multidão de termos onomatopaicos entra no seu vocabulário (CASTRO, 1982, p. 32).

O crítico sublinha que a onomatopeia é um procedimento que não é um reflexo exato do som na grafia, mas que seu processo consiste em uma estilização que, no caso de Guimarães Rosa, passa pelo poético.

Dentro desta tipologia a tendência mais comum no que se refere às traduções para o espanhol foi seguir de perto o romance rosiano. Entretanto, nas palavras “catrapuz”, “estreques” e “suíxo” o detido exame permitiu observar certa diferença na tendência apontada.

“Catrapuz” é utilizada por Guimarães Rosa para indicar o som de um sinal repentino. Riobaldo escuta barulhos esparsos no lugar que acredita serem as Veredas Mortas. O personagem encontra-se apreensivo, pois qualquer ruído pode indicar a materialização do pacto: “De repente, com um catrapuz de sinal, ou momenteiro com o silêncio das astúcias, êle podia se surgir para mim [...] E de um lugar — tão longe e

perto de mim, das reformas do Inferno — êle já devia de estar me vigiando, o cão que me fareja” (ROSA, 1956, p. 413).

Castro (1982) corrobora desta percepção acerca da palavra que é traduzida da seguinte maneira por Crespo: “De repente, con un cataplún por señal, o momentero con el silencio de las astucias, podía surgir ante mí [...] Y desde un lugar —tan lejos y tan cerca de mí, desde las reformas del infierno— ya debía él de estar vigilándome, el can que me olfatea” (ROSA, 2000, p. 423). Enquanto que Garramuño e Aguilar optam por: “De repente, con un galope de señal, un momentero con el silencio de las astucias, el podía surgir para mí [...] Y de un lugar tan lejos y cerca de mí, de las reformas del Infierno – él ya debía de estar vigilándome, el can que me olfatea” (ROSA, 2009, p. 389).

Em “estreques” há o barulho de arma sendo engatilhada no momento decisivo do julgamento de Zé Bebelo, realçando com o ruído a firmeza e o rigor da sentença anteriormente proferida por Joca Ramiro: “Estreques estalo de gatillo e pinguelo — o que se diz: essas detonações” (ROSA, 1956, p. 277).

Crespo traduz como: “Taliqué estallido de gatillo y eco; lo que se dice: esas detonaciones” (ROSA, 2000, p. 288). E Garramuño e Aguilar por: “Estruendosos estallidos de gatillo y tiros. Lo que se dice: esas detonaciones” (ROSA, 2009, p. 265).

E em “suíxo” é o som do correr de água, que se encontra originalmente no trecho em que Riobaldo demonstra a inquietude de um desejo: largar o jaguncismo e se ligar a Otacília: “Eu ambicionava o suíxo manso dum córrego nas lajes — o bom sumiço dum riacho mato a fundo. E adverti memória dos derradeiros pássaros [...] ‘Saio daqui com vida, deserteio de jaguncismo, vou e me caso com Otacília’ — eu jurei” (ROSA, 1956, p. 53-4).

Na tradução espanhola está: “Y ambicionaba el buen desliz manso de un arroyo en las lajas, el buen perderse de un riachuelo bosque adentro. Y advertí memoria de los últimos pájaros [...] ‘Si salgo de aquí con vida, desierto del yaguncismo, voy y me caso con Otacilia’, juré” (ROSA, 2000, p. 67). Na tradução argentina está: “Yo ambicionaba el sunsún manso de un arroyo em las piedras, el buen sumergirse de un riacho en el monte, a fondo. Y advertí la memoria de los últimos pájaros [...] ¡Si salgo de aquí con vida, desierto del yaguncismo, voy y me caso con Otacilia’ – me juré” (ROSA, 2009, p. 62-63).

Percebe-se que apenas na última palavra Crespo não opta pela elaboração de outra onomatopeia, ou seja, pelo procedimento criativo presente no original. Nesse caso,

tem-se "buen desliz". Enquanto isso, na tradução de Garramuño e Aguilar há o predomínio das substituições, que acontecem em "galope" e "estruendosos".

De acordo com a analítica bermaniana há nessa última obra de chegada mais casos de clarificação, tornando o que tendia ao polissêmico no original, em monossêmico. Na tradução de Crespo, isso acontece somente de "suíxo" para "buen deliz", que tem também como efeito o alongamento sem, no entanto haver a deformação do ritmo, visto que se cria uma aliteração no trecho com a proximidade entre os sons das oclusivas sonoras, /b/ e /d/.

### 6.3.2. Utilização de outras línguas

A mistura de línguas estrangeiras com o próprio idioma é um procedimento presente na prosa de Guimarães Rosa que afirma em sua entrevista a Lorenz (1973) ser mais afeito à metáfora do alquimista, em suas lides com a palavra, que à ideia de racionalidade. Ao reunir palavras de sistemas diferentes, o autor mineiro elabora novos sentidos e sons que não só exprimem um estado de alma ou uma percepção de seus personagens, como também convidam o leitor a interagir de outro modo com a obra. Em *Grande sertão: veredas* (1956), esse procedimento está em "comblém", "condena", "estripitriz", "lordear", "rededores", entre outras palavras que também foram selecionadas para serem observadas de perto no glossário deste trabalho.

Acerca desse procedimento compositivo, Castro (1982) assevera:

Guimarães Rosa invoca os 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 em seu laboratório produtivo. Ele atenta para o fato de que se uma palavra é [...] um simples fragmento arbitrário ou convencional do enunciado [...] a propriedade do seu uso há de conferir-lhe a faculdade de transcender essa medida (CASTRO, 1982, p. 35).

Assim, o crítico salienta a habilidade do autor mineiro para não somente intervir no léxico de seu idioma, mas também propor aproximações muitas vezes imprevistas ao transpor os próprios limites. Compreende-se que a utilização de outras línguas diz muito a respeito do original e de sua maneira de enformar o mundo.

As traduções para o espanhol em suas singularidades ora lançaram mão desse procedimento ora o apagaram. Tal percurso de composição ou de apagamento é

significativo para entender os rumos tomados pelos tradutores em seus respectivos projetos e para pensar como interagem com a recepção crítica.

As palavras “esmarate”, “frisso” e “lontão” se destacam de maneiras diferentes no que diz respeito à tendência de fazer uso ou não do procedimento presente no original. Então, em primeiro lugar, analisa-se “esmarate”, em seguida “frisso” e, finalmente, “lontão” de acordo com as especificidades notadas.

“Esmarte”<sup>118</sup> na obra de partida tem duas aparições ligadas à personagem Diadorim e uma última relacionada a Zé Bebelo. Inicialmente, a palavra é usada no episódio do primeiro encontro entre Riobaldo e a personagem, destacando o efeito que causa no protagonista desde então: “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 nadar.” (ROSA, 1956, p. 104). Em seguida, a palavra aparece em uma digressão de Riobaldo: “Diadorim, sempre atencioso, esmarate, correto em seu bom proceder. Tão certo de si, êle repousava qualquer mau ânimo” (ROSA, 1956, p. 185). E, em sua última ocorrência, na fala de outro jagunço chamado Lacrau, é usada para caracterizar Zé Bebelo: “ele Lacrau, aliviado se gracejou de rosto, como falou: — ‘O esmarate homem que é este chefe nosso Zebebé! Outro não vi, para espiritar na gente o pavor e a ação de acerto...’ As agudezas. A vez da má verdade.” (ROSA, 1956, p. 361).

Este neologismo, segundo Castro (1982), é criado a partir da palavra *smart*, que em inglês é apontada com os significados de esperto, inteligente<sup>119</sup>. Martins (2001) confere outras acepções para ela, como vivo e belo. Sobre o primeiro momento em que a palavra se insere, a linguista ainda coloca:

Aqui o sentido é diverso, sendo de notar também o efeito da repetição dos três fonemas iniciais do adjetivo anterior. Em comentário a este passo, F. Utéza diz ser o anglicismo *esmarate* explicado e reduplicado pelo vernacular *esmerado*, remetendo ambos à *esmeralda*, ou seja, à pedra preciosa de grande poder regenerador, segundo a tradição, e que é também a *Pedra de Hermes* (MARTINS, 2001, p. 301).

Ao ser traduzida para o espanhol, a palavra recebe uma multiplicidade de tratamento. Como ocorre em Crespo: “El vacilar de la canoa me producía un

---

<sup>118</sup> Esta palavra e algumas formas de sua utilização foram estudadas na dissertação *Tradução e criação literária em Gran sertón: veredas* (2013). Este neologismo é abordado no atual trabalho com maior profundidade.

<sup>119</sup> Sentido também encontrado no dicionário *Oxford* (2010), adotado como referência.



augmentante recelo. Miré: aquellos esmerados esmaltes ojos, puestos verdes, de frondosas pestañas, lucían un efecto de calma, que hasta me embebían. Yo no sabía nadar” (ROSA, 2000, p. 116). Posteriormente, no trecho: “Diadorín, siempre cortés, esmalte, correcto en su buen proceder. Tan seguro de sí, calmaba cualquier mal ánimo” (ROSA, 2000, p. 196-197). E, por fim, quando se refere a Zé Bebelo: “El Alacrán aliviado alegró el rostro, como habló: ‘¡Qué esmarte de hombre es este jefe Zé Bebelo! Otro no he visto, para inspirarle a uno el pavor y la acción del acierto!’ Las agudezas. La ocasión de la mala verdad” (ROSA, 2000, p. 370).

Em Garramuño e Aguilar há: “El vacilar de la canoa me daba un recelo creciente. Miré: aquellos esmerados ojos esmaltados, vueltos verdes, de pestañas frondosas. Lucían un efecto de calma, que hasta me superaban. Yo no sabía nadar” (ROSA, 2009, p. 108). No excerto em que se dá a digressão de Riobaldo: “Diadorim siempre atento, astuto, correcto en su buen proceder. Tan seguro de sí, él reposaba cualquier mal ánimo” (ROSA, 2009, p. 182). E, ao tratar de Zé Bebelo: “El Alacrán aliviado se agració de rostro, como habló: - ‘¡El astuto hombre que es este jefe nuestro Zé Bebelo! Otro no vi, para espiritar en la gente el pavor y la acción de acierto...’ Las agudezas. La vez de la mala verdad” (ROSA, 2009, p. 341).

Por meio do relato publicado por Crespo na *Revista de Cultura Brasileira* (1967), tem-se o conhecimento da busca do tradutor por aproximar-se da fala local. Possivelmente, comparando com a experiência obtida, decidiu inserir nesse momento um rotacismo do português em sua tradução (esmalte > esmarte). Lembre-se que esse é um fenômeno muito comum da linguagem falada no sertão mineiro e que se aproxima da sonoridade do neologismo a ser traduzido. Conclui-se que houve uma clarificação no sentido “iluminador” estabelecido por Berman, já que a decisão do tradutor encontra uma solução que estava latente na forma do original. Ao lado disso, Crespo aproveitou o potencial criativo da palavra ao utilizar do mesmo processo em sua terceira ocorrência. Ainda assim, há a destruição das redes de significantes subjacentes, já que a palavra perde a tonalidade afetiva e polissêmica<sup>120</sup> presente nas duas primeiras repetições, quando Riobaldo particularmente se refere a Diadorim, e enfatiza a sua procedência como anglicismo, ao relacionar-se exclusivamente a Zé Bebelo.

---

<sup>120</sup> De acordo com Martins (2001) pode-se atribuir à palavra também os sentidos vivo e belo no excerto em que o narrador se remete a Diadorim. Diferencia-se, então, de quando a palavra se remete a Zé Bebelo, estando mais próxima das acepções de esperto e inteligente (MARTINS, 2001, p. 301).

Os tradutores argentinos, no entanto, escolhem substituir o neologismo. Primeiramente, por “esmaltados” e nos dois momentos seguintes por “astuto”. Esse fato, acrescido ao de que Garramuño e Aguilar conheciam o aparato crítico que envolve a linguagem do romance na atualidade ampara a conclusão de que os tradutores tomaram a escolha que melhor se adequava ao projeto que traçaram. Nesse caso, além de clarificarem a tradução do mesmo modo como procederam com as onomatopeias do tópico anterior e apagarem a superposição de línguas, os tradutores argentinos realizaram sobretudo o que Berman denomina de empobrecimento quantitativo, pois afetaram uma palavra que assumia centralidade no romance traduzido.

Em “frisso” notou-se que a atuação de Crespo e de Garramuño e Aguilar se distinguia pela forma como estabeleceram a correspondência com a obra de partida. “Frisso”, no romance de Guimarães Rosa, é uma palavra mencionada para indicar rapidez, estridência: “Todo vejo, o sangue dêle a mofos cheirasse. Anda que vinham voo os mosquitos chupadores, e môsca-verde que se ousou, sem o zumbo frisso, perto no ar. Porque os tiros. E nem um momento de vela acesa o Garanço não ia poder ter.” (ROSA, 1956, p. 214). No contexto maior, confunde-se com o som das balas acentuando a celeridade do momento do conflito, quando Riobaldo percebe que não pode dar ao companheiro morto o luto necessário, porque a situação de perigo era premente<sup>121</sup>.

Martins (2001) aponta os sentidos de rápido e de estridente como prováveis, mas Castro (1982) relaciona ao húngaro a procedência da palavra, que também aparece no prefácio “Pequena palavra” (1957). De acordo com o crítico:

Paulo Rónai, a quem se deve a elucidação do termo, observa que Guimarães Rosa usou o termo, meio camuflado pelo francês *frisson*, em “Pequena palavra”, prefácio da Antologia do Conto Húngaro, p. 17: “O fervor tenso agilíssimo de alegria doidada que alucina com um inaudito *frisson*” (CASTRO, 1982, p. 112).

O *Gran sertón* espanhol traduz o trecho em que se situa a palavra “frisso” da seguinte forma: “Todo lo veo, su sangre olía a moho. Anda que venían vuelo los mosquitos chupadores, la mosca-verde que osó, sin el zumbido friiiss, cerca en el aire. Porque los tiros. Y ni un momento de vela encendida no iba a poder tener el Garanzo”

---

<sup>121</sup> O momento continua com a narração do protagonista: “— ‘Vem, tu vem, que estamos no amém estreitos!’ — que, enfezado, o Hermógenes chamou. Dei para trás. O perigo saca tôda tristeza” (ROSA, 1956, p. 214).

(ROSA, 2000, p. 225). E a obra argentina traduz como: “Veo todo, su sangre que olía a moho. Anda que venían en vuelo los mosquitos chupadores, y la mosca verde que se posó, sin el zumbido frisado, cerca en el aire. Porque los tiros. Ni un momento de vela encendida iba a poder tener Garanzo” (ROSA, 2009, p. 207).

Observa-se que no *Gran sertón* espanhol houve continuidade no processo de elaboração do vocábulo encontrado no original. Assim, por meio de “friiss”, utiliza outra língua para propor uma nova forma. Enquanto que, na obra de chegada argentina, o mesmo vocábulo é substituído por palavra em que o teor criativo encontra-se menor ou ausente, já que “frisado” está registrado no dicionário da *Real Academia Española – RAE* (2012).

A palavra, no entanto, corresponde a um neologismo semântico, porque as acepções de “frisado” não dialogam com o contexto utilizado no romance<sup>122</sup>. Nota-se que, nesse caso, além da clarificação, há o apagamento das superposições de línguas, pois, o que estava misturado em *Grande sertão: veredas*, foi suprimido no texto alvo ao ser substituído por forma padronizada.

Em “lontão” há uma diferença no que foi examinado até aqui a respeito dessa tipologia. No romance de Guimarães Rosa é uma palavra que é duas vezes utilizada pelo narrador, primeiro para fazer referência a uma morada distante: “A gente parava debaixo dum paratudo — pau como diz o goiano, que é a caraíba mesma — árvore que respondia à saudade de suas irmãs dela, crescidas em lontão, nas boas beiras do Urucúia. Acolá era a vereda” (ROSA, 1956, p. 371). Na vez seguinte, a palavra é empregada com o sentido de lugar afastado, desvalido, em uma reflexão de Riobaldo sobre a condição dos catrumanos: “Ah, mas não eram. Que o que acontecia era de serem só esses homens reperdidos sem salvação naquele recanto lontão de mundo, grotiros dum sertão, os catrumanos daquelas brenhas” (ROSA, 1956, p. 379). Castro (1982) e Martins (2001) convergem sobre a procedência da palavra “lontão” como um italianismo que significa o que está longínquo, distante.

Na tradução de Crespo, o primeiro trecho aparece como: “Parábamos debajo de un paratodo — palo como dice el goiano, que es la caraibera misma— árbol, que respondía a la añoranza de sus hermanos, crecidos lejotes, en las buenas orillas del Urucúia. Acullá estaba la vereda” (ROSA, 2000, p. 380). Em seguida, na reflexão de

---

<sup>122</sup> O dicionário da Real Academia Española (2012) possui duas acepções para “frisado”: “1. Tecido de seda cujo pelo se frisava formando pequenas bolas. 2. Ação e efeito de frisar” [tradução nossa] (*Real Academia Española*, 2012, publicação online).

Riobaldo: “Ah, pero no lo eran. Que lo que pasaba era que eran sólo hombres de esos reperdidos sin salvación en aquel rincón lejano del mundo, patanes de un sertón, los catetos de aquellas breñas” (ROSA, 2000, p. 388).

Garramuño e Aguilar traduzem primeiramente como:

La tropa paraba debajo de un paratodo – árbol así llamado por el de Goiana, que en verdad es la caraíba – árbol que respondía a las nostalgias por sus hermanos, crecidos en la lontananza, en las buenas orillas del Urucuia. En aquel lugar era la vereda (ROSA, 2009, p. 350).

E o trecho posterior, como: “Ah, pero no lo eran. Que lo que pasaba era que eran sólo hombres reperdidos sin salvación en aquel rincón distante de mundo, grutereros de un sertón, cuadrúmanos de aquellas breñas” (ROSA, 2009, p. 357).

As duas traduções interrompem o que no original era criação, visto que, em todas as escolhas realizadas, não produzem um neologismo e selecionam palavras que atualmente estão registradas em dicionário (2012). Nesse caso, ambas submetem o original à clarificação e apagam a superposição de línguas, explicitando o que no texto fonte se encontra latente. Ainda assim, as escolhas relativas ao primeiro trecho merecem ser mencionadas, já que a *RAE* (2012) fornece informações de grande interesse em um exame mais atento. O vocábulo utilizado por Crespo está registrado como um coloquialismo próprio da Venezuela, enquanto que o eleito por Garramuño e Aguilar tem a sua proveniência italiana assinalada em sua etimologia<sup>123</sup>.

Percebe-se, então, que suas escolhas funcionam como dispositivos para a realização de seus projetos tradutórios, pois Crespo insere uma forma que é específica a um falar da América Latina, enquanto que Garramuño e Aguilar empregam um termo em que a influência italiana está posta de maneira mais contundente.

### 6.3.3. Utilização de tupinismos

A utilização de tupinismos como procedimento criativo desde muito tempo compõe o ramo de possibilidades das quais o autor mineiro se vale em sua escrita

---

<sup>123</sup> O dicionário da *RAE* informa sobre o verbete “lejote”: “Do aumentativo de longe. 1. Advérbio coloquial na Venezuela. Muito longe” [tradução nossa] (*Real Academia Española*, 2012, publicação online). O mesmo dicionário informa a respeito de “lontananza”: “Do italiano, *lontananza*. Fem. 1. Termos em um quadro mais distante do plano principal. Na distância. 1. Loc. Adv. Ao longe. Usada só para falar de coisas que, por estarem muito distantes, apenas se pode distinguir” [tradução nossa] (*Real Academia Española*, 2012, publicação online).

literária. Em “Meu tio o Iauaretê”, conto publicado pela primeira vez em 1961, que hoje integra a coletânea *Estas estórias* (1969), já há uma inclinação do autor principalmente para o uso de tupinismos.

Em *Grande sertão: veredas* (1956) este procedimento é reiterado em palavras como “tapejar” e “urubùretama” que fazem parte do glossário anexo nesta tese. Para Castro (1982):

Geralmente são nomes pertencentes à flora e à fauna brasileiras – “acauã”, “aririnha”, “coité”, “jaguacacaca”, “suindara”, etc – algumas vezes sofrendo a participação modificadora do romancista. De “caatinga”, Guimarães Rosa deriva para “caatingal” e “catingano”, não registrados nos léxicos. O processo de formação desses derivados obedece àquele princípio [...] da exploração das virtualidades linguísticas que propicia possibilidades à criação de novos vocábulos (CASTRO, 1982, p. 34).

Com exame atento dos neologismos em que converge o uso de tupinismos, notou-se expressivo contraste nas palavras “colominhar”, “proporema” e “suassu-apara” quanto às realizações estéticas das obras de chegada.

A primeira palavra, de acordo com Castro (1982) e Martins (2001), provém do tupi *kulumi* (menino)<sup>124</sup> e significa brincar, divertir-se como uma criança (CASTRO, 1982, p.76; MARTINS, 2001, p. 198). É utilizada no romance original para elaborar uma bela metáfora entre o pulsar do coração e o correr sinuoso do rio, que se relaciona ao sentimento de Riobaldo por Otacília: “Coração cresce de todo lado. Coração vige feito riacho colominhando por entre serras e varjas, matas e campinas. Coração mistura amôres. Tudo cabe. Conforme contei ao senhor, quando Otacília comecei a conhecer, nas serras dos gerais” (ROSA, 1956, p. 187).

O *Gran sertón* espanhol traduz esse excerto como:

El corazón crece por todos lados. El corazón cobra vigor como un arroyo zagaleando por entre sierras y vegas, matorrales y campiñas. El corazón mezcla amores. Todo cabe. Conforme le conté a usted, cuando comencé a conocer a Otacilia, en las sierras de los Generales (ROSA, 2000, p. 197).

A proposta da tradução argentina para o mesmo excerto é:

---

<sup>124</sup> Em pesquisa a glossário especializado há o verbete “Columi”: “Georg.: Nome geográfico no Estado do Rio de Janeiro. Antes *columy*. Etim.: *Curumí* – menino, criança (vide *Curumim*)” (CLEROT, 2010, p. 159).

El corazón crece de todas partes. El corazón gana vigor como si fuera un riacho meneándose entre sierras y valles, selvas y campiñas. El corazón mezcla amores. Todo cabe. Conforme le conté al señor, cuando comencé a conocer a Otacília, en las sierras de los campos (ROSA, 2009, p. 183).

No exame comparativo das duas obras de chegada, observa-se que ambas utilizam termos já registrados, Crespo, entretanto, tensionou mais a linguagem, pois o vocábulo como se encontra em dicionário é um substantivo e não um verbo. Ao lado disso, uma leitura mais rigorosa do verbete percebe-se que, recorrendo à etimologia da palavra, há a inserção de um termo de origem árabe-hispânica<sup>125</sup>. Em contraste com a decisão de Garramuño e Aguilar que optou pela substituição por um verbo que delimita com maior ênfase o sentido do excerto<sup>126</sup>.

A clarificação, portanto, se deu novamente de modos distintos, já que no *Gran sertón* espanhol serviu para iluminar uma correspondência que se encontrava velada na origem, enquanto que no *Gran sertón* argentino foi mais direta no que tange ao significado. Também se ressalta que, ainda que a superposição de línguas tenha sido apagada em ambas as obras, a escolha de Crespo permitiu que o texto alvo estabelecesse outra rede de significantes em diálogo estreito com o processo criativo do romance de Guimarães Rosa. Isso foi possível, pois, assim como o autor brasileiro dialoga com os povos originários, fazendo com que estejam presentes em sua linguagem, o tradutor espanhol recorre a processo similar no âmbito da cultura de chegada.

“Proporema” e “suassu-apara” são palavras em que as soluções encontradas pelas traduções acompanham a mesma tendência para a repetição e o apagamento. No romance de Guimarães Rosa, “proporema” é uma palavra utilizada para indicar o sertão: “Mundo esquisito! Brejo do Jatobázinho: de medo de nós, um homem se enforcou. Por aí, estremando, se chegava até no Jalapão — quem conhece aquilo? — tabuleiro chapadoso, proporema. Pois lá um geralista me pediu para ser padrinho” (ROSA, 1956, p. 58-9).

---

<sup>125</sup> O verbete “zagal” é explicado pela RAE (2012): “Do árabe-hispânico *zaḡál*[l] ‘jovem, valente’ ou do árabe clássico *zuḡlūl* ‘muchacho’. 1. Masc. e fem. Pastor joven; 2. Masc. e fem. Pessoa que chegou à adolescência ou à juventude; 3. Masc. Ajudante nas carruagens de cavalarias; 4. Masc. Espanha oriental. Menino; 5. Fem. Menina solteira; 6. Fem. Leão. Babá” [tradução nossa] (*Real Academia Española*, 2012, publicação online).

<sup>126</sup> “Menear” consta no dicionário da RAE (2012): “Do antigo *manear* ‘manejar’, derivado de *mano* e alterado por influxo do antigo *menar* ‘conducir’. 1. Verbo transitivo. Mover algo de uma parte a outra. Usado também como pronominal. 2. Verbo pronominal, coloquial. Fazer com prontidão e diligência algo, ou andar depressa” [tradução nossa] (*Real Academia Española*, 2012, publicação online).

“Suassu-apara” refere-se à espécie animal de que é retirado o couro para se confeccionar um chapéu: “Reparei no chapéu na cabeça dêle, que era de couro de veado suassú-apara, com macias abas e formato muito composto. A cara dele mesmo dava um ar honrável, circunspecto, por mal que com manchas, sarro de alguma velha moléstia” (ROSA, 1956, p. 488). Castro (1982) e Martins (2001) convergem a respeito do sentido de “proporema” e “suassu-apara”<sup>127</sup> indicando dois tupinismos e informando que a primeira palavra indica “lugar sem moradores” e a segunda “veado torto”.

A respeito das traduções para o espanhol, Crespo traduziu o trecho inicial do seguinte modo: “¡Mundo extravagante! Matorral del Jatobacito: de miedo de nosotros, un hombre se ahorcó. Por ahí, extremando, se llegaba hasta en el Jalapón —¿quién conoce aquello?— tablero llanos, proporema. Pues allá, un generalista me pidió que fuese padrino” (ROSA, 2000, p. 72). E o posterior como: “Reparé en el sombrero de su cabeza, que era de cuero de venado suasú-apara, con blandas alas y formato muy compuesto. Su propia cara tenía un aire honorable, circunspecto, por mal que con manchas, sarro de alguna vieja enfermedad” (ROSA, 2000, p. 498).

De maneira distinta, as escolhas de Garramuño e Aguilar foram, para o primeiro trecho: “¡Mundo raro! Matorral del Jatobacito: por miedo a nosotros, un hombre se ahorcó. Por ahí, extremando, se llegaba hasta el Jalapón. ¿Quién conoce aquello? Alturas llanas, desiertos. Pues allá un lugareño me pidió que sea padrino” (ROSA, 2009, p. 67). E para o trecho seguinte:

Reparé en el sombrero que llevaba en su cabeza que era de cuero de ciervo de los pantanos, con alas suaves y formato muy compuesto. La cara de él daba en verdad un aire honorable, circunspecto, por mal que con manchas, sarro de alguna vieja molestia (ROSA, 2009, p. 457-8).

Ao optar por manter os tupinismos, Crespo realizou um tensionamento considerável no sistema de chegada, pois inseriu termos que não pertencem ao espanhol corrente. Ainda assim, não produziu dano na sonoridade do excerto. Tal escolha, todavia, causa um potencial estranhamento ao leitor porque demanda um repertório difícil de conseguir sem recorrer a especialistas capazes de decifrá-lo. Sem produzir tal inacabamento, a solução de Garramuño e Aguilar foi substituir por correspondentes explicativos, o que destruiu as redes de linguagem vernaculares e apagou as

---

<sup>127</sup> Castro (1982) e Martins (2001) indicam a proveniência dos tupinismos “pora’pora’eyma” e “suasua’para”.

superposições de línguas, produzindo um texto seguramente mais claro para quem o lê da cultura de chegada. No entanto, houve quebra de sonoridade, sobretudo devido ao alongamento no segundo excerto.

#### **6.3.4. Utilização de expressões populares**

Uma das leituras críticas de *Grande sertão: veredas* (1956) que mais prosperaram desde o seu surgimento foi a que liga o romance a uma tradição regionalista. Isso porque, ainda que trate também de um lugar que ultrapassa delimitações geográficas, os limites entre o “palpável” e o intangível se confundem no decorrer da obra. Nesse contexto, a utilização de expressões populares tem peso acentuado no contato com o que é narrado.

A linguagem do *Grande sertão*, portanto, tem elementos intencionalmente elaborados da experiência de uma região específica e que ressaltam em trabalhos como os de Martins (2001) e Castro (1982), em que predomina a pesquisa dos recursos criativos mobilizados pelo autor. Para o autor de *Universo e vocabulário do Grande sertão*:

Ele [Guimarães Rosa] 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 idiomático (CASTRO, 1982, p. 22).

Assim, fazer uso de expressões populares para realizar seu “repalvreamento” estético foi um dos procedimentos mais recorrentes na composição vocabular do autor mineiro. Nesta tipologia, as palavras “ixi”, “ici-í”, “nhaca” e “réis-coado” revelam tendências em que se acentua ou não o potencial criativo de cada tradução para o espanhol.

“Ixi” é empregada em *Grande sertão: veredas* (1956) na fala de um dos jagunços: “Alto e forte, foi outro falar, de outro, que no instante também ouvi: — ‘Uê, em minha terra, se afia guampa, é touro, ixi!’ E êsse um, trolado demais franco, e desempenado cavaleiro, era o Fafafa. Fiz conhecença” (ROSA, 1956, p. 166). Castro (1982) explica que a palavra faz parte da linguagem brasileira e sinaliza uma ironia.



Crespo fez a seguinte escolha em sua tradução: “Alto y fuerte fue otro hablar, de otro, que en el instante también oí: ‘Güe, en mi tierra, quienes afilan las astas son los toros, jé’. Y éste uno, borrachín demasiado franco y desplumado caballero, era el Fafafa. Hice conocimiento” (ROSA, 2000, p. 176). E Garramuño e Aguilar traduziram o mesmo excerto do seguinte modo: “Alto y fuerte fue el otro hablar, de otro, que al instante también oí: - ‘¡Eh, en mi tierra si se afila un cuerno es el del toro, pucha!’ Y ese tal chacharoso y encima franco y desempeñado jinete, era Fafafa. Le hice retribución de saludo” (ROSA, 2009, p. 163).

Tanto Crespo quanto Garramuño e Aguilar na tradução da palavra “ixi” optam por vocábulos que não apresentam o mesmo caráter criativo do original, visto que “je”<sup>128</sup> e “pucha”<sup>129</sup> são palavras registradas pela RAE (2012). Nota-se que buscaram a ligação com o aspecto coloquial da caracterização da fala do jagunço, uma vez que suas respectivas escolhas tradutórias se encontram neste contexto da língua alvo. Tal aspecto inclusive é salientado por Cámara (2012) em sua resenha da tradução argentina, já que contribui para que o leitor da cultura de chegada estabeleça uma relação mais próxima com o texto.

Percebe-se que em ambos os casos o caráter limitador da clarificação é ressaltado nas obras de chegada, havendo também um empobrecimento qualitativo já que o modo de dizer do texto fonte é afetado tanto em sua atribuição neológica, quanto popular.

Quanto à palavra “ici-í”, no entanto observa-se diferença no exame comparativo das duas traduções. Em *Grande sertão: veredas* (1956) ela indica uma resina popularmente usada: “Ao que os mosquitos deixaram de me ferrear. Desde fiquei, pois então, me divertindo de beliscar a casca da almêcega, aquela resina de ici-í. Daí, os pensamentos que tive foram os que nem merecem, e eu não sou capaz de dar narração” (ROSA, 1956, p. 204).

A palavra é listada por Crespo (1965) como uma de suas dúvidas em carta que envia ao autor mineiro. O tradutor espanhol, então, resolve mantê-la na obra de chegada:

A lo que los mosquitos dejaron de aguijonearme. Desde, me quedé, pues entonces, divirtiéndome en pellizcar la corteza del lentisco,

---

<sup>128</sup> Para o verbete “je”, o dicionário informa: “Interjeição. Usada para indicar o riso, a piada ou a incredulidade” [tradução nossa] (*Real Academia Española*, 2012, publicação online).

<sup>129</sup> O termo “pucha” é registrado como: “1. Substantivo feminino. Puta. 2 Interjeição usada para expressar surpresa, desgosto, etc” [tradução nossa] (*Real Academia Española*, 2012, publicação online).

aquella resina de ici-í. Entonces, los pensamientos que tuve fueron los que no merecen, y yo no soy capaz de ofrecer narración (ROSA, 2000, p. 215).

Na tradução argentina, o temo é substituído e recebe acréscimo explicativo:

Con lo que los mosquitos me dejaron de picar. Desde entonces me quedé distrayéndome pelliscando la cáscara de la almáciga, aquella resina balsâmica de la planta burserácea. De ahí, tuve pensamientos de los que no merecen narración ni soy capaz de hacerla (ROSA, 2009, p. 198).

Há nas escolhas de Crespo e de Garramuño e Aguilar a respeito da palavra “ici-í” evidente ligação com seus respectivos projetos tradutórios, pois os argentinos incorporaram um breve esclarecimento ao corpo do texto alvo, enquanto que o espanhol inseriu a explicação no glossário localizado ao fim do volume de seu *Gran sertón*<sup>130</sup>. Frisa-se que não há nenhuma marca tipográfica ou nota de rodapé informando tal inserção no correr do texto da obra de chegada espanhola.

Sobre os tensionamentos provocados no texto alvo, em análise comparativa das duas traduções, percebe-se que o *Gran sertón* argentino realizou um deslocamento maior na direção do leitor da cultura de chegada por meio da destruição parcial das redes de linguagens vernaculares, pois o termo original foi incluído somado ao seu sentido. Ao lado disso, houve o alongamento do texto alvo.

As palavras “nhaca” e “réis-coado” encontraram soluções similares em cada tradução. Primeiramente, no original a palavra “nhaca” é usada por Riobaldo para indicar o medo de contrair má sorte por insistir em um pagamento: “Por causa da caceteação, concedi rebates, acabei deixando o estipulado em três-contos-quinientos; e também por receio de se pegar em mim a nhaca daquele atraso. Se bem que, no repleto de dinheiro ganho goiano [...] descarecia de sistema” (ROSA, 1956, p. 525). Castro (1982) e Martins (2001) concordam que a palavra passa por um processo próprio da composição popular ao resultar de “inhaca” ou de “unhaca”.

E “réis-coado”, também usada pelo protagonista, é palavra que indica quantia irrisória: “Por tudo, réis-coado, fico pensando. Gosto. Melhor, para a ideia se bem abrir, é viajando em trem-de-ferro. Pudesse, vivia para cima e para baixo, dentro dele”

---

<sup>130</sup> Nele, o tradutor espanhol informa acerca de “ici-í”: “Nome tupi da resina de lentisco e do próprio lentisco. O nome castelhano desta resina é *almáciga*” [tradução nossa] (ROSA, 2000, p. 612).

(ROSA, 1956, p. 23). Segundo Martins (2001) a expressão da qual a palavra se forma é “dez réis de mel coado”, significando coisa de pouco valor (MARTINS, 2001, p. 592).

Na tradução espanhola, a palavra “nhaca” foi traduzida como segue: “A causa del machaqueo, concedí descuentos, acabé dejando lo estipulado en tres cuentos y medio; y también por recelo de coger un romadizo con aquel retraso. Si bien que, con lo repleto de dinero ganado goiano [...] no necesitaba de sistema” (ROSA, 2000, p. 536). O trecho que traz a palavra “réis-coado” na mesma tradução está: “Por todo, bledocomino, quedo pensando. Me gusta. Mejor, para que la idea bien se abra, es ir viajando en tren de hierro. Si pudiera, viviría para arriba y para abajo, dentro de él” (ROSA, 2000, p. 37).

Enquanto isso, no *Gran sertón* argentino a primeira palavra está:

A causa de su insistencia, le concedí descuentos y acabé por dejarle lo estipulado en tres mil y quinientos; y también por recelo temor de que se me pegara la mala suerte de aquel contratiempo. Si bien que, con lo repleto del dinero goiano ganado [...] yo no necesitaba ningún sistema (ROSA, 2009, p. 492).

E o trecho posterior foi traduzido como: “Por todo, una tontería, me quedo pensando. Me gusta. Lo mejor para que la idea se abra bien, es viajar en tren. Si pudiera, vivía de aquí para allá, dentro de él” (ROSA, 2009, p. 35).

Observa-se que, ainda que em uma das vezes a tradução espanhola não tenha optado pela criação de palavras, houve uma busca por termos que remetem ao arcaísmo na língua alvo. Por exemplo, “romadizo”<sup>131</sup> encontra registro em dicionário e o termo precedente de “bledocomino”<sup>132</sup> também. Em ambos, a RAE noticia a origem latina e grega das opções. Em contraposição, às decisões tradutórias do *Gran sertón* argentino que em “mala suerte” e em “una tontería” inserem usos do castelhano corrente.

---

<sup>131</sup>A RAE (2012) leva ao verbete “romadizarse”: “Do latim tardio *rheumatizāre*, e este do grego *ῥευματίζειν reumatízein*, derivado de *ῥέυμα, -ατος reûma, -atos* 'catarro'. 1. Pronominal. Contrair catarro” [tradução nossa] (*Real Academia Española*, 2012, publicação online).

<sup>132</sup> O dicionário informa separadamente o sentido dos vocábulos unidos por Crespo. Primeiramente, “bledo”: “Do latim *blitum*. 1. Nome masculino. Planta anual da família das quenopodiáceas, de talos rasteiros, de uns 30 cm de largura, folhas angulares de cor verde escuro e flores vermelhas, muito pequenas e cachos axilares. 2. Nome masculino. Coisa insignificante, de pouco ou nenhum valor” [tradução nossa] (*Real Academia Española*, 2012, publicação online). Posteriormente, “comino”: “Do latim *cumīnum*, e este do grego *κύμινον kýmīnon*. 1. Substantivo masculino. Erva da família das umbelíferas, com talo ramoso e acanalado [...], odor aromático e sabor acre, que se usa na medicina e para condimento. 2. Substantivo masculino. Semente do cominho. 3. Substantivo masculino. Coloquial. Pessoa de pequeno tamanho, especialmente uma criança” [tradução nossa] (*Real Academia Española*, 2012, publicação online).

Na tradução de Crespo, há uma correspondência que ainda que não seja pontual, se relaciona ao sistema do original. A potência iluminadora se faz presente, portanto, ao realizar a clarificação, mesmo incorrendo no risco de enobrecimento. Em contraste com a escolha de Garramuño e Aguilar que está mais situada na língua alvo, ao destruir as redes de linguagem vernaculares e empobrecer a obra, sobretudo sob o aspecto quantitativo.

### **6.3.5. Criação de palavras de sentido provável ou oculto**

Sentido provável, indeterminado ou oculto é como algumas palavras criadas por Guimarães Rosa são caracterizadas nos glossários especializados em sua obra. Castro (1982) e Martins (2001), mesmo com uma leitura apurada e estudo aprofundado, têm dificuldade em estabelecer um sentido fixo a certos vocábulos ou estabelecer a proveniência de tais palavras, fruto da elaboração do autor mineiro.

A qualidade de alquimista é a mais sobressalente nesse contexto, como afirmou o autor mineiro ao ser entrevistado por Lorenz (1973): “Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão” (LORENZ, 1973, p. 340). Este procedimento também é comentado pelo autor no prefácio “Hipotrérico” de *Tutameia* (1967), em que faz ecoar o questionamento: “Se é que um não se assuste: saia todo-o-mundo a empinar vocábulos seus, e aonde é que se vai dar com a língua tida e herdada? Assenta-nos bem à modéstia achar que o novo não valerá o velho; ajusta-se à melhor prudência relegar o progresso no passado” (ROSA, 1967, p. 64).

A inquietante potência de “neologizar” pelo simples gosto estético de elaborar novas formas é o caráter que com mais ênfase recai sobre as palavras em que se nota este procedimento. Com ele, Crespo e Garramuño e Aguilar têm um excelente dispositivo para dispor de acordo com seus projetos tradutórios e para expor suas ideias acerca da linguagem literária. Dentre os vocábulos do glossário anexo que se encontram nesta tipologia, em “asgrava”, “rosmes”, “mitilhas” e “canjoão” se evidenciam aspectos de interesse para a análise comparativa.

“Asgrava” é utilizada por Guimarães Rosa para compor a imagem de um horizonte em chamas: “Da outra banda do rio, se sucedeu a queima dos campos: quando o vento dava para trás, trazia as tristes fumaças. De noite, o mórro se esclarecia,

vermelho, asgrava em labaredas e brasas. [...] Tinha uma lavourinha, de um sujeito ainda moço” (ROSA, 1956, p. 289).

“Rosmes” é colocada em meio à fala de Riobaldo como uma aparente interjeição: “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!... Depois o senhor vá, verá” (ROSA, 1956, p. 101).

Sobre a primeira palavra, Martins (2001) cita Castro (1982) ao indicar a forma como proveniente de uma verbalização. O crítico aponta também o sentido indeterminado atribuído ao verbete: “termo obscuro, talvez forma verbalizada (deformada) de áscua (brasa viva, fâisca)” (CASTRO, 1982, p. 57). “Rosmes” é indicada por Martins (2001) como uma refutação, ou irritação. Castro (1982) inclui também a possibilidade de o termo advir de “resmungar”. Crespo e Garramuño e Aguilar divergem acerca dos procedimentos que adotam para traduzir as duas palavras.

Na tradução espanhola o trecho relativo ao primeiro vocábulo está: “Del otro lado del río, se sucedió la quema de los campos: cuando el viento daba para atrás, traía los tristes humos. De noche, el cerro se iluminaba, rojo, se ascubaba de llamaradas y brasas. [...] había un labradito, de un sujeto todavía joven” (ROSA, 2000, p. 298).

“Rosmes” encontra-se traduzido como: “Así siendo, verdad, que se llama en el sertón: es una orilla del barranco, con una venta, una casa, un corral y un pañol de depósito. Cereales. Había hasta un pie de rosál. ¡Rosasmías! Vaya usted después, verá” (ROSA, 2000, p. 114).

Enquanto que, na obra de chegada argentina, a palavra “asgrava” foi traduzida do seguinte modo: “Del otro lado del río se sucedió la quema de los campos: cuando el viento daba hacia atrás, traía las tristes humaredas. De noche, el monte se aclaraba, rojo sangraba en llamaradas y brasas. [...] Había un campito de un sujeto todavía joven” (ROSA, 2009, p. 276).

A palavra posterior situa-se no excerto que segue: “Siendo así que se lo llama, de verdad, en el sertón: es una orilla de un barranco, con un despacho, una casa, un establo y una dispensa de depósito. Cereales. Había hasta un pie de rosál. ¡Caramba!... Después vaya y vea” (ROSA, 2009, p. 105).

No *Gran sertón* español, ao traduzir “asgrava” e “rosmes”, houve continuidade no processo elaborativo desencadeado pelo original. Ainda que a primeira palavra seja um verbete no dicionário de referência, a primeira acepção, que é a que dialoga com o contexto, está posta como um substantivo feminino. Configura-se, portanto, também

uma verbalização do termo que em castelhano possui igualmente a origem desconhecida quanto a sua etimologia. Na tradução de “rosmes”, há a contração “rosasmías” que é um neologismo na língua alvo. Em ambas escolhas, Crespo clarifica os termos no intuito de iluminar os recursos de composição que se encontravam latentes no original.

Em contraste, o *Gran sertón* argentino substituiu o que na obra de partida era neologismo, afetando inclusive a obscuridade presente nos termos ao traduzi-los por “sangraba” e “¡caramba!”. Observa-se a vulgarização na escolha deste último vocábulo, pois o tom coloquial se sobrepõe ao caráter compositivo.

Em artigo estudado na seção anterior, Maura (2012) usa este contraste como exemplar em sua análise comparativa das duas traduções:

À parte do ritmo tão diverso nas duas traduções, nos encontramos com uma dupla solução para “rosmes”: uma poética, “rosasmías”, outra narrativa com uma finalização contundente para a descrição: “¡caramba!”. Penso que este exemplo é significativo das atitudes dos distintos tradutores. Exemplos como este poderíamos encontrar muitos, mas prefiro que seja o leitor quem julgue por si mesmo [tradução nossa] (MAURA, 2012, publicação online)<sup>133</sup>.

A palavra “mitilhas” se insere em meio à narração de Riobaldo com o seu misterioso interlocutor, quando aquele, no romance de partida, divaga a respeito de Diadorim: “Eu não notei viciice no modo dêle me falar, me olhar, me querer-bem? Não, que não — fio e digo. Há-de-o, outras coisas... O senhor duvida? Ara, mitilhas, o senhor é pessoa feliz, vou me rir... Era que êle gostava de mim com a alma; me entende?” (ROSA, 1956, p. 158). Castro (1982) refere-se à tradução francesa no intuito de esclarecer o verbete: “Termo obscuro. J.J. Villard traduziu-o para *farce* (farsa, chalaça), que pode corresponder à acepção do vocábulo (CASTRO, 1982, p. 134-5). Para Martins (2001), entretanto, nem recorrendo à circunstância em que é usado é possível determinar seu sentido: “Palavra sem explicação, o contexto não permite apreender o seu significado” (MARTINS, 2001, p. 479).

No *Gran sertón* espanhol, o excerto em que a palavra surge é traduzido como: “No noté yo viciación en su modo de hablarme, mirarme, quererme bien? No, que no; fío y digo. Ha de lo, otras cosas... ¿Duda usted? ¡Esas futesas!, usted es una persona

---

<sup>133</sup> “Aparte del ritmo tan diverso en las dos traducciones nos encontramos con una dupla solución para *rosmes*: una poética, *rosasmías*, otra narrativa con un cierre contundente para la descripción: *¡caramba!* Creo que este ejemplo es significativo de las actitudes de los distintos traductores. Ejemplos como éste podríamos encontrar muchos, pero prefiero que sea el lector quien juzgue por sí mismo” (MAURA, 2012, publicação online).

feliz, voy a reírme... Era que yo le gustaba a él con el alma; ¿me entiende?” (ROSA, 2000, p. 169).

A tradução argentina é feita do seguinte modo: “¿Yo no noté viciedad en el modo de hablarme, mirarme y quererme bien? No, que no – fío y digo. Haya de otras cosas... ¿El señor duda? Ara, mitilias, usted es persona feliz, me voy a reír... Era que él gustaba de mí con el alma, ¿me entiende?” (ROSA, 2009, p. 157).

A escolha do tradutor espanhol, que traduz a palavra para “futesas”, não é um neologismo na língua alvo e está registrada como um francesismo, que tem o sentido de coisa de valor reduzido, matéria pouco importante<sup>134</sup>. O aspecto explicitante da tradução se faz presente, além de afetar as redes de significantes subjacentes do original, já que, nesse caso em particular, Crespo tanto determinou um sentido para o vocábulo que se encontra no romance de Guimarães Rosa, quanto não estabeleceu correspondência com o seu procedimento criativo. Por outro lado, os tradutores argentinos fazem uma sutil mudança fonética que, ainda assim, se relaciona com o tom e o caráter neológico da palavra anterior.

Por fim, “canjoão” é o neologismo usado por Riobaldo para se referir à árvore que o protege no momento de um fogo cruzado: “Suspenso — ouviu? — escapei, à de banda, com meu bom cavalo, repuxei as rédeas. Só assim permaneci, eu estava debaixo duma árvore muito galhosa; canjoão? Que pensei. E rompeu tiro, romperam, na polvorada. Até o capim dava assovio” (ROSA, 1956, p. 541-2). Castro (1982) e Martins (2001) convergem quanto ao sentido indeterminado do verbete.

Na tradução de Crespo, o excerto é traduzido como: “Suspenso —¿eh?— escapé a un lado, con mi buen caballo, sujeté las riendas. Sólo así permanecí, yo estaba debajo de un árbol muy enramado; ¿un canjuán? Que lo pensé. Y empezaron los tiros, empezaron, la polvorea. Hasta la yerba daba silbidos” (ROSA, 2000, p. 552).

Enquanto que a tradução de Garramuño e Aguilar decide por: “Perplejo — ¿oyó? — escapé hacia el costado, con mi buen caballo y tiré de las riendas. Permanecí así solo, debajo de un árbol muy enramado; una canjerana. Que pensé. Y acometió un tiro, acometieron, en la polvareda. Hasta el pasto silbaba” (ROSA, 2009, p. 507).

Ambas as escolhas são neologismos na língua alvo. Crespo, no entanto, se aproxima mais da indeterminação do vocábulo original ao compor uma palavra em que

---

<sup>134</sup> O dicionário (2012) especializado informa sobre o verbete: “Do francês *foutaise*. 1. Substantivo feminino. 1. Decepção, coisa de pouco valor” [tradução nossa] (*Real Academia Española*, 2012, publicação online).

o contexto é a única chave que permite que o sentido seja apreendido. Em contraste com a decisão de Garramuño e Aguilar que, por mais que dê continuidade ao processo neológico da obra de partida no idioma de chegada, se aproxima do nome provável que a árvore possui em português. O caráter explicativo no termo empregado pelo *Gran sertón* argentino se distancia do potencial polissêmico do original.

#### **6.4. *Gran sertón*: experimentação neológica e potencial emancipador das traduções para o espanhol**

A análise dos neologismos permitiu notar nas soluções de Crespo a busca por saídas capazes de permitir uma maior proximidade com a linguagem do original. Ressalta-se a clarificação em seu aspecto iluminador como um tensionamento recorrente nas mudanças inseridas pelo tradutor. Um exemplo é o da tradução de “esmarate” em que, mesmo havendo perda de camadas de sentido, há uma mudança que dialoga com o sistema do original tanto pela possível utilização de um processo próprio da oralidade, quanto por sua latente polissemia.

Outra característica é a presença do enobrecimento, ainda que haja o uso de certos coloquialismos na obra de chegada. Observa-se que “romadizo” e “bledo-comino”, de acordo com suas etimologias latina e grega, estão em correspondência com a utilização de arcaísmos na obra de partida, mesmo que apenas a segunda palavra possa ser considerada um neologismo, pois a maneira como a união dos termos foi feita não consta no dicionário de referência (2012).

O emprego que Crespo faz das etimologias não mobiliza somente arcaísmos, mas também incide sobre o uso de outras línguas. Salienta-se a presença da palavra “zagal”, registrada como substantivo, mas usada pelo tradutor como um gerúndio. Tal uso dialoga com o original tanto em seu aspecto compositivo, quanto pela relação constitutiva que o árabe tem com o castelhano ibérico na cultura de chegada.

Enquanto isso, em relação ao *Gran sertón* argentino, a mesma análise fundamentou uma percepção já presente no contato com a obra de chegada em que sobressaiu uma fluidez mais expressiva ao longo da experiência com o texto traduzido por Garramuño e Aguilar. Tal fato, no entanto, resultou em uma tradução homogeneizante que priorizou os apagamentos, o tom explicativo e a inserção de vulgarismo.



De posse de exemplos concretos baseados na camada lexical, constatou-se, por exemplo, que na tipologia acerca da utilização de tupinismos em momento algum houve correspondência com o procedimento neológico em curso no original, ou que na tipologia de uso de expressões populares se priorizou o coloquialismo e os alongamentos que, como recursos empregados, facilitam a apreensão do texto traduzido por parte do leitor.

Tem-se em perspectiva a ideia de Miranda (2007) a respeito do processo de leitura, em que o potencial emancipador do texto advém das técnicas inseridas nas obras. Isso, de acordo com a pesquisadora, aprofunda a experiência com o objeto estético e estimula uma compreensão renovada da realidade. Em paralelo com a análise dos procedimentos utilizados pelas traduções, constata-se que a experiência levantada pelas obras de chegada são, em grande medida, opostas, insidindo sobre o leitor de maneiras distintas.

Portanto, os projetos inerentes a cada trabalho tradutório ficam em evidência nas decisões tomadas diante dos neologismos examinados e dos procedimentos aqui sistematizados nas cinco tipologias que, em *Grande sertão: veredas* (1956), têm como consequência direta a criação de palavras. Conclui-se que, ao realçar o aspecto compositivo na relação com a linguagem do original, Crespo conferiu ao *Gran sertón: veredas* espanhol uma diretriz emancipadora que se fundamenta na análise da recepção crítica da obra na cultura de chegada.

A hipótese exposta na introdução deste trabalho se confirma, já que a experiência provocada pelo *Gran sertón* espanhol se espraia para além do caráter estritamente estético. Esta tradução produziu tensão no horizonte de expectativa precedente, o que se nota tanto pela experiência descrita por Vargas Llosa (2007), quanto pelo modo como ressoou na cultura de chegada, segundo informam Maura (2012) e Bedate (2009) em seus artigos.

Sob tal aspecto, o crítico peruano ressaltou o que identificou como artificialismo, ao mesmo tempo em que condenou o “barroquismo gramatical” de Crespo. No entanto, deve-se trazer à tona que sua leitura crítica propicia o reconhecimento mais intenso da eficácia dos obstáculos intensionalmente inseridos pelo tradutor espanhol ao produzir uma experiência capaz de conduzir o leitor erudito, o hipotrélico do prefácio de *Tutameia* (1967), ao estranhamento.

Esta experiência dialoga de forma intensa com a relação que, na cultura de partida, o romance provocou em críticos como Martins (1991) que hesita em reconhecer

o valor criativo da linguagem de *Grande sertão: veredas* (1956). Hesitação produzida devido à quebra de expectativa que a obra gera, no momento em que dificulta que o crítico a classifique estritamente como regionalista.

A tradução também obteve repercussão na cultura de chegada, pois como Maura (2012) e Bedate (2009) expõem, o conceito de linguagem elaborado por Crespo, em vínculo declarado com o original, apontou para um potencial inesperado. A intelectualidade espanhola da segunda metade da década de 1960 pôde entrar em contato com um fazer estético não vinculado ao realismo de vertente tradicional, que Maura liga à tendência vanguardista e que é expresso pela tradução.

Em contraste, a recepção da tradução de Garramuño e Aguilar apenas consolida o lugar canônico que o original já detém, principalmente quando se considera o âmbito acadêmico. Percebe-se, pelos procedimentos utilizados dentro das tipologias levantadas, que os tradutores argentinos ressaltaram os recursos capazes de acentuar a fluidez do leitor da cultura de chegada. Tal emprego, no entanto, produz uma outra correspondência com o original, menos direcionada aos aspectos estilísticos da linguagem criada por Guimarães Rosa. O leitor, nesse caso, não está numa posição de estranhamento, mas à vontade para se deixar conduzir pela interpretação que os tradutores fazem da obra e pelo enredo do romance.

## **7. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Duas obras que integram o mesmo sistema aberto pelo original, mas que de modo diferente dialogam com ele. Assim são o *Gran sertón: veredas* espanhol e o argentino no vínculo que mantêm com o romance brasileiro. Apesar de terem como base

o mesmo texto de partida, as traduções apontam para sentidos diferentes, que puderam ser compreendidos com maior profundidade ao término da atual pesquisa.

Ao longo da segunda seção, a ideia de emancipação trazida por Jauss foi levantada permitindo a configuração de um aparato conceitual que abrange o vínculo entre obra e leitor. O horizonte de expectativa e a possibilidade de mudança de horizonte convergiram no entendimento de obras como *Madame Bovary*, de Flaubert, em que se identifica recurso narrativo capaz estimular determinado público a interagir com o inesperado na relação que estabelece com o objeto estético. Mais especificamente, refere-se ao discurso indireto livre que dilui o peso do narrador e faz emergir a voz da personagem título.

Essa inovação influenciou em outros âmbitos, para além do estético, ampliando a compreensão do leitor. E fundamentou os primeiros textos em que Jauss se debruça sobre o potencial emancipador do objeto estético. Miranda, ao tratar do desdobramento do processo receptivo, contribuiu no entendimento da experiência estética como acontecimento de um grupo de leitores que possui repercussão histórica e literária. O aspecto intersubjetivo do fenômeno torna possível a criação de novas percepções e a abertura de padrões que não estão legitimados pelas práticas dominantes.

Na seção posterior, a base foi o pensamento de Campos e de Berman a respeito do fenômeno tradutório e de suas implicações em outras áreas como a crítica e a literatura. A construção teórica do crítico paulistano forneceu sólida fundamentação acerca da ideia de tradução que subjaz o presente trabalho, principalmente sobre o que esperar das obras de chegada espanhola e argentina.

Os aspectos criativo, interpretativo e autônomo constituem o tradutor-criador em suas lides com o texto e o estimulam tanto na seleção do que traduzir, quanto na percepção de sua prática. Isso está presente no diálogo que Campos trava com as noções de “sentença absoluta” e de “informação estética” propostas por Fabri e Bense, respectivamente, e na percepção do vínculo isomórfico que une original e tradução a um mesmo sistema que não subjuga ou suprime a relevância da segunda.

Teoria e prática caminham juntas na atividade tradutória, pondo em relevo outro pensador dentro dos estudos tradutórios, que em paralelo com Campos foi abordado neste trabalho. Berman, em sua vertente de investigação, valoriza a experiência com o texto fonte e fornece parâmetros de análise que permitem aprofundar o entendimento das tensões que permeiam as escolhas relativas à tradução de obras literárias.

Esse primeiro momento, constituído das duas seções iniciais, encerra com a definição do conceito de tradução emancipadora, articulado a três pontos chave: i) à emancipação como ideia a ser investigada tanto na recepção, quanto na obra por meio do modo como ambos interagem na gênese do objeto estético; ii) tal interação sendo extensível ao diálogo tradução-leitor, tornando viável o conceito de tradução emancipadora; iii) ao neologismo como um acontecimento presente em *Grande sertão: veredas*, capaz de tensionar as obras de chegada e abrir a possibilidade de emancipar na língua alvo, de acordo com as escolhas implementadas por cada tradutor.

Em seguida, buscou-se estudar o neologismo enquanto acontecimento presente no romance de Guimarães Rosa, integrado à linguagem da obra de partida e à concepção estética do seu autor. Ao lado disso, houve o interesse pelas diferentes leituras produzidas sobre a inovação lexical presente na obra, que foram divididas segundo abordagens que enfocam o aspecto linguístico, como se evidenciou nos textos de Proença (1959), Daniel (1968), Castro (1982) e Martins (2001) e o aspecto mais propriamente literário, como se observou nos textos de Martins (1946), Xisto (1970) e Campos (1970). Constatou-se na análise que *Grande sertão: veredas* se adéqua à ideia de obra emancipadora pelos dispositivos inseridos na linguagem do romance que provocam uma nova leitura do repertório literário até então vigente.

Na quinta seção, a recepção do *Gran sertón: veredas* de Crespo e de Garramuño e Aguilar foi estudada levantando as diferenças entre os projetos tradutórios, considerando os resultados alcançados e a maneira como as obras em questão foram compreendidas pelos leitores críticos Bedate (2009), Vargas Llosa (2007), Maura (2012), Cámara (2012), García (2014) e os próprios tradutores nos ensaios que escreveram relatando e expondo seu entendimento a respeito da atividade que conduziram.

A questão norteadora foi se a recepção das obras de chegada apontava para uma experiência emancipadora e se percebeu que, aos moldes do conceito inaugurado por Jauss, o trabalho de Crespo mais se aproximava de tal ideia sendo inclusive entendido por alguns dos seus críticos como transcriativo e vanguardista.

Uma investigação que se detivesse também nos procedimentos formais de cada tradução era necessária dentro dos parâmetros propostos nesta tese. Por isso, a última seção realizou uma análise das obras em si, retomando o questionamento presente na introdução: “se uma tradução pode ser considerada emancipadora, como constatar esse caráter no texto traduzido?”. Para respondê-lo, foi proposto um estudo de neologismos

do original que devido a sua estrutura ou procedência constituísse tensão para os textos alvo e revelasse detalhes de sua seleção e de sua produção.

Para proceder a esse estudo, determinaram-se cinco tipologias que se referem ao neologismo como recurso estético e ao seu modo de elaboração no original. As tipologias foram as seguintes: utilização de onomatopeias, utilização de outras línguas, utilização de tupinismos, utilização de expressões populares e criação de palavras de sentido provável ou oculto.

Elas fundamentaram a análise não somente dos projetos tradutórios, mas também de sua realização na linguagem de cada obra de chegada. Assim, tornou-se possível no trabalho de Crespo, por exemplo, evidenciar que o tradutor se apropriou de procedimentos utilizados por Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas* como o provável uso da oralidade do sertão mineiro na tradução de “esmarte” para “esmalte”, ao mesmo tempo em que mantém “esmarte”, que no espanhol é igualmente um neologismo composto com a utilização de uma língua estrangeira. Ademais, inseri palavras arcaicas no contexto da língua alvo, como “bledo-comino”, e integra ao texto alvo léxico de origem árabe, como o emprego não recorrente que faz da palavra “zagal”.

Em contrapartida, na trajetória de obra argentina acontecem apagamentos, homogeneizações e alongamentos que suprimem em grande parte a complexidade da camada léxica do texto fonte e têm como resultado um *Gran sertón* que prioriza o desdobrar do enredo. Ao leitor a “estória” é transmitida de maneira célere e com pausas menores, o que facilita o contato com a obra de chegada e impede a percepção da linguagem, salientando principalmente seu valor instrumental.

Ao tomar por base o projeto tradutório, os procedimentos realizados por cada tradução investigados dentro do escopo das tipologias acima examinadas e, tendo em perspectiva, a maneira como se relacionou com a crítica levantada, sobretudo na sexta seção, concluiu-se que a tradução espanhola efetivamente mobilizou o potencial emancipador presente no original, podendo ser compreendida como uma tradução emancipadora.

Sobretudo no que tange ao último aspecto, o *Gran sertón* espanhol estabeleceu um vínculo com seus leitores mais tenso, pois ainda que tenha dialogado de modo convergente com críticos como Maura e Bedate, também produziu contundente divergência, segundo mostra o texto de Vargas Llosa. Este demonstrou forte estranhamento na crítica que escreveu a respeito do trabalho de Crespo por motivos que abrangem a artificialidade, o “tom paródico” e a estilização presente no texto de

chegada. Tal resultado almejado pelo tradutor desde o seu projeto, até a experiência tradutória que pôde desdobrar e as soluções que empregou no *Gran sertón* espanhol leva a constatação que Crespo efetivamente se mobilizou o potencial emancipador realizar a tradução do romance brasileiro.

## **8. REFERÊNCIAS**

ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964, 329 p.

BALCELIS, José Maria. Angel Crespo em pos del realismo mágico. In: *Anales de filologia hispánica*, Barcelona, v. 12, p. 127-145, 1986. Disponível em:

<http://revistas.um.es/analesfh/article/view/58971/56791>. Acessado em: 16 de abril de 2017.

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.

BARBOSA, Ricardo Corrêa. Catarse e comunicação: sobre Jauss e Kant. In: DUARTE, Rodrigo [et al.]. *Kátharsis: reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2002, p. 94-100.

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.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie (org.). *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2011, p. 110-119.

\_\_\_\_\_. A tarefa do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: *Clássicos da teoria da tradução*. 2. ed. [edição bilingue] Florianópolis: UFSC/ Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010, p. 201-231.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Holderlin*. Trad. Maria Emilia Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002, 356p

\_\_\_\_\_. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007, 144p.

BERNABÉ, José Manuel Polo de. "El postismo como aventura del lenguaje en la poesía de postguerra en España." *Actas de los Congresos de la Asociación Internacional de Hispanistas*. 1977, p. 579-582.

BURKE, Kenneth. Psicologia e forma. In: *Teoria da forma literária*. Trad. José Paulo Paes São Paulo: Cultrix, 1969. p. 42-56.

CÁMARA, Mario. Entre la palabra y el mundo. In: *Exlibris*, Buenos Aires, n. 1 (2012), p. 448-450. Disponível em: <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/391/260>. Acessado em: 20 de julho de 2013.

CAMPOS, Augusto de. Um lance de “dês” do *Grande sertão*. In: XISTO, Pedro; CAMPOS, Augusto de; Haroldo de. *Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo: 1970, p. 41-70.

CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de. *Maiakóvski: poemas*. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, 173 p.

\_\_\_\_\_. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe: marginalia fáustica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, 209 p.

\_\_\_\_\_. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, 311 p.

\_\_\_\_\_. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. 237 p.

\_\_\_\_\_. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2011, 164 p.

\_\_\_\_\_. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, 284 p.

\_\_\_\_\_; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Decio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê, 2006, 286 p.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 8. ed. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Itatiaia Limitada, 1997, 334 p.

CARDOSO, Irene. A geração dos anos de 1960: o peso de uma herança. *Tempo social*, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 93-107.

CARVALHO, Leomir Silva. *Tradução e criação literária em Gran sertón: veredas: análise de processos neológicos*. 2013. 138 p. Dissertação de Mestrado em Letras. Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará.

CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande Sertão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982. 205 p.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha: primeiro livro*. Trad. Sergio Molina. São Paulo: 34, 2002, 735 p [edição bilíngue].

CLEROT, Leon Francico Ramalho. *Glossário etimológico tupi/ guarani: termos geográficos, geológicos, botânicos, zoológicos, históricos e folclóricos de origem tupi-guarani, incorporados ao idioma nacional*. v. 143. Brasília: Senado Federal, Subsecretaria de Edições Técnicas, Conselho Editorial, 2010, 514 p.



*Corregidor*. Disponível em: [http://www.corregidor.com/?page\\_id=516](http://www.corregidor.com/?page_id=516). Acessado em: 28 de maio de 2017.

CRESPO, Ángel (diretor). *Revista de Cultura Brasileña*. n. 21. Madrid: Embajada de Brasil, 1967, 209 p.

\_\_\_\_\_. Breve antología de Guimarães Rosa. In: *Revista de Cultura Brasileña*. n.21. Madrid: Embajada de Brasil, 1967, p. 107-112.

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

\_\_\_\_\_. Nota del traductor. In: ROSA, João Guimarães. *Gran sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 9-11.

\_\_\_\_\_. [carta] 4 dez. 1965, Madrid [para] ROSA, João Guimarães, Brasília, 3f. Solicita esclarecimento sobre o sentido das palavras listadas na última folha.

\_\_\_\_\_. [carta] 16 fev. 1966, Madrid [para] ROSA, João Guimarães, Brasília, 3f. Solicita esclarecimento sobre o sentido das palavras listadas na última folha.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999, 140 p.

DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: 1968, 186 p.

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

EIKHENBAUM, Boris. A teoria do “Método Formal”. In: *Teoria da literatura I: textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1965, p. 29-71.

FILHO, Acir Pimenta Madeira (diretor). *Revista de Cultura Brasileña: el mundo mágico de João Guimarães Rosa*. n. 5. Madrid: Embajada de Brasil, 2007, 235 p.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, 363 p.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Trad. Flavio Paulo Meurer. 7.ed. Petrópolis: Vozes; Bragança paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005, 632 p.

GARCÍA, Marta Susana. O estilo original de um autor e duas traduções ao espanhol: João Guimarães Rosa e seu Grande sertão: veredas. In: *Mutatis Mutandis*. v. 7, n. 2. (2014), p. 238 -252. Disponível em:

<https://www.usp.br/bibliografia/obra.php?cod=27189&s=grosa>. Acessado em: 12 de junho de 2017.

GARRAMUÑO, Florencia; AGUILAR, Moises Gonzalo. Introducción. In: ROSA, João Guimarães. *Gran sertón: veredas*. Trad. Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009, p. 7-15.

GARRAMUÑO, Florencia. La literature y sus fronteras. In: ADAMO, Gabriela. *La traducción literaria en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2012, e-book.

GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho: a infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1972, 176 p.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto: uma tragédia – Segunda parte*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: 34, 2007, 1088 p.

HEISE, E. . Fausto: a busca pelo absoluto. *Cult* (São Paulo), v. 1, p. 57-60, 2008.

Hölderlin, Friederich. *Observações sobre Édipo; Observações sobre Antígona*. Trad. Pedro Süssekind e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, 95 p.

HORNBY, Albert Sydney; TURNBULL, Joanna (Edit). *Oxford advanced learner's dictionary of current english*. 8th ed. Oxford: Oxford University Press, 2010, 1796 p.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, 2925 p.

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

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

\_\_\_\_\_. 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.

\_\_\_\_\_. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, a *aisthesis* e *katharsis*. 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.

\_\_\_\_\_. *Por uma hermenêutica literária*. Trad. Maurice Jacob. Paris: Gallimard, 1982. p. 11-29.

\_\_\_\_\_. 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.

\_\_\_\_\_. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, Heidrun Krieger (org.). *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996. p. 47-100.

\_\_\_\_\_. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Trad. Daniel Innerarity. Barcelona: Paidós, 2002, 95 p.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução: Valerio Rohden e António Marques. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, 410 p.

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.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófica sobre as formas da grande épica*. 2 ed. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009, 240 p.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. Como fazer versos? Tradução: Boris Schnaiderman. In: *A poética de Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 167-220.

MARQUES, Oswaldino Marques. Canto e plumagem das palavras. In: *A seta e o alvo: análise estrutural de textos e crítica literária*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura Instituto Nacional do Livro, 1957, p. 9-128.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001, 745 p.

MARTINS, Wilson. Um novo Valdomiro Silveira. *Pontos de vista: crítica literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991. v. 2, p. 171-182.

\_\_\_\_\_. *História da Inteligência Brasileira (1933-1960)*. São Paulo: Cultrix, 1979. v. 7. 697 p.

\_\_\_\_\_. Guimarães Rosa na sala de aula. In: DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: 1968, p. 11-33.

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

\_\_\_\_\_. ¿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.

\_\_\_\_\_. Pedra fundamental, de João Cabral de Melo Neto. In: *Cronópios: vivíssima literatura*. Ano 8. Disponível em:

<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=6967&portal=cronopios>. Acessado em: 01 de maio de 2017.

MIRANDA, Mariana Lage. Jauss em defesa do prazer estético. In: III Encontro de Pesquisa em Filosofia da UFMG, 2005, Belo Horizonte. Transmissão e recepção. Belo Horizonte.

\_\_\_\_\_. Objeto ambíguo: interseções entre produção e recepção na teoria estética de H. R. Jauss. *Ítaca*, Rio de Janeiro, v. 8, p. 115-120, 2007.

MONEGAL, Emir Rodriguez (diretor). *Nuevo mundo*. n. 6. Paris: Instituto Latino Americano de Relaciones Internacionales, 1966, 98 p.

\_\_\_\_\_. La otra mitad. In: MONEGAL, Emir Rodriguez (diretor). *Nuevo mundo*. n. 6. Paris: Instituto Latino Americano de Relaciones Internacionales, 1966, p. 4.

\_\_\_\_\_. La novela brasileña. In: MONEGAL, Emir Rodriguez (diretor). *Nuevo mundo*. n. 6. Paris: Instituto Latino Americano de Relaciones Internacionales, 1966, p. 5-14.

OLINTO, Heidrun Krieger. Questões institucionais no sistema literário. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 47-67, 2004.

OLIVEIRA, José Quintão. Homero brasileiro: Odorico Mendes traduz a épica clássica. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 7-21, jul-dez. 2011.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Santiago: Tajarar, 2008, 185 p.

PINARD, Ernest. 1857 – Ernest Pinard [advogado de acusação]: Sustentação oral no processo contra “Madame Bovary”. In: MORETTI, Franco (org). *A Cultura do Romance*. São Paulo: Cosac Naif, 2009, p. 210-213.

PLATÃO. *A República*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3 ed. Belém: EDUFPA, 2000, 470 p.

POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo: a teoria formalista russa e seu ambiente poético*. São Paulo: Perspectiva, 1972, 173 p.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2006, 218 p.

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

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 7 ed. 3. v. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980, 1062 p.

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.
- \_\_\_\_\_. *Gran sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. Madrid: Alianza, 2000. 629 p.
- \_\_\_\_\_. *Gran sertón: veredas*. Trad. Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009, 555 p.
- \_\_\_\_\_. *Gran sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. In: MONEGAL, Emir Rodriguez (diretor). *Nuevo mundo*. n. 8. Paris: Instituto Latino Americano de Relaciones Internacionales, 1966, p. 10-12.
- \_\_\_\_\_. Pequena palavra. In: RÓNAI, Paulo (org). *Antologia do conto húngaro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957, p. 11-28. [280 p.]
- \_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- \_\_\_\_\_. Cara-de-bronze. In: *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 5. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976, p. 71-128.
- \_\_\_\_\_. *Tutameia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967, 192 p.
- \_\_\_\_\_. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, 231 p.
- \_\_\_\_\_. *Sagarana*. 23. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980, 370 p.
- \_\_\_\_\_. Mi tío el jagareté. *Revista de Cultura Brasileña*. Madrid, n. 5 (nueva série), p. 178-233, feb. 2007. [Trad. Valquiria Wey]
- \_\_\_\_\_. [carta] 08 mar. 1966, Rio de Janeiro [para] CRESPO, Ángel, Madrid, 2f. Esclarece algumas das dúvidas listadas pelo tradutor acerca do léxico do romance.
- ROSA, Vilma Guimarães. “O verbo e o logos”. In: *Relembraimentos*. 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: 11 de maio de 2017.
- SHILEIERMACHER, Friederich D. E. Sobre os diferentes métodos de tradução. Trad. Celso R. Braidá. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução: antologia bilíngüe*. 2. ed. v. 1. Florianópolis: UFSC/ Núcleo de Pesquisa em Literatura e Tradução, 2010, p. 37-101.
- SITI, Walter. O romance sob acusação. In: MORETTI, Franco (org). *A Cultura do Romance*. São Paulo: Cosac Naif, 2009, p. 165-195.
- VARGAS LLOSA, Mário. ¿Epopéya del sertón, torre de Babel o manual de satanismo? In: FILHO, Acir Pimenta Madeira (diretor). *Revista de Cultura Brasileña: el mundo mágico de João Guimarães Rosa*. n. 5. Madrid: Embajada de Brasil, 2007, p. 100-107.

VASCONCELLOS, Paulo Sergio de. Um Virgílio brasileiro no século XIX. *Revista Letras*, Curitiba, n. 89, p. 117-126, jan-jun 2014.

VERNIER, France. Cidade e modernidade nas "Flores do mal" de Baudelaire. *ARS* (São Paulo), São Paulo, v. 5, n. 10, 2007. Disponível em:<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S16783202007000200007&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S16783202007000200007&lng=en&nrm=iso)>. Acessado em: 01 de abril de 2015.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. Um diálogo Ibero-Americano: Cervantes, Garrett e Machado. *Via atlântica*. n. 2, jul. 1999. Disponível em:< <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/48789+&cd=1&hl=pt-R&ct=clnk&gl=br>> Acessado em: 11 de agosto de 2016.

*Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*. Disponível em: <http://www.academia.org.br/nossa-lingua/busca-no-vocabulario>. Acessado em: 07 de agosto de 2017.

WEY, Valquíria. Entrar para a tribo literária: a tradução de “Meu tio iauaretê”. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 9, n. 17, p. 340-355, 2005. Disponível em:< <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/14106/11127>> Acessado em: 04 de dezembro de 2017.

XISTO, Pedro. À busca da poesia. In: XISTO, Pedro; CAMPOS, Augusto de; Haroldo de. *Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo: 1970, p. 7-39.

## **ANEXOS**

### **1. GLOSSÁRIO**

- Preferência aos que tem sentido provável ou oculto, aos provenientes de outros idiomas, de origem onomatopaica, popular e de origem indeterminada.
- Mudanças meramente de prefixo ou sufixo (“abençoável”) não foram incluídas.

### **NEOLOGISMOS**

<b>Português</b>	<b>Espanha</b>	<b>Argentina</b>
------------------	----------------	------------------

<b>A</b>		
1. Abelhar (p. 45) [573]	Abejorreó [585]	Zum-zum [536]
2. Abofar (p. 46) [033]	Ahoga [047]	Sofoca [044]
3. Abre-vento (p. 46) [246]	Abreviento [257]	Abreviento [236]
4. Acãoada (p. 46) [214/215]	Acosada [226]	Acosada ajauriada [208]
5. Achispe (p. 47) [323]	Chispeo [333]	Achispado [306]
6. Adada (p. 47) [349]	Dados [359]	Abundantes [330]
7. Adeparte (p. 47) [079]	a un aparte [092]	Aparte [086]
8. Afiafe (p. 48) [502]	ataca-taca [512]	Atacataca [470]
9. Agançagem (p. 49) [146]	Agansamiento [157]	Descaradez [146]
10. Aire (p. 49) [122]	Aire [134]	¡Aahhh! [124]
11. Ajagunçado (p. 49) [184]	Ayagunzado [195]	Ayagunzado [180]
12. Alalã (p. 49) [499]	Ala-lana [509]	Alalón [468]
13. Alinharalinar (p. 50) [436]	Alinearse [446]	Se alinearse [411]
14. Alirolé <sup>135</sup> (p. 50) [491]	Olelé [502]	Alirolé [461]
15. Almaviva (p. 50) [317]	alma viva [327]	Almaviva [302]
16. Alopro (p. 50-1) [350]	Inquietud [360]	Nerviosidad [331]
17. Amiudar-do-galo (p. 52) [346]	menudear-del-gallo [356]	Menudear del gallo [328]
18. Amortizar (p. 52) [341]	Amortizarme [351]	Amortizara [323]
19. Anhãnhãe (p. 52) [249]	Demoniodé [260]	Ayayay [239]
20. Ant'ante (p. 52) [268]	Antesantes [278]	Frent'ante [256]
21. Antefrente (p. 53) [455]	Antefrente [466]	Antefrente [428]
22. Anteteve (p. 53) [357]	Tuvo a bien [367]	Antetuvo [338]
23. ãoar (p. 53) [244]	Ahuar [255]	Ulular [235]
24. Apessoar (p. 53) [357]	Personamiento [367]	Apersonamiento [338]
25. Apôrro (p. 53) [417]	Recuernos [427]	Qué cuernos! [393]

<sup>135</sup> Palavra que também é citada por Crespo no anexo da carta (1966) trocada com Guimarães Rosa.



26. Apragatado (p. 53) [568]	Aplastados [579]	Aplastados [531]
27. Arrebrusco (p. 55) [469]	Arrebruscamente [479]	Arrebrusco [440]
28. Arredondinhar (p. 55) [019]	Arredondicando [033]	Arredondeando [031]
29. Arreglórias (p. 55) [081]	anda-glorias [094]	Grandes glorias [087]
30. Arrejárrajava (p. 55-6) [351]	Arrerrafagueaba [361]	Arrerrafagaban [332]
31. Arreleque (p. 56) [145]	Mal agüero [157]	Abanique [145]
32. Arrepoeira (p. 56) [387]	Arrepolvo [397]	Repolvareda [365]
33. Arrupiar (p. 56) [336]	se eriza [346]	Se eriza [319]
34. Asgrava (p. 57) [289]	se ascuaba [298]	Sangraba [276]
35. Assassim (p. 57) [018]	Asesino [033]	Asesino [031]
36. Assim-assei (p. 57) [231]	Así-asá [242]	Así asá [223]
37. Astrazar <sup>136</sup> [304]	Astralazo [314]	Astralado [289]
<b>B</b>		
38. Bafafar (p. 61) [253]	Discutían [264]	Bufafaban [243]
39. Bafe-bafe (p. 61) [079]	Soplasopla [092]	Baf-baf [086]
40. Balalhar (p.61) [569]	Baleaba [581]	Balaceaba [533]
41. Bambalango (p.62) [107]	Bamboleo [11]	Bamboleo [110]
42. Banglafumém <sup>137</sup> (p.62) [378]	Juan–nadie [387]	Pobre diablo [356]
43. Basba (p.62) [280]	El babi del babioca [290]	La baba del babioca [268]
44. Belazul (p.63) [499]	Bellazul [509]	Bellazul [468]
45. Belimbeleza (p.63)	Bellibelleza [060]	Belbelleza [056]

<sup>136</sup> Palavra citada por Crespo no anexo da carta (1965) trocada com Guimarães Rosa.

<sup>137</sup> Palavra que também é citada por Crespo no anexo da carta (1966) trocada com Guimarães Rosa.

[46/7]		
46. Beobôbo (p.63) [092]	Tontibobo [390]	Analfabobos [359]
47. Bilistrocas <sup>138</sup> [517]	Pizpiretas [528]	Vivaces [485]
48. Blibloquê <sup>139</sup> [232]	Bilboquete [243]	Balero [223]
49. Bocamorte (p.66) [210]	Trabuco [221]	Bocamuerte [204]
50. Borbôlo (p.66) [98]	Mariposeo [110]	Mariposear [102]
51. Brabotar (p.67) [324]	Borbotaba [334]	Borboteaba [308]
52. Brisbrisa (p.68) [30]	Brisbrisa [044]	Brisbrisa [042]
53. Brumalva (p.68) [052]	Brumalba [065]	Brumalba [061]
54. Burguéia (p.69) [508]	Choza [518]	Choza [476]
55. Burumbum (p.69) [022]	¡Burumbún! [036]	¡Burumbún! [034]
<b>C</b>		
56. Canjoão (p. 71) [541]	Canjuán [552]	Canjerana [507]
57. Canto-clim (p. 71) [309]	canto-clín [319]	Canto clim [294]
58. Caracães (p. 72) [p.292]	Caras-de-perro [303]	Cara de perros [279]
59. Carantonho (p. 72) [13]	Carantoñero [027]	Carantoño [026]
60. Cardões (p. 72) [58]	Ricardones [071]	Ricardones [066]
61. Carteadado (p. 72) [309]	Distribuído [319]	Distribuído [294]
62. Carujo (p. 72) [249]	perro trueno [260]	Cara súcia [239]
63. Catrapuz (p. 73) [413]	Cataplún [423]	Galope (de señal) [389]
64. Cererê (p. 73) [328]	Zipizape [338]	Cimbrado [311]
65. Cererém (p. 73) [097]	Ciernecierne [110]	Confusofusos [102]
66. Chiim (p. 74) [30]	Chií [044]	Cricrí [042]
67. Chirilil (p. 74) [413]	Chirilil [423]	Chichipío [389]
68. Chochorro (p. 74) [548]	[¿error?] [559]	Chochorro [513]
69. Chume-chume (p. 74) [523]	Chapachás [534]	Chum-chum [490]

<sup>138</sup> Palavra citada por Crespo no anexo da carta (1966) trocada com Guimarães Rosa.

<sup>139</sup> Palavra citada por Crespo no anexo da carta (1965) trocada com Guimarães Rosa.

70. Ciriri (p. 74) [194]	Sisirí [204]	Cricri [189]
71. Claráguas (p. 74) [029]	Clarasaguas [043]	Águas claras [041]
72. Clim (p. 74) [126]	Cric [138]	Crin crin [128]
73. Colominhar (p. 76) [187]	Zagaleando [198]	Meneándose [183]
74. Comblém (p. 76) [209]	Comblén [220]	Combléns [203]
75. Concôco (p. 77) [162]	Conclón [173]	Concoco [161]
76. Conacruz (p. 77) [412]	Conacruz [422]	Cruz [388]
77. Condena (p. 77) [260]	Condena [270]	Condena [249]
78. Constragar (p. 78) [409]	Apriete [419]	Apretujan [385]
79. Conseguir (p. 78) [45-6]	Conseguían [059]	Conseguían [055]
80. Contrafim (p. 78) [185]	Contrafín [196]	Contrafín [181]
81. Coquexar (p. 79) [291]	Croaban [301]	Craban [277]
82. Corrubiar (p. 79) [416]	Cotuscan [426]	Coruscan [392]
83. Corrute (p. 79) [155]	ran-rán [166]	Mascado [154]
84. Corusco (p. 79) [387]	Corusco [397]	Coruscar [365]
85. Corruscuba <sup>140</sup> [051]	Echaos p'alante [064]	Arrojados [060]
86. Crêvo (p. 80) [249]	¡A reventarlos! [260]	A crivar! [239]
87. Crico (p. 80) [206]	Crico [217]	Cricri [200]
88. Cris (p. 80) [523]	Pardo [553]	Eclipsado [509]
89. Crondeubais <sup>141</sup> [504]	Crondeubales [513]	Crondeubales [472]
90. Cruz-cruz (p. 81) [279]	Cruz-cruzadas [289]	Cruz-cruz [267]
91. Cruzcruzar (p. 81) [559]	Cruzcrúzó [570]	Cruzcrúzó [523]
92. Culha (p. 81) [144]	Da [155]	Da [144]
<b>D</b>		
93. Dalala (p. 82) [310]	Brotatata [319]	Dalala [294]
94. Danã (p. 82) [478]	Condenado [488]	Maldita [448]

<sup>140</sup> Palavra citada por Crespo no anexo da carta (1965) trocada com Guimarães Rosa.

<sup>141</sup> Palavra citada por Crespo no anexo da carta (1966) trocada com Guimarães Rosa.

95. Dádiva (p. 83) [556]	Dádiva [567]	Dádiva [520]
96. Deamar (p. 83-4) [041]	Deamar [055]	Deamar [052]
97. Debeber (p. 84) [052]	De beber [066]	De beber [061]
98. Dechover (p. 84) [030]	de llover [030]	A llover [041]
99. Deciso (p. 84) [453]	Decidido [463]	Decidido [426]
100. Defastar (p. 84) [195]	se apartó [206]	Se alejó [190]
101. Dei (p. 85) [182]	Busca [193]	Buscas [179]
102. Delém (p. 85) [030]	Tilín [044]	Tilín [042]
103. Demear (p. 85) [175] [393]	Demediar [186]	Sumergir [172]
104. Deo-gratias (p. 86) [099] lat	deo-gratias [110]	deo-gratias [103]
105. Dêpo-depois (p. 86) [044]	Después [058]	Despudespués [054]
106. Derrir (p. 86) lat. [510]	Me burlé [520]	Me reí [478]
107. Desamargado (p. 86) [332]	Desamarrado [341]	Desamargado [315]
108. Desbando (p. 87) [060]	Desbanden [073]	Desalojo [068]
109. Desbraga (p. 87) [327] [444]	Desenfreno [337]	Descaro [310]
110. Desconversar (p. 88) [105]	se interrumpió [118]	Tartamudeó [109]
111. Desemalocar (p. 88) [393]	Desbastaron [403]	Desalojaron [371]
112. Desembesto (p. 88) [335]	Desenfreno [335]	Desenfreno [317]
113. Desempenadinho (p. 88) [143]	Desempinaditos [155]	Desempinaditos [144]
114. Desguar (p. 90) [210]	Distraerse [221]	Desguarnecer [204]
115. Desguisada (p. 90) [491]	Desaguisada [501]	Desaguisada [461]

116. Desmim (p. 91) [580]	Desmi [592]	Desyollé [543]
117. Despaçado (p. 92) [016]	Disgustado [030]	Despaciadamente [029]
118. Despiço (p. 92) [432]	Desprecio [442]	Desde lo alto [407]
119. Destralhado (p. 93) [240]	Copado [251]	Desarmando [231]
120. Destravo (p. 94) [282]	Desenfreno [293]	Desenfreno [270]
121. Desvislumbrado (p. 94) [345]	Desvilumbrado [355]	Desvislumbrado [327]
122. Deusdadamente (p. 94) [372]	Diosdadamente [382]	A la buena de dios [351]
123. Deusdar (p. 95) [587]	A la buena de Dios [599]	A lo que diosquiera [549]
124. Diversear (p. 96) [028]	es diferente [042]	Se diversea [040]
125. Disquirir (p. 96) [092]	Disquiriendo [105]	Disquisicionando [097]
126. Draste (p. 97) [383]	Drástico [393]	Drástico [362]
127. Drongo <sup>142</sup> (p. 97) [092] [213] [513]	Drongo [105]	Legiones [97]
128. Dronho (p. 98) [581]	Feroz [593]	Aterrador [544]
129. Duro-do-brejo <sup>143</sup> [374]	Duro-del-charco [383]	Duro del pântano [353]
<b>E</b>		
130. Ecosa (p. 99) [459]	Ecoica [469]	En ecos [432]
131. Ei (p. 99) [068]	¡Ei! [082]	¡Upa! [076]
132. Embaiado (p. 99) [350]	Embaiados [359]	Embaiados [331]
133. Empipôco (p. 99) [352]	Pacapaca [362]	Pipotear [333]
134. Entalagado (p. 101)	empachados [290]	Entonados [267]

<sup>142</sup> Palavra que também é citada por Crespo no anexo da carta (1965) trocada com Guimarães Rosa referindo-se ao trecho da p. 92.

<sup>143</sup> Palavra citada por Crespo no anexo da carta (1966) trocada com Guimarães Rosa.

[279]		
135. Enterçado (p. 101) [113]	Terciado [125]	Terciado [116]
136. Entremeamento (p. 101) [121]	Entremezclamiento [133]	Entremezclamiento [124]
137. Entremunhada (p. 101) [491]	Entremoniada [501]	Confusa [461]
138. Entrolheolho (p. 101) [448]	Entreojiojo [459]	Entrecejo [422]
139. Entrupicado (p. 101) [070]	Entrompicado [083]	Entrompicado [077]
140. Envir (p. 102) [375]	se llegaba [384]	venía [353]
141. Envotar (p. 102) [515]	me aromó [525]	Me acariñó [482]
142. Equar (p. 102) [495]	Convoqué [506]	Ecoéohoh [465]
143. Eriço (p. 102) [292]	Erizo [302]	Erizo [279]
144. Esbravaçar (p. 102) [074]	se enfurecía [087]	se enfurecía [081]
145. Escalha (p. 102) [249]	Escallas [260]	Esquirlas [239]
146. Escampante (p. 102) [522]	Salvante [532]	Abierto [488]
147. Escatimado (p. 103) [057]	Defraudados [057]	Apartados [066]
148. Esclaro (p. 103) [042]	Explicación [055]	Esclarecimiento [052]
149. Escogitar (p. 103) [361] [367]	Cavilé [371] Imaginar [377]	Cavilé [342] Excogitar [347]
150. Escopar (p. 103) [266] [526]	Proyectó [277] Ganó [537]	Apostó [255] Escobeó [493]
151. Escopetada (p. 103) [112]	Escopetada [112]	Escopetada [115]
152. Escorva (p. 103) [017]	Últimas [031]	Últimas [030]
153. Escrafunchar (p. 103) [398]	Resolver [408]	Taladrar [376]
154. Escramuçar (p. 104)	Corcoveasen [143]	Corcoveasen [132]

[131]		
155. Esmarte (p. 104) [104] [185] [361]	Esmaltes [116]/ Esmalte [197]/ Esmarte [370]	Esmaltados [108]/ Astuto [182]/ Astuto [341]
156. Esmeirinhar (p. 104) [523/4]	Medraban [534]	Medraban [490]
157. Espiação (p. 105) [317]	Espionaje [327]	Espiación [301]
158. Esplendência (p. 105) [373]	Resplandores [382]	Esplendores [352]
159. Espriçar (p. 105) [292]	Salpicó [302]	Roció [278]
160. Essezinho (p. 105) [015]	“Talecito, el talecín” [029]	“Esecito, eseci” [028]
161. Estadas (p. 106) [132]	Situadas [143]	Permanentes [133]
162. Estadonho (p. 106) [045]	Situado [058]	Quieto [055]
163. Estral (p. 106) [577]	Jaleo [589]	Astros [540]
164. Estralal (p. 106) [055]	Estallar [068]	Estallar [064]
165. Estrampeação (p. 107) [080]	Estrépito [093]	Estruendor [086]
166. Estrapafar (p. 107) [342]	Escabullirse [352]	Escabullirse [324]
167. Estrape (p. 107) [106]	Disloque [118]	Esquife [110]
168. Estremecitar (p. 107) [576]	Estremexcitaban [587]	Estremecitaban [539]
169. Estreques (p. 107) [277]	Taliqué [288]	Estruendosos [265]
170. Estripitriz (p. 107) [350]	Estripitriz [359]	Estrepitriz [331]
171. Estrope (p. 108) [237]	Tropeles [248]	Tropeles [229]
172. Estroteante (p. 108) [422]	Atontados [433]	Al trote [398]
173. Estruso (p. 108)	Arisco [376]	Arisco [346]

[366/7]		
174. Esvestir (p. 108) [46/7]	Reviste [060]	Viste [056]
175. Extravago (p. 108) [448]	Divagación [458]	Divagación [421]
<b>F</b>		
176. Falfa <sup>144</sup> (p. 109) [548]	Ahogo [559]	Jetreo [513]
177. Farear (p. 109) [179]	Olfatear [190]	Olfatear [176]
178. Farfal (p. 109) [309]	Frufrú [319]	Frufrú [293]
179. Felão (p. 110) [187] [428]	Felón [198]/ Felón [439]	Felón [183]/ Felón [403]
180. Felém (p. 110) [055]	Hiel [068]	Hiel [064]
181. Fezuê (p. 110) [251]	Follón [262]	Farra [241]
182. Fife (p. 110) [235]	Fifí [246]	Piripí [227]
183. Finice (p. 110) [200]	Finolis [211]	Felinice [194]
184. Fiufíu (p. 110) [326]	Fiufiu [336]	Fiufiu [309]
185. Flaflo (p. 111) [302]	Fluflú [313]	Fluflú [288]
186. Flautas (p. 111) [61]	A locas [075]	En desvarios [070]
187. Flote (p. 111) [312]	Holgadas [323]	Holgadas [296]
188. Fogo-fá (p. 111) [075]	fuego-fá [088]	Fuego fatuo [082]
189. Fosforém (p. 111) [032]	Fosforén [044]	Fosforén [043]
190. Frior (p. 112) [416]	Frialdad [426]	Enfriamiento [392]
191. Frisso (p. 112) [214]	Friiiss [225]	Frisado [207]
192. Friúme (p. 112) [416]	Frío [426]	Enfriamiento [392]
193. Fuzuar (p. 112) [011]	Revolviéndose [025]	Revolviéndose [025]
<b>G</b>		
194. Gã (p. 113) [100]	Gana [113]	Deseos [105]
195. Gaitagem (p. 113)	Burlas [574]	Burlas [527]

<sup>144</sup> Palavra que também é citada por Crespo no anexo da carta (1966) trocada com Guimarães Rosa.



[563]		
196. Galinholagem (p. 113) [143]	Galleíto [155]	Gallinaje [144]
197. Gandaiado (p. 114) [064]	Tunante [078]	Insolente [072]
198. Garcejo (p. 114) [291]	Gracejo [301]	Gracejo [277]
199. Garnizé (p. 114) [250]	gallo de pelea [262]	gallo de riña [240]
200. Garrulho (p. 114) [193]	Chachareo [204]	Barullo [189]
201. Gastejar-se (p.114) [019]	Se desbasta [033]	Se desgasta [031]
202. Gasturado (p. 115) [015]	Mucho se disgusta [029]	Queda disgustado [028]
203. Gasturar (p. 115) [162]	Reconcomí [174]	Me afligí [161]
204. Gol (p.115) [436]	Trago [446]	Trago [410]
205. Gorgol (p. 115) [240]	Borbotón [251]	Borbotones [231]
206. Graças-a-deus (p. 115) [155] [399]	Gracias-a-dios [166]/ Gracias-a-dios [410]	A Dios gracias [154]/ Gracias a Dios [377]
207. Grandeúdo (p. 115) [118] [145]	Grandioso [130]/ Crecida [156]	Grandiosón [121]/ Crecidota [145]
208. Grugir (p. 116) [027]	Bruje [041]	Gruñe [039]
209. Gruguejar (p. 116) [411]	Gluglutear [422]	Gorgotear [388]
210. Guaimoré (p. 116) [483]	<i>Guaimoré</i> [493]	Indios <i>guaimoré</i> [453]
211. Guavái (p. 116) [096]	Guayva-ahí [109]	Agua va [101]
212. Gugo (p. 116) [199]	Rucutucú de la tórtola [210]	Ay-ay [194]
<b>H</b>		
213. Hagá (p. 117) [368]	Hache [378]	Hache [348]
214. Hajante (p. 117) [521]	Parecedor [532]	Tajante [488]

215. Hajas (p. 117) [014]	Hazañas [028]	Hazañas [027]
216. Him (p. 117) [145]	Hiim [157]	Him [145]
<b>I</b>		
217. Ianso (p. 119) [030]	I-ah [044]	Uuu [042]
218. Ici-í <sup>145</sup> [204]	Ici-í [215]	(Resina) balsámica de la planta burserácea [198]
219. Ilustre (p. 119) [387]	Ilustre [397]	Ilustre [365]
220. Impêndio (p.120) [114]	Dispendio [126]	Estipendio [117]
221. Indarguir (p. 120) [389]	Indarguyó [399]	Indagacusó [367]
222. Inhampas (p. 120) [131]	No hay más [143]	Bienviviente [133]
223. Intrim (p. 121) [063]	Dentrín [063]	Interito [071]
224. Ipe (p.120) [016]	¡Vaya! [030]	¡Viva! [029]
225. Issilvo (p.121) [031]	Silbido [045]	Silbido [042]
226. Ixi (p. 121) [165]	Jé [176]	Pucha [163]
<b>J</b>		
227. Jãdelãfo (p. 122) [075]	Llama-la-llá [075]	Llama y llama [082]
228. Jaguarado (p. 122) [429]	Ajaguarado [439]	Ajaguarado [404]
229. Jagunçagem (p. 122) [085/6]	Vaguncismo [098]	Yagunzaje [091]
230. Jagunçama (p. 122) [256]	Yagunzada [266]	Yagunzada [245]
231. Jagunçar (p. 122) [162]	Yagunpear [174]	Yagunzar [161]
232. Jagunpear (p. 122) [072]	Yagunpear [086]	Ayagunzado [080]

<sup>145</sup> Palavra citada por Crespo no anexo da carta (1965) trocada com Guimarães Rosa.

233. Jagunz (p. 122) [044]	Yagún [058]	Yagunz [054]
234. Jaibano (p. 122) [173]	Jaibano [184]	Jaibano [170]
235. Jaibão (p. 123) [184]	Jaibón [195]	Jaibón [180]
236. Jãjão (p. 123) [332] [413]	Deprisón [423]	Yayacito [389]
237. Jan-dla-foz (p. 123) [556]	‘llá’nla-foz [567]	Luz mala [521]
238. Jóvia (p. 123) [163]	Jovialidad [174]	Jolgo [161]
239. Judadas (p. 123) [096/7]	Judadas [109]	Judadas [101]
240. Junjo (p. 123) [222]	la fuerza [233]	Bajo yugo [214]
241. Juvenescer (p. 123) [071]	Rejuveneciendo [084]	Rejuveneciendo [078]
<b>L</b>		
242. Lãlar (p. 124) [593]	Lanalá [604]	Lanea [555]
243. Lamal (p. 124) [033]	Barrizal [047]	Barrial [044]
244. Lambe (p. 124) [502]	Lame [512]	Lame [470]
245. Lambuzante (p. 124) [159]	Pringante [170]	Pringante [158]
246. Lãolalão (p. 124) [458]	Lalalán [468]	Tantán [430]
247. Larguez (p. 124) [485]	Anchura [495]	Anchura [455]
248. Latição (p. 125) [467]	Ladramiento [477]	Ladración [438]
249. Lazo (p. 125) [229]	Vago [240]	Postrado [221]
250. Lealdado (p. 125) [076]	Legalizado [090]	Legalizado [083]
251. Leandrado (p. 125) [071]	Bien colorado [085]	Aleonado [079]
252. Leixo (p. 125) [510]	Dejadedez [520]	Flojo [478]
253. Leleira (p. 125) [038]	Palabrera [052]	Intrigante [048]
254. Lequelequear (p. 125) [048]	Abaniqueniqueo [062]	Abanibaniquea [058]

255. Letral (p. 125) [535]	Literal [546]	Letral [501]
256. Lobúm (p. 126) [588]	Lobún [600]	Lobuno [550]
257. Logrã (p. 126) [518]	Ventajista [528]	Ventajera [485]
258. Lombo (p. 126) [556]	Reposo [568]	Lomo [522]
259. Lontão (p. 126) [371] [379]	Lejotes [380]/ Lejano [388]	Lotananza [350]/ Distante [357]
260. Lordear (p. 126) [131]	Vicié [143]	Enseñoreé [133]
261. Lorotal (p. 126) [258]	Hablarporhablar [268]	Parloroteo [247]
262. Louvamém (p. 126/7) [491]	Alabamén [501]	Alabanza [461]
263. Lualã (p. 127) [074]	Lunalú [087]	Lunera [081]
264. Lubrinar (p. 127) [416]	Relumbran [426]	Relumbran [392]
265. Lugugem (p. 127) [395]	Lobreguez [405]	Lobreguez [373]
266. Luiz-cacheiro <sup>146</sup> [498]	Erizo [509]	Erizo [467]
267. Luiz-e-silva (p. 127) [579]	[...][590]	João Pérez [541]
268. Lusfús (p. 127) [030]	Luz-fuz [044]	Entreluz [042]
269. Luzluzir (p. 127) [502]	Luzlució [512]	Luzlució [470]
<b>M</b>		
270. Macachá (p. 128) [276]	Matutero [287]	Machote [264]
271. Madrasto (p. 128) [015]	Malvado [015]	Malvado [028]
272. Magoal (p. 128/9) [100]	Penal [112]	Apenada [104]
273. Maisfazer (p. 129) [082]	Más-hizo [095]	Agrandó [088]
274. Malacafa (p. 129)	Zangarriana [408]	Congoja [375]

<sup>146</sup> Palavra citada por Crespo no anexo da carta (1966) trocada com Guimarães Rosa.

[398]		
275. Malagourado (p. 129) [180]	Malpresagiado [191]	Mal agourado [177]
276. Malamal (p. 129) [236]	Malamal [247]	Malamal [227]
277. Malasartes (p. 129) [150]	Malas artes [161]	Malasartes [151]
278. Malazarte (p. 129) [362]	Malasartes [372]	Malasartes [342]
279. Malguardos (p. 130) [357]	Malos ojos [367]	Desguardos [338]
280. Malmal (p. 130) [349]	Mal-mal [359]	Malmal [331]
281. Malmolência (p. 130) [584]	Enlanguidecido [596]	Malmolicie [546]
282. Malvaz (p. 130) [547]	Malvaz [558]	Malvaz [512]
283. Mãmolência (p. 130) [155]	Mala molicie [166]	Mal-molicie [154]
284. Mamolengo (p. 130) [480]	Una mamola [491]	Um fantoche [451]
285. Mananta (p. 130) [267]	Mandantes [277]	Mandamases [255]
286. Mandarinio (p. 130) [272]	Hecho un mandarín [283]	Hecho todo un mandarín [261]
287. Mandatela (p. 130) [354]	Mandao [364]	Mandatela [335]
288. Mangabeiral (p. 131) [495]	Mangaberal [505]	Mangaberal [464]
289. Mangonha (p. 131) [526]	Mandingas [536]	Mañas [492]
290. Manhãzar (p. 131) [143]	Mañaneando [154]	Amaneciendo [143]
291. Manhãzim (p. 131) [048]	Mañanín [061]	Mañanín [057]

292. Maninel (p. 131) [421]	Matiquín [431]	Atolondrado [396]
293. Manlixa <sup>147</sup> (p. 131) [209]	Manlixa [220]	Manlichers [203]
294. Mano-oh-mano (p. 131) [066]	Hermano-oh-mano [079]	Hermano [074]
295. Mano-oh-mão (p. 131) [022]	Hermano-oh-mano [036]	Mano-oh-mano [035]
296. Manupeia (p. 131) [261]	Maniota [272]	Cuerdas [250]
297. Masgalhar (p. 132) [022]	Estrujé [036]	Destrocé [034]
298. Matlotagem (p. 132) [279]	[...] [289]	Matalotaje [267]
299. Māvazias (p. 132) [271]	Manivacías [282]	Manosvacías [260]
300. Má-vida (p. 132) [039]	Mala vida [053]	Mala vida [049]
301. Maximé (p. 132) [261]	Al máximo [272]	Maximé [251]
302. Me-enleios (p. 132) [481]	Perplejidad [491]	Enredarme [451]
303. Melor (p. 132) [451]	Chichón [462]	Melor [424]
304. Meremerência (p. 133) [018]	Benemerencias [032]	Meremerecimientos [031]
305. Merência (p. 133) [488]	Benemerencia [499]	Merecimiento [458]
306. Mermado (p. 133) [174]	Mermado [185]	Mermado [171]
307. Merujo (p. 133) [440]	Llovizna [450]	Gotear [414]
308. Mesmar-se (p. 133) [244]	Mismeándose [255]	Mismeándose [235]

<sup>147</sup> Palavra que também é citada por Crespo no anexo da carta (1965) trocada com Guimarães Rosa.

309. Mete-bucha (p. 133) [265]	Quemarropa [276]	Llenarle el buche [254]
310. Meussenhor (p. 133) [519]	Monseñor [513]	Miseñor [472]
311. Meximento (p. 133) [094]	Movimiento [107]	Movimiento [099]
312. Mexinflol (p. 133) [580]	Enredo [591]	Mescolanza [542]
313. Mi (p. 134) [230]	Mi [241]	Mi [222]
314. Militriz (p. 134) [514]	Meretriz [525]	Meretriz [482]
315. Mim (p. 134) [065]	[...][078]	Minminuto [073]
316. Mimelar [095]	Memellarse <sup>148</sup> [108]	Fufrustrar [100]
317. Mindinho (p. 134) [289] [310]	Meñiques [300]/ Meñique [320]	Chiquitos [276]/ Meñique [295]
318. Mitilhas <sup>149</sup> (p. 134/5) [158]	Futesas [169]	Mitilias [157]
319. Mito (p. 135) [338]	Mito [348]	Mito [321]
320. Miúcia (p. 135) [281]	Minucias [291]	Minucias [269]
321. Mó – a (p. 135) [270]	Modo [280]	Mucho [258]
322. Moal (p. 135) [048]	Modal [061]	Sinfín [057]
323. Mogúncias (p. 135) [380]	Mojigangas [389]	Minucias [358]
324. Moitaria (p. 135) [493/4]	Materias [504]	Macizos [463]
325. Moleado (p. 135) [256]	Desmadejados [267]	Inclinado [246]
326. Moliçosa (p. 135) [414]	Blandengue [424]	Maliciosa [390]
327. Molmol (p. 135) [372]	Muselina [382]	Muselina [351]
328. Môm (p. 136) [029]	Mu [043]	Mu [041]

<sup>148</sup> Palavra indicada por Vargas Llosa em “¿Epopeya del sertón, torre de Babel o manual de satanismo?” (2007) como um dos exemplos para se referir ao estranhamento provocado pela leitura da tradução de Crespo e como ela não corresponde ao original devido ao seu artificialismo.

<sup>149</sup> Palavra que também é citada por Crespo no anexo da carta (1965) trocada com Guimarães Rosa.

329. Mortalma (p. 136) [311]	Muertalma [321]	Mortalma [296]
330. Moxinife (p. 136) [158]	Batiburillo [169]	Amasijo [157]
331. Mundo-de-lua (p. 136) [179]	Mundo-de-la-luna [190]	Mundo de luna [176]
332. Murmo (p. 136) [205]	Murmú [216]	Murmullo [200]
333. Mussulim (p. 137) [593]	Musulín [604]	Musulina [555]
<b>N</b>		
334. Nanje (p. 138) [082]	Jamás [095]	Jamás [088]
335. Nãostante (p. 138) [167]	No obstante [178]	Nobstante [165]
336. Nãozão (p. 138) [370]	¡Noazo! [379]	¡Nones! [349]
337. Neblim-neblim (p. 138) [529]	Neblín-neblín [539]	Neblín neblín [495]
338. Nego (p. 138) [082]	Niego [095]	Negación [088]
339. Nenhão (p. 138/9) [078]	Negado [091]	Jamases [085]
340. Nhaca (p. 139) [525]	Romadizo [536]	Mala suerte [492]
341. Nhães (p. 139) [265]	Corriendo [276]	Na [254]
342. Nhento (p. 139) [170]	Al acaso [181]	Sustado [168]
343. Ninhante (p. 139) [415]	Anidador [425]	Anidante [391]
344. Nimpes (p. 139) [082]	Nanai [095]	Nimpes [088]
345. Nitrinte (p. 139) [422]	Relinchante [432]	Relinchante [397]
346. Nonada (p. 140) [009] [322] [582] [594] [306] [404]	Nonada [023]/ Nonada [332]/ Nonada [594]/ Nonada [604]/ ¡Nonada! [317]/ Nonada [414]	Nonada [023] / Nonada [306]/ Nonada [544]/ Nonada [555]/ ¡Nonada! [292]/ Nonada [381]
347. Nonde nada (p. 141) [371]	Donde nada [380]	En donde nada [350]



348. Noturnazã (p. 141) [205]	Nocturnámbula [216]	Nocturnizada [199]
349. Nú (p. 141) [082]	En un momento [095]	En un ni [088]
350. Nublo (p. 141) [124] [476]	Nublado [136]/ Nublado [486]	Neblina [126]/ Nuble [447]
<b>O</b>		
351. Oap (p. 142) [159]	¡Zas! [170]	¡Uup! [158]
352. Ofa <sup>150</sup> (p. 142) [168]	Ofa [179]	Masa [166]
353. Olhalhão (p. 142) [033]	Ojarrón [047]	Mirón [044]
354. Onco-e-rincho (p. 142) [214]	Relincho [225]	Ronquerrelincho [207]
355. Ondonde (p. 143) [476]	Donde [486]	Dondonde [447]
356. Onho (p. 143) [259]	Punteros [270]	Rorosos [248]
357. Osga (p. 143) [020]	Mierda [034]	¡Qué asco! [033]
358. Ouararte (p. 143) [525]	Otrosí [535]	Otrarte [491]
359. Outrolhos (p. 143) [528]	Otrosojos [538]	Otrosojos [494]
360. Oxém (p. 143) [251]	Ajá [262]	Oh gente [241]
<b>P</b>		
361. Paçã (p. 144) [372]	Ingenua [381]	Fina [351]
362. Pacifcioso (p. 144) [023]	Pacífico [037]	Pacifcioso [035]
363. Panca (p. 144) [080]	Golpe [093]	Golpe [086]
364. Pá-pá (p. 144) [569]	Pam-pam [581]	Pá-pá [533]
365. Papa-abóbora (p. 144) [269]	Papanatas [269]	Un come zapallo [257]

<sup>150</sup> Palavra que também é citada por Crespo no anexo da carta (1965) trocada com Guimarães Rosa.

366. Papagaiagem (p. 144) [091]	Papagayo [104]	Papagueo [096]
367. Papeagem (p. 144) [048]	Parlendaaje [062]	Papagayerío [058]
368. Parapassar (p. 145) [410]	Deambulando [420]	Traspasando [387]
369. Par-de-frança (p. 145) [046]	Par de Francia [059]	Par de Francia [056]
370. Pardejar (p. 145) [428]	Parpadeó [438]	Se apichonó [403]
371. Parlagem (p. 145) [487]	Parloteo [497]	Parloteo [456]
372. Parlapatal (p. 145) [428]	Parlaparlero [438]	Charlatanaje [403]
373. Parva – à (p. 145) [123]	Tonto– a lo [135]	Tonto– a lo [126]
374. Pasmacez (p. 146) [034]	Pasmamiento [048]	Em sobresaltos [045]
375. Passarim (p. 146) [143]	Pajarín [154]	Pajarito [143]
376. Passopreto (p. 146) [480]	Pasopreto [491]	Tordo [451]
377. Patatrás (p. 146) [248]	Patasatrás [259]	Patas atrás [239]
378. Patavim (p. 146) [011]	Palabra [025]	Ni una palabra [025]
379. Pemba (p. 146) [265]	Veneno [276]	Venoso [254]
380. Pepa (p. 146) [198]	Pizca [209]	Pepas [193]
381. Pepego <sup>151</sup> (p. 146) [056]	Pegapega [069]	Pegote [065]
382. Pé-pubo (p. 147) [171]	Pie podrido [182]	Pie podrido [168]
383. Perequitar (p. 147) [093]	Armaba ruido [106]	Percabalgaba [098]

<sup>151</sup> Palavra que também é citada por Crespo no anexo da carta (1965) trocada com Guimarães Rosa.

384. Perigável (p. 147) [300]	Peligrables [311]	Peligrables [286]
385. Per mim – de (p. 147) [154]	de por mí [165]	Desde mí [153]
386. Perturbosa (p. 147) [116]	Perturbosa [128]	Perturbosa [119]
387. Pervaler (p. 147) [130]	Granjeándose [141]	Preparando [131]
388. Pesadureza (p. 148) [278]	Pesadurez [289]	Pesadumbreza [266]
389. Pespingue (p. 148) [499]	Pinjantes [509]	Empapadas [468]
390. Pim (p. 148) [091]	Plín [103]	Plin [096]
391. Pintarroxa (p. 148) [498]	Pintaviolácea [509]	Pintarrojo [467]
392. Pipoco-paco (p. 148) [078]	Pampan pimpán [091]	Pim pam pum [085]
393. Pirlimpim (p. 148) [077]	Pirlipín [090]	Pirlilín [083]
394. Pispissiu (p. 148) [328]	Pispisú [338]	Pispipsiu [311]
395. Plantadeira (p. 148) [315]	Plantadora [325]	Plantable [299]
396. Plão (p. 148) [385]	Plano [395]	Lugar [363]
397. Plasta (p. 148) [503]	Plasta [513]	Emplasto [472]
398. Plequêio (p. 148/9) [059]	Plequeteo [072]	Plac plac [067]
399. Plim (p. 149) [031]	Plín [045]	Plin [042]
400. Ponguda (p. 149) [515]	Pulposa [525]	Esponjosa [482]
401. Porçanheira (p. 149) [293]	Una porción [304]	Una porción [280]
402. Porfalar (p. 149) [010]	Propala [024]	Propalando [024]

403. Pormiúdo (p. 149) [357]	Pormenudo [367]	Pormenudo [338]
404. Porreteiro (p. 149/150) [315]	Cachiporrero [325]	Cachiporrero [299]
405. Portoso (p. 150) [448]	Marchoso [458]	Portante [421]
406. Possederá (p. 150) [270]	Puseerá [280]	Puseerá [258]
407. Possosa (p. 150) [193]	Ricas [204]	Poderosas [188]
408. Poucado (p. 150) [329]	Puñado [339]	Bocado [312]
409. Povoal (p. 150) [058]	Lugarejo [071]	Poblado [066]
410. Povoão (p. 150) [486]	Poblado [496]	Pueblo [456]
411. Povôo (p. 150) [385]	Polvuelo [395]	Polvolar [364]
412. Povooso (p. 150) [310]	PueblOSO [320]	PueblOSO [295]
413. Pra-alma (p. 150) [013]	[...][027]	Fuera de lo común [027]
414. Pralaprá (p. 150/1) [128]	Blablablá [139]	Blablablá [129]
415. Prão – De (p. 151) [210]	de plano [222]	De golpe [204]
416. Prascóvio (p. 151) [009]	Parva [023]	Ignorante [023]
417. Prateante (p. 151) [485]	Plateante [495]	Plateante [455]
418. Prà-trasado (p. 151) [059]	Paratrasado [072]	Paratrasado [067]
419. Prenhada (p. 151) [467]	Preñada [477]	Empeñada [439]
420. Prespiritar (p. 151) [466]	Espirituteaba [476]	Espiritaba [438]
421. Pripingar (p. 151) [118]	Piripingando [130]	Gogoteante [120]

422. Privas (p. 151) [524]	Privadas [534]	Privadas [490]
423. Proporema <sup>152</sup> (p. 151) [059]	Proporema [072]	Desiertos [067]
424. Proprial (p. 151) [339]	Propiamente [349]	Propiamente [321]
425. Propuxado (p. 152) [234]	Repujado [245]	Repujado [225]
426. Prosapear (p. 152) [441]	Prosapeaban [452]	Prosaparloteaban [415]
427. Prospeito (p. 152) [258]	Prospecto [269]	Estampa [247]
428. Prostitutriz (p. 152) [371]	Prostitutriz [381]	Prostitutriz [351]
429. Pufo (p. 152) [076]	El asiento [089]	El asiento [083]
430. Puridade – à (p. 152) [011]	Verdad verdadera [025]	La pura verdad [024]
<b>Q</b>		
431. Quadral (p. 153) [586]	Cuadro [598]	Cuadrante [548]
432. Qualqual (p. 153) [155]	Cual-cual-riña [166]	Cualquier [154]
433. Quasso (p. 153) [236]	Exprimido [247]	Abatido [227]
434. Queima-bucha – à (p. 153) [082/3]	A quemarropa [096]	A quemarropa [089]
435. Queima-cara (p. 153) [129]	Quemacara [141]	Quemarropa [131]
436. Queleléia (p. 154) [278]	Confusión [288]	Bubullicio [266]
437. Quem-quem (p. 154) [396]	Quem–quem [406]	Cotorra [373]
438. Querelenga (p. 154) [295]	Tentabarra [305]	Lamentos [281]
439. Querir (p. 154) [219]	Quise [230]	Querí [212]

<sup>152</sup> Palavra que também é citada por Crespo no anexo da carta (1965) trocada com Guimarães Rosa.

440. Quietidão (p. 154) [542]	Quietud [553]	Quietud [507]
441. Quinhoã (p. 154) [395]	Suerte [405]	Compartida [373]
442. Quiriquitar (p. 154) [366]	Halconeó [376] <sup>153</sup>	Quiriquitó [346]
443. Quisquilha (p. 154) [030]	Quisicosas [044]	Quisquilleces [042]
444. Quissassa (p. 154/5) [412]	Pastizal [422]	Pastizal [388]
<b>R</b>		
445. Rabejo (p. 156) [405]	Cola [415]	Rabo [382]
446. Ramaredo (p. 156) [243]	Enramada [254]	Ramaje [234]
447. Rapatrás (p. 156) [467]	Rapatrás [477]	Rapatrás [439]
448. Rapaziagem (p. 156) [046]	Mocedad [059]	A los jóvenes [055]
449. Rás (p. 156/7) [308]	Ras [318]	Ras [293]
450. Rascampo (p. 157) [545]	A campo raso [555]	Al campo raso [510]
451. Rascorja (p. 157) [576]	Recanalla [588]	¡Rascanallas! [539]
452. Rascravar (p. 157) [481]	Rasclava [491]	Lasticlava [451]
453. Rasga-letras (p. 157) [593]	Rasga-cartas [605]	Rasga letras [555]
454. Raspaz – de (p. 157) [317]	De raspón [327]	De raspón [301]
455. Rastraz (p. 157) [590]	Rastraída [602]	Rastreada [552]
456. Ravo (p. 157) [378]	[...] [387]	Surcado [357]

<sup>153</sup> Em desuso.

457. Reafundo (p. 157) [50/1]	Densidad [064]	Hondura [060]
458. Realiviar (p. 157) [373]	Realivió [383]	Realivió [352]
459. Rebaixa (p. 157) [194]	Bajos [205]	Bajada [189]
460. Rebém (p. 158) [501]	Rebién [511]	Rebien [470]
461. Reboldosa (p. 158) [116]	Incomodo [128]	Desbordarse [119]
462. Reboliz (p. 158) [467]	Rebulliz [477]	Rebullicio [438]
463. Rebuliz (p. 158) [422]	Extraño [432]	Motín [397]
464. Recacha (p. 158) [097]	Celada [109]	Una celada [102]
465. Receder (p. 158) [040] [051]	Retroceder [064]	Retroceder [060]
466. Recém-chegar (p. 158) [477]	Recién llegando [487]	Recienllegando [447]
467. Recluta (p. 158) [186]	Recluta [197]	Recluta [182]
468. Redear (p. 159) [296]	Rendeando [306]	Enrriendas [282]
469. Rededores (p. 159) [363]	Alrededores [373]	Alrededores [343]
470. Redemunho (p. 159) [012]	<i>Remolino</i> [026]	<i>Remolino</i> [026]
471. Redescer (p. 159) [508]	Bajando [519]	Redesciendo [477]
472. Redoleira (p. 159) [164]	Rondadora [175]	Redonda [162]
473. Redondante (p. 159) [331]	Redondeante [341]	Redondeante [314]
474. Reengraçar-se (p. 159) [330]	Se congracia [340]	Se recongracia [313]
475. Refalar (p. 159) [151]	Rehablé [162]	Rehablé [150]
476. Refalsa – à (p. 159) [232]	A lo taimado [243]	A la refalsa [224]

477. Refavas (p. 160) [369]	Rehabas [379]	Rehabas [348]
478. Refe (p. 160) [019]	Rifle [033]	Rifle [031]
479. Refêrvo (p. 160) [228]	Hervor [239]	Hervor [220]
480. Refigurar (p. 160) [436]	Figurarse [446]	Figurar [410]
481. Refinfin (p. 160) [122]	Refinfín [134]	Refinfín [125]
482. Refleitar (p. 160) [501]	Reflexionar [511]	Reflexionar [470]
483. Refrego (p. 160) [266]	Refriega [277]	Refriego [255]
484. Refreixo (p. 160) [373]	Reflejo [382]	Reflejo [352]
485. Refugão (p. 160) [159]	Bote [170]	Refogón [158]
486. Réis-coado <sup>154</sup> (p. 161) [023]	Bledo-comino [037]	Una tontería [035]
487. Relega (p. 161) [385]	Relegadas [395]	Abandonados [363]
488. Relumiar (p. 162) [404]	Relucir [414]	Relucir [381]
489. Remonstrar (p. 162) [274]	Reiterar [285]	Remostrar [263]
490. Rempe (p. 162) [159]	Repente [170]	Repen [158]
491. Renje (p. 162) [569]	Zumbar [580]	Zumbar [532]
492. Repingo (p. 163) [463]	Respingo [473]	Respingo [435]
593. Reponto (p. 163/4) [491]	Mareas [501]	Amaneceres [461]
494. Repraçar (p. 164) [051]	Encontrábamos [064]	Deteníamos [060]
495. Repuno (p. 164/5) [459]	Reprendo [469]	Reprendo [431]
496. Resfeição (p. 165)	Refección [574]	A comerlo [527]

<sup>154</sup> Palavra que também é citada por Crespo no anexo da carta (1965) trocada com Guimarães Rosa.



[563]		
497. Resfol (p. 165) [052]	Resoplo [066]	Resuello [061]
498. Resmão (p. 165) [045]	Refunfuño [058]	Refunfuños [055]
499. Restível (p. 165) [029]	Restible [043]	Cultivable [041]
500. Retente (p. 165) [235]	Retenido [246]	Reticente [227]
501. Retruz – de (p. 166) [299]	Pisatalón – de [310]	Detrás – por [285]
502. Revexo (p. 166) [588]	Angarillas [599]	Reurgencia [550]
503. Revezada (p. 166) [366]	Alternativas [375]	Variedades [346]
504. Revinhar (p. 166) [035]	A ganar [049]	A ganar [046]
505. Riachim (p. 166) [284]	Rito [295]	Riachuelito [272]
506. Rifleio (p. 167) [349]	Rifleo [359]	Rifleo [330]
507. Rifle-papo (p. 167) [570]	Rifle de repetición [582]	Winchester [533]
508. Ripipe – de (p. 167) [267]	Reójilis – de [278]	Rereojo – de [256]
509. Rispe (p. 167) [214]	Raspe [225]	Lo ríspido [207]
510. Ró-ró (p. 167) [414]	Runrún [425]	Rorró [390]
511. Rompe-tempo (p. 167) [021]	Rompetiempo [035]	Rompe y rasga [034]
512. Roqueado (p. 167) [468]	Enrocado [478]	Petrificado [440]
513. Rosmes <sup>155</sup> (p. 168) [101]	¡Rosasmías! [114]	¡Caramba! [105]
514. Rosmunda (p. 168) [399]	Rosamunda [409]	Rosamunda [377]
515. Rouba-monte (p. 168)	Monte [536]	Monte criollo [492]

<sup>155</sup> As escolhas geradas na tradução desta palavra são indicadas por Maura em “¿Reflejar o recrear? Comentario sobre las dos versiones de *Grande sertão: veredas* en lengua española” (2012). Os resultados obtidos são considerados pelo crítico como exemplares no entendimento da diferença entre o *Gran sertão* espanhol (2000) e o argentino (2009).

[526]		
516. Roupeada (p. 168/9) [469]	Espantada [479]	Andrajosa [440]
517. Roupilhar (p. 169) [219]	Rapiñando [230]	Repillando [212]
518. Ruim-querer (p. 169) [462]	Malquerer [472]	Malquerer [434]
519. Rupear (p. 169) [149] [010]	se le eriza el pelo [160]/ se le pone el pelo de punta [024]	Tirita [149]/ Se le retoba [024]
520. Rutuba (p. 169) [130]	Gresca [142]	Pendencia [132]
<b>S</b>		
521. Saêta (p. 170) [378]	Aguardiente de palmera [388]	Aguardiente de palma [357]
522. Sanhar (p. 171) [581]	Se ensañaron [593]	Se ensañaron [544]
523. São-Guido (p. 171) [263]	San-vito [274]	San vito [252]
524. Sãosalavá (p. 171) [184]	Sansalavá [195]	San sanará [181]
525. Sapirar (p. 171) [052]	Se surumpeaba [066]	Se inflamaba [062]
526. Sarandar (p. 171) [286]	Vagabundeando [297]	Zarandeando [274]
527. Satanazim (p. 171) [010]	Satanasín [024]	Satanasín [024]
528. Satisfa (p. 171) [426]	Satisfa [436]	Satisfa [401]
529. Sebaceiro (p. 171) [299]	Atracadores [309]	Sediciosos [285]
530. Semelho (p. 172) [167]	Semeje [178]	Se asemeja [165]
531. Sem-gracez (p. 172) [291]	Sin-gracia [301]	Singracia [277]
532. Sensear (p. 172) [549]	Pensé [560]	Palpé [515]

533. Serepente (p. 172) [179]	Serpiente [190]	Serpiente [176]
534. Sestronho (p. 172) [446]	Taciturno [456]	Taciturno [420]
535. Setestrela (p. 173) [555/6]	Siete-estrellas [567]	Siete cabritos [520]
536. Severgonhice (p. 173) [191]	¡Sinvergüenzaza! [202]	La sinvergüenza [186]
537. Sicrão (p. 173) [063]	Mengano [077]	Mengano [072]
538. Sigritar (p. 173) [311]	Sirigritando [321]	Sirigritando [295]
539. Siguilgata (p. 173) [515]	Mojigata [525]	Mojigata [482]
540. Sobranço (p. 173) [499]	Zozobra [509]	Sobras [468]
541. Sobrelégio (p. 173) [497]	¿Sobrilegios? [507]	¿Sortilegios? [466]
542. Sobrossosa (p. 176) [352]	Recelosa [362]	Recelosa [333]
543. Soência (p. 176) [248]	Solencia [259]	Solvencia [238]
544. Soformar (p. 176) [364]	Formamos [374]	Formamos [344]
545. Sol-entrando (p. 176) [551]	Sol-entrando [562]	Sol entrando [516]
546. Soloturno (p. 176) [386]	Tristeza [393]	Solúgubre [361]
547. Sol-se-pôr (p. 176) [156]	Ponerse-el-sol [167]	Al sol ponerse [155]
548. Sonéques (p. 177) [471]	Soniquetes [481]	Las cortas [442]
549. Sonhejar (p. 177) [175]	Soñando [186]	Soñando [172]
550. Sonhice (p. 177) [052]	De sueño [065]	Sueño [061]
551. Sonome (p. 177) [291]	Sobrenombre [301]	Sobrenombre [278]

552. Sonsagato (p. 178) [200]	a lo gato-soso [211]	Sagacigato [194]
553. Sonsom (p. 178) [372]	Sonsonique [381]	Un zunzún [351]
554. Soposo (p. 178) [028]	Soporoso [042]	Soposo [040]
555. Sorumbar (p. 178) [030]	Cascarrabiaban [044]	Que sollozan [042]
556. Soto-livre (p. 179) [387]	Sotolibre [397]	En la maleza libre [365]
557. Sovacar (p. 179) [024]	Socava [038]	Socava [036]
558. Suassu-apara (p. 179) [488]	Suasú-apara [498]	De los pantanos [457]
559. Sucrepar (p. 179) [068]	Chucrepita [082]	Subcruje [076]
560. Sufusar (p. 179-180) [044]	Sopla [057]	Se derrama [054]
561. Suíxo (p. 180) [053]	Buen desliz [067]	Sunsún [062]
562. Supeto (p. 180) [055]	Sopetón [068]	De repente [064]
563. Supilar (p. 180) [412] [580]	Corromper [423]/ Durmiendo [592]	Corromper [389]/ Robando [543]
564. Supro (p. 180) [018] [555]	Superior [032]/ Super [566]	Superior [031]/ Superior [519]
565. Susã-jusã (p. 181) [535]	Arribabajo [546]	Por arriba y por abajo, subsob [501]
566. Suscenso (p. 181) [341]	Asunción [350]	Ascención [323]
567. Suspa (p. 181) [158]	¡Rediez! [169]	¡Epa! [157]
568. Sussus (p. 181) [541]	Sús [552]	Arrearre [507]
569. Sustirado (p. 181) [539]	Sostenido [550]	Sostenido [505]
<b>T</b>		
570. Tafulhado (p. 182) [120]	Taponados [132]	Taponados [123]

571. Talaia (p. 182) [574]	Atalaya [585]	Atalaya [537]
572. Tantear (p. 182) [379]	Tanteé [388]	Tanteé [357]
573. Tantices – às (p. 182) [123]	Tanticos - a los [135]	Poquito – de a [126]
574. Tão (p. 182) [162]	As [173]	Muy [160]
575. Tãomente (p. 182) [071]	Talmente [085]	Talmente [079]
576. Tapejar (p. 182/3) [120]	A encaminar a [132]	A encaminar a [123]
577. Taperado (p. 183) [394]	Abandonado [404]	Abandonado [372]
578. Tarabuz (p. 183) [128]	Tempestad [140]	Trapatúm [130]
579. Tartamear (p. 183) [473]	Tartamudeaba [483]	Tartamudeaba [444]
580. Tatas – às (p. 183) [146]	A tientas [157]	Al tanteo [146]
581. Teatrar (p. 183) [159]	Teatralizó [170]	Teatró [158]
582. Té-retê-retém (p. 183) [025]	Tere-te-retén [039]	Ratatán [037]
583. Testa-chefe (p. 183) [237]	Testajefe [248]	Jefe al frente [228]
584. Testalto (p. 183) [181]	Testalto [192]	Cabezalta [178]
585. Tilintim (p. 184) [120]	Tilintín [132]	Tilintín [123]
586. Tins (p. 184) [500]	Pizcas [510]	Pizcas [469]
587. Tinte (p. 184) [055]	De pe a pa [068]	Punto por punto [064]
588. Tintipiar (p. 184) [029]	Tintipiaba [043]	Tintinea [041]
589. Tirintim (p. 184) [536]	Tirintín [547]	Tilintilín [502]
590. Tiritozinho (p. 184) [189]	Tiritoncillo [200]	Temblorcito [185]
591. Tirte-guarte (p. 184) [546]	Allá-voy [557]	Sin decir agua va [511]

592. Titique (p. 184) [205]	Tiquetique [216]	Titiqui [199]
593. Tlique (p. 185) [205]	Tlic [216]	Tiqui [199]
594. Tochar (p. 185) [226]	Blandiendo [237]	Empuñando [218]
595. Tomém (p. 185) [269]	También [280]	También [258]
596. Tôo (p. 185) [379/80] [432]	Un tono [389]/ Toctóc [442]	Tono [358]/ Toc toc [406]
597. Tornopio (p. 185) [414]	Giro [424]	Giro [390]
598. Tosquejar (p. 185) [524]	Hilvanar [534]	Trasquilar [491]
599. Trabuz (p. 185) [254]	Tempestad [265]	En tropel [244]
600. Tradizer (p. 185) [392]	Tradecían [402]	Tradecían [370]
601. Transcruzar (p. 186) [097]	Transcruzando [110]	Transcruzando [102]
602. Traslar (p. 186) [051]	Se llega a [064]	Tras [060]
603. Traslo (p. 186) [396]	Traslado [406]	Traslo [374]
604. Trastanto (p. 186) [332]	Mientras tanto [342]	Trastanto [315]
605. Trastejo (p. 187) [397]	Descarrío [407]	Trasteada [375]
606. Tratantaz (p. 187) [120]	Burlón [132]	Tramposo [123]
607. Tremeluz (p. 187) [077]	Tiemblaluz [090]	Titileo [084]
608. Tresfim (p. 187) [223]	Muy-fin [234]	Sinfín [215]
609. Trestampo (p. 187/8) [272]	Desatino [283]	Disparate [260]
610. Três-tempo (p. 188) [467]	Momento [478]	Trest tiempo [439]
611. Tribuzar (p. 188) [278]	Trifulcaba [289]	Tutumultuaba [266]
612. Triplar (p. 188) [212]	Tripleaban [223]	Se multiplicaban [205]
613. Trocha (p. 188) [536]	Refuerzo [547]	Refuerzo [502]

614. Trosga <sup>156</sup> (p. 188) [136]	Respeluses [147]	Repeluznos [137]
615. Trozante (p. 188) [089]	A goterones [101]	Despedazante [094]
616. Truso (p. 188) [314]	Manojo [324]	Manojo [298]
617. Truxe (p. 189) [574]	Pum [586]	Trututún [537]
618. Truztruz (p. 189) [364]	Tras–tras [373]	Toctoc [344]
619. Tujo (p. 189) [509]	Se afectó [519]	Se mosqueó [477]
620. Turbulir (p. 189) [040]	Turbulento [054]	Turbullendo [050]
621. Tutuco (p. 189) [326]	Tucutún [336]	Tutucar [310]
<b>U</b>		
622. Uim-uim (p. 190) [569]	Uim-uim [580]	Uim-uim [532]
623. Upar (p. 190) [279]	[...] [289]	Aupó [267]
624. Uruburetama <sup>157</sup> (p. 190/1) [519]	Repúblicas de urubúes [530]	Repúblicas de buitres [486]
625. Usus-frutos (p. 190) [310]	Usos-frutos [320]	Usufructos [295]
<b>V</b>		
626. Vai-vigário (p. 192) [513]	Cuando-el-cura [524]	Malas lenguas [481]
627. Vagavagar (p. 192) [477/8]	Vaguevaguear [488]	Vagavagar [448]
628. Vai-te-mundo (p. 192) [207]	Vete-por-el-mundo [218]	Andarvasto por el mundo [201]
629. Varjal (p. 193) [167]	Vega [178]	Llano [165]
630. Vastança (p. 193)	Vastedad [517]	Vastedad [475]

<sup>156</sup> Palavra que também é citada por Crespo no anexo da carta (1965) trocada com Guimarães Rosa.

<sup>157</sup> Palavra que também é citada por Crespo no anexo da carta (1966) trocada com Guimarães Rosa.

[507]		
631. Vavavá (p. 193) [163]	Blablablá [174]	Blablablá [161]
632. Ventainhar (p. 193) [537]	Venteaba [548]	Leve venteaba [503]
633. Vente (p. 193) [388]	Propicio [398]	Mirante [366]
634. Verear (p. 194) [045]	Administraba [058]	Lo interrumpía [055]
635. Veredal (p. 194) [480]	[...][490]	Veredal [450]
636. Vesprar (p. 194) [433]	Visperado [443]	Visperado [408]
637. Vexável (p. 194) [082]	Vergonzoso [095]	Vejamen [088]
638. Vezvez (p. 194) [325]	Tencontén [335]	Vezvez [309]
639. Viciice (p. 194) [158]	Viciación [169]	Viciedad [157]
640. Vinga (p. 194) [369]	Venganza [379]	Venganza [348]
641. Visler (p. 195) [437]	Vileí [447]	Vileí [411]
642. Vonje (p. 195) [550]	Revoloteante [561]	Astuto [515]
643. Vorar (p. 195) [129]	Devoraba [140]	Voraz [130]
644. Vuvo (p. 195) [185]	Confusión [196]	Ulular [181]
<b>X</b>		
645. Xamenxame (p. 196) [567]	Jambre-enjambre [578]	Enjambrejado [530]
646. Xaxaxo (p. 196) [087]	Xa-xa-xa [100]	Yummyum [093]
647. Xíspero (p. 196) [560]	Ladeado en equis [571]	Ladeado en equis [524]
648. Xíu (p. 196) [219/20]	Un chiste [231]	Injuriando [212]
649. Xô (p. 196) [209]	Sús [220]	¡So! ¡arre! [203]
650. X'totó (p. 196) [453]	X'tatá [463]	Ratatán [426]
<b>Y</b>		
651. Ysilone (p. 198) [559]	Ípsilon [570]	Ypsilon [523]
<b>Z</b>		
652. Zafamar (p. 199)	Zarpar [538]	Atareo [494]



[528]		
653. Zangarra (p. 199) [175]	Zangarreio [186]	El rasguido desafinado [172]
654. Zaque-zaque (p. 199) [326]	Zaszas [336]	Zac zac [310]
655. Zebebelá (p. 199) [152]	Zebebelá [163]	Zebebelá [151]
656. Zebelância (p. 199) [151]	Zebelancia [163]	Zebelancia [151]
657. Zé-zombar (p. 199) [562]	Se mofaban [574]	Hacían bromas [526]
658. Zumbiz (p. 200) [326]	Zumbiz [336]	Zumbar [310]
659. Zunzo (p. 200) [274]	Zunzún [285]	Zunzún [262]
660. Zuo (p. 200) [244]	Zumbo [255]	Zumbido [235]
661. Zuretado (p. 200) [055]	Cosidos [069]	Endelirados [064]

CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande sertão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982, 205 p.

CRESPO, Ángel. [carta] 4 dez. 1965, Madrid [para] ROSA, João Guimarães, Brasília, 3f. Solicita esclarecimento sobre o sentido das palavras listadas na última folha.

\_\_\_\_\_. [carta] 16 fev. 1966, Madrid [para] ROSA, João Guimarães, Brasília, 3f. Solicita esclarecimento sobre o sentido das palavras listadas na última folha.

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.

VARGAS LLOSA, Mário. ¿Epopéya del sertón, torre de Babel o manual de satanismo? In: FILHO, Acir Pimenta Madeira (diretor). *Revista de Cultura Brasileña: el mundo mágico de João Guimarães Rosa*. n. 5. Madrid: Embajada de Brasil, 2007, p. 100-107.

## **2. CORRESPONDÊNCIA**

“selo”

Embaixada do Brasil

Serviço de Propaganda e Expansão Comercial

Revista de Cultura Brasileña

El Director

Madrid, 4 de diciembre de 1965

Exmo. Sr. Embajador

João Guimarães Rosa

Querido y admirado amigo, supongo en su poder mi carta anterior en la que le anunciaba esta y haber emprendido con gran entusiasmo la traducción del *Gran Sertón*. Llevo ya más de dos terceras partes y espero entregar el original a la editorial a primeros de enero. Estoy contentísimo de este trabajo pues la obra resulta en castellano casi tan maravillosa como en portugués. Desde luego he procurado que su carácter – el de la traducción – se aparte del de las traducciones francesas e inglesas. Quiero una traducción poética como el original, y no prosaica. Por lo demás, no he encontrado demasiadas dificultades: el espíritu del retrato y el idioma empleado por el me han envuelto con facilidad. Así es que ahora me extraña cuanto no está escrito – por ahí, en prosas y versos – como en el Gran Sertón.

Tengo pasado a limpio la mitad de la traducción. Así es que le envío una breve lista de las palabras que, en esa mitad, no he podido interpretar, aunque de algunas tengo mis sospechas. Claro está que me habré equivocado en otras pero pienso que sin perjuicio de la fidelidad a la sustancia del asunto. Le agradeceré mucho que, en la misma hoja que se las envío, me anote su interpretación y me la devuelva rápidamente para su entrega en la imprenta; quiero decir para la entrega de la traducción una vez hecha las pertinentes anotaciones. Del resto de la novela, le enviaré las palabras que no pueda [...] dentro de muy pocos días.

Le repito que estoy entusiasmado con la traducción: ya verá usted de qué palabras castellanas tan sabrosas y vivas he tenido que echar mano para to translate. También verá usted que algunas de sus palabras regionales y obsoletas son igual de regionales y obsoletas en castellano. Espero, de verdad, que le guste mi traducción.

En el número de diciembre de la Revista publicamos una traducción de un cuento suyo. “La otra orilla del río” – hecha por el poeta argentino Rodolfo Alonso, muy bien hecha, pero empleando menos americanismos que yo en la mía: esto de los americanismos castellanos le va de perlas a Riobaldo, mano. Mano viejo Riobaldo tiene que hablar un poco [...] los manitos de América que hablan su especial y bonito castellano.

Espero sus noticias y, muy admirador incondicional, le envío un fuerte, cariñoso, respetuoso y fraternal abrazo.

Ángel Crespo

[Carta datilografada, assinada à mão. Segue carta anexa escrita à mão em tinta verde]

Feliz Navidad y 1965

Muy querido, recordado y admirado amigo: [...] he estado más de una vez a escribirle mi entusiasmo por la traducción de su *Grande sertão*, que está creciendo con exuberante velocidad. Su libro, además de ser una verdadera delicia – de continuar siéndolo en castellano – va a ejercer [...] influencia [...] en el desarrollo de la ficción e incluso de la poesía española. Estoy segura de ello y encantada.

Con mis recuerdos [...] le envió felicitaciones de Navidad y deseos de un año nuevo feliz. También un abrazo.

Pilar Gómez Bedate

---

[Continuação como anexo datilografado]

Las anotaciones de página y línea se refieren todas al texto de la primera edición de *Grande sertão: veredas*. (Si en dicha primera edición hubiese alguna errata notable, le ruego que se sirva subsanarla a continuación).

Réis-coado (p. 23, lín. 6)  
Corruscuba (p. 51, lín. 10)  
Pepêgo (p. 56, lín. 17)  
Proporema (p. 59, lín. 1)  
Drongo (p. 92, lín. 22)  
Trosgas (p. 136, lín. 11)  
Ara, mitilhas (p. 158, lín. 16)  
Ofa (p. 168, lín. 24)  
Ici-í (p. 204, lín. 10)  
Manlixa (p. 209, lín. 22)  
Blibloquê (p. 232, lín. 4)  
Sarre os onhos (p. 259, lín. 24)  
Astrazado (p. 304, lín. 19)

“Selo”

Embaixada do Brasil

Serviço de Propaganda e Expansão Comercial

Revista de Cultura Brasileira

El Director

Madrid, 16 de febrero de 1966

Exmo. Sr. Embajador:

João Guimarães Rosa

Palacio Itamarati

Rio de Janeiro

Mi querido amigo: me refiero a su carta de 27 de enero que con la alegría de sus noticias me trae la contrariedad de que quedar informado de su compromiso para la traducción de *Primeiras estorias*. Claro está que puedo no tener razón, pero no estoy conforme con la manera cómo han sido traducidos por otros sus libros y por eso he hecho la traducción de *Grande sertão: veredas* poniendo en ella el interés debido a una obra propia. Esto mismo es lo que gustaría hacer con *Primeiras estorias* y, naturalmente no es trabajo que puede hacerse en colaboración con una persona que reside en la Argentina, como es el caso de la sra. Virginia Wey. Por otra parte, incluso por el lenguaje, desentonarían unas traducciones al lado de las otras, en el caso de que unos cuentos fuesen traducidos por ella y otros por mí. En vista de todo ello, yo creo que lo mejor es – y puesto que esta señora no parece tener mucha prisa en traducir el libro – que ella continúe haciendo sus traducciones en Argentina y que no ponga inconvenientes a que yo traduzca, para entregar a la editorial, este mismo año la totalidad del libro. Esta me parece la única solución factible y viable. Espero pues, que hable usted con la señora Wey del asunto y tengo la seguridad de que accederá, pues yo, en su caso, y dado el tiempo transcurrido desde que se encargó de la traducción, accedería a ello.

Ahora bien, si ud. ve inconveniente en ello, será mejor, tal vez, que escriba ud. mismo a Carlos Barral explicándole las cosas y proponiéndole la traducción de *Corpo de baile*, que yo haría con mucho gusto. (En todo caso, pienso que los propósitos de Barral son los siguientes: publicar *Grande sertão* y *Primeiras estórias* este año y, si la venta del primero va bien, traducir y publicar *Corpo de baile*; ello porque este último libro es muy largo y supone unos gastos que no su [...] pondrían las *Primeiras estórias*. Además, Carlos Barral hubiera querido que la primera traducción a cualquier idioma de este libro fuese la castellana). En todo caso, retengo los cuatro ejemplares de las *Estórias* y espero sus noticias. En estos momentos, y antes de pensar cualquier otro trabajo largo de traducción, sería muy oportuno que no se retrasase una solución cualquiera. Quede, pues, deseando saber de usted.

Le envío una lista de palabras de la segunda parte (digamos) del Sertão, cuya traducción corregiré en pruebas. Le ruego que me conteste cuando pueda con las soluciones.

Pilar y yo hemos dado un curso de cinco lecciones sobre literatura brasileña contemplativa en el Ateneo de Madrid. Una de mis conferencias estuvo dedicada casi por entero a la obra de ud. Y el público se interesó muy vivamente por la traducción de Riobaldo.

Espero que haya recibido el número quince de la Revista con su traducción argentina.

Aguardando sus noticias, le envío un abrazo muy fuerte con recuerdos cariñosos de Pilar.

Ángel Crespo

Duro-do-brejo, p. 374, l. 16

Banglafumen, p. 378, l. 1

Lirolé, p. 491, l. 36

Luiz-cacheiro, p. 498, l. 35

Crondeubais, p. 504, l. 3

Bilistrocas, p. 517, l. 36

Uruburetamas, p. 519, l. 25

Falfa, p. 548, l. 18

CÓPIA

Rio, 8 de março de 1966

Meu caro Ángel Crespo,

Só hoje posso ter o prazer de voltar à nossa conversa; você não imagina o que tem sido aqui a minha vida, sob massa de trabalhos e a angústia nos mesmos. Claro que, como lhe disse na outra carta, também eu fico com muita pena do que houve. Estou

certo de que sua tradução de *Grande Sertão: Veredas* será fabulosamente bela, e que o mesmo faria para *Primeiras Estórias*, como já demonstrou, com a perfeita e brilhante prova: a do “O cavalo que bebia cerveja”. Nisto tudo, não há dúvida. O que houve, porém, como expliquei, foi um compromisso prévio; o qual, aliás, só se refere ao *Primeiras estórias* (quanto a *Sagarana* e *Corpo de baile*, estou livre e gostaria que você os traduzisse).

Agora, vejamos a posição prática do assunto. A sra. Wey já me escreveu, respondendo que tem 11 (onze) contos traduzidos (espero agora informação sobre os títulos). Ela está morando no México, onde o professor Walter Wey, seu marido é o Encarregado dos Assuntos Culturais na Embaixada do Brasil. Assim, não há possibilidade de adotarmos a solução que você sugeriu, infelizmente.

Por outro lado, ela concorda em que o livro seja traduzido “repartidamente”, i.e., que inclua as traduções dos 11 contos dela, e você traduziria os 10 outros. (De minha parte não vejo óbice em ser feita assim, coisa de que há muitos procedimentos na literatura mundial. O livro poderia, inclusive, indicar quais os contos traduzidos um ou por outra. É uma pessoa distinta e simpática, vocês poderiam se corresponder, tudo se acertaria harmoniosamente). Creio que, do jeito que as coisas tomaram, seria a única solução possível. Considere que, assim mesmo, eu estaria exercendo, contra ela, uma certa “violência”... Mas ela não leva a mal. E eu acho que valeria a pena. O que aconteceu, também, é que eu nunca pediria a ela pressa, nunca pensei que uma editora quisesse traduzir primeiro o *Primeiras estórias*; tanto mais que, em geral, os editores europeu não gostam de publicar contos.

Outra solução haveria – caso a Seix Barral desistisse da cláusula que impede a edição simultânea, por outra edição, sul-americana. Nesse caso, isto é se ele ao menos para o *Primeiras estórias*, concordasse com isso, talvez se pudesse deixar você traduzir tudo para a edição espanhola e a Valquíria Wey traduzir para a eventual edição americana. Enfim, ainda estou imensamente confuso. Caso você e Virgínia Wey se entendessem, para a tradução conjunta, isto seria o ideal, pois não me deixaria mal com ninguém, nem com a minha consciência. Converse com Pilar, medite, e veja.

---

Agora, respondo às perguntas:

Duro-do-brejo (pág. 374, l. 16)\_ é o nome de um capim áspero que cresce na beira dos pântanos; capim bravo, gramínea selvagem.



Banglafumém (pág. 378, l. 1)\_ é o mesmo que “banga-la-fumega”, que está nos dicionários; quer dizer = João-ninguém, indivíduo sem valor nem importância, sujeito à toa, [...], mequetrefe, borra-botas (é termo muito regional, do interior bruto).

Cirolé (pág. 491, l. 36)\_ palavra puramente interjectiva, interjeição de reforço (tirada dos estribilhos de cantigas) (larilá, lará, lerê...).

Luiz cacheiro\_ é o mesmo curiço-cacheiro, ou curiço, animal (pág. 498, l. 35).

Bilistrocas\_ como “bonitas” = mulherzinhas graciosas, alegres (pág. 517, l. 36).

Crondeúbais (pág. 504, l. 3)\_ carnaubais. (Crondeúba é corruptela sertaneja de “carnaúba”, a palmeira. Crondeubais = são os palmares de carnaúbas).

Uruburetamas (pág. 516, l. 25)\_ refúgios de urubus, lugares onde os bandos de urubus fazem ninho e chocam.

Falfa (pág. 548, l. 18)\_ estafa, esalfamento, cansaço excessivo.