

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

MITOTRADUÇÃO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS* - ENFOQUE DESCRITIVO E  
RECEPTIVO DA INTERCULTURALIDADE ÍTALO-BRASILEIRA

TATIANA ARZE FANTINATTI

2009

MITOTRADUÇÃO EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS - ENFOQUE DESCRITIVO E  
RECEPTIVO DA INTERCULTURALIDADE ÍTALO-BRASILEIRA

TATIANA ARZE FANTINATTI

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos, opção: Literatura Italiana).

Orientadora: Profa. Dra. Maria Lizete dos Santos  
Coorientador: Prof. Dr. Ettore Finazzi-Agrò

Rio de Janeiro  
Julho de 2009

MITOTRADUÇÃO EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS - ENFOQUE DESCRITIVO E  
RECEPTIVO DA INTERCULTURALIDADE ÍTALO-BRASILEIRA

Tatiana Arze Fantinatti

Orientadora: Professora Doutora Maria Lizete dos Santos

Coorientador: Professor Doutor Ettore Finazzi-Agrò

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos, opção: Literatura Italiana).

Examinada por:

---

Presidente, Professora Doutora Maria Lizete dos Santos – UFRJ

---

Professora Doutora Opázia Chain Feres – UFF

---

Professora Doutora Heloísa Gonçalves Barbosa – PPG Linguística Aplicada – UFRJ

---

Professor Doutor Carlos da Silva Sobral – UFRJ

---

Professora Doutora Annita Gullo – UFRJ

---

Professor Doutor Aníbal Francisco Alves Bragança – UFF, Suplente

---

Professora Doutora Flora De Paoli – UFRJ, Suplente

Rio de Janeiro

Julho de 2009

## FICHA CATALOGRÁFICA

Fantinatti, Tatiana Arze.

Mitotradução em Grande Sertão: Veredas – enfoque descritivo e receptivo da interculturalidade ítalo-brasileira / Tatiana Arze Fantinatti. – Rio de Janeiro: UFRJ/ FL, 2009.

190f. : 30 cm

Orientadora: Maria Lizete dos Santos

Coorientador: Ettore Finazzi-Agrò

Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Departamento de Letras Neolatinas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

Referências Bibliográficas: f. 142-147

1. Rosa, João Guimarães. 2. Grande Sertão: Veredas. 3. Mitotradução. 4. Tradução 5. Edoardo Bizzari. 6. Recepção. 7. Interculturalidade. I. Santos, Maria Lizete. II. Finazzi-Agrò, Ettore. III. Universidade Federal do Rio de Janeiro. III. Mitotradução em Grande Sertão: Veredas – enfoque descritivo e receptivo da interculturalidade ítalo-brasileira.

## RESUMO

Mitotradução em *Grande Sertão: Veredas* – enfoque descritivo e receptivo da interculturalidade ítalo-brasileira.

Tatiana Arze Fantinatti

Orientadora: Professora Doutora Maria Lizete dos Santos

Coorientador: Professor Doutor Ettore Finazzi-Agrò

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos, opção: Literatura Italiana).

Nesta pesquisa, discute-se a recepção da tradução italiana do livro *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, realizada por Edoardo Bizzari e publicada na Itália, em 1970, pela editora Feltrinelli. A descrição é feita sob três aspectos: a materialidade do livro, a perspectiva linguística e a dimensão mitológica. A partir desta última criou-se nesta tese a noção de **mitotradução**, baseada na teoria novalisiana de tradução mítica e na concepção de romance mitomórfico de Benedito Nunes. O texto em Língua Italiana foi analisado segundo os Estudos Descritivos da Tradução, na linha de Gideon Toury, e os modelos de descrição sugeridos por Lawrence Venuti, divisando o modo pelo qual o tradutor se torna coautor. A correspondência entre Rosa e Bizzari é vista como uma guia seguida no processo traducional. A recepção da tradução na Itália, especialmente em Roma, é analisada através de entrevistas feitas com leitores universitários e com membros do público em geral.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa – Grande Sertão: Veredas – Mitotradução – Tradução – Edoardo Bizzari – Recepção – Interculturalidade

Rio de Janeiro  
Julho de 2009

## **RIASSUNTO**

Mitotradução em *Grande Sertão: Veredas* – enfoque descritivo e receptivo da interculturalidade italo-brasileira.

Tatiana Arze Fantinatti

Orientadora: Professora Doutora Maria Lizete dos Santos

Coorientador: Professor Doutor Ettore Finazzi-Agrò

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos, opção: Literatura Italiana).

In questa ricerca si discute la ricezione della traduzione italiana del libro *Grande Sertão: Veredas* (1956), di João Guimarães Rosa, fatta da Edoardo Bizzari e pubblicata in Italia nel 1970 da Feltrinelli. La descrizione viene fatta su tre aspetti: la fisicità del libro, la prospettiva linguistica e la dimensione mitologica. Da quest'ultima si è creata in questa tesi la nozione di **mitotraduzione**, basata sulla teoria novalisiana di traduzione mitica e sulla concezione di romanzo mitomorfo di Benedito Nunes. Il testo in Lingua Italiana è stato analizzato a seconda degli Studi Descrittivi della Traduzione, proposti da Gideon Toury, e dai modelli di descrizione suggeriti da Lawrence Venuti, scorgendo il modo in cui il traduttore si torna coautore. Il carteggio avvenuto tra Rosa e Bizzari è visto come una guida seguita nel processo traduttivo. La ricezione della traduzione in Italia, specie a Roma, viene analizzata tramite interviste fatte a lettori dell'università e fuori di essa.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa – Grande Sertão: Veredas – Mitotradução – Tradução – Edoardo Bizzari – Recepção – Interculturalidade

Rio de Janeiro  
Julho de 2009

## **RESUMEN**

Mitotradução em *Grande Sertão: Veredas* – enfoque descritivo e receptivo da interculturalidade italobrasileira.

Tatiana Arze Fantinatti

Orientadora: Professora Doutora Maria Lizete dos Santos

Coorientador: Professor Doutor Ettore Finazzi-Agrò

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos, opção: Literatura Italiana).

En esta investigación se discute la recepción de la traducción italiana del libro *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, hecha por Edoardo Bizzari y publicada en Italia en 1970 por la editora Feltrinelli. Se realiza la descripción sobre tres aspectos: la fisicidad del libro, la perspectiva lingüística y la dimensión mitológica. A partir de esta última se creó en la presente tesis la noción de mitotraducción, basada en la teoría novalisiana de traducción mítica y en la concepción de romance mitomórfico de Benedito Nunes. El texto en Lengua Italiana ha sido analizado según los Estudios Descriptivos de la Traducción, propuestos por Gideon Toury, y los modelos de descripción sugeridos por Lawrence Venuti, divinando el modo por el cual el traductor se torna coautor. La correspondencia entre Rosa y Bizzari se toma como un guía seguido en el proceso traductivo. La recepción de la traducción en Italia, especialmente en Roma, se analiza a través de entrevistas hechas a lectores universitarios y público general.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa – Grande Sertão: Veredas – Mitotradução – Tradução – Edoardo Bizzari – Recepção – Interculturalidade

Rio de Janeiro  
Julho de 2009

a Camillo Cavalcanti, com quem as conversas são sempre férteis, pelo amor e trocas de idéias  
acerca de tradução;

a meus queridos pais, que me dão segurança, incentivam meus estudos e me ensinaram desde  
cedo o gosto pelas línguas



## AGRADECIMENTOS

À queridíssima Professora Dra. Maria Lizete dos Santos, delicada e zelosa mentora a desembaraçar-me o caminho e a mostrar-me outros tantos, indicando esmeradamente bibliografia para quaisquer possibilidades, minha admiração e meu mais franco e perpétuo agradecimento.

À Faculdade de Letras da UFRJ, *la mia culla*.

A todos os professores da Faculdade de Letras da UFRJ que concorreram para meu crescimento.

Aos Professores Heloísa Gonçalves Barbosa e Carlos Sobral, examinadores da Qualificação, pela cuidadosa leitura.

Ao CNPq, pela bolsa concedida.

À CAPES, agradeço a oportunidade da bolsa PDEE, em Roma.

Aos professores Márcia Atalla Pietroluongo e Marcelo Jacques, pelos cuidados com o andamento correto da tese.

Ao Professor Dr. Ettore Finazzi-Agrò, meu coorientador em Roma, pela cordial acolhida, os *ricevimenti* em seu gabinete e pela recomendação de trabalhar com a Estética da Recepção.

Ao Professor e tradutor Roberto Mulinacci, da Università di Bologna, brasilianista irrepreensível, agradeço a amizade e a fecunda e incitante conversa sobre tradução.

A Camillo Cavalcanti, que participou constantemente, sugerindo rumos e providenciando fontes bibliográficas.

A Marcia Fantinatti, por ter-me presenteado com a tradução de *Grande Sertão: Veredas*, *corpus* desta tese.

Aos meus pais, que acompanharam, adquirindo e enviando, desde Belo Horizonte, material diverso para a tese.

Ao Exmo Senador, escritor, tradutor e Professor Claudio Magris, da Università di Trieste, por uma correspondência que, confio, não há de cessar.

À Professora Dra. Lisomar Silva, da Università degli Studi di Roma La Sapienza, sem cuja diligência não teria chegado ao Professor Claudio Magris.

Ao Professor Gustavo Micheletti, escritor e sócio-fundador do círculo Guimarães Rosa em Roma, cuja solicitude para quaisquer entrevistas resultou no início de uma parceria de trabalho.

Ao Professor e filósofo Alessandro Denti, da Università Roma Tre, em quem descobri grande intérprete de Guimarães Rosa, agradeço a entrevista, a acolhida em Roma e a amizade, gravemente.

À Professora Caterina Pinchere, da Università Roma Tre, brasilianista, pela aguda análise de *Grande Sertão: Veredas* na entrevista concedida em Piazza Bologna.

A Flavia Fulco, doutoranda em Língua e Literatura Brasileira, e Irene Gonzales y Rejero, aluna do curso de Specialistica em Língua e Literatura Brasileiras, pela amabilidade em responder às diversas questões, tantas vezes.

A Elena Cecchetti, aluna do curso de Specialistica em Língua e Literatura Brasileiras, pela entrevista nos jardins de “La Sapienza”.

A Elena Viorica, Giovanna Vultaggio, Daniele Santoni, pelas entrevistas concedidas na Piazza Navona e em San Paolo.

À Biblioteca Nazionale Centrale di Roma; Biblioteca Claudio Monteverdi, da Faculdade de Letras da Università degli Studi di Roma La Sapienza; Biblioteca Tullio Ascarelli, da Embaixada do Brasil em Roma e Biblioteca Università Roma Tre, que me permitiram pesquisar os arquivos privados.

“quem quiser realmente ler e entender G. Rosa, depois, terá de ir às edições italianas”

*Guimarães Rosa*

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO 13

### CAPÍTULO I

#### A TAREFA DO TRADUTOR: PERSPECTIVAS TEÓRICAS 16

- 1.1 Veredas da tradução 16
- 1.2 A questão da coautoria do tradutor 29
- 1.3 Descrição de uma tradução: identidade *versus* elemento estrangeiro 42
- 1.4 Questões estético-receptoras: na trilha de Jauss e os hermeneutas 46

### CAPÍTULO II

#### TRADUÇÃO ITALIANA DE GRANDE SERTÃO: VEREDAS: QUESTÕES DE PRAXIS 51

- 2.1 Apreciação do ato de traduzir: Guimarães Rosa e Edoardo Bizzarri em diálogo 51
- 2.2 A tradução de Bizzarri: questões de práxis 59

### CAPÍTULO III

#### MITOTRADUÇÃO: PERSPECTIVAS POÉTICAS 75

- 3.1 Análise de Grande Sertão: elementos culturais e míticos 84

### CAPÍTULO IV

#### O LUGAR DE GRANDE SERTÃO VEREDAS NA LITERATURA BRASILEIRA. O *ÉTHOS* TRADUTÓRIO 100

### CAPÍTULO V

#### UM SERTÃO LIDO EM ITALIANO: PERSPECTIVA ESTÉTICO-RECEPTORA

- 5.1 Pesquisa de campo.
  - Motivo: estudo da recepção do livro *Grande Sertão: Veredas* na Itália 108
    - 5.1.1 Livrarias 111
    - 5.1.2 Bibliotecas 112
- 5.2 Em torno às entrevistas 113
  - 5.2.1 Leitores 114
  - 5.2.2 Questionário 121
  - 5.2.3 Comentário às entrevistas 122

### CONSIDERAÇÕES FINAIS 137

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 142

### ENTREVISTAS 148

## INTRODUÇÃO

No presente trabalho, abordaremos o livro *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa (Cordisburgo, 1908 - Rio de Janeiro, 1967) e a sua tradução italiana, *Grande Sertão* (1970), realizada por Edoardo Bizzarri, sob o selo editorial da Feltrinelli, em paralelo com a conseqüente recepção na Itália.

Dentre as mais conhecidas obras da literatura universal, *Grande Sertão: Veredas* sobrepõe o Brasil ao grande cânone do século XX. As obras do escritor mineiro se caracterizam pela espantosa musicalidade do signo estético, referente semântico (BOSI: 1994: 430), pela extinção de fronteiras entre narrativa e lírica, pelos neologismos e termos arcaicos ou conhecidos somente nas paragens sertanejas, pela escritura acintosa ao cânone conservador, entre outros fatores que constituíram a *revolução guimarasiana* [sic] (OLIVEIRA, 1986, p. 475).

Se, em *Sagarana*, a entidade suprema tinha sido a frase, em *Corpo de baile* e em *Grande sertão: veredas* a tônica revolucionária deslocava-se da estrutura fraseológica para a unidade da palavra. A revolução rosiana passou, nos dois livros, a se operar no interior do vocábulo. A palavra perdeu a sua característica de termo, entidade de contorno unívoco, para converter-se em plurissigno, realidade multissignificativa. De objeto de uma só camada semântica, transformou-se em núcleo irradiador de policonotações. A língua rosiana deixou de ser unidimensional. Converteu-se em idioma no qual os objetos flutuam numa atmosfera em que o significado de cada coisa está em contínua mutação. (cf. OLIVEIRA, 1986, pp. 477-478)

Por essas razões, *Grande Sertão: Veredas* tem merecido relevantes estudos no Brasil e em outros países, onde a obra penetrou por meio de inúmeras traduções. Quanto ao nosso trabalho, cabe ressaltar a importância, então, de uma reflexão detida sobre a tradução da palavra rosiana. E, neste mesmo passo, a forma como foi traduzido o mito latente em todo o livro. Neste caso, não é mais somente a palavra traduzida, mas também o transporte do

contexto mítico, que é a dimensão primeva da **mitotradução**. “A metafísica, o mito, invade o universo dos Gerais: o regionalismo torna-se mítico, e o que antes era realista, dum realismo ingênuo, agora se transforma em metafísico.” (MOISÉS, 2001, p. 351).

Rosa inaugura a concepção de sertão como símbolo dinâmico do mundo, um sertão metafísico, engastado de mitos originários vertidos em mitologias várias: “fundem-se todos os personagens do livro em seu plano mítico” (PROENÇA, 1973, p. 194). Essa a razão de pretendermos abordar a tradução, também no sentido de investigar a passagem entre pensamento mítico e mitologia. O capítulo III é dedicado a essa questão.

Realizaremos, com diferentes apoios teóricos, a descrição da tradução em três níveis: o aspecto físico do livro traduzido, a perspectiva linguística, e a perspectiva mítica da narrativa, cuja tradução denominamos, fundados na noção novalisiana de tradução mítica e na concepção de romance mitomórfico de Benedito Nunes, **mitotradução**. Duas idéias devem ficar claras: a de que a Arte pode conter fantasia, mito, mistério, dogmas e outros componentes alógicos, e a de que a tradução segue processos mentais precisos e empíricos, baseados em dados reais e na competência, como veremos nos esclarecimentos de Laura Salmon (2003).

O plano desta tese é composto de cinco partes. No primeiro capítulo, enlaçaremos as ideias de teóricos já consagrados às de pensadores da atualidade, ainda ativos na produção teórica e na prática mesma da tradução. Assim, em diálogo ou contenda, comparecerão: a) Schleiermacher e a preservação dos extratos sintáticos e semânticos do original; b) Hans Joseph Vermeer e Christiane Nord com a *Skopostheorie*, centrada no receptor da tradução; c) Walter Benjamin, para o qual a tradução deve prescindir da preocupação com o leitor; d) Umberto Eco, contraponto questionado, que advoga um leitor ideal para a obra literária; e) Gideon Toury e os Estudos Descritivos da Tradução, além de Lawrence Venuti, como caso à parte; f) Hans Robert Jauss, com a Estética da Recepção.

Logo adiante, a esses teóricos correlacionaremos, adrede, os pareceres, provenientes de práticas tradutórias, de Laura Salmon, Roberto Mulinacci, Claudio Magris, Heloísa Gonçalves Barbosa, Paulo Henriques Britto, entre outros tradutores. O ponto de convergência é a competência intercultural do tradutor. Esses referenciais teóricos permanecerão ao longo do texto.

No capítulo 2, trataremos da correspondência entre Guimarães Rosa e seu tradutor italiano, para evidenciar o direcionamento da tradução. Em seguida, faremos uma descrição do texto de Bizzarri, lançando mão dos modelos apresentados no capítulo 1 ao focalizar os fatores linguísticos (sintático-semânticos).

O capítulo 3, passagem entre perspectivas teórica e literária, divisa de que forma o mito que permeia toda a obra foi restituído ao leitor italiano. Edoardo Bizzarri, ao traduzir vários livros rosianos, deparou com um sertão diferente ao de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, também por ele traduzido. Em *Grande Sertão: Veredas*, há um sertão inédito, símbolo dinâmico do mundo, o verdadeiro protagonista da obra, mesclado no enredo com o homem e forças telúricas.

No capítulo 4, à análise tradutológica, juntar-se-ão críticos que nos fornecerão explicações acerca do lugar de nossos *corpora* – original e tradução – tanto na Literatura Brasileira como na Italiana, cujo conhecimento consideramos imprescindível para o *éthos* do tradutor.

Por fim, no último capítulo, debruçar-nos-emos nas entrevistas realizadas com leitores italianos, o que, mais uma vez, levará à tradução de Bizzarri. Através de análise e descrição de sua recepção, relatamos o processo de tais entrevistas e a procura por leitores do livro, durante o período de nossa pesquisa em Roma.

## CAPÍTULO I

### A TAREFA DO TRADUTOR: PERSPECTIVAS TEÓRICAS

#### 1.1 VEREDAS DA TRADUÇÃO

Como talvez somente por transplantação de variedades de plantas estrangeiras nosso próprio solo se tornou mais rico e mais fértil e o nosso clima mais agradável e mais suave, assim também sentimos que a nossa língua só pode prosperar bem renovada e desenvolver completamente a sua força própria através do contato multilateral com o estrangeiro (...)”<sup>1</sup>  
Schleiermacher

In altre epoche e in altre civiltà, la traduzione è stata considerata un vero e proprio genere letterario. Vincenzo Monti fa concretamente e cospicuamente parte della storia della letteratura italiana non per le sue opere in proprio, bensì per la sua traduzione di Omero, che ha influito sulla letteratura e sul linguaggio letterario non meno di opere d’invenzione<sup>2</sup>.  
Claudio Magris

A tradução vem percorrendo um longo e antigo caminho, embora suas teorias, em bases científicas e modernas, tenham iniciado o florescimento mais recentemente. Após haver abordado diversos aspectos e com frequência considerado seu papel em segundo lugar, face ao inatingível original, atualmente as pesquisas sobre tradução alcançaram um estágio maduro onde começam a se estabelecer ramos que contribuem para melhorar tanto o estudo como a prática.

Diante das teorizações que posicionavam o original em sacralizado patamar, Laura Salmon (2003), tradutora e docente de tradução da Università di Genova, no capítulo “Sacralità, mistica e ideologia: la teoria tra religione ed estetica”, faz interessante análise do ceticismo de George Steiner com relação à teoria da tradução, no célebre *After Babel*,

---

<sup>1</sup> SCHLEIERMACHER, 2001.

<sup>2</sup> MAGRIS, 2007. “Em outras épocas e em outras civilizações, a tradução foi considerada um verdadeiro gênero literário. Vincenzo Monti faz parte conspícua e concretamente da história da literatura italiana, não pelas suas próprias obras, mas pela sua tradução de Homero, que influenciou a literatura e a linguagem literária, bem como obra de invenção”. (tradução nossa).



reconhecendo nele, porém, referência para os críticos da tradução e mérito pela empresa de uma grande obra histórica da teoria, chamando a atenção para os estudos epistemológicos. Tal ceticismo se deve, diz Salmon, à falência das tentativas de muitos em teorizar sobre o ofício, e à desconfiança sobre as pretensões da Linguística. Assim, não haveria uma fórmula para teorizar o ato de traduzir, o qual é chamado por ele de “arte esatta” (STEINER, 1984 *apud* SALMON, 2005, p. 47).

Paradoxalmente, essa arte viria, segundo o mesmo Steiner, de inspiração metafísica<sup>3</sup>, vocação, dom natural ou intuição das operações linguísticas e, portanto, para exercê-la não seria mister estudar uma teoria. Steiner teria sustentado tal posição e fundado a definição de tradução em bases ambíguas e indefiníveis sobre a arte. Salmon contesta o paradoxo de a tradução ser, ao mesmo tempo, arte exata e inspiração metafísica, ambiguidade que teria obstaculado o diálogo científico: “*Si deduce di conseguenza che l’arte sia esperibile esclusivamente sul piano alogico dell’estetica intesa come trascendente*”<sup>4</sup> (SALMON, 2005, p. 49).

A experta tradutora alega não restar a tradução desprovida de critérios, nem embaçada em halo de mistério, mas envolvida em processos mentais complexos. Ratificando sua crítica à opinião de Steiner, Salmon ressalta que:

Questa non è un’operazione arbitraria, a maggior ragione se si considera che la traduzione è comunque un mestiere, un’attività professionale deontologicamente regolamentabile e remunerata, riconosciuta dalla legislazione sui diritti d’autore. Considerarla un’attività di tipo iniziatico avulsa da criteri di addestramento e professionalità, equivale a una *credenza*. (SALMON, 2005, p. 48)<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> “Un ulteriore elemento di vaghezza epistemologica è da rintracciarsi nell’uso da parte di Steiner del concetto di ‘intuizione’ che, come quello di ‘ispirazione’, porta a eludere il problema del processo traduttivo senza affrontarlo.” (SALMON, 2003: 48-49). “Um elemento ulterior de imprecisão epistemológica deve ser investigado no uso, por parte de Steiner, do conceito de ‘intuição’, que, como o de ‘inspiração’, leva a eludir o problema do processo traduttivo sem enfrentá-lo” (tradução nossa)

<sup>4</sup> “Deduz-se, consequentemente, que a arte seja experimentável exclusivamente no nível alógico da estética, entendida como transcendente” (tradução nossa)

<sup>5</sup> “Esta não é uma operação arbitrária, com maior razão se se considerar que a tradução é, de qualquer forma, um ofício, uma atividade profissional deontologicamente regulamentada e remunerada, reconhecida pela legislação sobre os direitos de autor. Considerá-la uma atividade de tipo iniciático, separada de critérios de addestramento e profissionalidade, equivale a uma *crença*” (tradução nossa)

Que não se conheçam, ainda, totalmente, os processos inconscientes, ou os estudos epistemológicos, tanto quanto “*il fatto che un’ipotesi sia di difficile dimostrazione, o appaia fantastica, o ancora sia in contrasto con le nostre credenze e con il senso comune, non significa che sia errata o indimostrabile.*”<sup>6</sup> (SALMON, 2005, p. 51).

Urge, portanto, diz a tradutora, desataviar-se de tais enigmas, do medo ao texto original, sem “*timore di commettere sacrilegi*”, assumindo “*un atteggiamento più empirico e possibilista, in altre parole più scientifico*”<sup>7</sup> (SALMON, 2005, p. 52), no intento de, cada vez mais, identificar as incidências de regularidades juntamente com as particularidades subjetivas, e descobrir “*cosa hanno in comune tutti i processi traduttivi al di là della ‘sensazione di mistero’ che incutono. Questo non deve spaventare.*”<sup>8</sup> (SALMON, 2005, p. 53). Semelhante situação vive a obra de Guimarães Rosa quando precisa ser traduzida, como veremos mais adiante.

Por muito tempo se tem falado de intraduzibilidade, embora a praxis comprove o contrário. Nesse contexto, o original foi – ainda é muitas vezes – considerado “*sede di parole sacre (in quanto legate alla sacralità della religione o alla sacralità dell’arte*”<sup>9</sup> (SALMON, 2005, p. 55), e a fidelidade a ele ainda resiste, ocasionalmente, como “*qualità spirituale*”, contraposta à “*qualità física e materiale*”. Por isso há de se entender o limite de conceber a tradução sob os antigos parâmetros metafísicos e visualizá-la a partir de um contemporâneo pensamento hermenêutico – “*ad esempio di H.G. Gadamer, H.R. Jauss, P. Szondi, G. Vattimo*” – uma vez que “*è proprio nella consapevolezza della propria soggettività e della*

---

<sup>6</sup> “o fato que uma hipótese seja de difícil demonstração, pareça fantástica ou esteja ainda em contraste com as nossas crenças e com o senso comum, não significa que seja errada ou indemonstrável.” (tradução nossa)

<sup>7</sup> “temor de cometer sacrilégios”; “uma atitude mais empírica e possibilista, em outras palavras, mais científica” (tradução nossa)

<sup>8</sup> “o que têm em comum todos os processos tradutivos além da ‘sensação de mistério’ que incutem. Isto não deve amedrontar.” (tradução nossa)

<sup>9</sup> “sede de palavras sacras (enquanto ligadas à sacralidade da religião ou à sacralidade da arte)” (tradução nossa)

*conseguente responsabilità di fronte alle proprie scelte che si rinviene una possibile garanzia di rigore*”<sup>10</sup> (SALMON, 2005, p. 35).

O original como “sagrado” remonta aos textos conhecidos como “palavra de Deus” (Bíblia, Corão, Torah), argumento assaz discutido nas teorias de tradução, pois a “verdade” do original já teria sido modificada nas interpretações e reconstruções. O Antigo Testamento, escrito em hebraico, sem a marcação de vogais, de duplicação consonantal, de maiúsculas (como o são as línguas semíticas), sem todas as separações de frases, dividiria a autoridade com seus intérpretes, os quais teriam, como seres humanos, desvirtuado a sacralidade do texto original. Portanto, precisamos deixar claro que, se mais adiante trataremos do conceito de mitotradução, não será fazendo referência a um ato espiritual e metafísico, mas a um trabalho metódico e racional, que, para verter os mitos da língua de partida para a língua-meta, capta, sim, os elementos transcendentais da obra de arte, mas o faz com esforço e perícia.

Para Salmon, o tradutor, primeiro receptor, tem seu “*originale soggettivo*”, o qual varia não só de tradutor para tradutor, mas seria diferente se o mesmo tradutor o traduzisse em épocas diferentes de sua vida. Daí o culto que se faz do original, tanto de textos sagrados, como vimos antes, quanto de textos artísticos: “*i testi artistici sono dotati di un ‘potere’ particolare: la fascinazione del Vero o del Bello consente di sospendere l’impegno della coerenza e aggirare le barriere della razionalità*”<sup>11</sup> (SALMON, 2005, p. 72), pois a poesia, por meio de seus artifícios, conduz ao mágico, e chega ao domínio psicológico do leitor. O Belo esteve sempre ligado ao sobrenatural; e a sua tradução, considerada quase sempre malograda porque impossível, acimenta a noção do original como “sede del Sublime”:

---

<sup>10</sup> “é justamente na consciência da própria subjetividade e da consequente responsabilidade diante das próprias escolhas que se encontra uma possível garantia de rigor.” (tradução nossa)

<sup>11</sup> “os textos artísticos são dotados de um ‘poder’ particular: o fascínio pela Verdade ou pelo Belo admitem colocar em suspensão a coerência e enganar as barreiras da racionalidade” (tradução nossa)

nel corso dei secoli e fino ai giorni nostri, i traduttori si sono trovati a considerare le culture e i testi come ordinati verticalmente: una delle due lingue di lavoro era considerata lo *standard* di riferimento. Il culto dell'“originale”, frutto di questa verticalità, ha lasciato segni tangibili in tutto il pensiero sulla traduzione fino ai giorni nostri<sup>12</sup>. (SALMON, 2005, p. 74)

Daí a alusão, ainda que *en passant*, na maioria dos estudos de tradução, à dificuldade de consolidar um corpo teórico e de tratar o original literário como texto traduzível. Já que a tradução, como a literatura, não dispõe de regras exatas a antever a totalidade de sua prática, tentou-se, então, desenvolver ramos que a abalzassem na qualidade de ciência empírica, como os estudos descritivos, a estética da recepção, a interculturalidade, entre outros, como veremos a seguir.

Massimiliano Morini (2007) repassa as principais teorias da tradução, numa abordagem cronológica e temática. De sua visão nos servimos para entender tais pensamentos e, finalmente, para tecer as nossas considerações. As teorias científicas da tradução dos anos 1950 e 1960, como as de Nida e Catford, diz Morini (2007, p. 78), não consideravam as diversas formas de se traduzir, segundo as diferentes naturezas dos textos. Katharina Reiss, em 1969, foi uma das primeiras a apontar como insuficiente a taxonomia dos diferentes gêneros e a sugerir a análise da função que a língua exerce em cada texto (MORINI, 2007, p. 79), baseando-se na teoria da linguagem de Karl Bühler, que distingue as três funções da linguagem: referencial, expressiva e conativa (MORINI, 2007, p. 80). Reiss identifica, então, em cada texto, a preponderância do conteúdo, da forma ou do efeito, e a partir daí, o objetivo de cada tradução (MORINI, 2007, p. 80). Assim, nos textos do tipo *inhaltsbetonte* (onde o conteúdo é o principal), a tradução se orienta ao texto de chegada; nos textos do tipo *formbetonte* (onde a forma é o ponto central), a tradução se orienta para o texto de partida, e

---

<sup>12</sup> “no curso dos séculos e até os nossos dias, os tradutores têm concebido as culturas e os textos como ordenados verticalmente: uma das duas línguas de trabalho era considerada o *standard* de referência. O culto do “original”, fruto desta verticalidade, deixou sinais tangíveis em todo o pensamento sobre a tradução até os nossos dias.” (tradução nossa)

nos textos de tipo *effektbetonte* (onde o efeito é focalizado) a tradução se orienta para o efeito conativo, que diz respeito às propagandas. Contudo, a oposição entre textos literários e não literários ainda mantém Reiss na esteira das divisões tradicionais. Mais tarde, Reiss desenvolve a sua tese e, em 1984, publica com Hans Joseph Vermeer, os *Fundamentos de uma teoria geral da tradução (Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie)*, modificando os nomes dos tipos textuais, porém mantendo suas funções linguísticas: informativo (*informativer Texttyp*) cujo objetivo é essencialmente informar, expressivo (*expressiver Texttyp*), com intento artístico, e operativo (*operativer Texttyp*), com o fim de persuasão (MORINI, 2007, p. 81). Reiss define o texto como “oferta de informação” (*Informationsangebot*), propondo uma segunda distinção taxonômica, não só pelos tipos, mas pelas variantes dos textos (*Textsorten*) (MORINI, 2007, p. 82). Baseia-se na definição de Lux para usar a “variante textual” como uma subdivisão dos gêneros. As “variantes textuais complexas” (*komplexe Textsorten*) podem conter as “variantes textuais simples” (*einfache Textsorten*). É perfeitamente claro que o tradutor literário, cômico das diferentes convenções das variantes textuais, exercerá seu papel com mais segurança. Essa é uma teoria funcional, que se ocupa da função dos dois textos: o original e a tradução.

Igualmente de modo funcionalista, a *Skopostheorie* considera que o tradutor literário pode precisar cumprir o papel de modificar, segundo exigências, a função do texto de partida, ou usar a “adequação” (*Adäquatheit*) ao traduzir um texto.

Vemo-nos perante um dilema, aliás desde há muito discutido na teoria da tradução (vide Schleiermacher): ou se distancia o texto do leitor de chegada, para o qual a tradução se destina, através da sua versão dita “literal”, ou se lhe aproxima o texto adaptando-o aos hábitos da cultura de chegada. E não é possível obter os dois resultados ao mesmo tempo: manutenção da forma e aproximação do efeito. (VERMEER, 1986, p. 7)

Se, na língua de chegada, o texto responde à função que deve desempenhar – o que Vermeer denomina *Skopos* (objetivo) – a tradução pode ser chamada adequada. Assim explicam Reiss e Vermeer:

A nostro parere, lo *skopos* dell'azione è sovraordinato al modo in cui si agisce. La domanda “a che scopo?” [*das 'Wozu'*] stabilisce se e come si agisce e che cosa si fa<sup>13</sup>.

La traduzione [*Translation*] è una forma particolare di azione interazionale. Perciò ciò che segue vale anche per la traduzione: è più importante che venga raggiunto un dato scopo traduttivo [*Translat(ions)zwerck*], piuttosto che una traduzione venga condotta in un dato modo<sup>14</sup>. (*apud* MORINI, 2007, p. 86)

Portanto, para Vermeer, o tradutor deve se perguntar sempre: com que *skopos* estou traduzindo este texto? E “quando lo *skopos* cambia [...] il cambiamento di *skopos* non trasgredisce la regola della fedeltà [*Fidelitätsregel*], ma le è sovraordinato<sup>15</sup>,” (MORINI, 2007, p. 86). Morini recorda o hábito antigo de comparar a tradução a um intercâmbio comercial, o que envolve interesses, e de certo modo explica o *skopos*.

Para a *Skopostheorie*, a tradução é uma transação entre tradutor e destinatário, regulada pela orquestração entre equivalências original/tradução e preservação dos objetivos e conteúdos, em prol do entendimento, pela cultura de chegada, da cultura de partida.

Tomando em conta nosso *corpus* rosiano, quando um rebento literário representa espargimento de uma cultura muito peculiar, o tradutor tem de conduzir a escrita privilegiando o texto original ou o leitor da tradução? Deve ele transportar o autor ao mundo da língua de chegada e fazer que seja visto segundo os parâmetros dessa língua, de sua cultura

---

<sup>13</sup> “A nosso ver, o *skopos* da ação é determinado pelo modo de se agir. A pergunta: “com que escopo?” [*das 'Wozu'*] estabelece se e como se age, e como se faz”.

<sup>14</sup> “A tradução [*Translation*] é uma forma particular de ação internacional. Por isso, o que segue vale também para a tradução: é mais importante alcançar um dado escopo traduttivo [*Translat(ions)zwerck*], do que conduzir uma tradução de um determinado modo.” (tradução nossa)

<sup>15</sup> “quando o *skopos* muda [...] a mudança de *skopos* não transgride a regra da fidelidade [*Fidelitätsregel*], mas lhe é sobrepujante” (tradução nossa)

e de seu imaginário? Ou deve guiar o leitor da tradução até as paragens onde foi concebida a obra, apresentando-lhe todos os passos, por mais intrincadas que pareçam as veredas?

Em seu ensaio *Sobre os diferentes métodos de tradução*<sup>16</sup>, conquanto pertencente ao século XIX, Schleiermacher, atual em suas reflexões de tradutologia, considera dois caminhos ou possibilidades, inclusive ponderados por Vermeer, que o verdadeiro tradutor deve trilhar para promover o encontro do autor da obra com o leitor de sua tradução, com o mesmo grau de apreciação alcançado pelo leitor da obra original. Na primeira possibilidade, o tradutor conduz o leitor ao mundo que lhe é desconhecido, transporta-o ao universo da obra do autor e ao próprio autor. Na segunda possibilidade, o autor é transportado até o leitor de sua tradução, ao mundo da língua que o acolhe, e é visto com o olhar desse mundo da língua de chegada. A obra, nesse caso, é mostrada como seria se o autor a tivesse escrito na língua da tradução – o que não procede em todos os casos, pois a maneira de pensar de um indivíduo é determinada pela sua cultura, dentro da qual se encontra a língua, o que leva a concluir que a língua define os limites de pensamento de seu usuário. O Ensaio de Schleiermacher presta-nos auxílio para investigar as particularidades, as impossibilidades de tradução e as bem-sucedidas correspondências obtidas por seu artífice.

A tradução, meio de aporte cultural para a sociedade que a recebe, integra, por isso, estudos acerca do deslocamento cultural e do estilo do autor, além das línguas envolvidas, visando a uma idealizada competência intercultural. No Império Romano, as grandes obras gregas foram traduzidas para o latim com o fito de incrementar o acervo cultural preexistente. Continua sucedendo em nossos dias que países importem literatura estrangeira e dela se beneficiem, identificando traços que se assemelham ou se diferenciam das literaturas locais. Ademais, a tradução se revela ponto de encontro entre culturas, veículo e ponte, tornando-se o tradutor mediador intercultural.

---

<sup>16</sup> Ensaio lido em 24 de junho de 1813, na Academia Real de Ciências em Berlim.

Christiane Nord, seguidora da *Skopostheorie*, explica que além da habilidade comunicativa nas línguas, a tradução requer a competência metacomunicativa, a qual abrange o conhecimento sobre como funcionam as línguas e culturas e a capacidade para reconhecer-lhes as diferenças. Ademais, segundo a autora, como não há meios de ser versado em todos os assuntos para ter absoluta competência intercultural, o tradutor deve, antes de tudo, ser um pesquisador. Nas palavras de Nord, aliar *intercultural competence* à *media competence* e *research competence*, entre outras competências inerentes ao tradutor. A esse respeito, convocamos Heloísa Gonçalves Barbosa:

qualquer tradutor precisa ter duas características pessoais básicas: precisa ter "desconfiômetro" e saber fazer pesquisa [...] porque considero impossível que qualquer indivíduo preencha os requisitos preconizados pelas antigas teorias prescritivas e impressionistas de que o tradutor tem de saber tudo da sua língua, tudo da sua cultura, tudo da outra língua, tudo da outra cultura. Ora, ninguém sabe 'tudo' sobre coisa alguma. (BARBOSA, 2003, p. 58).

Sabe-se que a multiplicidade das línguas é conseqüência da multiplicidade das culturas, o que impede o "processo de espelhamento" (VENUTI, 2002, p. 194). "Os conceitos gramaticais de uma língua orientam a atenção de uma comunidade lingüística em uma determinada direção, e pelo seu caráter vinculante, exercitam um influxo na poesia, nas crenças e inclusive no pensamento especulativo [...]" (JAKOBSON, *apud* FREDDI, 1989, p. 174).

Assim como a cultura está em constante mudança, a língua é uma componente cultural e, ainda, é a principal responsável pela transmissão da cultura, donde se conclui que a língua se transforma na mesma medida em que a cultura o faz. A dinâmica da língua é articulada pelo caráter do grupo social, este último determinando a estrutura do pensamento. Portanto, nas diversas sociedades verificam-se traços culturais característicos, identificadores dos indivíduos e de seu *modus vivendi*: "Ogni lingua è lo strumento più duttile ed efficiente per



esprimere la complessità e la dinamica della cultura e della società di cui è la voce<sup>17</sup>”, como afirma o professor Giovanni Freddi (1989, p. 89). Da mesma linha de pensamento, B. L. Whorf, J. Trier e, fundamentalmente Schleiermacher, acreditam que a língua determina a visão que temos do mundo, o que, mais uma vez, leva o tradutor a perseguir a competência sócio-situacional (FREDDI, 1989, p. 89) para transportar outra visão do mundo a seus leitores.

O pensamento enverga as particularidades do povo, e a tradução, mantendo tais particularidades, impacta no desenvolvimento ideológico, na expansão cultural e no caráter social e político, obrigatoriamente, haja vista as diversidades postas em contato.

Quanto à tradução de *Grande sertão: veredas*, Edoardo Bizzarri introduziu o leitor italiano nos vastos conhecimentos do mundo brasileiro, preferindo o primeiro caminho de que Schleiermacher fala, como vemos na advertência do tradutor: “È sembrato, a ogni fine, preferibile introdurre il lettore italiano alla conoscenza autentica di un mondo diverso, anziché, per convenienza di lettura, presentargli il sertão brasiliano sotto forma di giardino all’italiana<sup>18</sup>” (ROSA, 2003, p. 07).

O segundo caminho assinalado por Schleiermacher, que, facilitando a leitura da tradução, desloca o original para os moldes da cultura da língua meta, seria prejudicial para o livro de que ora nos ocupamos, visto que a aculturação dos traços característicos brasileiros desfiguraria a recepção dos originais. Um sertanejo nordestino ou mineiro não pode ser convertido em um camponês italiano. A metamorfose, longe de aproximar o leitor – que lê em língua traduzida – do original, desvia-o, não logrando o propósito de contato intercultural proposto pela tradução, que é bem-sucedida quando, justamente, mantém as marcas distintivas da obra. Schleiermacher não considera este um método natural:

---

<sup>17</sup> “Cada língua é o instrumento mais ductil e eficiente para exprimir a complexidade e a dinâmica da cultura e da sociedade de que é a voz” (tradução nossa)

<sup>18</sup> “Pareceu-nos, para qualquer fim, preferível introduzir o leitor italiano ao conhecimento autêntico de um mundo diverso, em vez de, por conveniência de leitura, apresentar-lhe o sertão brasileiro sob forma de jardim à italiana”

Uma pessoa não poderia pensar com total certeza nada que estivesse fora dos limites dessa língua; a configuração de seus conceitos, a forma e os limites de sua combinabilidade lhe são apresentados através da língua na qual nasceu e foi educada, inteligência e fantasia são delimitadas através dela.<sup>19</sup>

As indagações de Teresa Cunha (1997, p. 302) sobre a tradução de *Macunaíma* para o francês constituem uma preocupação do processo de tradução, independentemente das línguas e das obras, por isto são pertinentes ao nosso trabalho:

O tradutor procurou fazer uma tradução facilitadora e didática para o público francês ou procurou manter o “sotaque” do texto original? Ele procurou reproduzir os diferentes níveis de linguagem e o tom do original ou aplainou as diferenças? Qual foi o seu procedimento em relação às palavras indígenas e outras que não possuem equivalentes diretos em francês?<sup>20</sup>

A título de ilustração, antecipando sucintamente o estudo a ser detalhado no Capítulo 2, Bizzarri procurou manter o mais próxima possível a atmosfera do original, como vimos em sua declaração, e, denotando preocupação em preservar tais aspectos, elaborou um glossário de palavras temáticas, como *sertão, vereda, jagunço, farofa, mangaba, caruru, caatinga, caboré, caju, bem-te-vi, saci, pitanga, urutaí*, mantidas em português no corpo da tradução para conservar e respeitar o valor documental. Na obra de Rosa confluem, além do léxico sertanejo, palavras pertencentes a outras línguas, entre elas o tupi e o latim adaptados ao vernáculo, constituindo um vocabulário intrincado e único, com neologismos compostos de analogias — frior, pormiúdo, ramaredo —, redobros — brisbrisa, cruz-cruz —, aglutinações — claráguas, brumalva, fechabrir, turbulindo, entreolheólho —, justaposições — boa-cara, come-calado, graças-a-deus —, verbificações e nominalizações — aeiouar, chungar, luar, sorumbar, entreluz, urjo —, vocabulizações onomatopaicas — arrejárrajava, chirilil, flaflo, refinfime — e afixações — atarefação, macheza, agouramento, estreitura<sup>21</sup>. Organizando tais termos, Nei Leandro de Castro reuniu quase 1500 vocábulos, não registrados nos dicionários

---

<sup>19</sup> “Sobre os Diferentes Métodos de Tradução”, de F. Schleiermacher, contido na Antologia Bilíngüe *Clássicos da Teoria da Tradução*, v. 1 (páginas 26 a 37) – Alemão-Português, do Núcleo de Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, p. 37

<sup>20</sup> CUNHA, Teresa Dias Carneiro da. A literatura brasileira traduzida na França: o caso de *Macunaíma*. *Cadernos de Tradução*. Universidade Federal de Santa Catarina / Centro de Comunicação e Expressão, 1997, n. II (287-329) p.302.

<sup>21</sup> Universo e vocabulário do Grande Sertão, p. 27.

de Língua Portuguesa, em seu *Universo e vocabulário do Grande Sertão* (1982). Posteriormente, veio à luz a exaustiva pesquisa de Nilce Sant'Anna Martins, intitulada *O léxico de Guimarães Rosa* (2001). Essas obras de referência foram por nós visitadas constantemente à procura de esclarecimentos.

Talvez supervalorizando essa densidade regionalista e neologística na literatura brasileira, o tradutor Robert L.Scott-Bucclench (ROCHA, 1982), julga difícil a tradução de quaisquer livros brasileiros, e explica que a língua “brasileira” é bem distinta da “portuguesa” em relação às diferenças entre a língua “americana” e a “inglesa”, ou a “hispanoamericana” e a “espanhola”. O tradutor acresce que, muitas vezes, tais livros são dirigidos a um público exclusivamente do Brasil, ao passo que escritores europeus e americanos objetivam em geral um mercado internacional mais amplo de leitores (ROCHA, 1982, p. 112). É possível que o autor tenha razão em parte, principalmente se pensarmos no leitor português lendo um livro regionalista brasileiro, pois os regionalismos, as condições sociais de vida, e mesmo a descrição de uma natureza própria, diferenciam a fala brasileira daquela de Portugal, de onde também se explicaria por que um tradutor que aprendeu a Língua Portuguesa na Europa não estaria apto o suficiente para traduzir uma obra brasileira do porte da que ora estudamos. Há, além desse entrave, a provável insuficiência de usar dicionários portugueses, os quais dificilmente trarão registros de nossa flora e fauna, de nossas expressões e regionalismos. Para Scott, os diálogos dos sertanejos e dos brejeiros, além das magníficas descrições da natureza foram as partes mais laboriosas, quando empreendeu a tradução de *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida. Como traduzir relatos impressionantes a europeus que nunca experimentaram “tamanho hostilidade do sol”? (ROCHA, 1982, p. 116). Outro aspecto característico e de tradução dificultosa é a descrição da “beleza sensual da vegetação luxuriante com seu calor langoroso, sua riqueza de cores e seus perfumes de entontecer” (ROCHA, 1982, p. 116). A esse fator, Paul Ricoeur (2005) denomina *resistência*, referindo-se

a um certo rechaço das línguas ao elemento estrangeiro, devido às diferentes experiências culturais e, portanto, lingüísticas. Esses entraves representam apenas *zonas de intraduzibilidade*, as quais, segundo Ricoeur, são esporádicas quando os campos semânticos não se podem sobrepor exatamente, como é o caso de obras filosóficas, em que, por vezes, uma palavra sem correspondente condensa contextos inteiros.

O método de avaliação das traduções, para Ricoeur, é a leitura crítica de especialistas políglotas ou ao menos bilíngues, que fazem uma *retradução privada* usando suas competências nas línguas em questão (RICOEUR, 2005, p. 23, 48). Esta, diríamos, é a tradicional avaliação, que ainda hoje perdura entre muitos estudiosos do ofício, além, evidentemente, de constituir atitude natural de leitores bilíngues, quando têm à disposição original e tradução.

Sobre a intraduzibilidade, Ricoeur utiliza o termo *diversidade* – como empregado por Von Humboldt – que estaria em todos os níveis da linguagem, recortando o real e o recompondo no nível do discurso. Esse seria o primeiro fator de intraduzibilidade. O segundo é a relação do sentido com o referente (aquilo sobre o qual se fala), pois cada texto exprime uma visão de mundo particular da própria cultura. Contudo, como sempre houve mercadores, viajantes e embaixadores, sempre se traduziu, em resposta à curiosidade da *diversidade*. Segundo Ricoeur, a tarefa do tradutor, então, começa quando ele se impregna da cultura, e desta passa para o texto, para a oração, e, finalmente, para a palavra, apontando a conveniência de confeccionar um glossário, quando reclamado pelo texto. Tentou-se mesmo cunhar uma língua perfeita, como o fez Umberto Eco em *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea* –, mas ela se mostra impossível, pois “*la distancia entre la presunta lengua artificial y las lenguas naturales con su idiosincrasia, sus curiosidades, se revela*

*insuperable* (RICOEUR, 2005, p. 66)<sup>22</sup>. Diante de tantas diferenças, Ricoeur sugere a fórmula “construir comparables” (*opus cit.* p. 70), para resolver o enigma da equivalência, embora isso provoque “justificación de una doble traición<sup>23</sup>” (RICOEUR, 2005, p. 73). O último fator de intraduzibilidade seria o “sentido”. Este é também construído com as letras, e, portanto, “la sonoridad, el sabor, el ritmo, el espacio, el silencio entre las palabras; la métrica y la rima<sup>24</sup>” (RICOEUR, 2005, p. 73-4) também têm fator primordial, pois “traducir únicamente el sentido es renegar de una adquisición de la semiótica contemporánea, la unidad del sentido y del sonido, del significado y el significante.<sup>25</sup>” (RICOEUR, 2005, 74). Sob este aspecto, Ricoeur se aproxima de Vermeer (1986, p. 13): “Distingamos, por isso, daqui em diante, a comparação linguística de palavras, frases e textos, tanto no seu aspecto formal, como semântico, da verdadeira tradução-em-situação.”

## 1.2 A questão da coautoria do tradutor

A tradução italiana de *Grande sertão: veredas*, segundo a crítica, constitui uma das mais bem-sucedidas. Desse transporte advêm correspondências e diferenças entre o texto de Rosa e o de Bizzarri, a revelar uma inevitável parceria textual, cujos limites, definidos entre outros fatores pelo tradutor, determinariam o formato da recriação. Perguntamo-nos se tais limites são também ditados pela obra original, e, investigando a citada tradução italiana, refletimos sobre um aspecto da tradutologia: à impossibilidade da total equivalência na tradução se deve, quiçá, uma coautoria do tradutor. É de bom alvitre esclarecer, porém, que a coautoria, no sentido usado aqui, não equivale à associação de dois autores, da mesma língua,

---

<sup>22</sup> “a distância entre a presumida língua artificial e as línguas naturais com sua idiosincrasia, suas curiosidades, se revela insuperável” (tradução nossa)

<sup>23</sup> “justificação de uma dupla traição”

<sup>24</sup> “a sonoridade, o sabor, o ritmo, o espaço, o silêncio entre as palavras; a métrica e a rima”

<sup>25</sup> “traduzir unicamente o sentido é renegar uma aquisição da semiótica contemporânea, a unidade do sentido e do som, do significado e o significante”

produzindo um texto a quatro mãos, mas à inevitável transformação e participação do tradutor no produto final em língua estrangeira. Escreve Paulo Henriques Britto: “A tradução não deixa de ser uma co-autoria, ainda que o tradutor seja necessariamente o *junior partner* da dupla.” (BRITTO, 1999, p. 240)

Em primeiro lugar, a parceria entre o texto original e seu tradutor já se estabelece no tocante à demarcação dessas fronteiras, definindo, consoante as características do texto original, maior ou menor afastamento do mesmo, em relação ao deslizamento semântico. Por vezes, concorre um terceiro partícipe nessa parceria: o diálogo com o autor, que, quando vivo, pode sugerir veredas a serem tomadas pelo seu tradutor. Este é, de certo modo, o caso da tradução de Bizzarri<sup>26</sup>.

Em segundo lugar (que decorre do primeiro), se estabelece outro enlace: a coautoria, ou parceria do tradutor. Para considerar a coautoria do tradutor é mister verificar, antes, como é percebido o transporte. Abordando visões diferentes do ato de produzir um “original” e de traduzi-lo, infere-se o lugar ocupado pelo tradutor, o qual obedece quase estritamente ao texto de partida, enquanto este último se revela na maioria das vezes desdobramento e resultado de outros textos. Ao tradutor é designado o não-lugar, *atopos*, o entrelugar, fato que pode ser positivo quando faculta uma mediação cultural, mas não quando se lhe nega importância.

Como não se dispõe de perfeita correspondência entre os diferentes sistemas lingüísticos, o tradutor dirime os rumos do trabalho por meio de suas escolhas semânticas.

Quanto ao aspecto da homologia entre original e tradução, a lingüística estrutural demonstrou que os diferentes idiomas não são sistemas rigorosamente homólogos, de modo que é impossível achar correspondências exatas entre dois textos escritos em línguas diferentes. Além disso, a teoria literária do século XX revelou que em última análise todo texto provém de outro texto [...] (BRITTO, 1999, p. 240)

---

<sup>26</sup> Rosa, na correspondência com Bizzarri, sugeria caminhos e elucidava a seu tradutor diversos significados dos vocábulos contidos em *Corpo de Baile*, o que viria a ser um aprendizado útil para o seguinte empreendimento de Bizzarri, a tradução de *Grande sertão: veredas*, após a morte do autor.

É factível, portanto, estabelecer analogias entre o original e outras produções, isto é, fontes especialmente condutoras ao modo de pensar daquele sistema do texto original, constituído de língua e cultura. Por tal motivo, os estudos de tradução têm-se aliado, com razão, aos da interculturalidade. Hans Joseph Vermeer, um dos principais estudiosos desta corrente, assevera: “o tradutor tem que ser versado em duas culturas e suas respectivas línguas e, muito particularmente, no assunto de que trata o texto a traduzir” (VERMEER, 1986, p. 28). Para traduzir Guimarães Rosa, como nem todas as imagens nem todos os termos correlativos aos de suas obras existem em outros sistemas linguístico-culturais – particularmente aqueles criados ou já dicionarizados, porém com significado novo conferido pelo autor – necessário se faz que o tradutor, não sendo tão-somente um “cambista”, crie, tenha participação maior e seja também o autor dos termos por ele cunhados na língua de chegada, quando diante das impossibilidades de tradução. Demais, a tradução se encarrega da “continuação da vida da obra”, como vemos em Walter Benjamin (2001, p. 198), dado que o original, em sua língua mãe, não se pode modificar – a menos que dele fosse feita apenas uma adaptação ou atualização ortográfica. “Nelas [traduções], a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento” (BENJAMIN, 2001, p.195). Seria esta a mesma continuação da vida da obra divisada por Guimarães na tradução de Bizzarri? Diz o autor: “eu ‘continúo’, no texto seu italiano, e, não duvide, em muitas passagens me sinto superado, ultrapassado” (ROSA, 2003, p. 26), “quem quiser realmente ler e entender G. Rosa, depois, terá de ir às edições italianas” (ROSA, 2003, p. 37). Seguramente a tradução resta igualmente predestinada a sofrer renovações, sendo ela a representação de seu tempo na história de sua língua, além de refletir sua autoria: o tradutor.

Um dos casos onde se verifica a coautoria ou parceria consiste no fato de que várias traduções de um mesmo original, para uma mesma língua, por diferentes tradutores, implicam textos de chegada diferentes, possivelmente todas de indiscutível qualidade. A essa

pluralidade de textos traduzidos, isto é, das escolhas, Venuti chama de “deslizamento do significado na transição da língua fonte para a língua-meta” (VENUTI, 1995b, p. 113). Se não houvesse o “excesso de significação da língua meta”<sup>27</sup> dar-se-ia um mecânico processo de conversão, sem considerar escolhas calculadas dos significantes, redundando sempre nos mesmos resultados em diferentes traduções, e “desinvestindo” o tradutor de sua posição de coautor, porquanto o produto, sempre igual, não teria meios de se modificar. Mas a tradução pode conferir continuidade à matriz, opinião compartilhada pelo próprio Rosa. Walter Benjamin, como visto logo acima, defende o mesmo ponto de vista.

É necessário, a propósito, em breve parêntese, considerar Piers Armstrong<sup>28</sup>, que assinala a diplomacia do autor de *Grande Sertão: Veredas* ao lidar com seus tradutores, entendendo a importância da tradução “imperfeita” como preço da difusão de sua obra. Rosa sabia que seus textos eram um desafio para os tradutores de quaisquer línguas:

vejo que coisa terrível deve ser traduzir o livro! Tanto sertão, tanta diabrura, tanto engurgitamento. Tinha-me esquecido do texto. O que deve aumentar a dor-de-cabeça do tradutor, é que: o concreto, é exótico e mal conhecido; e, o resto, que devia ser brando e compensador, são vaguezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos. Deus te defenda. (ROSA, 2003 a, pp. 38 -39)

Ao tradutor alemão e ao italiano referira Rosa mensagens similares, registradas nas respectivas correspondências: a cada um felicitava por ser seu melhor tradutor. Em concordância com Armstrong, cremos que a postura de Rosa objetivasse atrair e estimular seus tradutores na árdua empreitada de traduzir-lhe a obra. Entretanto, isso não diminui a coautoria, e sim a corrobora. Se Rosa é um duplo autor por, primeiro, ser autor de suas obras, e, segundo, autor das palavras criadas, um tradutor seu é duplamente coautor pela tradução

---

<sup>27</sup> Vejamos o trecho inteiro: “o próprio fato de existir mais de uma escolha, de que outro tradutor possa fazer uma escolha diferente, insinua um deslizamento do significado, na transição da língua-fonte para a língua-meta: o que geralmente ocorre pode ser caracterizado como um excesso de significação na língua-meta e, simultaneamente, uma perda de significação na língua-fonte, os quais o tradutor tenta limitar escolhendo um significado específico e excluindo outros. Porém os significantes que o tradutor é obrigado a escolher para executar esta função limitadora resultam ser não apenas ineficientes, mas ativos na promoção do deslizamento semântico.” (VENUTI, 1995b: 113))

<sup>28</sup> Veredas de Rosa nº 1 / 2000, 768 p.



literária em si e pela recriação de tais termos. Acresce que da mesma forma como as criações do original são passíveis de penetrar na língua do autor, assim também se dá com as recriações na língua meta.

Em mais de novecentos neologismos registrados por Mendes<sup>29</sup>, lemos em Bastianetto<sup>30</sup> que quase oitenta foram recriados por Bizzarri, já que o propósito de uma tradução desse porte é reproduzir o texto também com neologismos de significado ou de função e desvios da língua culta. James Joyce, guardadas as dessemelhanças entre ele e Rosa, também trabalhou com as palavras, criando novos termos na experimentação da língua e gerando incontáveis estudos na interpretação de seu *Ulysses*, do *Finnegans Wake* e de *Un coup de dés*, que até hoje inquietam os leitores na busca dos significados ocultos. Formulamos o seguinte questionamento: teria João Guimarães Rosa visualizado um leitor ideal, capaz de acompanhar o autor, lado a lado, no recorrido de todo o texto?

A resposta vem em duas vias. Por um lado, reconhecemos Walter Benjamin, que concebe a obra de arte sem objetivar um leitor. Por outro, sabemos a visão de teóricos como Umberto Eco, para quem existe um leitor ideal que deve ser imaginado pelo autor (também o tradutor-coautor?) para escrever o texto. Então há, de fato, uma encruzilhada sobre a qual queremos passar de maneira não contrastiva, mas intercambiante. Porque argumentos de ambos os lados são pertinentes, solicitando uma abertura para além de simples verticalizações.

Walter Benjamin entende a obra de arte como uma produção desprovida de um receptor, que aparecerá posteriormente na leitura. A arte nasce e é autêntica na medida em que não se dirige a um público em especial, por não ter a necessidade de comunicação. “Pois nenhum poema dirige-se ao leitor, nenhum quadro, ao espectador, nenhuma sinfonia, aos

---

<sup>29</sup> Eliana Amarante de Mendonça Mendes. **Os neologismos em Grande Sertão: Veredas: problemas de tradução**. Universidade de São Paulo / USP, Brasil, 1992. Tese de Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa.

<sup>30</sup> Veredas de Rosa n° 1 / 2000, 768 p.

ouvintes” (BENJAMIN, 2001, p. 189). Esse é um ponto de discussão constantemente levantado pela crítica rosiana: haveria um público leitor em especial pensado por Guimarães Rosa ao elaborar a sua Obra? Um leitor capaz de embrenhar-se por todo o léxico, e de cada vocábulo compreender as origens e os processos de criação que aliam latim, grego, tupi, outras tantas línguas, termos usados pelos sertanejos dos Campos Gerais, um leitor que, sobretudo, compreenda quando se trata desses termos e quando está diante de uma criação unicamente rosiana, como as tantas palavras em cuja sonoridade, e somente nela, reside a significação. Para essas questões indecifráveis uma resposta pode ser aventada conjecturando com Benjamin, em seu ensaio “*Die Aufgabe des Übersetzers*”. Pode-se tomar a obra de Guimarães Rosa como a arte a que Benjamin se refere. E a tradução, seria ela, para Benjamin, uma obra de arte, como o original? Decerto que não. Ao menos, deixa-a em outro patamar, apontando a “diferença de estatura entre ambos no âmbito da arte” (BENJAMIN, 2001, p. 189). E, se a obra de arte não existe em função do leitor, a tradução, segundo Benjamin, tampouco deveria comprometer-se com esse leitor. Em todo caso, vejamos o que diz Benjamin sobre a traduzibilidade:

A traduzibilidade é, em essência, inerente a certas obras; isso não quer dizer que sua tradução seja essencial para elas mesmas, mas que um determinado significado inerente aos originais se exprime na sua traduzibilidade. É mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá ser capaz de significar algo para o original. Entretanto, graças à sua traduzibilidade, ela encontra-se numa relação de grande proximidade com ele (BENJAMIN, 2001, p.193).

Por outro lado, Umberto Eco (2004) considera que “[o] texto está, pois, entremeadado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos” (ECO, 2004, p. 37, grifo nosso). Dessa forma, assinala a existência do leitor ideal, o “leitor-modelo”, intuindo-lhe a capacidade de “cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente” (ECO, 2004, p. 39). O crítico italiano aponta os mecanismos de que lança mão o autor para provocar a contento seu leitor, embora ambos não

enverguem as mesmas competências enciclopédicas: “o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo. Gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos de outros – como, aliás, em qualquer estratégia.” (ECO, 2004, p. 39).

A mesma convicção de Umberto Eco – que prevê o leitor ideal de uma obra original – parece sustentar Vermeer, ao insistir na importância do fim que a tradução se propõe, para nortear a direção da mesma, pois para ele uma tradução visa sempre a um escopo, e, portanto, a um tipo de leitor. “Não é o texto de partida o factor determinante, não o é a fidelidade a este, mas a ‘fidelidade’ ao objectivo, à intenção e destino dados ao texto de chegada. O factor central de cada tradução é o texto de chegada”. (VERMEER, 1985, p. 8).

Vermeer recebeu opositores e partidários. Os partidários, como Christiane Nord, deram continuidade aos estudos da *Skopostheorie* e ao modelo funcional da tradução. Compreendemos que, embora, à primeira vista, o teórico se afaste do célebre caminho sugerido por Schleiermacher (levar o leitor da tradução ao seio de origem do texto de partida), em seu cerne não o faz completamente, ao menos não de forma categórica, o que explicaremos posteriormente.

Tanto Eco quanto Vermeer enfatizam a importância de entrever a estratégia que cada texto suscita, no intuito de atingir o seu alvo, que para Eco, escritor de “originais”, consiste no “leitor ideal” e para Vermeer, no objetivo da tradução, o que, dito de outro modo, não deixa de ser a focalização de um leitor específico. Mas será que Eco, que se refere ao texto original, teria igual julgamento em relação a uma tradução? Caso se trate de não transformar o original em um “primo de segundo grau”, em aclimatação, concordamos com a preocupação de Vermeer, ao tomar em conta a recepção da tradução, especialmente em relação a Guimarães Rosa, por motivo das características culturais e estilísticas de sua obra. Dito de outra forma, concordamos, se tal preocupação aplicada a *Grande Sertão: Veredas* advertir sobre os perigos

de transformar o livro em “*giardino all’italiana*”, também refutado por Bizzarri. Caso contrário, não lhe seguimos o parecer.

Cada cultura tem as suas formas habituais. Cada texto ou reflecte tais hábitos e tradições ou diverge deles duma maneira particular. É este o caso da literatura séria que faz uso intencional do desvio da norma. Se, portanto, cada cultura tem as suas expressões individuais, a tradução tanto quanto possível “literal” cria um texto de chegada na cultura de chegada que diverge do que *aqui* é habitual e tradicional, porque repete o que mais bem pertence a outra cultura. A tradução literal torna o texto mais distanciado do leitor de chegada do que o era para o leitor de partida. (VERMEER, 1985, p.7)

Sob uma perspectiva, retomemos a questão feita no início: será o carácter da obra o que dita as fronteiras de atuação do tradutor? Parece já termos encontrado em Vermeer uma resposta, que explica, conjuntamente, a possível aproximação com Schleiermacher:

Regra suprema é a atenção do objectivo do texto. É ele que determina a “estratégia” da tradução [...]. Regra segunda é a coerência do texto de chegada com a situação de chegada [...] e a coerência do texto em si, isto é, na sua estruturação interna [...] Como terceira regra diremos que, dentro dos conceitos expostos e na medida em que eles o permitem (!), se procurará “imitar” um texto de partida nos seus aspectos semânticos e formais, estando estes aspectos em hierarquia descendente de acordo com o objectivo do texto. Em textos científicos, o conteúdo (a “informação” a transmitir) será, regra geral, mais importante que a forma, mas, em obras literárias, esta ordem pode inverter-se. (VERMEER, 1985, p.17)

Sob outra perspectiva, fazemos mais um questionamento: a coautoria do tradutor depende desse grau de aproximação/afastamento do texto original? Em outras palavras, há maior coautoria do tradutor quando o carácter do texto original exige maior interferência para o melhor entendimento, observado o desafio de transpor especificidades culturais não próprias da situação de chegada? Será menor tal co-autoria em uma obra onde o tradutor não poderá interferir, senão com restrita liberdade? A lógica de análise, parece-nos, não dispõe de força para ser excessivamente matemática. A atitude de autonomia exigida de cada tradutor sempre o consagrará como um parceiro do autor, mas não se lhe pode medir, à exatidão, o grau de co-autoria, a menos que, com Vermeer, pensemos em maior ou menor obediência ao destino que se procurava dar àquela tradução. Para Nord (2000), o modelo funcional, referido acima, pode

ser aplicado a qualquer texto, dos práticos aos literários. O método deve ser usado com cautela, posto que o modelo funcional tem grande tendência a incorrer em adaptação<sup>31</sup> não somente de um trecho, mas de todo o texto, o qual se distancia, ao nosso ver, do conceito de tradução. Retomando Britto (1996, p. 469), “Quando leio Thomas Mann traduzido para o português por Herbert Caro, é porque quero ler Mann e não sei alemão, e não porque quero ler Herbert Caro”. O mesmo serve para os casos de aculturação do texto original quando levam em conta a fictícia elucubração de como o autor teria escrito se fosse na língua da tradução. A isto também chamamos de adaptação.

Se a Arte, e, em nosso caso específico, a literatura, é um precipitado exclusivamente pessoal do autor, parece-nos vã a conjectura do que incitaria o artista à produção de cada obra.

A nossa visão de tradução mantém-se enlaçada ao conceito de Schleiermacher, discutido em 1.1. Se há ou não um leitor ideal, cremos inviável apontar a validade da concepção de Benjamin – a Arte não pressupõe um receptor – ou a de Eco – leitor-modelo –, pois não se pode saber a intenção do autor do original. O tradutor, sendo transparente (retomaremos o tema no parágrafo seguinte) ou imprimindo marcas pessoais, continua a ser copartícipe, e responsável pela continuidade daquele original. Uma coautoria bem firmada se patenteia quando o tradutor entrega ao leitor o máximo possível daquele original a ele confiado, tendo inclusive apreendido da cultura de partida traços inexistentes ou aparentemente inexistentes na cultura de chegada, o que é explicado talvez pela indagação de Mounin (1976: 30-31): “*Comment traduit-on les faits de civilisation (ce qui comprend aussi des émotions, des sentiments, des idées) quand il s’agit de les faire passer dans une langue*

---

<sup>31</sup> a adaptação é o limite extremo da tradução: aplica-se em casos onde a situação toda a que se refere a TLO não existe na realidade extralingüística dos falantes da LT. Esta situação pode ser recriada por uma outra equivalente na realidade extralingüística da LT. Este procedimento foi descrito por Vinay e Darbelnet (1977, q.v. 2.1.1, p. 30) e por Vázquez-Ayora (1977), além de ser comentado por Newmark (1988). (BARBOSA, 1990, p. 76)

*qui ne possède (apparement) ni ces objets, ni ces sentiments, ni ces idées, ni ces émotions ?”<sup>32</sup>*

A noção de coautoria, na esteira das análises de tradução, tem sido estudada por atuais tradutores, os quais justificam a “aparência” do tradutor e o aspecto que o mesmo aporta à obra original – em contraposição à transparência ou invisibilidade do tradutor. O resultado do trabalho dependerá de sua relação com as línguas e culturas em questão, ao lado da interpretação e criatividade no ato de transformar o texto-fonte, ou texto original. Essa vertente que abaliza a idéia de coautoria normalmente vem ao encontro dos repetidos intentos de teorizar a impossibilidade da tradução, porque incentiva o tradutor a fazer as alterações inevitáveis.

Ao constatar a incipiente reflexão que leitores e críticos faziam e ainda fazem da tradução, olvidando ou negligenciando a especificidade de seu papel, Lawrence Venuti (1995), propõe descrever o texto traduzido, o que, lembramos, permitirá perceber intromissões e criações operadas pelo tradutor no texto-meta, “medindo” a sua coautoria. Segundo Venuti, o próprio leitor pode tecer inferências sobre a tradução, sem ao menos saber a língua do texto original. Por isso nos servimos, também, das impressões sobre o livro rosiano, de leitores italianos que não conhecem a Língua Portuguesa. Venuti propõe duas vias de estudo para proceder à descrição de uma tradução: a) uma evidencia a coautoria do tradutor, cujo trabalho depende das escolhas (exclusões e inclusões) por ele efetuadas; b) a outra diz respeito à técnica de análise crítica do processo tradutório.

Vejamos a primeira: coautoria ou invisibilidade do tradutor? Se diversas traduções de um mesmo original são diferentes entre si é porque escolhas são feitas. Outrossim, a tradução inversa, decerto, não resulta no texto fonte, como dissemos antes, já que cada tradução é uma

---

<sup>32</sup> “Como se traduzem os feitos de civilização (aqueles que compreendem também emoções, sentimentos, idéias) quando se trata de fazê-los passar por uma língua que não possui (aparentemente) nem tais objetos, nem tais sentimentos, nem tais idéias, nem tais emoções?”

recriação única do original. A coautoria supera, então, a noção ultrapassada da invisibilidade do tradutor, que Venuti refuta: “Os efeitos sociais da invisibilidade do tradutor acrescentam uma urgência ainda maior à necessidade de uma desmistificação da prática da tradução.” (VENUTI: 1995b, p. 112), e ainda:

Minha contribuição [...] consistirá no desenvolvimento de duas linhas de questionamento inter-relacionadas: primeiro, quero explorar e expandir a idéia já aceita de que a tradução é uma produção ativa de um texto que se assemelha ao texto original, mas que mesmo assim o transforma [...] (VENUTI: 1995b, p. 112,113)

Apoiamo-nos nessa via para embasar a nossa convicção do papel de recriação do tradutor literário, considerando diferentes graus de modificação de acordo com a natureza do texto original. Em nosso caso específico, quando Bizzarri opta por um termo em detrimento de outro, evidencia o processo de decisão pessoal do intérprete – o tradutor é um leitor que interpreta, recria, não é uma máquina a operar mecanicamente. Bizzarri conhece a fundo Guimarães Rosa e seu estilo. A correspondência com o autor demonstra o cauteloso e meditado labor de “reconstituição” que o tradutor desempenhou. O próprio Rosa lhe dá permissão para recriar, para interferir, usar a imaginação, e, em casos como o dos nomes próprios, autoriza-o a transformá-los de acordo com a realidade dos receptores italianos. Vejamos uma entidade da obra, o demônio, tema recorrente em *Grande Sertão: Veredas*, bem como os vários nomes com que se apresenta no decorrer da narração. Riobaldo cita alguns, na página 33/35-36:

*o Tal - il Tale; o Arrenegado - il Rinnegato; o Cão - il Cane; o Cramulhão - il Cramuglione; o Indivíduo - l'Individuo; o Galhardo - il Gagliardo; o Pé-de-Pato - il Pié-d'Anatra; o Sujo - il Sozzo; o Homem - l'Uomo; o Tisnado - l'Affumicato; o Côxo - lo Sciancato; o Temba - il Temba; o Azarape - lo Scalognone; o Coisa-Ruim - il Cosa-Trista; o Mafarro - il Mafarro; o Pé-Preto - il Pié-Nero; o Canho - il Mancino; o duba-dubá - il Bafometto; o Rapaz - il Giovanotto; o Tristonho - il Tetro; o Não-sei-que-diga - il Non-so-se-dirlo; O-que-nunca-se-ri - Quello-che-non-ride-mai; O Sem-Gracejos - lo Sgraziato*

A maior parte deles revela transformação, e não mera conversão dicionarizada. Basta visitar as demais traduções da mesma obra para outras línguas e verificar a interpretação de cada tradutor. E, precisamente sobre a interpretação, Rosa alerta Curt Meyer-Clason, reforçando-lhe a lembrança de que a obra deve ser compreendida primeiro, para depois ser traduzida: “[s]empre que estiver em dúvida, jogue o sentido da frase para cima, o mais alto possível. Quase em cada frase, o ‘sovrasenso’ é avante – solução poética ou metafísica. O terra-a-terra serve só como pretexto”. (ROSA, 2003 b, p. 14). Essa posição do autor é ciente da “natureza profundamente transformadora da tradução e a intervenção ativa do tradutor” (VENUTI, 1995b, p. 113).

Venuti empenha-se em demonstrar que a visão antiga, à qual pertencem Catford, Nida e outros renomados tradutólogos, tanto de invisibilidade ou transparência do tradutor, quanto de domesticação do texto original, constituem correntes opostas no debate atual da tradutologia. Sugere, em contraposição, o diálogo com o texto estrangeiro, deixando claros vestígios de sua origem, de traços culturais alheios aos da cultura meta. Precisamente neste momento, Venuti convoca o conceito de ética proposto por Berman, que vê a necessidade de “hibridizar” o texto, “forçando a língua e a cultura domésticas a registrarem a estrangeiridade do texto estrangeiro” (BERMAN, 1992 apud VENUTI, 2002, p. 195) mas não domesticar o texto de forma a fazê-lo parecer uma criação da língua-meta, como muitas vezes pensa Vermeer, “traduzindo uma pesada exposição científica alemã numa palestra elegante à maneira portuguesa para melhor acolhimento por um público português” (VERMEER, 1986, p. 7), ou considerando que “o tradutor tem a obrigação de ‘melhorar’ o texto de chegada para realizar o objectivo deste” (VERMEER, 1986, p. 16). O texto precisa mostrar sua origem, dialogar com a língua-meta e sua cultura. Não há como negar que o quase esquecido Rónai já acenava a importância de deixar tais vestígios de estrangeirização da obra. E, ainda mais longe no tempo, Schleiermacher, no século XIX, poderia ter sido o precursor dessa teoria.



Por sua vez, Breno Silveira, em a sua obra-referência *A arte de traduzir*, por ser antiga (escrita em 1954), guarda a noção de transparência, que remete à invisibilidade do tradutor, discutida por Venuti: “[o] tradutor não é *co-autor*; é, simplesmente, humildemente, *tradutor*. [...] O que o tradutor deve – e tem a obrigação de fazer – é verter os livros estrangeiros, do começo ao fim, de acordo com as regras gramaticais, com a índole, com a ‘higiene’ de nossa língua.” (SILVEIRA, 2004, p. 54).

Quase da mesma esteira, Carlos Nougué, tradutor de atividade fecunda, qualifica a tradução como “exercício da humildade”, do ponto de vista filosófico. Em entrevista dada ao *Jornal do Brasil*, diz: “Quero demonstrar o real caráter da tradução: o de um ofício importante, mas ‘serviçal’. O contrário perfeito das teorias segundo as quais ela é uma co-criação, e que tanto mal causaram a esse ofício em mais de dois mil anos de história”<sup>33</sup>. Não obstante o tradutor seja um indivíduo “apocado” e humilde, como o classifica Ortega y Gasset, em *Miseria y esplendor de la traducción*, esse exercício da humildade não exclui a parceria como a entendemos, posto que o tradutor, não sendo uma máquina neutra, age, transforma o texto, dialoga com ele e o interpreta.

Neste ponto queremos refletir sobre a multiplicidade das teorias de tradução tecidas a cada dia, e inferir que algumas não necessariamente se opõem, mas desenvolvem diferentes abordagens. Acresce que, como a tradução tem o papel de cunhar a imagem de outros povos, a “‘higiene’ de nossa língua” não lhe garante perfeição. São implicadas, no ato tradutório, ideologias, culturas e mitologias, – o que chamamos de **mitotradução** (cf. capítulo 3) – embora muitas vezes de forma desviada, graças ao controle dos textos que serão traduzidos e que entrarão em contato com a cultura de chegada.

---

<sup>33</sup> Entrevista concedida a Fernanda Dannemann, *Jornal do Brasil*, em 15/07/07.

Translation wields enormous power in constructing representations of foreign cultures [...] Foreign literatures tend to be dehistoricized by the selection of texts for translation, removed from the foreign literary traditions where they draw their significance. And foreign texts are often rewritten to conform to styles and themes that *currently* prevail in domestic literatures<sup>34</sup> (VENUTI, 1998, p. 67)

Como bem ressalta Venuti, a tradução tende a familiarizar as especificidades da cultura de origem, desconhecidas pelos leitores da tradução, de modo a, inevitavelmente, des-historicizar, por pouco que seja, o texto de partida. Essa des-historização incita os leitores estrangeiros a visitarem os territórios da imaginação, ensejando a produção de mitos. Outrossim, as diferenças culturais entre os leitores de várias línguas acionam a criatividade no sentido de atribuir significado àquelas noções cujo sentido falta em uma ou outra língua.

### **1.3 Descrição de uma tradução: identidade *versus* elemento estrangeiro**

Dando continuidade à proposta de Venuti – a coautoria do tradutor –, descreveremos o texto de Bizzarri, completando, no capítulo seguinte, com o modelo dos Estudos Descritivos da Tradução proposto por Gideon Toury. Na segunda via de estudo, Venuti diz ser possível avaliar uma tradução por meio da descrição da mesma, considerando o contexto social em que foi gerada:

[em] segundo [lugar], este exame me permitirá formular uma técnica de leitura crítica na qual o processo produtivo da tradução poderá tornar-se visível de algumas formas, inclusive para leitores que desconheçam a língua estrangeira na qual o texto original foi escrito. Em ambos os casos, o objetivo é descrever – ao invés de prescrever – a prática da tradução e, mais do que isso, descrevê-la de forma a respeitar [...] a especificidade lingüística do texto traduzido, inserindo-o no contexto social em que foi produzido (VENUTI, 1995b, p. 113)

---

<sup>34</sup> “A tradução exerce enorme poder na construção de representações das culturas estrangeiras. As literaturas estrangeiras tendem a ser des-historicizadas pela seleção de textos a serem traduzidos, deslocados das tradições literárias estrangeiras, de onde elas extraem significação. E os textos estrangeiros são sempre reescritos em conformidade com estilos e temas que correntemente prevalecem nas literaturas domésticas”. (tradução nossa)

Uma das formas de descrever a tradução, para Venuti, é verificar a fluência do texto traduzido. Há tradutores que propositadamente entregam um texto de difícil fluência, obedecendo ao mesmo efeito do original em seus leitores. Contudo, a fluência constitui estratégia, que, segundo o teórico, ilusoriamente “gera um efeito de transparência, a partir do qual se pressupõe que o texto traduzido representa a personalidade ou a intenção do autor estrangeiro ou o sentido essencial de seu texto.” (VENUTI, 1995b, p. 117). E, paralela ao sistema de chegada, onde habitam sua cultura e língua, caminha a “ideologia da consumibilidade”, a determinar o perfil de uma tradução vendável porque, obviamente, de fácil apreensão: “quanto menos canhestra, estranha e ambígua for uma tradução, mais legível será, e, portanto, mais ‘consumível’” (VENUTI, 1995b, p. 117). Se o pesquisador que pretende descrever um texto traduzido desconsiderar tal ideologia, incorrerá em falsas conclusões acerca do tradutor ao defrontar um *corpus* de linguagem consumível porque definida e imposta anteriormente pelos editores ou pelo gosto do público leitor. A esse respeito, o depoimento de Roberto Mulinacci – professor da Università di Bologna e tradutor entrevistado no presente estudo – vem a confirmar que as editoras por vezes explicitam a necessidade de o tradutor elaborar um texto de leitura mais clara do que a do texto original. Conversávamos sobre os neologismos e termos de difícil tradução na obra em questão:

Mi viene in mente, subito nella prima pagina del romanzo, quel "prascovio" ("povo prascovio") reso con "ignorante" senza dar conto minimamente della storpiatura rispetto a "pacovio". Mi rendo conto che ciò sia difficile da riprodurre e anche impopolare dal punto di vista della leggibilità (nume tutelare di qualunque casa editrice, come so bene anch'io)<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> “Vem-me à mente, logo na primeira página do romance, aquele “prascovio” (“povo prascovio”), traduzido como “ignorante”, sem dar conta minimamente do estorpiamento em relação a “prascovio”. Percebo que isso é difícil de reproduzir e também impopular do ponto de vista da legibilidade (nume tutelar de qualquer editora, como também eu sei muito bem)” (tradução nossa).

Todas as entrevistas realizadas constam, na íntegra, dos anexos deste trabalho.

No que tange à materialização do trabalho no objeto livro, vinculam-se diversas estratégias e detalhes traçados quando da elaboração de seu projeto editorial:

A definição dos efeitos da tradução [...] depende fundamentalmente das estratégias discursivas desenvolvidas pelo tradutor, mas também dos vários fatores que influem na sua recepção, incluindo a diagramação da página e a arte final da capa do livro impresso; a publicidade que se faz em torno dele, a opinião dos resenhadores e os usos feitos da tradução nas instituições sociais e culturais, o modo como ela é lida e ensinada. (VENUTI, 2002, p. 175)

Por isso, Guimarães Rosa, quando escreve para seus tradutores, trata dessa arte final, da edição de sua obra *Corpo de Baile* em um, dois ou três volumes; em carta a seu tradutor alemão, Meyer-Clason, há uma evidente preocupação com a recepção da obra:

A idéia dos italianos [da Feltrinelli], de botarem na página de rosto a indicação ou rótulo: “Ciclo romanzesco”, me pareceu notável. Penso que a Kiepenheuer & Witsch não deve deixar de fazer o mesmo; os franceses começaram; o livro fica prestigiado, claro: em vez de noveletas entreligadas, “romances”, mesmo, num “Zyklus”.

Quanto à edição de *Grande Sertão* em italiano, selecionamos os seguintes pontos a descrever, aproveitando as indicações de Venuti:

- a) Editora e Coleção em que foi publicado;
- b) Preço;
- c) Apresentação por resenhista;
- d) Capa
- e) Corpo da letra, aspecto interno e manuseio;
- f) Crítica ao livro na Itália.

Integrando o grupo das maiores editoras italianas, ao lado da Mondadori, Einaudi e Hoepli, a Editora Feltrinelli publicou o livro em 1970, na coleção “I narratori di Feltrinelli”, incluindo-o na coleção *Universale Economica Feltrinelli*<sup>36</sup>, onde é publicado até a presente data, desde junho de 1976, embora com passagem, em 1985, pela coleção “Impronte”. A obra

---

<sup>36</sup> Desta coleção fazem parte: Banana Yoshimoto, Manuel Vázquez Montalbán, Isabel Allende, Doris Lessing, Antonio Tabucchi, Fernando Pessoa, Hannah Arendt, Roman Jakobson, Rossana Campo, Ryszard Kapuscinski, Haruki Murakami, Amos Oz, Pierre Lévy, Ahmed Rashid, entre outros, configurando uma verdadeira universalidade de pensares.

é confeccionada em papel jornal, o que a torna acessível ao leitor, a 13 euros, preço impresso na quarta capa, na qual se encontra breve resenha de apresentação assinada pela mais afamada brasilianista italiana, Luciana Stegagno-Picchio, falecida no ano de 2008, cujo texto, depois de explicar o sertão geográfico, delinea o sertão de Guimarães Rosa: “*uno spazio magico*” com “*individui, provvisori e paradigmatici, unici e intercambiabili, portatori ciascuno di una individualissima parola ritagliata con creatività expressionista nel tessuto vivo di una convenzione linguistica regionale*”<sup>37</sup>. Descreve a linguagem de Rosa, que “*alza il sertão da teatro di gesta rusticane a metafora del mondo*”<sup>38</sup>, e conclui: “*è forse il dono più grande che l’America Latina del realismo magico e il Brasile della parola iridata hanno fatto in questi anni a un’Europa di disseccato cerebralismo.*”<sup>39</sup>

Na capa consta o quadro de John Graz, *Bandeirantes*, de 1930, onde homens usando chapéus e empunhando armas, a cavalo, parecem appear em meio à mata, portando um provável tesouro ou decifrando um possível mapa do local. Além do inquestionável valor artístico da pintura – fora de avaliação nesta tese –, julgamo-la pertinente à obra, posto que os bandeirantes, enquanto sertanistas, constituem representação *originária* dos jagunços e sertanejos, das populações interioranas. A nosso ver, a edição italiana também poderia ter importado as ilustrações de Poty, do original, dada a observância do gravurista às cuidadosas indicações do próprio Guimarães Rosa para as edições brasileiras de seus livros. Acresce que, na simbologia dos desenhos presentes nas orelhas e folha de rosto do livro, também jaz a linguagem mítica da obra, que, na edição italiana, se manteve somente na escrita.

---

<sup>37</sup> “individuos, provisórios e paradigmáticos, únicos e intercambiáveis, portadores, cada um, de uma individualíssima palavra recortada com criatividade expressionista no tecido vivo de uma convenção linguística regional” (tradução nossa)

<sup>38</sup> “eleva o *sertão* de teatro de gestas rústicas à metáfora do mundo”

<sup>39</sup> “é talvez o maior dom que a América Latina do realismo mágico e o Brasil da palavra irisada tenham oferecido nestes anos a uma Europa de cerebralismo dessecado”

Embora desestimule a leitura, o tamanho pequeno da fonte utilizada nos “Universale Economica Feltrinelli” economiza folhas. Porém, devido às também reduzidas dimensões dessas, o número de páginas (494 páginas, acrescidas de outras 5 do glossário) é maior que o da edição brasileira (460 páginas, 5ª edição). O papel reciclado, posto que de pouco peso, facilita o manuseio do livro.

A crítica italiana manifestou-se acaloradamente desde o aparecimento de *Grande Sertão: Veredas* no Brasil, em 1956. Por exemplo, os jornais italianos, de início, se apressaram em predizer, debalde, que o livro não seria traduzido para nenhuma língua estrangeira, nem ao menos nas línguas de mesma raiz latina, face à “*lingua bizzarra, disarticolata, a volte sincopata; a volte sonora, di una efficacia sconcertante*”<sup>40</sup> (ROSA, 2003, p. 154).

A fortuna crítica italiana de *Grande Sertão* inclui escritores, filósofos, brasilianistas em geral, desde estudantes das literaturas latinoamericanas aos mais eruditos literatos do cânone italiano. No capítulo 4, teceremos considerações a respeito dos mais abalizados críticos da obra rosiana, no Brasil e no exterior: Ettore Finazzi-Agrò (Università degli Studi di Roma “La Sapienza”), Manuel Antônio de Castro (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Walnice Nogueira Galvão (Universidade de São Paulo), entre outros.

#### **1.4 Questões estético-receptoras: na trilha de Jauss e os hermeneutas**

Para falar de recepção, servir-nos-emos do pensamento de Hans Robert Jauss, da Escola de Constanza, por meio de sua obra *Estetica della Ricezione* (JAUSS, 1986), e sua apreciação da arte qual receptáculo de informações antigas e novas. Jauss explica de que modo se consolida a recepção da arte, para, em seguida, elucidar a recepção de uma tradução.

---

<sup>40</sup> “Íngua extravagante, desarticulada, às vezes sincopada; às vezes sonora, de uma eficácia desconcertante”.

Jauss, no final dos anos 1960, desenvolveu estudos que reposicionavam as teorias literárias do século XX, levando em consideração, para a experiência artística, a análise histórica e dialógica da obra de arte. Nesses estudos, observa que a arte sempre foi um confluir de “imitazione e creazione, conservazione e invenzione, tradizione e innovazione”<sup>41</sup> (JAUSS, 1986, p. 24), em que tais opostos se integram, e seria um equívoco considerar apenas uma das partes, visto que o antigo somente se preserva através de novas leituras e atualizações. “Laddove l’arte segue semplicemente la norma di ciò che proviene dal passato, nasce solo epigonismo, laddove essa punta soltanto sul nuovo e nuovissimo, nasce solo dilettantismo (o la desolazione della fantascienza).<sup>42</sup>” (JAUSS, 1986, p. 25) Como exemplo, e valendo-se da idéia de Erich Auerbach, situa Dante Alighieri em um lugar mediador entre a experiência do passado e as primeiras experiências da idade moderna. E, aproveitaríamos o momento para situar *Grande Sertão: veredas* nesse contexto preciso, obra de arte catalisadora de tradições às quais se mesclam criação e inovação. Grandes escritores, artistas, filósofos ocuparam esse lugar mediador, ou pelas contingências históricas ou pelo teor da sua obra, inauguradora de concepções inéditas.

O antigo chega a ser compreendido por meio da interpretação, da crítica, do museu do imaginário do século XIX, da intertextualidade do XX, entre outros. Para abordar as questões da experiência estética e da experiência histórica, Jauss se baseia em Hans Blumenberg e Walter Benjamin, e explica que o ponto crucial seria defrontar esteticamente o novo, perceber seu despontar na passagem de uma época a outra, e, mais ainda, saber-se em tal passagem, por exemplo, o antes e o depois de Cristo. “La questione dei primi inizi, della possibilità della

---

<sup>41</sup> “imitação e criação, conservação e invenção, tradição e inovação” (tradução nossa)

<sup>42</sup> “Onde a arte segue simplesmente a norma daquilo que provém do passado, nasce somente epigonismo; onde ela aponta somente para o novo e novíssimo, nasce somente dilettantismo (ou a desolação da ficção científica)”.

*loro esperienza e inoltre della separazione delle epoche, del loro senso fattuale, ancora mitico o solo retrospettivo, occupa oggi storici di ogni campo.*<sup>43</sup>” (JAUSS, 1986, p. 30).

A mudança de uma época a outra, como muitos livros de história querem mostrar com a metáfora da passagem epocal, é muitas vezes simplificada, porquanto a mudança histórica não é observável senão por meio de distanciamento temporal. Quando se passa do antigo ao novo, traz-se “*più di un antico babaglio*”<sup>44</sup>, diz Jauss, e “*la medesima soglia non sta a disposizione di tutti i contemporanei allo stesso modo*”<sup>45</sup>” (JAUSS, 1986, p. 33). Exemplificando, situa Petrarca, o qual tinha consciência da transição em que se encontrava, como testemunho da curva epocal entre a escuridão da Idade Média e a Idade Moderna.

A literatura, com a função comunicativa que lhe é inerente, envolve o receptor como mais um agente do processo, posto que é nele que tal função se completa. “*L’estetica della ricezione, della cosiddetta Scuola di Costanza, si è trasformata, a partire dal 1966, sempre più in una teoria della comunicazione letteraria. Il suo oggetto è la storia della letteratura intesa come processo a cui prendono parte tre istanze: l’autore, l’opera e il pubblico*”<sup>46</sup>” (JAUSS, 1986, p. 135). O conceito de “recepção” é usado significando tanto a apropriação como a troca, e o de “estética”, a questão da experiência da arte: “*La ricezione, in quanto concetto estetico, possiede un senso tanto passivo quanto attivo*”<sup>47</sup>” (JAUSS, 1986, p. 136), pois se refere ao efeito produzido pela obra e à forma como ela é recebida, inclusive pelo próprio autor, desde que começa a escrever, efetuando-se, assim, a dobra:

---

<sup>43</sup> “A questão dos primeiros incios, a possibilidade de sua experiência e ainda da separação das épocas, de seu senso real, ainda mítico ou somente retrospetivo, ocupa hoje historiadores de todos os campos.”

<sup>44</sup> “mais de uma antiga bagagem”

<sup>45</sup> “a mesma passagem não está à disposição de todos os ontemporâneos do mesmo modo”

<sup>46</sup> “A estética da recepção, da famosa Escola de Constança, transformou-se, a partir de 1966, sempre mais em uma teoria da comunicação literária. Seu objeto é a história da literatura entendida como processo do qual fazem parte três instâncias: o autor, a obra e o público”

<sup>47</sup> “A recepção, enquanto conceito estético, possui um sentido tanto passivo quanto ativo”



Infatti, solo una teoria della letteratura che consideri, nell'analisi dei processi di ricezione, l'interazione di incidenza e ricezione, può mettere in luce l'interpretazione come processo comunicativo in cui si produce lo scambio costante tra autori, opera e pubblico, tra esperienza passata ed attuale dell'arte<sup>48</sup>. (JAUSS, 1986, p. 136).

A obra, por conseguinte, atinge a sua concretização quando se leva em consideração o papel ativo do leitor na interpretação, já que a literatura é um processo comunicativo no qual há de se reconhecer as funções ativas do ato de compreender. Por isso “*l'estetica della ricezione intende se stessa come una scienza comprendente-senso, dunque ermeneutica*”<sup>49</sup> (JAUSS, 1986, p. 136-137). A recepção compreende também a comparação de literaturas no tempo e no espaço, e, portanto, nessa dialética, o intercâmbio de experiências, a “*tensione di appropriazione e rifiuto dell'estraneo, di conservazione e ringiovanimento del passato*”<sup>50</sup> (JAUSS, 1986, p. 143). O intérprete dá sentido e atualiza obras canônicas, tipos de gêneros e épocas. Não que a época literária em si exerça importante papel, mas sim a análise de incidências de certos fenômenos predominantes, pois, na verdade, o ponto de vista da estética da recepção

Dissolve il concetto epocale hegeliano di spirito oggettivo, vale a dire la rappresentazione di una unità simbolica di tutti i fenomeni contemporanei; essa permette di conoscere la non-contemporaneità di ciò che è contemporaneo, rispetto alla quale uno stile epocale rappresenta solo più la norma estetica predominante. (JAUSS, 1986, p. 144)<sup>51</sup>

Retomando o que foi dito sobre a confluência do antigo com novo, é importante salientar a relevância prestada por Jauss – e pela Escola de Constança – ao caráter de experiência comunicativa da literatura – oposta a Benjamin? – que não existe sem o receptor. “*La comunicazione letteraria tra presente e passato resta vincolata all'orizzonte storico*

---

<sup>48</sup> “De fato, somente uma teoria da literatura que considere, na análise dos processos de recepção, a inteiração de incidência e recepção, pode pôr em evidência a interpretação como processo comunicativo no qual se produz a troca constante entre autor, obra e público, entre experiência passada e atual da arte”.

<sup>49</sup> “a estética da recepção se entende como uma ciência que compreende senso, portanto, hermenêutica”.

<sup>50</sup> “tensão de apropriação e rechaço do estranho, de conservação e rejuvenescimento do passado”

<sup>51</sup> “dissolve o conceito epocal hegeliano de espírito objetivo, isto é, a representação de uma unidade simbólica de todos os fenômenos contemporâneos; ela permite conhecer a não-contemporaneidade daquilo que é contemporâneo, em relação à qual um estilo epocal representa apenas mais a norma estética predominante.”

*dell'interprete*<sup>52</sup>” (JAUSS, 1986, p. 145), o que implica olhares parciais da obra, e, necessariamente, dessemelhantes. Para Jauss “*la funzione estetica [...] si radica nel godimento estetico, che – inteso come godimento di sé nel godimento dell'estraneo, vale a dire come esperienza di se stessi nell'esperienza dell'altro – può aprire la comunicazione.*”<sup>53</sup> (JAUSS, 1986, p. 146). Ao mesmo tempo, a partir dessa “ponte hermenêutica” e através da visão do outro, diferentes percepções do mundo podem se desfechar para o leitor. Finalmente, Jauss alerta que é necessário “[r]iunire questi accessi in una teoria ermeneutica, per poter cogliere la comunicazione letteraria non solo diacronicamente nei processi di ricezione, bensì anche sincronicamente nei sistemi di comunicazione”<sup>54</sup> (JAUSS, 1986, p. 148)

No caso da obra rosiana em estudo, lembramos que ela, em seu contexto cultural e lingüístico, significou uma revolução na Literatura Brasileira. Contudo, no contexto do sistema de chegada em questão, ou seja, na Itália, não provocou tal revolução, pois foi aproximado a autores já consagrados, que, possivelmente, já desempenharam tal papel revolucionário. Sem julgar se tais comparações têm justificativas, está em questão a menção a tais autores pelos nossos entrevistados.

---

<sup>52</sup> “A comunicação literária entre presente e passado fica vinculada ao horizonte histórico do intérprete”

<sup>53</sup> “a função estética [...] radica-se na fruição estética que – entendida como fruição de si na fruição do estranho, isto é, como experiência de si mesmo na experiência do outro – pode abrir a comunicação.”

<sup>54</sup> “[r]eunir estes acessos em uma teoria hermenêutica, para poder colher a comunicação literária não só diacronicamente nos processos de recepção, mas também sincronicamente nos sistemas de comunicação.”

## CAPITULO II

### TRADUÇÃO ITALIANA DE GRANDE SERTÃO VEREDAS: QUESTÕES DE PRAXIS

#### **2.1 Apreciação do ato de traduzir: Guimarães Rosa e Edoardo Bizzarri em diálogo**

O presente capítulo assiste ao processo de inteiração da cultura rosiana-brasílica-sertaneja, colhida em sua fonte primeira, pelo tradutor italiano Edoardo Bizzarri, enquanto traduzia *Corpo de baile* (1956), de Guimarães Rosa. Autor e tradutor trocaram correspondência que representaria, seguramente, profícuo aprendizado para a futura tradução de outro livro rosiano: *Grande sertão: veredas* (1956).

Em seu ofício de reconstruir filigranas – concernentes aos repertórios léxico e gramatical da língua de origem –, o tradutor, sempre que depara com dúvidas, recorre a dicionários, enciclopédias, internet, crítica literária e toda sorte de recursos que possam contribuir para o êxito de seu labor. O mais aspirado recurso, contudo, nem todos os tradutores têm à mão: inquirir diretamente o autor do original sobre passagens do texto não compreendidas em sua totalidade. Essa foi a ventura de Edoardo Bizzarri ao traduzir *Corpo de baile* em 1963/64. Data, precisamente do período dessa tradução, vasta correspondência que resultou no livro *João Guimarães Rosa, correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, que encerra preciosas informações acerca do trabalho realizado pelo tradutor, beneficiário das explanações sobre vocábulos, expressões e passagens do texto, sugestões de tradução e demais indicações de Rosa. As reflexões sobre o ato de traduzir são realizadas por Bizzarri, o tradutor experiente, e por Rosa, o poeta, criador, detentor das chaves de seu texto.

O editor do livro já anunciava tratar-se de “aula valiosíssima para tradutores e especialistas”, na qual o próprio autor propõe termos correspondentes ou indica procedimentos para chegar aos mesmos, em italiano, mostrando como os havia construído em

sua língua criada. O editor afirma, ainda, que “traduzir a ‘língua de Guimarães Rosa’ é fundamentalmente criar também uma ‘língua de Edoardo Bizzarri’”, visto que as obras rosianas exigem recriação, no mais cauteloso dos sentidos, para atingirem um desdobramento em outra língua.

Bizzarri aceita a empresa de traduzir *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, conquanto houvesse decidido não mais traduzir, como atesta na carta de 03 / 12 / 1962: “Tinha decidido encerrar definitivamente minhas experiências de tradutor. Traduzir é praticar um exercício de estilo, uma pesquisa de interpretação; é, afinal, um ato de amor, pois trata-se de se transferir por inteiro numa outra personalidade” (ROSA, 2003a, p.19). Sabia do desafio que seria levar ao público italiano uma obra colossal como a de Rosa, de estilo único. Bizzarri havia traduzido Melville, Henry James, Faulkner, Graciliano Ramos e o próprio Guimarães Rosa, que ficara cativado com a tradução do conto “Il duello” e ambicionava ter seus livros traduzidos para muitas línguas. Tendo atingido um alto estágio em sua carreira, Bizzarri dava-se já por satisfeito.

Mas aqui chegou a sua carta, acordando a amizade e a vaidade, e, com elas, vaidosas preocupações. Será que *Grande sertão: veredas*, ou outra obra do Guimarães Rosa, vai cair nas mãos de um tradutor inexperiente, que a estrague mais do que é inevitável, ao vertê-la para o italiano? [...] Autorizo portanto o ilustre Amigo – sempre que o achar oportuno e conveniente – a indicar aos editores italianos meu nome como eventual tradutor. (ROSA, 2003a, pp.19, 20)

Tal correspondência nos serve de grande fonte para o estudo da tradução de *Grande sertão: veredas*, posterior à de *Corpo de Baile*, acreditando que o aprendizado da primeira tradução foi aplicado, não com poucas reflexões e dúvidas, na segunda, não mais ladeada pelo auxílio do autor. João Guimarães Rosa faleceu em 1967, antes do início da nova empreitada de Bizzarri, tradução insistentemente solicitada por seu autor. Vejamos apenas dois – de muitos outros – exemplos, das cartas de 01/03/1963 e de 20/01/1964:

Estou *sentindo* que talvez preferiria Você com o “Grande Sertão: Veredas”, coisa maior e mais retumbante [...] No íntimo, rezo para Você ser um ciclope, e pegar os dois livros, logo, um em cada mão (ROSA, 2003: 22).

Mas, agora que Você acabou o “Corpo de Baile”, respondi ao homem [Feltrinelli] entregando-lhe o “Grande Sertão: Veredas”... desde que BIZZARRI o traduza. Fiz mal? (ROSA, 2003<sup>a</sup>, pp.130-1).

Em 27 de outubro de 1956 *Il Tempo*, de Roma, publicava artigo encabeçado pelo título “La scoperta di un capolavoro letterario che solo i Brasiliani potranno leggere”, sobre o livro *Grande Sertão: veredas*:

Orbene, chi scrive ha l'impressione che i critici brasiliani l'abbiano azzeccata e che si possa veramente festeggiare la nascita di un'opera narrativa potente e rivoluzionaria: qualche cosa come l'*Ulysses* di Joyce [...] una lingua bizzarra, disarticolata, a volte sincopata; a volte sonora, di una efficacia sconcertante [...] Purtroppo questo libro non sarà mai tradotto in nessuna lingua straniera, nemmeno in quelle di uguale ceppo latino [...] I lettori italiani dovranno dunque crederci sulla parola, perché questo capolavoro non potranno leggerlo mai [...] Il Guimarães Rosa è medico e pare si voglia dedicare, adesso, alla carriera diplomatica. Ha una faccia chiusa e contegnosa. Quando lo vedi, lo scambieresti per un notaio di provincia (ROSA, 2003, pp.154-5)<sup>55</sup>.

Tal sagração do original, foi contestada eficientemente, como vimos, por Laura Salmon. Certeza ou não do jornalista, o resultado da matéria publicada foi despertar o desafio para os tradutores, pois *Grande sertão: veredas* foi traduzido para diversas línguas.

A obra de Rosa, muito especialmente, desafia qualquer tradutor, de qualquer língua. É uma obra de arte que, antes de tudo, desafia o próprio leitor brasileiro, fato reconhecido pelo próprio autor: “agora é que vejo como certos leitores têm razão de irritar-se contra mim e invectivar-me” (ROSA, 2003a, p.51).

A cada pedido do tradutor, o autor desfia e desembaraça a trama, entretanto, é importante apontar que, em diversos casos, o tradutor já havia chegado ao resultado desejado pelo autor, mas ainda assim requeria-lhe a aprovação, tal a cautela que a tarefa exigia.

---

<sup>55</sup> Então, quem escreve tem a impressão de que os críticos brasileiros a tenham decifrado, e que se possa realmente festejar o nascimento de uma obra narrativa poderosa e revolucionária: algo como o *Ulisses* de Joyce [...] uma língua extravagante, desarticulada, às vezes sincopada; às vezes sonora, de uma eficácia desconcertante [...] Infelizmente este livro não será traduzido nunca em nenhuma língua estrangeira, nem ao menos nas de mesmo tronco latino [...] Os leitores italianos terão, então, de crer em nossas palavras, posto que nunca poderão ler esta obra-prima [...] Guimarães Rosa é médico e parece querer dedicar-se, atualmente, à carreira diplomática. Tem uma cara fechada e séria. À primeira vista, poderia ser confundido com um escrivão do interior (tradução nossa).

No caso dos nomes dos personagens, Bizzarri manifesta sua hesitação, tendo mantido no original alguns deles, traduzido outros para seus correspondentes na Língua Italiana e inventado outros, levado pela intuição, quando esta lho ditava. Ainda assim, perquiriu o autor, que lhe deu aquiescência para cada detalhe, recomendando que dessa forma continuasse a proceder, criando com liberdade, pois mais importante do que o vocábulo em si era a mensagem, o sentido do mesmo: “Gostaria de ter sua opinião e conselho a respeito dos nomes de localidades, pessoas e dos apelidos. Estou deixando alguns na língua original, e traduzindo outros ou usando o correspondente italiano, com critério exclusivamente pessoal, arbitrário e fônico”. (ROSA, 2003a, p. 36). Ao que Guimarães Rosa responde:

NOMES PRÓPRIOS. — Exato. Assim também é que eu pensava: V. deixando uns como estão, e traduzindo outros. Ou, mesmo, “inventando”. Quando entra seu “critério exclusivamente pessoal, arbitrário e fônico”, fico alegre e tranqüilo. Nele é que eu, sinceramente, confio. (O tradutor francês, de acordo comigo, está procedendo assim. Os norte-americanos deixaram tudo na forma original, o que achei ruim) Haverá casos, também, em que V. já viu que o bom, de mais vivo efeito, é a solução mista — conservar uma parte e traduzir o resto. (ROSA, 2003a, p. 38)

Indica, igualmente, quais deveriam ficar no original, quais teriam de traduzir-se, quais adotariam a forma correspondente italiana, quais se ajustariam à fonética da língua de chegada e quais teriam de “traduzadaptar-se”. Interessante para o tradutor a explicação de que alguns nomes próprios têm “certo *aspecto planetário* ou de *correspondências astrológicas*, que valeria a pena ser acentuadamente preservado, talvez” (ROSA, 2003a, p.86). São os casos dos seguintes nomes, de companheiros do personagem Pedro Orosio e das fazendas visitadas: Jovelino, Jove (Júpiter); Veneriano, dona Vininha (Vênus); Zé Azogue, Nhô Hermes (Mercúrio); João Lualino, Nhá Selenia (Lua), Martinho, Marciano (Marte) e Hélio Dias e Apolinário (Sol). Nas passagens em que evoca e inocula saberes, escreve o autor:

Seriam espécie de sub-para-citações (!?): isto é, só células temáticas, gotas da essência, esparzidas aqui e ali, como tempero [...] (Um pouco à maneira do processo de modificações do tema – que ocorre, na música, nas *fugas*?) E para funcionar, apenas, em passagens de ligação, como coloração do pano-de-fundo [...] Para a tradução, não tem rigor de importância. Apenas,

como exemplo. [...] Se eu fosse traduzir, primeiro, talvez, reduziria, neste caso, mentalmente, a: *Os cabelos, como cabritinhos pretos*. Daí, tudo se simplifica. (Noutros casos, talvez, o processo inverso, sintético, concentrando numa só palavra a expressão longa” (ROSA, 2003a, p. 87)

A visão de Rosa é a de que o tradutor deve manusear o texto com maleabilidade. Bizzarri compreende bem seu papel: “suas elucidações têm, para mim, grande valor de orientação poética, ainda mais do que lexical” (ROSA, 2003a, p. 67) “gostaria de esclarecimentos na base etimológica: orientam melhor para traduzir interpretando” (ROSA, 2003a, p.88). Sobre a tradução do nome “Campo Geral”, pondera Bizzarri que, graças à ignorância dos europeus sobre o assunto, não suscitaria nenhuma imagem, sugerindo a mudança para “Miguilim” ou “Campos Gerais”. Ao que Rosa responde: “Concordo. Ou, talvez, qualquer coisa mais bizarra, na linha de: MIBUILIM, BIMBO ou MIGUILIM, GLI OCCHI? Quanto mais à vontade V. inventar, mais me alegrará” (ROSA, 2003a, p.43). Como vemos, Rosa incita o tradutor à liberdade de criação, ciente que o importante é produzir o mesmo impacto sobre o leitor italiano.

Considerando tais permissividades, como posicionamos a noção benjaminiana de arte sem receptor? Se, para Walter Benjamin, a arte não pode pressupor a atenção de um receptor, a tradução deveria seguir o mesmo crivo? Já dissemos que, para Benjamin, a tradução ocupa outro patamar no âmbito da arte. Isto é, a tradução seria ‘algo’ a serviço do original, a serviço da arte, mas não exatamente arte. Garante-lhe sua continuação no tempo, no espaço, mas nunca a iguala. Parece que a tradução tampouco deveria mirar o leitor: “Mas se ela fosse destinada ao leitor, também o original o deveria ser. Se o original não existe em função do leitor, como poderíamos compreender a tradução a partir de uma relação dessa espécie?” (BENJAMIN, 2001, p. 191).

Benjamin afirma que uma obra poética não pretende comunicar; e que o “inaferrável”, o “misterioso”, o “poético” é precisamente aquilo que está “para além do que é comunicado”.

O mau tradutor, então, trabalharia comunicando a parte inessencial da obra, pois para restituir-lhe o lado “inaferrável” teria ele próprio de tornar-se poeta. Mas se a traduzibilidade é essencial e inerente a certas obras, somos conduzidos à mesma apreciação de Bizzarri, quando afirma existir um “*discorso universale*, interior, fundamento de todo possível idioma (o que torna possível o ato de traduzir)” (ROSA, 2003a, p. 28). Esse discurso universal pode referir-se precisamente à mensagem não comunicada, implícita, à alma da obra poética, e talvez Rosa não estivesse descaminhado ao instigar a criatividade de seu(s) tradutor(es). Ao contrário, percebia ele que a atmosfera, o cerne, a “aura evocativa que envolve o livro”, como dissera Magris, repousava além da materialidade das palavras: “A orientação válida é mesmo aquela – de só pensarmos nos eventuais leitores italianos. Não se prenda estreito ao original. Vêe por cima, e adapte, quando e como bem lhe parecer” (ROSA, 2003a, p. 7).

Acreditamos que a percepção de Rosa sobre o ato tradutório estivesse longe de uma mera adaptação, italianização da brasilidade, da assimilação dos traços culturais, mas que via a extrema necessidade de dar correspondência a vocábulos cruciais, sem a qual a obra não encontraria meios de transpor as barreiras lingüísticas e culturais. O grau de estranheza não pode afastar o receptor a tal ponto de impossibilitar sua fruição. Mantém-se firme o centro, o original, e, vez por outra, procede-se ao debruçamento desse original na cultura que o lê. Defensores dessa tradução centrípeta são, sobretudo, filósofos, como Ortega y Gasset, Schleiermacher e o próprio Walter Benjamin.

Paulo Rónai, sobre o mesmo assunto, levanta a problemática de deixar ou não que a tradução mantenha “um sabor exótico e uma parcela de opacidade” (RÓNAI, 1976, p. 76). Sua tradução de contos húngaros teve o prefácio escrito por Guimarães Rosa, que assim a descreve:

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 da de lá; não magiariza. Antes, é um abasileiramento radical, um brasileirismo generalizado, em gama comum, clara, que dá o tom. A mim, confesso-o,



talvez um pouquinho, quem sabe, até agradasse também a tratamento num arranjo mais temperado à húngara, centrado no seio húngaro, a versão estreitada, de vice-vez, contravernacular, mais metafrásica, luvarmente translática, sacudindo em suspensão vestígios exóticos, o especioso de traços húngarianos, húngarinos – o e o vinco – como o tokái, que às vezes deixa um sobregosto de asfalto. Mesmo à custa de, ou – franco e melhor falando – mesmo para haver um pouco de fecundante corrupção das nossas formas idiomáticas de escrever. (RÓNAI, 1976, p.77)

O processo de criação de *Corpo de Baile* encerra reflexões feitas sobre cada detalhe, e inegavelmente se objetiva a recepção da obra pelo leitor italiano. Cada dúvida é seguida de ponderações do autor e do tradutor. A um pedido de definição da palavra “vereda”, por exemplo, Rosa responde com demorado e detalhado texto, que poreja tanto poeticidade quanto precisão. Acompanha as missivas a preocupação constante do autor de ser útil ao trabalho de seu propagador na Itália. Para muitos vocábulos, o autor tem apenas uma noção de sua significação, pois os usa com acepções próprias. Em outros casos, muitos, usa termos de outras línguas, como o latim, por vezes modificados.

Bilbo – [...] Do latim: *bilbo*, *bilbere* = fazer o ruído de água que se escapa de uma vasilha, fazer gluglú: “*bilbit amphora*”, “*acqua bilbit*”. Achei lindo, e usei no sentido de fazer o ruidosinho de gota d’água caindo em água. (ROSA, 2003a, 53)

“corujo vismáú” Existe bisnáu ou pássaro bisnáu, significando “velhaco”, homem finório e astucioso. Mas a expressão, o termo veio do Latim: *bis malus*. Daí, o meu *vismau* — como “restituição etimológica”. Mas usado, principalmente, pela expressiva carga de estranheza e mistério, por causa da sonoridade e do aspecto, e, não menos, por ser palavra nova, desconhecida, inventada, intrigando o leitor e mexendo com seu subconsciente (ROSA, 2003a, p. 74)

A presença do latim é constante, bem como diversas paráfrases ao *Cântico dos Cânticos*, alusões ao *Apocalipse* e à *Divina Commedia*, de Dante. Explica o autor que muitas palavras não são arbitrarias e, por isso, indica suas aparições em determinadas obras conhecidas do público culto. Já outras são invenção baseada em palavras existentes:

Zambeção = Inventei. Porque podia ser um ‘monstro africano’. (De Zambeze, o rio, de nome su gestivo) (ROSA, 2003a, p. 85)

o nome MOIMECHEGO é outra brincadeira: é: moi, me, ich, ego (representa “eu”, o autor...) Bobaginas (ROSA, 2003<sup>a</sup>, p. 95)

Na página 620 [173], há um oculto desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor, só mesmo para seu uso, mas que mostra a Você, não

resisto: “Aí, Zé, ôpa!” intraduzível evidentemente: lido de trás para diante = “apô éZ ía, : a *Poesia* (ROSA, 2003a, p. 93)

Há, igualmente, casos em que Bizzarri é aconselhado pelo autor a suprimir os termos, o que constitui informação deveras importante para os estudiosos que se ocupam em cotejar original e tradução. Vejamos alguns casos:

Chapéu com nove letras – dezenove, nove – tapatrava...  
Aqui – pleno delírio do autor, ao que hoje me parece... –  
Creio que Você terá de omitir a maluqueira. Em todo o caso: no sertão, onde [...] a magia é inseparável de todos os aspectos da vida, os valentões costumam às vezes trazer letras, cabalísticas escritas, digo, gravadas, no chapéu-de-couro, ou em papéizinhos enfiados no respectivo forro; para virtudes várias, proteção perante o destino. No caso do Soropita: o “dezenove, nove” e alusão, “apocalíptica”, a trecho do próprio APOCALIPSE [...] (ROSA, 2003a, p. 81)

A simbologia, como se vê, já fazia parte das obras anteriores de Rosa. Autor e tradutor ponderam, na correspondência, o que deveriam fazer com as notas. A opinião de Bizzarri tem a aquiescência de Rosa, que faz algumas ressalvas sobre a importância de manter determinadas notas.

O que é que vamos fazer com as notas? Com perdão de nosso amigo Pedro Xisto, eu deixaria só – eventualmente – as notas das páginas 610 [162] e 617 [170]. Digo eventualmente pois, com toda a sinceridade, eu não sei se não seria melhor, para os leitores italianos, a total eliminação das notas; as referências e as curiosas aproximações me parece que percam sabor, uma vez que o texto não seja mais na linguagem dos vaqueiros, e doutro lado, receio que enfraqueçam o alegorismo da estória, acentuando a intencionalidade. Este é o meu palpite, de velho, cínico europeu; enquanto tal, pode ser completamente errado. E, em todo caso, V. manda. (ROSA, 2003a, p. 88)

Consideramos que o número de exemplos arrolados possa espelhar o *corpus* de nosso estudo e confrontá-lo com o ensaio benjaminiano, o qual aponta a proximidade das línguas não nas semelhanças fônicas, mas sim dos símbolos retratados: “as línguas não são estranhas umas às outras, sendo *a priori* – e abstraindo de todas as ligações históricas – afins naquilo que querem dizer” (BENJAMIN, 2001, p. 195). Benjamin completa que, ainda que a tradução seja uma forma de manter a continuação da vida do original – pois este não tem como sofrer modificações: “o original não poderá mais ser transferido dali para parte alguma por nenhuma

outra tradução” (BENJAMIN, 2001, p. 203) –, um desdobramento do mesmo, a língua materna do tradutor transforma-se com o tempo, e portanto a tradução fica igualmente fadada a sofrer renovações, sendo ela a representação de seu tempo na história de sua língua.

## 2.2 A tradução de Bizzarri: questões de praxis

[...] Agli italiani il titolo proposto è stato solo *Grande Sertão*. (...) Secondo Manuel Antonio de Castro, il *sertão* non è solo luogo fisico, ma anche la totalità dell'essere – in portoghese “o *ser*” – ossia della Vita e del Reale: “il sertão è grande come il mondo”, diceva Riobaldo, il narratore. “Sertão: é dentro da gente”, tradotto come *Sertão è dentro la gente*, ma, in questo caso, *da gente* vuole dire *di noi*. Curiosamente le *veredas* rimasero nascoste nel titolo italiano. Parola chiave e personaggio, sono i sentieri attraverso i quali si costruiscono le realtà circostanti, cioè, il Reale, il *ser-tão* (*tão* si traduce come *molto*). L'intreccio delle *veredas* nel *sertão* grande, ovvero il passaggio degli avvenimenti nei luoghi, nel tempo e nell'individuo stesso, costituisce la *Traversia*, “parola-frase” con la quale finisce il libro, minacciosa degli incontri che si possono tracciare a coloro che si lanciano nel vivere. In seguito, il segno matematico dell'infinito,  $\infty$ , non mantenuto nella traduzione, ma essenziale per l'integrità dell'opera, sarebbe stato necessario per opporsi al segno dell'inizio del libro, la lineetta – che indica il discorso diretto; quello di Riobaldo. Sia la lineetta, dell'inizio, che l'infinito, della fine, possono significare l'*apertura*, che permette la piega. La lineetta, oltre a significare l'apertura, è anche il nulla, perché rappresenta ugualmente il segno matematico di meno, mentre l'infinito è tutto ciò che dal nulla sorge. Nella piega questo *tutto* si rovescia nel *nulla*, giacché da esso è venuto. Dettagli di filigrana, ma gli italiani non ne poterono elucubrare. Allo stesso modo, in confronto con *Travessia*, vi è la prima parola del libro: *Nonada* – tradotta *Nonnulla*. Ricordiamo che in portoghese *no* significa *nel*, e *nonada* ha la grafia e il suono di *nel nulla*. Parola polisemica, in essa c'è anche il senso dell'insignificanza.

Siccome in Italia non vi sono *sertanejos*, non si sarebbe potuto usare il linguaggio di determinati paesi italiani, o certi dialetti. Sarebbe stato un linguaggio irrealista, senza corrispondenze. Le dizioni popolari del portoghese parlato in Brasile, dissonanti rispetto alla norma colta, non risultano in dialetti, e perciò non trovano equivalenze in Italia. Un'irrimediabile perdita. Per esempio un problema comune nella lingua parlata in Brasile è non mettere la “s” che indica il plurale, come *as pessoa* (le persona), invece di dire *as pessoas* (le persone). Un altro accade tra la forma della prima persona plurale, *nós* (*noi*) e dalla sua variante libera, *a gente* (*il nostro gruppo*). Improvvisamente si fa un miscuglio improprio usando la forma *a gente* con il verbo al plurale: *a gente fomos* (il nostro gruppo siamo andati), invece di dire sia *a gente foi* (il nostro gruppo è andato), che *nós fomos* (noi siamo andati). Bizzarri tradusse *a gente*, in tutti i casi, come *la gente*, che per gli italiani non significa *noi* (anzi, di solito il suo contrario), allontanando il

narrare dal narratore. Succede lo stesso con il *tu*, che usa il verbo alla seconda persona singolare, e la sua variante libera, *você*, che lo usa alla terza. Molte battute dei *jagunços* sono occulte o assenti, e la sua sapienza popolare, sin dal modo di articolare il linguaggio, resta come *vereda* nascosta, oppure come “*veredas mortas*”. Purtroppo non si potevano trasportare in italiano. Queste impossibilità Paul Ricoeur le chiama *zone di intraducibilità*, dovute alla *resistenza*, ovvero “il rifiuto finto dell’esperienza di ciò che è straniero, dalla lingua d’arrivo”. Tuttavia, Bizzarri trovò delle soluzioni, usando dunque la norma standard mischiata a forme incolte, e quando la lingua glielo permise creò dei neologismi, nomi di persone e di luoghi esattamente nello stile di Rosa, per il quale il suono delle parole era più importante, a volte, dei significati originari. Tra i quasi mille neologismi creati da Rosa, Bizzarri riuscì a trasporre meno del dieci per cento nella lingua d’arrivo, cioè a creare in italiano dei neologismi che rispecchiassero gli originali. Un lavoro per pochi traduttori

Anche quando si è davanti a un metatesto sostanzialmente fondato, come quello di Bizzarri, “l’enorme difficoltà della traduzione” provoca la *malinconia*, come disse Ortega y Gasset. Ciononostante, la traduzione di Bizzarri è consistente, veste il vigore del *jagunço* Tatarana per tutte le *veredas*, dal *Nonada*, alla *Travessia*. Mantiene l’andamento, anche se l’originale ha un metronomo che detta parecchi compassi. Ed è stato proprio Rosa ad affermare che il suo romanzo era un’opera musicale, oltre che un gran poema. Bizzarri ebbe come scuola per tradurre Guimarães Rosa il carteggio scambiato con l’autore. Ma, diversamente di quanto avvenuto con il traduttore tedesco, Curt Meyer-Clason, che traduceva appunto *Grande Sertão: Veredas* mentre chiedeva consigli al Maestro, il carteggio Bizzarri-Rosa ha luogo nel corso della traduzione di *Corpo di Ballo*, un’altra opera rosiana. Quando uscì *Grande Sertão*, presso Feltrinelli, Rosa era giunto al suo Paradiso da tre anni. Bizzarri ebbe l’incarico di tradurre il libro senza avere più il validissimo aiuto dell’autore, il quale, avendogli fatto una volta da Virgilio, nel percorrere il sertão, lo lasciava solo nel momento del capolavoro, purché si inselvasse da solo fra quelle *veredas*<sup>56</sup>. (FANTINATTI, 2009, p. 117,118)

---

<sup>56</sup> “Para os italianos o título proposto foi somente Grande Sertão. O sertão é uma região brasileira semiárida de vegetação, onde reina a escassez e por isso a supervalorização da sobrevivência. O povo é pobre e capturado pelo jugo do quase deserto e por uma tirania barbárica das tropas devastantes contra a força legal, sempre reduzida. Faltam comida e água. Segundo Manuel Antonio de Castro, o sertão não é só lugar físico, mas também a totalidade do ser – em português “o ser” – ou seja, da Vida e do Real: “o sertão é grande como o mundo”, dizia Riobaldo, o narrador. “Sertão: é dentro da gente”, traduzido como Sertão è dentro la gente, mas neste caso, da gente quer dizer de nós. Curiosamente as veredas permaneceram escondidas no título italiano. Palavra-chave e personagem são os sendeiros através dos quais se constroem as realidades circunstantes, isto é, o Real, o ser-tão (tão se traduz como *molto*). O enredo das veredas no sertão grande, ou bem a passagem dos acontecimentos nos lugares, no tempo e no indivíduo mesmo, constitui a Travessia, “palavra-frase” com a qual termina o livro, ameaçadora dos encontros que se podem traçar àqueles que se lançam no viver. Em seguida, o sinal matemático do infinito, (∞), não mantido na tradução, mas essencial para a integridade da obra, teria sido necessário para opor-se ao sinal do início do livro, o travessão (–), que indica o discurso direto; o de Riobaldo. Tanto o travessão, do início, quanto o infinito, do final, podem significar a abertura, que permite a dobra. O travessão, além de significar a abertura, é também o nada, porque representa igualmente o sinal matemático de menos, enquanto o infinito é tudo aquilo que do nada surge. Na dobra este todo se reverte no nada, já que dele veio. Detalhes de filigrana, mas os italianos não puderam elucubrar sobre o assunto. Ao mesmo modo, em confronto com Travessia, há a primeira palavra do livro: Nonada – traduzida Nonnulla. Recordamos que em português no significa nel, e nonada tem a grafia e o som de nel nulla. Palavra polissêmica, nela reside também o senso da insignificância. / Tendo em vista que, na Itália, não há sertanejos, não teria sido possível usar a linguagem de determinados lugares italianos, ou certos dialetos. Teria sido uma linguagem irreal, sem correspondências. As

Dando continuidade às teorias relacionadas anteriormente, tendo descrito o “aspecto” ou a face externa do *corpus*, como nos indicava Venuti, passemos à análise descritiva da tradução mesma. Para delinear um perfil do texto de Bizzarri, colhemos dados de cada exemplo concernente à descrição e aos traços distintivos de uma tradução, conforme os modelos de Lawrence Venuti, acrescentando os de Gideon Toury, cuja interessante proposta descritiva da tradução ora exporemos.

Para Toury (1985), o que explica e justifica a tradução como ciência empírica é o fato de tratar de acontecimentos da vida real, com relações intertextuais, modelos e normas de comportamento. Algo que faltava, e que atualmente já se realiza, é desenvolver de forma sistemática o ramo descritivo, *descriptive branch* (TOURY, 1985, p., 16), olvidado graças à tendência de conduzir os estudos para os métodos comparativos ou prescritivos. Toury esboça, então, um modelo para o ramo dos Estudos Descritivos de Tradução (DTS –

---

dicções populares do português falado no Brasil, dissonantes face à norma culta, não resultam em dialetos, e por isso não encontram equivalências na Itália. Uma irremediável perda. Por exemplo, um problema comum na língua falada no Brasil é não colocar o “s” que indica o plural, como as pessoa (*le persona*), em vez de dizer as pessoas (*le persone*). Um outro ocorre entre a forma da primeira pessoa plural, nós (*noi*) e da sua variante livre, a gente (*il nostro gruppo*). Improvavelmente se faz uma mistura imprópria usando a forma a gente com o verbo no plural: a gente fomos (*il nostro gruppo siamo andati*), em vez de dizer tanto a gente foi (*il nostro gruppo è andato*), quanto nós fomos (*noi siamo andati*). Bizzarri traduziu a gente, em todos os casos, como *la gente*, que para os italianos não significa *noi* (aliás, com frequência o seu contrário), afastando o narrar do narrador. Sucede o mesmo com o tu, que usa o verbo na segunda pessoa singular, e a sua variante livre você, que o usa na terceira. Muitas falas dos jagunços são ocultas ou ausentes, e a sua sabedoria popular, desde o modo de articular a linguagem, permanece como vereda oculta, ou então como “veredas mortas”. Infelizmente não se podiam transportar para o italiano. A essas impossibilidades Paul Ricoeur chama zonas de intraduzibilidade, devidas à resistência, ou “o rechaço fingido da experiência daquilo que é estrangeiro, da língua de chegada”. Todavia, Bizzarri encontrou soluções, usando então a norma *standard* misturada a formas incultas, e quando a língua lho permitiu criou neologismos, nomes de pessoas e de lugares exatamente no estilo de Rosa, para quem o som das palavras era mais importante, às vezes, do que os significados originários. Dentre os quase mil neologismos criados por Rosa, Bizzarri conseguiu transpor menos de dez por cento na língua de chegada, ou seja, criou em italiano neologismos que espelhassem os originais. Um trabalho para poucos tradutores. / Mesmo quando se está diante de um metatexto substancialmente fundado, como o de Bizzarri, “a enorme dificuldade da tradução” provoca a melancolia, como disse Ortega y Gasset. Sem embargo, a tradução de Bizzarri é consistente, veste o vigor do jagunço Tatarana por todas as veredas, do Nonada, à Travessia. Mantém o andamento, mesmo se o original tem um metrônomo que dita muitos compassos. E foi o próprio Rosa que afirmou que o seu romance era uma obra musical, além de grande poema. Bizzarri teve como escola para traduzir Guimarães Rosa a correspondência trocada com o autor. Mas, diferentemente do acontecido com o tradutor alemão, Curt Meyer-Clason, que traduzia justamente *Grande Sertão: Veredas* enquanto pedia conselhos ao Maestro, a correspondência Bizzarri-Rosa tem lugar no curso da tradução de *Corpo de Baile*, outra obra rosiana. Quando saiu *Grande Sertão*, pela editora Feltrinelli, Rosa já chegara ao seu Paraíso havia três anos. Bizzarri teve a tarefa de traduzir o livro sem poder contar com a valiosíssima ajuda do autor, o qual, tendo-lhe servido antes como Virgílio, no percorrer do sertão, o deixava só no momento da obra-prima, para que se enselvasse sozinho entre aquelas veredas.”

*Descriptive Translation Studies*), (TOURY, 1985: 18) por meio de um *step-by-step* a ser observado. O primeiro passo seria tomar o texto traduzido, sem fazer correspondências com o original, e estudá-lo do ponto de vista do sistema da língua-meta e de sua cultura. Somente depois viria o segundo passo: identificar no texto, por meio de mapeamento, os elementos linguísticos que caracterizam uma tradução. Em seguida, numa análise comparativa, sugerir soluções para eventuais problemas. Dessa forma se identificam as relações entre línguas e culturas em contato, chamadas por ele de *Translational relationships* (TOURY, 1985, p. 25), o que conduz, finalmente, à noção de *Translation equivalence*. Posteriormente seria possível reconstruir o processo de decisões envolvido no ato de traduzir. Em suas palavras:

There may be various reasons for marking a target-language text as a possible translation, ranging from its explicit presentation as one, through the identification in it of textual-linguistic features which, in the culture in question, are habitually associated with translations, to the prior knowledge of the existence of a certain text in another language/culture, which is tentatively taken as a translational source for a certain target-language text. (TOURY, 1985, p. 22)<sup>57</sup>

Quando se começa, então, o estudo descritivo pelo sistema de chegada, o que se observa primeiro é o texto em si, tomado como tradução que é. Identificam-se os traços distintivos que comumente aparecem em traduções, para depois o texto ser estudado face à sua aceitação nas normas do sistema de chegada, constituindo muito possivelmente pontos de hesitação para o tradutor, que projetou a forma de deixar sinais do original, conforme atestam as missivas a que assistimos.

Como se vê, a proposta do *step-by-step* começa por um diálogo com a antiga teoria dos processos linguísticos e se direciona gradativamente às preocupações extralinguísticas projetadas pela *Skopostheorie*.

---

<sup>57</sup> “Pode haver várias razões para apontar um texto em língua-meta como possível tradução, começando pela sua explícita apresentação como tal, através da identificação, nela, de traços linguístico-textuais que, na cultura em questão, estão normalmente associados a traduções, ao prévio conhecimento da existência de certo texto em outra língua/cultura, o qual é tomado experimentalmente como uma fonte translacional para um certo texto em língua-meta” (tradução nossa)

Longe de pretendermos nos restringir ao estudo apenas lexical, teremos que, dessa forma, iniciar, do modo sugerido pelos Estudos Descritivos de Tradução (DTS, de Toury e mais flexivelmente de Venuti). Ademais, o *corpus* reúne, entre tantos aspectos, um peculiar uso da palavra, “a linguagem [...] não é somente o afiado instrumento polifacetado de Guimarães Rosa, mas é talvez seu tema mais importante. [...] a verdade não se encontra, mas se cria com a força da palavra”, diz Rosemary Arrojo (1985, p. 6).

Começamos pelo título, *Grande Sertão*, primeiro fator que sobressai ao descrever a tradução de Bizzarri. Os entrevistados não falantes de português apontam a estranheza da palavra desconhecida, que não traz nenhuma significação de imediato, uma vez que somente após o início da leitura se pode entender seu significado, ou parte dele. Uma das leitoras afirmou, em momento posterior à entrevista, que, se o livro não tivesse sido indicado, não o teria comprado nem lido, pois já o título constituiria o primeiro fator de exclusão. Em contraste, outra leitora retrucou afirmando que a palavra diferente atraía sua curiosidade para a leitura do livro, antes de que o mesmo fosse indicado. Aqueles que, ao contrário, conhecem o título original, atentaram para a falta da palavra “Veredas”, precedida dos dois pontos, seguindo a mesma linha de pensamento que manteve o termo “Sertão”. Cabe ressaltar, entretanto, que essas pessoas representam uma ínfima parcela do público leitor italiano.

Posto que, nas entrevistas, face à pergunta sobre os eventuais traços distintivos, muitas respostas incluíram os nomes dos personagens e dos lugares, passemos a descrever esses pontos.

Os nomes dos personagens seguiram os mesmos conselhos que Rosa dera a Bizzarri para *Corpo de Baile*. Uns conservaram rigorosamente a forma original, como *Alaripe*, *Diadorim*, *Doristino*, *Fafafa*, *Joca Ramiro*, *Maria Mutema*, *Medeiro Vaz*, *O Credo – il Credo*, *O Quipes – il Quipes*, *Otacilia*, *Riobaldo*, *Sesfredo*, *Tatarana*, *Vove*, *Vupes*, *Zé Bebelo*.

Possivelmente, por serem de fácil pronúncia e por não possuírem correspondente em italiano foram, dessa sorte, mantidos. Residem neles os indícios explícitos de tradução.

Ao marcar traços que distinguem uma tradução, deixemos claro que não estamos apontando erros, o que faz muitas vezes um leitor se inibir ao dar a sua opinião a respeito da leitura, receando diminuir o valor da tradução. Muito pelo contrário, quando tais traços vêm à tona com facilidade, nota-se o cuidado em manter “o ressaibo”, o “vinco” da língua original.

Outros nomes foram adaptados à grafia italiana, num processo de aclimação, como *Jiribibe – Giribibe; Nhorinhá – Gnorigná; Guirigó – Ghirigò*. Alguns houve que tomaram seus equivalentes existentes em italiano, mantendo no original sobrenomes e alcunhas, como *João Concliz – Gian Concliz; José Simplício – Peppe Simplicio; Marcelino Pampa – Marcellino Pampa; Pantaleão – Pantaleone; Raimundo Lé – Raimondo Lé*. Ou, quando desprovidos de sobrenomes, adotaram o correspondente mais próximo: *Arduininho – Arduinuccio; Jesualdo – Gesualdo; Zé-Zim – Peppino*.

Dentre as entrevistas realizadas com os leitores italianos, é ora pertinente a experiência de leitura de C.P. Na entrevista, a leitora observou que, durante a leitura, sentiu um estranhamento na tradução do nome *João* em *Gian* (primeiro nome de muitos personagens do livro), tão italiano. Esse também seria um indício de tradução, anotado pelos leitores experientes. Outros nomes, ainda, em forma de decalque, foram traduzidos integralmente ou em parte: *Firmiano, o Piolho-de-cobra – Firmiano, soprannominato il Pidocchio-di-Serpe; Jacaré – Caimano, Joé Cazuzo – Giò Vespuzzo; Isina Calanga – Isina Ramarra; Jõe Bexiguento, dito Alparcatas – Gian Butterato, detto Cioce; Mão-de-Lixa – Carta Vetrata, Marimbondo – Pungiglione, Pescoço-Preto – Collo-Nero, Rasga-em-Baixo – Squarcia-in-Basso, Dimas Doido - Dimas-Matto, Acauã – Falco*. O nome *Quim Queiroz*, cuja tradução foi *Chin-Queiroz*, teve o som /k/ mantido no nome, transformando *qui* em *chi*, equivalentes fônicos, não obstante seu sobrenome tenha sido preservado, provocando talvez pronúncia



alterada para o leitor italiano, que lerá /kueiroz/. O mesmo procedimento se deu com *Miquím* – *Miquim* (lido /mikuim/). Lembramos, porém, que o conselho do autor era o de dar sonoridade aos nomes, sem necessariamente manter-lhes a exata aparência sonora. O personagem *Pacamã-de-Prêsas* teve uma interessante tradução para *Luccio-Dentuzzo*, em que a imagem, ou parte dela, foi com graça preservada. Nesses casos, patenteia-se a habilidade e o bom senso do tradutor para eleger dentre as possibilidades da língua de chegada.

Quanto ao fator identidade *versus* elemento estrangeiro, Venuti (2002) considera que, na tradução, se gera um “processo de ‘espelhamento’ ou auto-reconhecimento” do leitor, a partir do momento em que ele “reconhece a si mesmo na tradução, identificando os valores domésticos que motivaram a seleção daquele texto estrangeiro em particular” (VENUTI, 2002, p. 189). Um pequeno exemplo, dentre muitos pontos de auto-reconhecimento para o leitor italiano em *Grande Sertão: Veredas* está o “o urucuiano Pantaleão”, personagem cujo nome, embora já faça parte do imaginário brasileiro, foi trazido principalmente da *Commedia dell’Arte* italiana. A figura de *Pantalone* nasceu no século XVI, em Veneza, representando o velho mercador luxurioso das peças teatrais.

Uma segunda via de reconhecimento do leitor no texto da tradução se dá quando se evidenciam equivalentes “quase perfeitos” da língua de chegada, como, por exemplo: “fulão e sicrão e beltrão e romão” (p. 50), que correspondem a “*tizio, caio e sempronio*” (p. 54) em língua italiana, para indicar pessoas hipotéticas ou das quais não se deseja citar o nome. Isto confere à leitura alto grau de identificação de traços comuns.

Os nomes de lugares seguiram semelhante procedimento. Foram também adaptados aos equivalentes da língua de chegada quando algum termo podia ser traduzido, ou possuía correspondente, como *São Josezinho da Serra* – *San Giuseppino della Serra, o Santuário do Santo Senhor Bom-Jesus da Lapa* – *il Santuario del Santo Signore Buon-Gesú della Lapa*. É importante observar que o nome do rio São Francisco foi modificado apenas no vocábulo *São*

para *San*, mantendo-se San Francisco, embora pudesse ter tomado a forma de *San Francesco*, seguindo a mesma técnica usada para os anteriores. Muitos nomes de lugar foram preservados no original, como Urucuia, Angical, Pirapora, Piratinga, Paracatu, Sarinhém, Carinhanha, Observe-se que a preservação destes dois últimos não segue igual princípio que o dos primeiros conservados no original, posto que Sarinhém e Caririnha não são pronunciados com o fonema representado pelo dígrafo “nh”. Contudo, é de suma relevância deixar vestígios da escrita do original. Exemplos claros em literatura traduzida temos em nomes russos cuja pronúncia poucos leitores conhecem, mas que, mantidos no original, realizam a função que lhes cumpre.

Ao reconhecimento, de que falamos acima, confronta-se a forma de acolhimento do elemento novo, que pertence à cultura e ao imaginário da língua fonte. Nessa recepção do novo, podemos arrolar alguns exemplos, como a formação de palavras compostas no português, separadas por hífen, o que não constitui um aspecto característico da língua italiana. Bizzarri lançou mão do recurso repetidas vezes, para deixar o lastro do original: “A tanto, mesmo sem fome, providenciei para mim uma jacuba, no come-calado” (p. 50); “*Al punto che, pur senza fame, mi provvidi di una jacuba, nel mangia-e-taci*” (p. 54). Outras vezes, ainda que no original não haja o hífen, a tradução o faz comparecer, num processo de compensação<sup>58</sup>, equilibrando passagens com palavras que não mantiveram o sinal gráfico.

Vemos que se trata de um tradutor atento, e, sempre que possível, manteve jogos de palavras ou jogos fônicos e aliterações, narrando ao leitor tudo o que conseguiu divisar no original, como nos exemplos que se seguem: “**R**olou os olhos; que **r**alava, no **s**arrido. Foi dormir em **r**êde branca. Deu a **v**enta.” (p. 63), na qual se dá a repetição do mesmo som, “r”,

---

<sup>58</sup> “A compensação consiste em deslocar um recurso estilístico, ou seja, quando não é possível reproduzir no mesmo ponto, no TLT, um recurso estilístico usado no TLO, o tradutor pode usar um outro, de *efeito equivalente*, em outro ponto do texto. Os trocadilhos, por exemplo, quando não podem ser efetuados com um mesmo grupo de palavras, podem ser feitos em outro ponto do texto onde sejam possíveis, para equilibrar o texto estilisticamente. É comum dizer-se, ao criticar as traduções, que “empobreceram” o texto. Este empobrecimento seria a ausência no TLT dos recursos estilísticos empregados pelo autor no TLO”. (BARBOSA, 1990, p. 69)

quatro vezes, e, na tradução percebe-se o cuidado de manter a figura de linguagem no mesmo número do original: “*Roteò gli occhi; raschiava, nel rantolo. Passò al sonno dei gusti*”<sup>59</sup>. *Esalò l’ultimo respiro.*” (p. 68). Assim também em: “retruque e recompletas, com recuanço, ladeio perfeito, efeito produzido e reproduzido” (126) – “*ribattimento e ricompletamento, con rimpallo, contorno perfetto, efetto prodotto e riprodotto*”. Já em “*Feito flecha, feito faca, feito fogo*” (p. 228) não foi possível o bom êxito: “*come freccia, come coltelo, come fuoco*” (p. 249). Mais um exemplo de aliteração é encontrado na passagem em que os cavalos, morrendo no estábulo, relinham e se retorcem, ao som do tiroteio:

retombados no enrolar dum rôlo, que reboldeou, batendo com uma porção de cabeças no ar, os pescoços, e as crinas sacudidas esticadas, espinhosas: êles eram só umas curvas retorcidas! Consoante o agarre do rincho fino e curtinho, de raiva — rinchado; e o relincho de mêdo — curto também, o grave e rouco, como que urro de onça, soprado das ventas tôdas abertas. (257)

ricadendo nell’avvilupparsi di un gruppo, che rimbalzò, battendo con una quantità di teste nell’aria, i colli, le criniere squassate, tese, spinose: erano soltanto delle curve ritorte. E sisentiva l’avvinghiarsi dei nitriti acuti e corti di rabbia — annitriti; e i nitriti di paura — pure corti ma gravi e rochi, come l’urlo del giaguaro, soffiato dalle froge dilatate. (p. 281)

Além da aliteração, através da repetição de diversas e recalcitrantes negações, Riobaldo mostra na angústia que o calca, vertida em esplêndida ode à sonoridade, especialmente com o fonema *N*. Merece leitura em voz alta:

Num nu, nisto, nesse repente, desinterno de mim um nego forte se saltou! Não. Diadorim, não. Nunca que eu podia consentir. Nanje pelo tanto que eu dele era louco amigo, e concebia por ele a vexável afeição que me estragava, feito um mau amor oculto \_ por isso, nimpes nada, era que eu não podia aceitar aquela transformação: negócio de para sempre receber mando dele, doendo de diadorim ser meu chefe, nhem, hem? Nulo que eu ia estuchar. Não, hem, clamei — que como um sino desbalda: — “Discordo” (p. 65)

A tradução tentou manter a repetição das negações, em trecho bastante sonoro. Contudo, a musicalidade das negações diminui, não atraindo, como no original, a mesma atenção do leitor:

---

<sup>59</sup> Houve um claro erro de digitação em “gusti”, que deveria ser “giusti”.

Spontanea, allora, in quell'attimo, mi venne su dall'intimo una negazione prepotente! No, Diadorim, no. Mai avrei potuto acconsentire. In nessun modo, per essere tanto di lui pazzo amico, e concepire per lui il conturbante affetto che mi corrodeva, come un perverso amore occulto – proprio per questo, in nessun modo, mai, io avrei potuto accettare quella trasformazione: il fatto di ricevere per sempre gli ordini da lui, soffrendo perché Diadorim era il mio capo, ehm, ehm? Mai e poi mai l'avrei tollerato. No, eh, gridai – come campana che disbatacchia: “Discordo.” (p. 70)

A respeito de rimas, com o fito de evidenciar a dificuldade de mantê-las na tradução, vejamos os seguintes exemplos, um bem-sucedido e o outro nem tanto:

Alelúia! Alelúia! Carne no prato, farinha na cúia!... (p. 71)

Alleluia! Alleluia! Il giorno è chiaro, la notte è buia!

Fiel como papel (p. 79)

fedele come carta (p. 85)

Não por incapacidade do tradutor, mas pela difícil construção do texto, palavras e frases perderam sua carga afetiva e sua real significação. Nos casos em que a concordância verbal no discurso do narrador se desvia da língua culta, a tradução não indicou o erro, pois esse transporte não teria meios para se moldar em italiano. Quando Riobaldo diz “Tu é existível, Guirigó!” (p. 343), qual poderia ser a técnica de transmissão procurando uma possível correspondência? Inserir a maneira de falar de um camponês italiano? De um dos muitos dialetos falados na Itália? Qual deles? A tradução ficou: “*Tu sai vivere, Ghirigò...*” na declinação verbal correta. Uma perda para o leitor, inevitavelmente, como em: “Tu quis paz?” (p. 459) traduzido por “*Tu vuoi pace?*”, ou em “Mas a gente vamos carecer de uns cavalos...” (p. 342), cuja tradução para “*Ma abbiamo bisogno di alcuni cavalli...*” perde a característica claudicante da língua. Na maioria destes casos, na língua de chegada, a concordância verbal foi feita nos moldes gramaticalmente corretos. Perda há também quando a estrutura da frase é modificada por um erro na construção verbal. Exemplo disto é: “a faca, o ferro dela, estava sido roído”: o leitor brasileiro perceberá o desvio do português culto *havia sido roído*, mas o fato passará despercebido pelo leitor italiano, que receberá perfeitamente a frase “*il coltello,*

*la lama, era stata corrosa*". Peculiar é, também, da língua coloquial do Brasil, a construção "chega estalavam as orelhas" (p. 343), que em italiano irremediavelmente perdeu a estranheza em "*arrivava a dare schiocchi con le orecchie*". Muitos são, entretanto, os casos em que foi possível transmitir a quebra da estrutura verbal, participando ao leitor maior informação de seu original, como em "A gente, jantou-se, já se estava de saída, para toda viagem" – "*Cenammo, si stava già di partenza, per il viaggio*".

Outras inevitáveis perdas dizem respeito aos vocábulos não dicionarizados, de que já tecemos comentários, os quais, construídos de formas as mais variadas no original, tiveram traduções de seus "sinônimos-padrão", posto que não teriam correspondentes na língua meta. Vejamos alguns exemplos: "A gente descarecia de cuidar dos burros" (p. 110) – "*Non avevamo bisogno di preoccuparci dei muli*" em que *descarecer* é traduzido por *non avere bisogno*, isto é, um correspondente do sinônimo de *descarecer*, que poderia ser *ter necessidade*; "mandou eu fazer a barba, que estava bem grandeúda" (p. 113) – "*mi fece fare la barba, che era ben lunga*", em que *lunga* traduz *longa*, mas não constitui a simbiose dos vocábulos *grande* e *graúda*, insinuados pelo autor. Mais adiante lemos: "com seu arreleque por-escuro uma nhaúma devoou" (113). Primeiramente, Castro (1989) explica: "arreleque: forma reforçada de leque" e "devoar: do latim *devolare*: voar para baixo, voar numa certa direção". Temos em italiano "un' *inhaúma* con il suo sordo batter d'ali s'alzò a volo". Perfeita a transposição para *alçar vôo*, não obstante *devoar* tenha outro caráter para o leitor brasileiro.

Entendemos o grau de dificuldade da tradução, donde se pode inferir o porquê de ter sido a obra um desafio e, por isso mesmo, um anelo para tradutores das mais variadas línguas. As impossibilidades demarcam os limites da língua meta, ou os do tradutor ao manejar seus instrumentos. No primeiro caso, referimo-nos à "resistência" das línguas (zonas de intraduzibilidade), como vimos ao estudar Ricoeur, e, no segundo, ao despreparo do profissional, que não é o caso presente. Mas como traduzir o léxico rosiano? Que palavra

corresponderia a *lãolalão, desajoelhar, sestronho, olhalhão*? Vejamos o contexto destes dois últimos: “Homem sistemático, sestronho” (p. 343): causa estranheza o rico vocábulo, aplicado a quem tem *sestro, mania, cacoete* (CASTRO, 1989), diferente da leitura em língua italiana “*Uomo sistematico, maniaco*” que flui sem maiores chamarizes; “Jacaré choca –olhalhão, crescido do lamal, feio mirando na gente” – “*Il caimano cova – tutt’occhi, rugoso di fanghiglia, fissando brutto la gente*”. Os exemplos se alongariam em estudo específico do vocabulário, no entanto nossa proposta é a de elucidar alguns dos muitos casos em que o tradutor deparou com dificuldades.

Houve ocasiões em que a palavra já existia em italiano – sabemos que Guimarães Rosa construiu o vocabulário do livro usando seus conhecimentos de poliglota, e este pode ser um dos casos – embora com significado levemente alterado: “manhãzando, ali estava re-cheio em instância de pássaros” (p. 111), traduzido por “*mattinando, lí era ripieno di un urgere di uccelli*”. O verbo manhãzar, de acordo com a explicação de Nei Leandro de Castro (1989), significa amanhecer, alvorecer. Curiosamente, em italiano, temos o referido verbo: *mattinare* - [av. 1873] v. tr. (raro, lett) *Risvegliare l’innamorata cantando la mattinata* (ZINGARELLI 2000, p. 1074). O adjetivo *re-cheio*, que significa *repleto, muito cheio*, faz parte igualmente do vocabulário italiano: *ripieno*.

Nessa conjuntura, vale assinalar uma observação de um leitor italiano. O glossário é citado por F.F. “*Proprio la ricchezza di questi termini all’interno della traduzione è uno dei tratti distintivi immediatamente evidenti*<sup>60</sup>”. Permeado desses termos mantidos em língua original e escritos em itálico, o texto ganha maior efeito exotizante, para a recepção atônita do leitor. A mesma entrevistada sinaliza a escolha do *passato remoto* do italiano para o pretérito perfeito do português:

---

<sup>60</sup> “Justamente a riqueza desses termos dentro da tradução é um dos traços distintivos imediatamente evidentes.”

oggi si tende a preferire (...) il passato prossimo al passato remoto, soprattutto nella lingua parlata e colloquiale come quella di GS. L'uso del passato remoto nella lingua parlata, in italiano, comunica, in qualche modo, un senso di lingua arcaica o dialettale e, perciò, appare molto adeguato alla traduzione della lingua parlata da Riobaldo<sup>61</sup>.

Especificamente quanto ao labor de Bizzarri, embora não tenha produzido em seu texto o mesmo número de neologismos do texto original, não é por uma tabulação final, enfaticamente técnica e matemática, que encontraríamos um resultado avaliativo e terminante. Não obstante pudesse ter agido com maior ousadia em sua língua – e não o fez por cautela e “fidelidade” à mesma – seu mérito também reside em ter encontrado fortes e sonoros “equivalentes” para os neologismos, as formas populares e as expressões; em apanhar o pensamento de João Guimarães Rosa, com quem já travara amizade através da correspondência.

Bizzarri preferiu o vocabulário popular à gíria, revitalizando a tradução com expressões de maior alcance. A segunda tradutora do *Ulisses* no Brasil, Bernardina Pinheiro, que também empregou esse procedimento, explica: “Não usei muitas gírias. Procurei usar certas expressões como se fossem nossas. A linguagem coloquial não varia tanto de uma época para outra. As gírias sim. Reproduzi o mais fielmente possível o que Joyce pensava, o que ele escreveu”<sup>62</sup>. Isto posto, vejamos os três exemplos ilustrativos abaixo, cada um de uma sorte diversa:

*E no abre-vento, a toda cavaleirama chegando* (p. 189)

*Ed ecco, a rotta di collo, tutta quella moltitudine a cavallo che arrivava* (p. 207)

Onde o termo não dicionarizado de JGR, *abre-vento*, encontrou correspondente na consagrada expressão coloquial em italiano *a rotta di collo*, ambos significando *com muita pressa e ímpeto*.

---

<sup>61</sup> “hoje se tende a preferir, quase sempre, o passado próximo ao passado remoto, sobretudo na língua falada e coloquial como a de GS. O uso do passado remoto na língua falada, em italiano, comunica de alguma forma um quê de língua arcaica ou dialetal, e, por isso, parece bastante adequado à tradução da língua falada por Riobaldo.”

<sup>62</sup> Disponível em: <http://odisseia2005.blogspot.com/2005/06/bloomsday-pela-net-iv.html>, acessado em 01 de julho de 2007.

*Mas então eu notei que estava contente demais de lavar o meu corpo porque o Reinaldo mandasse, e era um prazer fofo e perturbado. **Agançagem!** — eu pensei. Destapei raivas (p. 113)*  
*Ma allora notai che ero così contento di lavarmi il corpo perché Reinaldo me l'aveva ordinato, ed era un piacere molle e perturbato. "**Puttaneria!**" pensai. Diedi corso alla rabbia. (p. 123)*

Martins (2001), em *O Léxico de Guimarães Rosa*, nos dá o provável sentido do substantivo em português: “Safadeza; procedimento de prostituta” ou de *gança*. A tradução usou um termo ausente no *Vocabolario della Lingua Italiana di Nicola Zingarelli* (2000), mas presente no vulgo, principalmente da língua arcaica. Outro exemplo:

*Gago, não: **gagaz** (p. 448)*  
*Balbuzziente, no: **balbettante** (p. 482)*

O segundo adjetivo, que intensifica o valor do primeiro, precisa desempenhar seu papel de intensificar e tipificar afetivamente a gagueira para codificar e quiçá tornar exclusivo, em linguagem popular, o acesso a outros falantes do mesmo grupo social do personagem e/ou os regionalistas. Entendendo isso, Bizzarri opta, repetidas vezes em sua tradução, por termos em desuso na norma oficial da língua italiana, porém vivos entre as gentes comuns. Transpõe divisas e traslada um imaginário singular, cultura, flora, fauna e língua, e, embora não fiquem inscritas idênticas as vivências do longínquo mundo-sertão, reproduz –lhe a contento o princípio vital. Vemos em Martins (2001) que o termo *gagaz* não é dicionarizado, como também não o é *balbettante*. *Gagaz* segue o mesmo processo de construção de *asnaz*:

*Aí, namorei falso, **asnaz**, ah essas meninas por nomes de flôres. (p. 89)*  
*Lí, amoreggiái falso, **stupidamente**, ah, quelle ragazzine con nomi di fiori.*

Já nesse exemplo, o termo *stupidamente*, que corresponderia em português a *estultamente*, ou *tolamente*, é dicionarizado em língua italiana.

Distrações? Erros? Todo tradutor é passível de cair em um pecado, mínimo que seja, de seu ofício. E é por isso que não gostaríamos de apontar falhas, erros, mas apenas uma



distração dessa tradução. Analisemos a frase: “Tudo é e não é... Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos!”. Comparemos com sua tradução: “*Tutto è e non è. Ogni piú grave criminale feroce, quasi sempre è buon marito, buon figlio, buon padre, ed è buon amico-dei-suoi-amici!*”. Parece que, ironicamente, o argumento do texto gerou ruído. Examinemos: *quase todo* não é o mesmo que *todo*, aventado por *ogni*. E o ruído continuou: *sempre é muito bom marido*, não é sinônimo de *quasi sempre è buon marito*.

Na tradução italiana há um trecho omitido: “Se tinha um grande nojo. Eu sei: nojo é invenção, do Que-Não-Há, para estorvar que se tenha dó” (p. 48), provavelmente por erro de editoração, e não por incompetência de Bizzarri. Usamos este exemplo para elucidar outro tipo de interferência que o original pode sofrer, incluindo revisores e editores. Em carta a Meyer-Clason, Rosa lamenta os cortes que “sempre fazem os franceses”, “perdendo muito da sutileza”.

Vemos que o tradutor deve ter compreensão e competência bicultural, ao lado da necessária aptidão artística para modelar palavras e dispô-las adequadamente, manipulando a língua com perícia, para que o leitor possa fruir o melhor possível sua coautoria, o que constitui um traço distintivo de cada tradutor (FANTINATTI, 2004, p. 39). Felizes equivalências podemos distinguir em expressões idiomáticas, tais como: “Não estive em boas cócoras” (p. 107), que encontrou correspondente em “*Mi sentii sulle spine*”. Os característicos vocábulos de *Grande sertão: veredas* que modificam e reforçam outro vocábulo ao que se referem também obtiveram aplaudidas soluções, como em “ouvi de que reza também com grandes meremerências” (p. 16). Diz Castro (1989) “meremerência – forma reforçada de merência. Merência – do latim *merentia, merentiae*; merecimento”. Temos na língua meta “*ho sentito dire che prega con grandi rimeritamenti*”, em que o tradutor fez uso do verbo em desuso *rimeritare*, equivalente a *recompensar, remunerar*. Na justaposição

“claráguas” (24) a solução, “*chiaracque*”, foi plenamente satisfatória. Uma bem-sucedida compensação temos em “o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões...” (p. 9), jogo fônico inexistente em italiano, onde o tradutor compensou com “*cioce o scarponi, è questione di opinioni...*”. Caso interessante é o jogo fônico da frase “o resto o senhor prove: vem o pão, vem a mão, vem o são, vem o cão”, cujas palavras rimadas possuem na língua de chegada exatamente as mesmas terminações, ajudadas pelo tradutor-artífice, que as usou em suas acepções poéticas: “*il resto vossignoria comprovi: viene il pan, vien la man, viene il san, viene il can*”.

### CAPÍTULO III

#### MITOTRADUÇÃO: QUESTÕES POÉTICAS

Le traduzioni mitiche sono quelle di massimo stile. Esse rappresentano il carattere puro e compiuto dell'opera d'arte individuale. (NOVALIS, 2001, p. 306)

Quero, porém, referir-me [...] àquele estilo mítico de contar, que começa na poesia para acabar no mito – chamado por Hermann Broch de “estilo da velhice” para o qual teriam apontado, de modo particular, nas extremidades da literatura ocidental, Homero e Tolstoi.

É certo que nem toda poesia acaba no mito. Mas, conte-nos a respeito dos homens ou da terra, do céu ou dos deuses, não há mito sem começo poético: o alastramento, da linguagem, no longínquo, do distante, do invisível. A poesia e o mito dão-se as mãos em **Grande Sertão: Veredas**, que é um romance mitomórfico escrito na perspectiva do mito, sem coincidir, porém, quanto à implantação deste naquele [...]. (NUNES, 1998, p. 33)

Identificamos a necessidade de acrescentar às reflexões sobre *Grande Sertão: Veredas* e sua tradução italiana o estudo do mito, desde já uma questão sobre a qual discorrer, e não um conceito a definir. Percebemos que se tornava imprescindível não (somente) o estudo comezinho da descrição de correspondências lexicais, entre o original e sua tradução, mas o aprofundamento no perfil mítico da narrativa, desembocando no texto italiano e verificando-lhe o manutenção da intenção original. Retomando o método descritivo, lembremos que o passo-a-passo (*step-by-step*) culmina no intento de estabelecer as relações fundadas entre os sistemas – línguas, culturas, pensares – envolvidos. Para abranger em um argumento comum todos os motivos do multifacetado *Grande Sertão: Veredas*, fundamentamo-nos na concepção de Benedito Nunes sobre o livro como romance mitomórfico, “da imagem do Sertão à visão da natureza, dos objetos simbólicos às referências ocultistas.” (NUNES, 1998, p. 33) e na classificação de tradução mítica novalisiana para conformar a noção de mitotradução. Portanto, tomando elementos da cultura popular e mitos ensamblados na obra, é possível, se não avaliar, ao menos esboçar um parecer quanto à manutenção do “estilo mítico de contar”.

O mito é uma poética da realidade, e não uma diferenciação nela ou fora dela. É tão inaferrável porque convoca as forças cosmogônicas, desde o tempo primevo, sem requisitar um porquê. Essa assertiva deixa entrever todo o sertão rosiano como um mito cujas potências oscilam entre tensão e comunhão, numa ambigüidade que forma ora oposições, ora enlaces. O sertão de Rosa é um código; durante a leitura, em cada mínima passagem há que se desvendar qual a sua significação.

Para se esboçar uma compreensão do mito, foram investigados alguns textos de Lévi-Strauss, Cassirer, Buzzi, Costa Lima, Mircea Eliade e Pero de Botelho. Deste recolho, servimo-nos da explicação do último autor, por parecer mais clara ao nosso intuito:

Estado mítico é mente no mundo das visões. E isto precisamente é o mito: vidência do que não tem existência natural verdadeira; sua realidade é uma criação da fantasia. E aqui a consciência não tem ciência de que tal mundo seja irreal ou fantástico, pois ela o vê como realidade de fato. No mundo dos mitos é impossível a atitude teórica, principalmente a maior delas, a de mais alta categoria, que é a que corresponde com toda justeza à autêntica *theoria*: ver as coisas em sua verdade e com mente clara. Aqui é impossível não somente a teoria, como também qualquer conhecimento científico, pois as coisas não têm um estado entitativo que permaneça o suficiente para permitir um saber sobre elas; uma pedra ou um cisne podem ser Deus, e Deus, uma árvore; um touro, ser entidade divina e adorada. (BOTELHO, 1949, p. 23)

Ainda segundo Botelho, a realidade, na dimensão mítica, não é observável:

Em tal mundo dos mitos não existe o reino da realidade observável, mais ou menos constante e distinguível. Esta instabilidade das coisas impede qualquer tentativa de inquirição efetiva: a visão mítica costuma enxergar potestades em quase tudo e não é atitude teórica de conhecimento, mas vida cotidiana sendo vivida em submissão ou temor diante do ignorado, que aqui aparece sempre como misterioso. (BOTELHO, 1949, p.24)

O homem, nesta atitude mítica, perceberia o mundo emocionalmente, produzindo uma realidade eivada de elementos fantásticos: “Para a visão mítica os objetos não apresentam contorno ou silhueta [...] clara e distinta e sim um estado entitativo indefinido” (*op. cit.*, p. 24). Arcangelo Buzzi acresce que as fronteiras do mito não acompanham a logicidade da ciência: “O conhecimento expresso em mitos traduz uma intelecção do ser de validade

originária e primária, que se coloca num plano diferente da lógica racional, mas dotada de igual dignidade.” (BUZZI, 1974, p. 81). Por tal motivo, o mito não pode ser teorizado ou cientificizado, “daí seu pensamento **confundente** como diz Ortega” (BOTELHO, 1949, p. 24). Riobaldo vive o especular (pensar) desse mundo movente e confundente (o ambíguo), onde “tudo é e não é”, o que, por si, traça o percurso do *homem provisório no grande ser-tão*.

Mito é, pois, a experiência da impossibilidade donde vem o discurso humano. O poder e o saber do homem, o seu *cogito* está sempre no envio do mito. O mito é sempre *símbolo*. *Bállo* significa dançar, lançar, enviar, colocar dentro de um caminho. *Syn* indica que a estrada não está determinada. Estamos aí, no articulado de uma situação, que é imediatamente mito ou símbolo: porque somos aí re-enviados a algo diferente. O homem é um caminhante porque está no símbolo ou no mito da linguagem da vida. (BUZZI, 1974, p. 85)

Nessa perspectiva, o leitor da tradução dessa obra em especial é enviado, em dimensão mítica, a esse outro universo. Seu tradutor, feixe de competências, medindo e ajustando, precisa adequar o estilo mítico proferido de forma a preservá-lo na sua língua de chegada. “O mito proferido é mitologia” (BUZZI, 1974, p. 83), “[n]ão é, portanto, no discurso do mito que está o mito. O discurso encerra sempre uma metalinguagem” (BUZZI, 1974, p. 85). Por isso, o verter em palavra poética o mito, Novalis chamou de “tradução mítica”. Em seus famosos *Fragmentos*, ao estabelecer três tipos de tradução – gramatical, modificante e mítica – o romântico de Jena reconhece a tradução mítica como aquela em que o pensamento é transformado em uma imagem-mito:

Le traduzioni mitiche sono quelle di massimo stile. Esse rappresentano il carattere puro e compiuto dell’opera d’arte individuale. Non ci danno l’opera d’arte reale, bensì l’ideale di essa. Credo che non ne esista ancora un modello completo. Ma nello spirito di certe critiche e descrizioni d’opere d’arte, se ne trovano limpide tracce. Per farle ci vuole una testa nella quale lo spirito poetico e lo spirito filosofico si siano compenetrati in tutta la loro ricchezza. *La mitologia greca è in parte una siffatta traduzione di una religione nazionale*. Anche la Madonna moderna è un mito simile  
<sup>63</sup>(NOVALIS, 2001, p. 306-7; grifo nosso)

---

<sup>63</sup> “As traduções míticas são aquelas de máximo estilo. Representam o caráter puro e completo da obra de arte individual. Não nos dão a obra de arte real, mas o ideal dela. Creio que não exista ainda um modelo completo delas. Mas no espírito de certas críticas e descrições de obras-de-arte se encontram límpidos traços. Para fazê-las é necessária uma cabeça na qual o espírito poético e o espírito filosófico se tenham compenetrado em toda a sua

Sob a perspectiva do pensamento novalisiano, a mitologia é uma tradução interlinguística. Desse modo, o primeiro tradutor de *GSV* é o seu próprio autor. Assim como a mitologia grega é tradução do Mito em uma religião “nacional” (mitologia), o romance rosiano traduz a dimensão mítica que paira no pensamento e na imaginação. Podendo o mito ser representado (proferido) por diferentes imagens (em diferentes mitologias), a linguagem mítica, na obra-de-arte em questão, funda duas veredas, a partir de certo ponto confluentes, isto é, uma “matéria vertente” mais universal entra em contato com as mitologias da cultura brasileira, apresentando imagens híbridas entre arquétipos europeus e roupagens brasílico-populares, especificamente do sertanejo, mas tanto uma como a outra articuladas no estilo rosiano.

Entre as sondagens lingüísticas a que nos referimos anteriormente, comparece o ensaio de Benedito Nunes (1969) que sinaliza a dificuldade de traduzir as diversas esferas da linguagem de Guimarães Rosa.

Essa linguagem resultou de uma exploração pluridimensional da língua portuguesa, cujas diversas camadas, a arcaica, a erudita e a popular, dominadas e aprofundadas pelo romancista, foram por êle invertidas numa prosa que flui poeticamente e que, poeticamente, revoluciona sintaxe e semântica estabilizadas, a uma dobrando em moldes flexíveis que têm a sua estrutura própria, à outra enriquecendo com uma potência verbal inédita, capaz de fazer reviver palavras mortas, universalizar regionalismos, assimilar vocábulos de outras línguas e criar outros novos, especialmente com elementos do linguajar sertanejo, principal fonte do autor. (NUNES, 1969, p. 197-198)

O tradutor que se aferrasse à literalidade poderia desencorajar-se de enfrentar a tradução da obra, pois à primeira vista trata-se de obra intraduzível. Jornais de Portugal e da Itália anunciavam a quase impossibilidade de tradução, posto que a própria leitura em língua original já se fazia dificultosa. Por tal motivo Rosa escreve ao seu tradutor italiano que não se prendesse estreito ao original, que voasse por cima, que adaptasse livremente. Rosa sabia-o bom leitor de sua obra. E, se a operação de traduzir consiste em penetrar, aprofundar a leitura,

---

riqueza. A mitologia grega é em parte uma tal tradução de uma religião nacional. Também a Madonna moderna é um mito similar”

diz Nunes que o tradutor de Rosa precisa conhecer e identificar, nessa linguagem, as suas qualidades formais, devotar-lhe fidelidade interior, que é a que atinge a profundidade de leitura, através de uma visão crítica e interpretativa consciente, livre, mas não liberalizante, como teria feito J. Villard, na versão francesa de três novelas de *Corpo de Baile*. O “fluxo das imagens” não pode ser cortado, sendo mister apropriar-se da perspectiva do autor.

Sem que essa perspectiva estilístico-valorativa seja transportada para a outra língua e nela injetada, não se poderá traduzir realmente, e sim adaptar uma obra que, como a de Guimarães Rosa, alcançou a mais alta universalidade, aprofundando particularidades nacionais: a nossa língua, de onde retirou uma fala originariamente poética, e o sertão brasileiro, que transformou num arquétipo do mundo e da aventura humana, que se ombreia com a Mancha de Cervantes, a selva escura de Dante e a Dublin de Joyce. (NUNES, 1969, p. 199)

A mitotradução, como se vê, seria o resultado da confluência de reflexões sobre tradução inter/intralinguística e a narrativa mítica, considerando o fato de que o contato intercultural, oral ou escrito, numa hermenêutica da diversidade, enseja, em quase todas as ocasiões, distintas mitologias, embora muitas vezes de uma mesma matriz mítica, conforme a reescrita tradutória, de modo a fundir mito e tradução nos textos literários, que são sempre míticos. Essa seria parte indissociável da tradução literária.

O mito “está presente [...] em todos os momentos e acontecimentos do homem, Poesia que é” (CASTRO, 1982, p. 39). À vista disso, cabe ainda acrescentar que as questões da arte e do mito acontecem em manifestação e ocultação. “O realizar-se e a realização implicam e até mesmo contam com a possibilidade de não-realizar-se e da não-realização” (AGUIAR, 2005, p. 66), o que se poderia exemplificar com as duas relações de Riobaldo: com Diadorim e com o Diabo. A realização com Diadorim se dá no sentimento de amor, e se retrai diante das circunstâncias de impossibilidade de tal realização. A relação de Riobaldo com o Diabo existe, se realiza a partir do próprio pensamento de Riobaldo no Diabo. Realiza-se não somente quando há a certeza de sua existência, mas também quando ocorre aparentemente o contrário, posto que esse contrário – a sua não-existência – apenas encobre o pleno existir: “A

prova minha, era que o Demônio mesmo sabe que ele não há, só por só, que carece de existência.” (GSV, p. 354) – “*La mia prova, era che il Demonio stesso sa che lui non c’è, di per sé solo, che manca di esistenza.*” (p. 383)

Encerra o mito vigor de origem, ainda que se trate de uma nova ótica sobre um elemento já existente. Muitos mitos populares brasileiros foram trazidos pelos portugueses, com origens das mais diversas; o que os torna, porém, únicos é o estrear a nova forma – instaurados sobre os elementos locais – sob nova visão. “O mito fala da inauguralidade do ato sagrado porque nomeia inauguralmente a instauração, seja de um novo mundo, seja de um novo aspecto do mundo” (AGUIAR, 2005, p. 72). Assim, novas representações do mito constituem um renascer, um novo tempo originário, um renovar-se contínuo.

Manuel de Castro (1976), em *O homem provisório no grande sertão*, propõe duas perspectivas: a primeira enfoca a relação do homem com o Real, evidenciando um homem problemático (a sua dúvida sobre o pacto com o diabo). Esse Real teria três representações: “o local físico-geográfico”, que é o que dá a cor local, própria do romance, o qual transcende o real externo a outros extratos; “o mundo movente do mal e do bem, do ser e do não ser, do diabo” o que o torna homem problemático, é a força através da qual se manifestará o Real; “o grande Sertão ou a totalidade do Real, este não acessível ao conhecimento humano”. O sertão é poético – poesia é criação, germinação, frutificação, mundificação – e diante do ato criativo maior, sob os auspícios de Deus, o que é o homem diante dessa criação germinativa? É um ser provisório. A segunda perspectiva, *O Homem no Discurso*, versa sobre o sistema de signos verbal usado para debruçar a problemática, e, sendo esse sistema limitado, permanece a dúvida. Entretanto, existe uma certeza, “de que é metáfora a palavra vereda, daí o título *Grande Sertão: veredas*, mas só a certeza do percurso do questionamento: é a travessia humana” (CASTRO, 1976, p. 14).



O real do homem problemático é a sua problemática, donde se verifica que o real é o sertão, manifesto também como *ser-tão*. Imerso na dúvida, no questionamento, não tem certeza de nada, somente das veredas, de seu percurso. O sistema verbal de signos é instrumento para elaborar o questionamento, o conjunto de possibilidades, ainda que reduzido, limitado. O que pode ser dito não é suficiente. O próprio Rosa, em entrevista a Günter Lorenz, ilustra:

tudo: a vida, a morte, tudo é, no fundo, paradoxo. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras. Por isso acho que um paradoxo bem formulado é mais importante que toda a matemática, pois ela própria é um paradoxo, porque cada fórmula que o homem pode empregar é um paradoxo. (LORENZ, 1983, p. 68)

O real é maior do que o homem e do que a linguagem. Logo, ele, com a sua linguagem, não consegue apreender o real em sua totalidade. O real é símbolo de ou é mesmo real? Daí a dúvida. O sertão foge do dicionário, da limitada conceituação de vegetação rasteira e de todas as suas caracterizações. Afinal, “o sertão é metafísico”, dizia Guimarães Rosa. Desse ponto poderia advir, quiçá, a liberdade que Rosa dava aos tradutores.

É esse rio que é eros e ao mesmo tempo Lethes. Por isso, a travessia do sertão é navegar as difíceis veredas – riachinhos do grande rio que é o sertão – do sertão, ao mesmo tempo que só se atravessam as veredas do sertão quando nos deixamos atravessar pelo próprio ser-tão. Esse atravessar e ser atravessado é o que Heidegger vai chamar mundo, que acontece na obra de arte, porque a physis acontece como mundo, mas é um acontecer movido por e que se move em eros. Por isso ama o quê? Lethes, velar-se, thanatos. O ser-tão aparece então como obra de arte em que se dá a disputa de ser-tão e veredas. As veredas como veredas tortas e mortas são veredas de mundo e do mundo. Por isso o mundo do sertão é originário e não é jamais primitivo. É nesse sentido que Guimarães Rosa, na entrevista a Günter Lorenz, diz que ele é sertanejo, porque foi, dos críticos, o de que mais gostou, e se aproximou das grandes e fundamentais questões da vida e da morte que Rosa propõe ficciopoeticamente. (CASTRO, 2007, 142-177 )

No extenso recolhimento de mitos *Mitologia Classica Ilustrata*, Felice Ramorino, explica mito, mitologia e lenda de modo bastante didático:

1. Quasi tutti i popoli della terra, negli albori della vita intellettuale e sociale, crearono una quantità di favole e racconti intorno agli Dei della loro fede e agli uomini più valenti di loro stirpe; i quali racconti, propagati per tradizione orale attraverso ai secoli e alle generazioni, alargati via via con nuove aggiunte e mutazioni, divennero il più prezioso patrimonio intellettuale di que' popoli, e come il tesoro contenente, sotto il velame della favola immaginosa, l'espressione delle credenze, dei sentimenti, dei ricordi nazionali [...] / Miti si denominarono con voce greca questi racconti, e Mitologia l'esposizione ordinaria di essi. Mito significa propriamente "parola, discorso", e designa quel che si dice o si narra intorno a un soggetto qualsiasi. In fondo lo stesso significato ha la voce leggenda e si parla quindi spesso di leggende mitologiche; ma è invalso l'uso di chiamare preferibilmente miti le narrazioni che riguardano gli Dei, e leggende quelle che concernono gli Eroi. La Mitologia dei Greci e dei Romani suol esser detta Mitologia classica, per distinguerla da quella d'altri popoli.[...] / 2. La Mitologia di un popolo non va confusa colla sua Religione; ha però con essa intimi rapporti; giacchè in sostanza la Mitologia, ella parte che riguarda gli Dei, rappresenta le credenze e la fede di quel popolo ed è presupposta, come dalle istituzioni e dalle feste religiose, così dalle cerimonie del culto o pubblico o privato.<sup>64</sup> (RAMORINO, 1981, pp. 2-3)

Assim, em nossa concepção, agir seria envergar a própria cultura adquirida, mover-se dentro dos estratos que nos erigem (GEERTZ, 1989, p. 28), resultando uma poética (*poiesis*) entre ação e reflexão, tal a obra de arte. Quando em contato intercultural, necessariamente se instaura o reconhecimento do equivalente (referimo-nos ao *consensus gentium* ou aos universais culturais, se é que eles deveras existem) e o conhecimento do novo, que pode ser acolhido ou rechaçado.

---

<sup>64</sup> “1. Quase todos os povos da Terra, no alvorecer da vida intelectual e social, criaram uma quantidade de fábulas e contos em torno aos Deuses da sua fé e aos homens mais valentes da sua stirpe. Tais contos, propagados por tradição oral através dos séculos às gerações, alargados pouco a pouco com novos acréscimos e mutações, se tornaram o mais precioso patrimônio intelectual daqueles povos, e como o tesouro que continham, sob o véu da fábula imaginária, a expressão das crenças, dos sentimentos, das lembranças nacionais. [...] *Mitos* se denominaram com termo grego estes contos, e *Mitologia*, a exposição ordinária dos mesmos. *Mito* significa propriamente “palavra-discurso”, e designa aquilo que se diz ou se narra em torno a um tema qualquer. No fundo o mesmo significado tem o termo *lenda* e por isso se fala com frequência de lendas mitológicas; mas é inválido o uso de chamar preferentemente *mitos* as narrações que se referem aos Deuses, e lendas as que concernem os Heróis. A Mitologia dos Gregos e dos Romanos costuma ser chamada Mitologia clássica, para distingui-la da de outros povos. 2. A Mitologia de um povo não pode ser confundida com a sua Religião; tem, porém íntimas relações com a mesma, já que, substancialmente, a Mitologia é a parte que se refere aos Deuses, representa as crenças e a fé daquele povo e é pressuposta, tanto pelas instituições e pelas festas religiosas, quanto pelas cerimônias do culto ou público ou privado.”

Operam simultaneamente, nas sociedades humanas, forças que atuam em direções opostas, umas tendendo para a manutenção e mesmo para a acentuação dos particularismos, outras agindo no sentido da convergência e da afinidade. O estudo da linguagem oferece exemplos surpreendentes de tais fenômenos. (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 56)

A atitude mais antiga e que repousa, sem dúvida, sobre fundamentos psicológicos sólidos, pois que tende a reaparecer em cada um de nós quando somos colocados numa situação inesperada, consiste em repudiar pura e simplesmente as formas culturais, morais, religiosas, sociais e estéticas mais afastadas daquelas com que nos identificamos. (*Ibidem*, p. 59)

As duas assertivas de Lévi-Strauss nos levam, primeiramente, a refletir sobre a diversidade das culturas, considerando, com ele, que, em tal diversidade, o tronco a que as culturas em contato pertencem tem papel fundamental, bem como o afastamento geográfico e a ignorância de uma face às particularidades da outra. Em segundo lugar, ainda com Strauss, pensemos que tal diversidade não é estática, muito menos em nossos dias. Devemos, portanto, levar em conta que, se houve contato entre duas culturas, houve necessariamente tradução, seja ela intra ou interlinguística (situando o primeiro caso no encontro de culturas de mesma língua).

Prosseguindo a reflexão, observemos que, ao perpassar língua, religião, costumes, encontra-se a mitologia de cada cultura, ainda que compartilhada com outras culturas, como vimos acima. Sobrevém a importância de o tradutor ter conhecimento das mitologias que travam contato por seu intermédio, isto é, por sua interpretação.

Lévi-Strauss explica que entre os séculos XVII e XIX houve uma cisão entre ciência e mito. Sem embargo, em nossos dias esse fosso absoluto não mais existe, uma vez que o pensamento científico procura entender não somente o aspecto quantitativo, mas o qualitativo da realidade, o que “nos habilitará, indubitavelmente, a entender uma grande quantidade de coisas presentes no pensamento mitológico e que no passado nos apressávamos a pôr de parte como coisa carecida de significado e absurda” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 24). Refere-se o autor ao fato de que no mito comparecem imagens extraídas da experiência. “Esta é a

originalidade do pensamento mitológico — desempenhar o papel do pensamento conceptual” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 25).

No caso da mitotradução, apoiamo-nos também nessa experiência de Lévi-Strauss, entre outros estudiosos, de ter verificado a existência dos mesmos mitos em países diferentes, com pequenas dessemelhanças. Nesse passo, os mitos de *GSV* não se restringem aos europeus e brasileiros, posto que a linguagem de Guimarães Rosa encerra uma mitologia própria. Barthes entendia o mito qual sistema de comunicação, como forma de proferir uma mensagem ou fala aberta a significações (BARTHES, 1999, p. 108). Este capítulo demonstrou que, além do sistema comunicativo, o mito aciona o sistema de tradução, desde a exteriorização expressiva (sempre artística, poética) até sua translação em outros universos, sejam línguísticos, sejam culturais. Se *Grande Sertão: Veredas* é um esquema semiológico e um sistema mitotradutório – ou seja, em primeiro lugar é uma tradução interlinguística –, sua tradução o é mais ainda.

### **3.1 Análise de Grande Sertão: Veredas: elementos culturais e míticos**

As “traduções míticas”, aproveitando a nomenclatura de Novalis, desde o pensamento mítico-originário até a realização da imagem-mito, podem ser transportadas em novas traduções, que são “releituras” do pensamento mítico em outras línguas, dando linguagem à provocação de mitologias. A dimensão mítica, sempre originária, pode abrir espaço à *cosmogonia*, narrando-se os tempos nascituros. Trata-se de um estado primordial, vertido na Batalha do Bem e do Mal, especialmente na mitologia ocidental.

Em se tratando especificamente da mitologia rosiana, os personagens Riobaldo, Diadorim e Hermógenes formam uma trinca de imagens-mito na qual se embatem forças do

Bem e do Mal: as forças do Mal são representadas não só por Hermógenes, como também por Ricardão; enquanto as forças do Bem são encarnadas, além de Riobaldo, por Joca Ramiro, Medeiro Vaz e Zé Bebelo. Este último e Diadorim ocupam a fronteira dessas forças, oscilando o temperamento, numa posição metamorfoseante. Por sua vez, Hermógenes, como diz Ettore Finazzi-Agrò, evoca não só Hermes, mas também o hermafrodita. Tais mitos não se originam em GSV, mas foram nele traduzidos, isto é, vertidos em imagens representantes. Albergaria (1977), que estuda GSV como *corpus symbolicum*, distingue os chefes (Joca Ramiro, Medeiro Vaz, Zé Bebelo – “tríada” dos “bons” – Hermógenes e Ricardão – “díada” dos “maus”) em um “pentagrama”, “pentáculo” ou “quinário”, nos quais Riobaldo bebeu aprendizado para tornar-se, ele também, chefe, e superar a todos:

Quais os componentes particulares que lhe permitiram uma atuação que suplantasse a dos outros grandes chefes? A resposta, dentro do enfoque da nossa leitura, é clara: Riobaldo consegue um grau de sabedoria e conhecimento que lhe permite atingir o segundo grau iniciático de “homem transcendental”; só Riobaldo atinge a “Délivrance” e chega à “Identidade Suprema” por ter cumprido um desenvolvimento esotérico. (ALBERGARIA, 1977, p. 53)

E são igualmente míticas as contendas entre potestades, como o é a contenda entre os chefes de jagunços. Curiosamente, os nomes da tríada do bem não foram modificados na tradução, enquanto que houve adequação, nos outros dois, aos nomes italianos Ermogene e Riccardone. Quanto à tensão da narrativa, é facilmente identificável, na tradução, a ambiência lexical para cada personagem. Riobaldo, “homem transcendental”, comunica-se através de elaboradas metáforas, sutilmente transpostas em língua italiana, enquanto os outros preservaram as falas diretas, com fim nelas mesmas. Os termos são cuidadosamente escolhidos, via de regra usados somente por Riobaldo. Inclusive por ser ele o narrador, em seu discurso jaz o “estilo mítico de narrar” salientado por Benedito Nunes, vertido ao italiano de forma cabalmente precisa: quando narra um acontecimento, o tradutor lança mão do passato remoto, tempo que, em língua italiana, é usado para narrar fatos há muito consagrados e

acabados. Somente comparece o *passato prossimo* do Italiano – tempo que designa os acontecimentos recentes – nos discursos diretos.

A contenda cosmogônica (Bem vs Mal) ganha ares medievalistas se traz à memória os grandes combates religiosos, como as Cruzadas e as Guerras Santas. Ao longo do presente estudo, temos deparado com diferentes textos críticos que analisam *GSV* sob o aspecto dos vestígios medievais, tecendo as mais diversas abordagens. Walnice Nogueira Galvão, em *As formas do falso* (1986), nota que essa “assimilação medievalizante” refere-se a obras do século XIX, passando pelas manifestações regionalistas, até o romance de 1930, onde cada autor se serviu de estratégias várias para ladear suas ambiências a feudos ou campos de batalha medievais e seus personagens a heróis populares, como El Cid, Robin Hood, Carlos Magno, entre outros. Na análise de Leonardo Arroyo, em *A cultura popular em Grande sertão: veredas* (1984), “Riobaldo transfere a Diadorim a condição de Carlos Magno? Este foi o dono da empreitada, isto é, o dono das guerras contra os reis infiéis [...] Guy de Borgonha, juramentado, obedecia, como os demais Pares-de-França, às ordens e orientação de Carlos Magno.” (ARROYO, 1984, p. 153). O próprio Riobaldo compara-se a Guy-de-Borgonha, quando, para aniquilar Hermógenes, lembra que Diadorim era o dono da “empreita”.

É certo comparar, como o fizeram muitos, os jagunços aos pares de França; Otacília, à amada pura do cavaleiro andante, que espera seu herói tornar das batalhas, depois de ter enfrentado perigos e instaurado a justiça; o coronel e sua fazenda, ao senhor feudal e seu feudo, e assim por diante. Entretanto, Galvão alerta para a já esgarçada malha dessa sorte de comparações, chegando a dizer que muitos o fazem com o “vezo subdesenvolvido de exibir ‘erudição’” (GALVÃO, 1986, p. 52), e que tal tradição “força uma semelhança nobilitadora e minimiza a necessidade de estudar o fenômeno naquilo que tem de específico” (idem). Ora, a especificidade do sertão, ou antes de *Grande sertão: veredas*, é crivada de cultura popular do Brasil. Então, os mitos populares confluirão para multiplicar as *veredas escondidas*, aquelas

imperceptíveis quando transportadas de uma cultura à outra, devido às diferenças entre os povos. Em outras palavras, são os mitos populares que muitas vezes não são percebidos por uma cultura estrangeira, justamente porque as imagens-mito que expressam crendices, superstições, lendas variam, em geral, significativamente, segundo a maneira de ser, agir e pensar de cada povo.

Tal situação é agravada, sobretudo, pelas questões que envolvem a própria linguagem de *Grande Sertão: veredas*. Logo, a tarefa do tradutor, neste caso, é muito mais do que transpor um desafio de linguagem, plasmada nesta obra desde o uso mesmo da língua, mostrando dicções arraigadas na vida sertaneja e dando a aparecer um texto superficialmente regionalista. Essa estrutura aparente, esse regionalismo de superfície, importa de igual modo ao exercício tradutivo. Dentro dela há um manancial mítico, que subjaz latente na palavra regional; sua tradução, portanto, implica uma mitotradução.

Bem se vê que o problema central de tradução – e justamente por isso a ele nos ateremos mais – se concentra mais do que nos mitos de trajes europeus, nos de roupagem local, que deságuam mais entranhados no sertão e, por isso, traduzidos em imagens estreitamente locais, regionais, de fronteira fechada. Pronunciados a partir de linguagem em força sertaneja, esses mitos adquirem feição tipicamente brasileira, e, por isso, não são facilmente traduzíveis. Às vezes nem ao menos logram uma tradução que de fato os transporte, permanecendo como cifras imperceptíveis, o que chamamos de “veredas escondidas” (“*veredas nascoste*”). Nesses casos, no máximo, aparecem sob outras roupagens e, ainda, lidos por outra cultura, metamorfoseando-se em outros mitos, geralmente matizados pela cultura da língua de chegada. Tais questões se inserem no campo da mitotradução, como visto anteriormente.

É importante, então, esclarecer as *veredas escondidas*, porque, atrás da roupagem sertaneja, própria da cultura popular do Brasil, subjaz, comum a todos os povos, a fonte

primeira de pensamento e imaginação, já que estes são dois supremos talentos humanos, de qualquer povo, no acionamento da dimensão mítica. Nossa tarefa é reunir, aproximar as duas culturas pela tradução desses mitos, explicitando o mesmo “vigor de origem”, nas palavras de Aguiar, partilhado por todas as culturas, porém traduzido sob imagens diferentes e muitas vezes desconhecidas.

Colocamos a questão: essas inevitáveis diferenças provocarão que tipo de recepção dos leitores da Itália? O que se perdeu, o que se ganhou e o que mudou na tradução italiana? A questão nos solicita para uma averiguação de como os mitos rosianos, principalmente os populares, se fazem presentes na tradução italiana de Edoardo Bizzarri.

Para tal, analisamos algumas das principais fontes culturais e ou míticas da nossa obra-*corpus*, tentando seguir uma travessia da narrativa, isto é, observando ao máximo a ordem em que comparecem. Usando como base o levantamento feito por Leonardo Arroyo dos mitos dispersos na cultura popular, encontrados em *Grande sertão: veredas*, procedemos ao estudo comparativo de alguns deles, entre o texto rosiano e sua tradução italiana. Em seguida, somamos o recolhimento por nós realizado durante a pesquisa. Serão omitidos aqueles que fazem parte do “pessoalíssimo mundo gramatical e vocabular de Riobaldo”, os quais supostamente não integrariam o universo de mitos populares. Lembramos que a paginação corresponde à 5ª edição brasileira e à nona edição italiana, de que nos servimos em toda a pesquisa.

#### a) O DIABO

Riobaldo inicia a narração com a história dos tiros que o interlocutor – “o Senhor” – teria ouvido. Era um bezerro com cara de cachorro e de homem. Riobaldo emprestou armas para que o matassem. Os vizinhos determinaram que se tratava do demônio. Riobaldo quase perdeu a crença no demo, mas tem dúvidas se ele existe ou não e diz que o demo só vive dentro do “homem arruinado, ou o homem dos avessos” (p. 11). Mas entra constantemente em contradição, ao afirmar que “ele está misturado em tudo” (p.12). Castro (1976) elucida que



esse mito se manifesta no homem, não existindo fora dele, e, ainda, que constitui uma força por meio da qual Deus se manifesta. São incontáveis as vezes em que Riobaldo cita o diabo, com diversos nomes, sempre refletindo sobre a veracidade da sua existência, donde o constante dialogar com o bem e o mal. Eis alguns deles, numa única frase:

“o Tal, não existe; pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Coxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe!” (p. 33)

“il Tale non esiste; non è cosí? Il Rinnegato, il Cane, il Cramuglione, l’Individuo, il Gagliardo, il Pié-d’ Anatra, il Sozzo, l’Uomo, l’Affumicato, lo Sciancato, il Temba, lo Scalognone, il Cosa-Trista, il Mafarro, il Pié-Nero, il Mancino, il Baffometto, il Giovanotto, il Tetro, il Non-so-se-dirlo, Quello-che-non-ride-mai, lo Sgraziato... Ebbene, non esiste!” (p. 36)

E, para exemplificar essa dualidade no homem, Riobaldo explica-se a si mesmo: “ou a gente se tece de viver no safado comum, ou cuida só de religião só. Eu podia ser: padre, sacerdote, se não chefe de jagunços; para outras coisas não fui parido.” (GSV: 15)

Uma das entrevistadas na Itália, E.V., enquanto lia Grande Sertão, procurou-nos por mais de uma ocasião para esclarecer suas dúvidas em relação à figura do *demo*, à qual, segundo entendera através da leitura, o povo brasileiro empresta muita importância. Essa percepção é partilhada pelo leitor comum, enquanto os leitores ligados ao âmbito acadêmico permanecem com a dúvida, transpondo a incerteza para si mesmos, conforme constatamos em conversas paralelas, e não menos importantes, com os demais entrevistados. A figura do diabo, pois, transita com o máximo de significação para a outra margem.

#### b) COMPADRE MEU QUELEMÉM

Riobaldo, constantemente a refletir sobre a existência do Diabo, conversa sobre o assunto com várias pessoas, dentre as quais o Compadre meu Quelemém, personagem essencial que

desempenha a função de crivo comportamental e fornece interpretações religiosas, “de Cardéque”, dos fatos relacionados aos homens e seus castigos ou prêmios, explicando suas causas e diferenciando os tipos de “espíritos descarnados” que lhes insuflam pensamentos e atitudes. Haveria por trás dele a imagem do sábio e do bruxo:

“Compadre meu Quelemém descreve que o que revela efeito são os baixos espíritos descarnados, de terceira, fuzando nas piores trevas e com ansias de se travarem com os viventes – dão *encosto*.”(p. 10)

“Il mio Compare Clemente spiega che quel che si manifesta in effetti sono gli spiriti bassi disincarnati, di terza categoria, che sbaraondano nelle peggiori tenebre, con una gran voglia di appiccicarsi ai vivi – per *appoggio*.” (p. 11)

Para o leitor italiano o nome próprio persiste, não em sua corruptela, mas na origem: Clemente. Neste ponto cabe ressaltar que leitores brasileiros e bilíngues não hesitam em recorrer ao texto italiano para desenredar dúvidas, pois que em sua tradução restam claras as passagens escarpadas e amortecidas as volutas. Estamos diante de uma perda.

#### c) ENCOSTO

Tão arraigado na cultura popular brasileira, o encosto seria “uma forma de possessão que não é a do Diabo, mas dos ‘baixos espíritos’” (ARROYO, 1984, p. 145). Riobaldo começa a citar casos de homens e mulheres que tiveram comportamentos errados e que foram desgraçados, “em endemoninhamento ou com encosto” (p. 10) “in indemoniamento o con appoggio” (p. 11).

Na tradução em língua italiana, em cujo sistema tal idéia é reconhecida por poucos, devido provavelmente à grande força do Catolicismo no país, adotou o nome “appoggio”, isto é, “apoio”, passando a idéia de que os espíritos se apoiariam no sentido de encostar-se. A tradução é bastante satisfatória, e provavelmente se trata de criação, pois para o termo não encontramos, dicionarizada, significação correspondente ao contexto em que se encontra. Sem embargo, leitores despreparados, segundo constatamos, não chegaram a assimilar a idéia

transmitida. Já o leitor bilíngüe que conhece a palavra encosto e seu significado em português, percebe facilmente o sentido pela tradução, conforme a nossa averiguação com parte dos leitores. Estamos diante de um segundo impasse: pede-se que o tradutor seja versado em interculturalidade, mas o leitor, por sua vez, fruirá a obra de arte na medida em que seus conhecimentos lho permitirem.

d) REDEMOINHO

A imagem do redemoinho está relacionada ao diabo, que nele viaja. A frase da epígrafe, “*O diabo na rua, no meio do redemoinho...*”, repete-se nas páginas 11, 123 e 188 (com pequenas variantes) em que Riobaldo continua narrando as travessuras do diabo. “*Il diavolo per la via, in mezzo al vortice...*” (p. 12, 133 e 205). No Brasil, além do Diabo, o Saci também vive ou viaja no redemoinho. (ARROYO, 1984, p. 184)

e) REZA, REZADEIRAS, RELIGIÃO

No caso de Riobaldo, já estudado como um “iniciado nas doutrinas esotéricas” por Consuelo Albergaria, em *Bruxo da linguagem no Grande sertão* (1977), as orações e cultos de toda sorte o salvam da loucura. “Bebo água de todo rio”, diz o jagunço, ao explicar seu ecletismo, e aceita todas as rezas para sarar a loucura, dado que “todo-o-mundo é louco” (p.15). Por proteção contra o Diabo, sua mulher reza por ele, assim como Maria Leôncia, a preta a quem paga por suas rezas, e pagará também a Izina Calanga: “ouvi de que reza também com grandes meremerências” (p.16): “ho sentito dire che prega con grandi rimeritamenti” (p. 17)

As reflexões sobre o Diabo desencadeiam fortíssimas descrições do sertão, mito de que nos ocuparemos em breve, separadamente. “Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinhozinho de metal...” (p.17, 18). Com o sertão virão suas memórias emaranhadas, sem ordem, sendo apresentados diversos personagens, entre eles o amigo Diadorim, em quem ele

só pensava. Riobaldo quer que a visita, “o Senhor”, fique mais tempo, e vai descrevendo a flora, os rios, os lugares, a fauna do sertão, o qual será logo desbravado pelo seu interlocutor, mas Riobaldo vai misturando as descrições com suas memórias, e, numa espécie de conto-sem-fim, lembrando a história de Sheherazade, continua discorrendo sobre suas memórias para o silencioso interlocutor. Nessas descrições sobejam nomes de pássaros e plantas característicos da região e, muitos deles, na tradução italiana, mantêm em itálico o nome original, com a devida explicação no glossário elaborado por Bizzarri.

f) DENTES DE ANIMAIS, AMULETOS, BREVES

O costume dos dentes de animais, usados como amuletos, teria duas origens: a dos colonizadores portugueses e a dos indígenas, que já o possuíam. Nhorinhá, a prostituta, dá a Riobaldo um dente de jacaré e lhe mostra para beijar uma estampa:

Depois ela me deu de presente uma presa de jacaré, para traspasar no chapéu, com talento contra mordida de cobra; e me mostrou para beijar uma estampa de santa, dita meia milagrosa. Muito foi. (p. 28-29)  
Dopo mi diede in regalo un dente di caimano, da infilarlo nel mio cappello, con virtù contro il morso di serpente; e mi mostrò, da baciare, un'immagine di santa, considerata mezzo miracolosa. Lo fu, molto. (p. 31)

Nos costumes populares, os breves, os escapulários bentinhos, verônicas, entre outros, têm a função de proteger quem os usa, como os sertanejos, normalmente pendurados ao pescoço. Este exemplo se encontra muito mais adiante: “Toma este breve, Riobaldo. Foi minha mãe-de-criação quem costurou para mim. Mas eu carrego dois...” (p. 153) “Prendi questo scapolare, Riobaldo. È stata la mia madrina a cucirlo per me. Ma io ne porto due...” (p.167).

g) ARCO-ÍRIS

“Conforme a superstição popular, quem passa por debaixo do arco-íris, ou arco-da-velha, muda de sexo. Era o que desejava Riobaldo” (ARROYO, 1984, p. 126): “Noite essa,

astúcia que tive uma sonhice: Diadorim passando por debaixo de um arco-íris. Ah eu pudesse mesmo gostar dele – os gostares...” (p. 41). Na tradução, o “arcobaleno” se manteve, e é de notar que igualmente na Itália, como em outros países, o arco-íris é ligado à idéia de homossexualidade.

#### h) CABOCLO D’ÁGUA

Arroyo explica que se trata de figura fantástica, via de regra com aspecto de um garoto, confundido com o Saci, tem vários nomes, como bicho-d’água, Romãozinho, Moleque, Caboclo, Negro-d’água, entre outros, e sua função, no livro, é amedrontar Riobaldo, ainda menino, quando este atravessava o Rio São Francisco: “Apertei os dedos no pau da canoa. Não me lembrei do Caboclo d’Água, não me lembrei do perigo que é a ‘onça d’água’, se diz – a ariranha – essas desmergulham, em bando, e bécam a gente: rodeando e então fazendo a canoa virar, de estudo” (p. 83). “Non mi ricordai del *Caboclo d’Agua*, non mi ricordai del pericolo che è il ‘giaguaro d’acqua’, come chiamano l’*ariranha* – queste emergono, in gruppi, e assaltano la gente: circondando la canoa e poi facendola rovesciare, di proposito.” (p. 90)

O primeiro nome com que tal ente aparece não foi traduzido, apenas o segundo, seu sinônimo, em atitude de explicação sutil para o leitor, que, não conhecendo o primeiro, entenderá que o segundo apelativo tem função esclarecedora. Ousaríamos acrescentar que exerce quase idêntica função à do original, posto que poucos leitores brasileiros sabem o que seja o Caboclo d’Água.

#### i) CABORJUDOS \CORPO FECHADO\BANHO NA MADRUGADA

Diadorim, para ninguém descobrir seu segredo, tomava banho de madrugada. Este costume é respeitado por Riobaldo, por saber que muitas pessoas de corpo-fechado tomavam banho de madrugada, e talvez Diadorim fosse um deles:

“Depois, o Reinaldo disse: eu fosse lavar o corpo, no rio. Ele não ia. Só, por acostumação, ele tomava banho era sozinho no escuro, me disse, no sinal da madrugada. Sempre eu sabia tal crendice, como alguns procediam assim esquisito – os caborjudos, sujeitos de corpo-fechado. No que era verdade. Não me espantei.” (p. 113)

“Poi Reinaldo disse: che andassi a fare il bagno, nel fiume. Lui non andava. Soltanto, per abitudine, lui prendeva il bagno tutto solo al buio, mi disse, al primo segno dell’alba. Io sapevo da tempo di quella superstizione, e che alcuni procedevano in quel modo stravagante – i refrattari alla iettatura, gli individui dal corpo reso invulnerabile per fattura. Ed era vero. Non me ne meravigliai.” (p. 123)

Bizzarri explicou “os caborjudos” em “os resistentes à desgraça”, e “sujeitos de corpo-fechado” na nossa tradução livre: “individuos cujo corpo se fez invulnerável por bruxaria”. É um procedimento técnico da tradução, chamado por Barbosa de *explicação*: “Havendo a necessidade de eliminar do TLT os *estrangeirismos* para facilitar a compreensão, pode-se substituir o *estrangeirismo* pela sua *explicação*.” (BARBOSA, 1990, p. 75). Meios e métodos não faltaram a Bizzarri. Como este, muitos outros termos foram dest’arte traduzidos.

#### j) CARRANCA

Carrancas são esculturas de aspecto assustador colocadas na proa dos barcos do rio São Francisco para proteger seus navegantes dos maus espíritos. Arroyo dá outros nomes: “cabeça-de-proa”, “leão-da-barca” ou “caras-de-pau”: “Quanto mais feias as carrancas, mais eficazes na proteção dos barcos” (ARROYO, 1984, p. 136). Pelos estudos levantados por Arroyo, tal costume teria existido já ao tempo de Ramsés II (1298-1235 a.C.), nas barcas do rio Nilo, e outros povos o teriam usado posteriormente. O próprio barco de Ulisses, para proteger dos perigos, teria, na proa, um olho, pintado. Portanto, para o leitor italiano a compreensão não foi custosa. “E, com os rifles escorados, acenamos para uma grande barca – aquela, a cara-de-pau que tinha no bico da frente era uma cabeça de touro, boa sorte nos dava”

(p. 232) - “E, con le carabine impugnate, facemmo cenni a una grande barca – la figura di legno che quella aveva sulla prua era una testa di toro, ci dava buona sorte.”(p. 254)

k) ENCRUZILHADA

“Aquilo – era eu ir à meia-noite, na encruzilhada, esperar o Maligno – fechar o trato, fazer o pacto!” (p.310)

“Quello – ero io ad andarmene a mezzanotte, nel crocicchio, ad aspettare il Maligno – a chiudere l’accordo, a fare il patto!” (p.338)

A encruzilhada é o cruzamento dos caminhos. É onde o pacto se teria realizado. Cruzam-se os caminhos do Bem e do Mal. Claro está que tal encruzilhada, assim como o sertão, é mais um lugar “dentro da gente”, do que meramente físico.

Outros exemplos de costumes populares em que se esconde o mito e que apresentam maior *equivalência* entre os dois sistemas (de partida e de chegada), são os que veremos a seguir:

l) o cego usado como amuleto – Quando Riobaldo decidiu chamar os catrumanos e os homens do Sucruíú para que se unissem ao seu bando, posicionou o cego Borromeu ao seu lado, para se proteger:

Mandei que montassem o dito num cavalo manso, que da banda da minha mão direita devia sempre de se emparelhar. Alguns riram. E, pelo que riram, de certo não sabiam — que um desses, viajando parceiro com a gente, adivinha a vinda das pragas que outros rogam, e vão defastando o mau poder delas; conforme aprendi dos antigos (pp.337,338)

“Ordinai che montassero il detto su un cavallo mansueto, che doveva venirmi sempre a fianco, dalla mano destra. Alcuni risero. E, per il fatto stesso che ridevano, di certo non sapevano — che uno di quelli, viaggiando a pari con la gente, indovina l’ arrivo delle maledizioni che gli altri ci mandano, e ne allontana il cattivo potere; come appresi dagli antichi.” (p.366)

A preocupação de Riobaldo com o “mau poder” e as “pragas que outros rogam” recorda que seu pensamento não só “está”, mas “é” no *demo*, sem cessar. Exatamente essa atitude do personagem nos foi igualmente acenada por uma leitora italiana ao notar que mesmo não falando dele, o *demo* se faz presente a todo instante, refletido no comentários, muitas vezes ocultos, do narrador.

m) Curandeiro – o curandeiro do bando era Raymundo Lé, requisitado nos casos de doenças. Vejamos dois exemplos: “*mas Raymundo Lé, que entendia de curas e mezinhas, teve cargo de guardar sempre um surrão com remédios. O que remédio, por ora, não havia nenhum.*” (p.73) “*ma Raimondo Lé, che s’intendeva di cure e di medicine, ebbe l’incarico di tenere sempre un tascapane con i medicamenti. Dei quali medicamenti, per ora, non se ne aveva nessuno.*” ( p. 79) ; “*Raymundo Lé banhou com casca de angico*” (p. 244) “*Raimondo Lé mi fece bagnoli con corteccia di angico*” (p. 266) “*Aí Raymundo Lé garantiu cura com erva-boa.*” (p.244) “*Allora Raimondo Lé garantí la cura con erva-boa.*” (p. 266). Os medicamentos preparados por Raymundo Lé eram sempre fruto de sua sabedoria profunda sobre os segredos que a flora da região esconde. Folhagens, flores e frutos primeiramente citados em copiosa descrição pelo jagunço Tatarana posteriormente se revelam não só dignos de contemplação – Reinaldo lhe ensinara a admirar a natureza; o mesmo sertão onde ocorrem atrocidades, mas Diadorim lhe mostra os caminhos floridos, os rios e recantos tranquilos – mas férteis também em suas funções: cada folha, cada fruto oculta poderes sanativos. É o sertão em todas as suas dimensões. Cada personagem se encarrega de lhe desvendar uma força. Raymundo Lé é quem faz recordar em diversos momentos as virtudes das plantas, personagens vivos do sertão, força da exuberante natureza envolvente e encantada que também ostenta a auto-sustentação do sertão.



n) Lobisomem – “Mito universal, registrado por gregos e troianos, dos badanais do mundo, trazido por portugueses e modificado com a colaboração indígena e africana” (ARROYO, 1984, p. 163). As palavras de Arroyo corroboram a frisada alusão feita à presença não somente de elementos de roupagem local, mas de mitos universais, os quais se ensamblam nas diferentes mitologias. O lobisomem é mais um elemento em que reside o *demo*, ou é o próprio. Lembremos que Castro referia a manifestação do diabo no homem. O lobisomem, então, seria essa alegoria do homem transmutando-se em bicho: as duas forças, a do Bem e a do Mal, coexistindo em um só receptáculo:

“Não vê que não, desafasto. Gente sendo dois, garante mais para se engambelar, etcétera de traição não sopra escrúpulos, como nem de crime nenhum, não agasta: igual lobisomem verte a pele.” (p. 56)

“Manco per niente, lo respingo. Quando si è in due, è piú garantito darsela a bere, l’etcetera del tradimento non insuffla scrupoli, ed è cosí per qualsiasi crimine, non perturba: come il lupo mannaro cambia la pelle.” (p. 56)

o) Rios – mais do que um mito, a figura do rio, como a do vento, é a condutora de mitos vários. Foi no rio o primeiro passeio com o Menino. Seguindo a via de Heráclito, “um homem não se banha no mesmo rio duas vezes”, é curioso observar que, quando Reinaldo conta a Riobaldo seu verdadeiro nome – Diadorim – Riobaldo tece reflexões acerca dos rios: “*Êstes rios têm de correr bem! eu de mim dei.*” (p. 121). Veias abertas do sertão, os rios teriam, num pulsar circular, trazido de volta o Menino Reinaldo. São a exteriorização visível da força telúrica; as sendas em movimento. Pascal teria chamado os rios de “caminhos que andam” (*apud* ARROYO, 1984, p. 188), e, de fato, são veículo para o homem na sua intimidade com a natureza.

A forte relação de Riobaldo com o rio Urucúia confere a este último feições parentais com o narrador. Merecem citação outros exemplos:

*“Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio...”* (p. 15)

*“para que foi que eu tive de atravessar o rio, defronte com o Menino?”* (p. 86)

*“um rio é sempre sem antiguidade”.* (p. 113)

*“Confusa é a vida da gente; como esse rio meu Urucúia vai se levar no mar”* (p. 147)

*“Se amor? Era aquêê latifúndio. Eu ia com ele até o rio Jordão... Diadorim tomou conta de mim.”* (p. 148)

*“Mas eu não meditava para trás, não esbarrava. Aquilo era a tristonha travessia, pois então era preciso. Água de rio que arrasta.”* (p. 177)

*“julgamento é sempre defeituoso, porque o que a gente julga é o passado. Eh, bem. Mas, para o escriturado da vida, o julgar não se dispensa; carece? Só que un peixes tem, que nadam rio-arriba, da barra aas cabeceiras. Lei é lei? Loas! Quem julga, já morreu. Viver é muito perigoso, mesmo.”* (p. 205)

*“O senhor dorme em sobre um rio?”* (p. 222)

*“Dois rios diferentes — era o que nós dois atravessávamos?”* (p. 268)

*“como a água das beiras do rio finge que volta para trás”* (p. 304)

*“Como os rios nao dormem. O rio não quer ir a nenhuma parte, ele quer é chegar a ser mais grosso, mais fundo. O Urucúia é um rio, o rio das montanhas.”* (p. 329) *“Mesmo na hora em que eu for morrer, eu sei que o Urucúia está sempre, ele corre.”* (p. 329)

Prosseguindo a constatação de equivalências, destacamos outros exemplos de elementos populares cuja tradução nos parece manter grande parte de sua função e do seu significado no latejar de mitos em *Grande Sertão: Veredas*. Se os universais da cultura, como queria Geertz (1978), de fato existem, encontram, nesses mitos, uma representação. Citemos: os avisos recebidos, as batalhas, os casamentos consanguíneos, a coragem, o enterro que parece festa; o espantalho, o espelho preto, o destino, os feitiços vários, o fogo-fátuo, a mãe-da-lua, a devoção por Nossa Senhora, a possessão, as promessas, os pressentimentos, os tesouros ocultos, o uivo de cão, o vedor de água, o vento com e sem o redemoinho. Cada um é portador de potências míticas que a todo instante se velam e se revelam no emaranhado e grande sertão.

## CAPÍTULO IV

### O LUGAR DE GRANDE SERTÃO VEREDAS NA LITERATURA BRASILEIRA: O *ÉTHOS* TRADUTÓRIO

Não, não sou romancista, sou um contista de contos críticos. Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade. Sei que daí pode facilmente nascer um filho ilegítimo, mas justamente o autor deve ter um aparelho de controle: sua cabeça. Escrevo, e creio que este é o meu aparelho de controle: o idioma português, tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros. A gramática e a chamada filologia [,] ciência lingüística, foram inventadas pelos inimigos da poesia<sup>65</sup>.

Neste capítulo queremos enfocar um dos pontos emblemáticos daquilo que chamaremos o *éthos* tradutório, que vem a ser a postura e as atitudes tomadas pelo tradutor ao empreender seu trabalho. Preferimos a palavra grega por ela representar não só a moderna noção dos paradigmas éticos referenciais das ações humanas (Ética), como também aquela primeira noção de conduzir a vida e ao mesmo tempo de vida a conduzir. O *éthos* tradutório pensado e acionado, isto é, o trabalho do tradutor em dimensão ética, pode ser iniciado pela pesquisa que ele precisa realizar sobre o original e a cultura de partida. Em outros termos, isso significa a sondagem da crítica e da recepção da obra em sua língua original. É prudente que, em seguida, ele avalie o resultado de seu texto traduzido nas diversas críticas publicadas em jornais e revistas especializadas, tanto na língua de partida quanto na de chegada. Inclusive, ele poderá efetuar cotejo entre as duas margens, inaugurando uma terceira.

Havíamos previamente apontado (FANTINATTI, 2004) a interculturalidade no processo tradutório e a incontestável necessidade de informação, por parte do tradutor, acerca das culturas postas em contato, para melhor estipular prováveis correspondências entre os dois

---

<sup>65</sup> LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa, in COUTINHO, Eduardo F. Org, 1983, p. 70

mundos. O tradutor deveria inteirar-se não só das peculiaridades das línguas e das culturas envolvidas, como bem argumentaram Vermeer (*Skopostheorie*), Toury (Estudos Descritivos) e, à parte, Venuti, mas também da crítica atribuída à obra original e das interpretações a ela conferidas. Entendemos esse procedimento rigoroso como fator determinante na aproximação das obras, com o menor prejuízo possível de conteúdo. Retomando a mesma via iniciada em 2004, desta vez diante de uma obra colossal, que é *Grande sertão: veredas*, sinalizemos algumas das possíveis interpretações que o tradutor investigará, direcionando seu labor para quaisquer línguas.

A obra rosiana não cessa de ser estudada através de todos os âmbitos que infundem investigação, sejam as sondagens lingüísticas, sejam as de âmbito intertextual ou sociológico, histórico, metafísico-religioso, simbólico, entre outros. Henriqueta Lisboa estudou-lhe o motivo infantil; Tristão de Ataíde viu-lhe o transrealismo; Nelly Novaes Coelho estudou-lhe o *homo ludens*. Consuelo Albergaria investigou sua simbologia.

Vejamos três arautos das interpretações de *GSV* como romance de formação, que se debruçam sobre uma problemática nacional: Ettore Finazzi-Agrò, Willi Bolle e Walnice Nogueira Galvão – acrescidos de um contraponto: Manuel Antônio de Castro.

Ettore Finazzi-Agrò escreve *Um lugar do tamanho do mundo*, um mosaico de artigos publicados sobre Guimarães Rosa, no qual refere à dificuldade de dispor, num lugar apropriado, o autor mineiro – situado que está “no espaço problemático, sem definições certas na modernidade” (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 9) – e seu livro *GSV* – “corpo estranho” que é entre as demais obras fora de “qualquer fronteira de gênero”. O “fascínio da obra”, diz Finazzi-Agrò, “reside tanto na sua perfeição, no seu acabamento formal e discursivo quanto no seu contrário: na sua imperfeição, na sua impureza, no seu ser um conjunto magmático de materiais em expansão” (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 31). Haveria, para Finazzi-Agrò, uma impossível demarcação de limites em *GSV*, se comparado a outros textos rosianos, que, ao

contrário, precisam de fronteiras, guiam-se através delas: “a escrita de Guimarães Rosa se apresenta, do início ao fim [...] ‘trabalhada’ pelos limites, determinada pelas fronteiras, construída sobre as oposições, atormentada pelas antinomias” (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 52). É por isto que *GSV* ocuparia um “entrelugar”, ao qual Finazzi-Agrò se refere no primeiro Limen do livro. Essa linguagem, que é divisa (horizonte e divisão) une lugares e tempos paradoxais, e funda um lugar neutro, híbrido, em trânsito e em transe.

No capítulo Sertão-nação, Finazzi-Agrò afirma que o centro da narrativa rosiana, o segredo procurado pelos leitores e críticos, estaria na história:

Esse alvo, esse motor oculto da história é a própria História; eu entendo que esse lugar, constituindo o centro censurado (rasurado) do discurso, é o Espaço nacional questionado. Ou seja, tentar colocar em imagens e em palavras o projeto rosiano significa, afinal, tentar desvendar o projeto de Nação implícito na prática artística. (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 100)

Destarte, a Nação – que é paradoxal – poderia ser narrada por Rosa, refletindo tais paradoxos (distante da *doxa*, do comum), nas ambigüidades da obra, a qual espelha os contrastes desse território chamado Brasil e ao mesmo tempo do mundo, pois o sertão é atópico, “contendo, porém, – ou exatamente por isso – todos os lugares, todas as determinações do espaço” (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 103).

Da mesma linha, Willi Bolle (2004), em *Grandesertão.br*, mostra as diversas maneiras metodológicas que conformam a fortuna crítica de *GSV*. Bolle situa-se a si mesmo, ao lado de Ettore Finazzi-Agrò e Heloisa Starling, no âmbito histórico de análise da obra rosiana, nela identificando o gênero dos retratos do Brasil. “A hipótese geral é que existe uma correspondência entre um problema político e social – a falta de entendimento entre as classes – e a configuração da obra” (BOLLE, 2004, p. 21). Dispõe *GSV* entre os romances de formação do Brasil, que, iniciados por Euclides da Cunha, passam por Darcy Ribeiro, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr.. A obra de Rosa estaria numa “posição complementar e concorrente” em relação às anteriores. Assevera que a comparação

de *Grande Sertão: Veredas* com os romances de formação do Brasil “permite reconhecer melhor [...] os fragmentos esparsos de uma história criptografada, que o leitor é incentivado a reorganizar” (BOLLE, 2004, p. 9), e parte da idéia central, especulativa e paradoxal de que *Grande sertão* seria a reescrita de *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha. Não tendo provas cabais e genéticas, Bolle traça-lhes as relações intertextuais, cabendo aos dois livros “a questão do gênero ‘retratos do Brasil’ e um presumível ‘projeto emancipatório’ da literatura brasileira”. Guimarães Rosa teria lido atentamente o livro de Euclides para pensar a própria posição que queria ocupar entre os autores brasileiros, e lhe aplaude a atitude de ter conferido uma visão histórica ao sertanejo. Rosa em seu livro faria ainda mais, a esse sertanejo ele resgataria as origens. Daí o método heurístico de Willi Bolle de relacionar ambas obras.

Dois elementos importantes (juntamente com o sertão, o sistema jagunço, o Demônio e Diadorim) são examinados para entrever no romance o retrato do Brasil: o povo e a invenção da linguagem. Sendo uma narração de memória, Riobaldo relata suas histórias, caracterizando o povo, a nação. E, se Bolle centra o romance no problema da nação dilacerada, entende-se de que forma se junta, a tal problema, a invenção da linguagem.

Por meio de uma linguagem *diabólica*, é evidenciado o principal problema do Brasil: a falta de entendimento entre a classe dominante, detentora de um discurso cifrado, e as classes populares, incapazes de compreendê-lo – o que impede, segundo Bolle, a emancipação do Brasil. O Diabo poderia ser um instrumento para simbolizar o distanciamento, a separação entre as classes sociais. Em outras palavras, essa falta de entendimento é objeto de preocupação de Riobaldo, que assume uma postura de diálogo – não obstante Roberto Schwartz afirme que “[s]em ser rigorosamente um monólogo, não chega a diálogo”<sup>66</sup> – com o leitor, superando, segundo Bolle, a deficiência do discurso euclidiano:

---

<sup>66</sup> In FINAZZI-AGRÒ, 2001, p.32

O narrador Riobaldo está às voltas com a tarefa de explicar e justificar um ato culposo: o pacto que ele fechou com o Diabo. Ato que pode ser igualmente considerado um crime fundador, se o interpretamos alegoricamente como um falso contrato social, ou seja, como representação da lei fundadora de uma sociedade radicalmente desigual. (BOLLE, 2004, p. 39)

Ao lado disso, Bolle aponta a proposta rosiana de inventar uma linguagem como meio de o país “se pensar a si mesmo”, emancipadamente, utopicamente. Entretanto, tão utopicamente que o texto se revela “*difícil*”, quiçá para manifestar tal entrave entre as classes; “as palavras-diamante de *Grande Sertão: Veredas*, que riscam o discurso das aborrecedoras mentes prosaias, podem redespertar algo que o país já teve, mas que perdeu durante as últimas décadas: a paixão pela formação” (BOLLE, 2004, p. 11). Bolle faz ainda comparações pontuais com a obra euclidiana, mas até onde o retratamos aqui pode-se inferir o objetivo nosso, de acompanhar alguns caminhos que percorrerá o tradutor, o nosso “tradutor ideal”.

Neste ponto podemos dar prosseguimento ao percurso com Walnice Nogueira Galvão (1972), em *As formas do falso*, posto que a autora apresenta perspectiva histórica semelhante às duas já citadas, embora focalize não diretamente o nacionalismo, mas os elementos antropológicos da obra. Primeiramente lembra que a literatura regionalista é marcada pela analogia entre o mundo medieval e o sertão, comparando o jagunço ao cavaleiro andante, entre muitos dos exemplos de semelhanças. Um dos livros que com maior força inspirou os cantadores do sertão teria sido a *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*.

Foi esse livro, – os episódios avulsos narrados oralmente e assim passando de geração em geração, as cantigas que dele se originaram, e mais tarde os romances de cordel impressos a partir delas – que alimentou, formou e tornou-se parte do imaginário do sertão. (GALVÃO, 1986, p. 59)

O livro, ao lado de outros também das histórias de cavalaria, era lido, segundo Gustavo Barroso, por todo sertanejo, assevera Galvão. E, de fato, Walnice Nogueira Galvão recorda que Riobaldo, quando se refere a Joca Ramiro, diz que é “único homem, par-de-



frança, capaz de tomar conta deste sertão nosso, mandado por lei, de sobregoverno” (GALVÃO, 1986, p. 51), pois se trata de um tema presente em seu imaginário, embora Riobaldo nunca tenha feito alusão a tal livro. As sangrentas histórias de *Grande sertão* reproduzem aquelas da Idade Média, mas Rosa “dissimula a História, para melhor desvendá-la” (GALVÃO, 1986, p. 63) e inclusive deixa toda data imprecisa, sem limites definidos, os limites aos quais fazia referência Ettore Finazzi-Agrò. O tempo da República Velha pode ser divisado, mas não há detalhes claros. Zé Bebelo é o personagem da República e dos temas democráticos, da ânsia de instrução, ligado ao poder central, em oposição aos poderosos fazendeiros. Isso é inequívoco. Outrossim, claro é que o personagem Medeiro Vaz representa os ideais éticos, a busca pela justiça, distante dos interesses de poder. Vai-se desenhando a nação e o retrato do Brasil.

Walnice Nogueira também enfoca a estrutura da obra. A narração de uma parte do suposto diálogo de Riobaldo com um interlocutor constantemente posto em vocativo – o senhor –, assim, representa a fala (ainda que através da escrita). Essa fala seria em boa parte baseada na verdadeira fala do sertanejo, explorada ao máximo, acrescentando que Riobaldo é um sertanejo letrado, para conduzir o discurso do autor. No livro não há contraste entre uma língua “modelo”, falada pelos narradores das muitas obras regionalistas, e outra língua “tosca”, dos personagens sertanejos. Observa a autora que essa língua, mesclada com palavras inventadas pelo autor, apresenta igualmente vocábulos existentes nos dicionários, porém desconhecidos dos leitores.

Guimarães Rosa tem, portanto, um pé na linguagem do sertão e o outro pé na linguagem do mundo [...]. Se, de um lado, seu romance é o mais profundo e mais completo estudo até hoje feito sobre a plebe rural brasileira, por outro lado também é a mais profunda e mais completa idealização dessa mesma plebe (GALVÃO, 1986, p. 74).

Tomemos um atalho em Walnice Nogueira para introduzir, complementando o tema da Idade Média no sertão, o estudo de Silvano Peloso, *Medioevo nel sertão-tradizione*

*medievale europea e archetipi della letteratura popolare nel Nordeste del Brasile*, cujo título já mostra a importância do trabalho e do mesmo para o nosso estudo. Peloso também alude à *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, acrescida da *História de Bernardo del Carpio que venceu em batalha aos Doze Pares de França*, como fonte principal dos cantadores. Os personagens dessa obra aparecem nos textos de cordel, tendo como centro freqüente a luta entre cristãos e infiéis, e as proezas dos paladinos. Vejamos um dos muitos exemplos, presente no folheto *As lágrimas de Antônio Silvino por Tempestade*:

Eu choro a falta que faz-me  
Todos os meus companheiros  
Qual Carlos Magno chorou  
Por seus doze cavalheiros!  
Nada me faz distrair  
Não deixarei de sentir

A morte dos cangaceiros  
(PELOSO, 1983, p. 67-8)

Peloso, do mesmo modo, observa nessas crônicas a visão demoníaca do bandido – a exemplo da figura de Lampião – a quem também atribuíam honras, valorizando características que por vezes não possuía. Para Peloso se trata de um pacto de conversão diabólica, que anularia os efeitos do crime cometido, numa terra onde “il diavolo è di casa”. Outros textos de cordel exaltam as características dos heróis infernais, e dos pactos realizados, como o de Lampião com Satanás, no qual o diabo o protegeria em troca da sua e de outras almas que ele lhe enviaria. Encerremos o atalho.

É possível que o tradutor, tendo assimilado a crítica, detenha, em vista disso, ferramentas subliminares para trabalhar, ao lado da complexa instrumentação linguística e mitotradutória, perpassada anteriormente. Para ele, principalmente, será benéfica a leitura, e, posteriormente o será também para os leitores de sua tradução. Assim, identificando seja o estudo pátrio, o metafísico-religioso e o colossal emaranhado lingüístico, rejeitando, inclusive, determinadas interpretações, poderá fazer confluírem os caminhos e convergir o

que pode representar *Grande sertão* para os leitores do original, com o fim de ser compreendido pelo público leitor da tradução.

O fator “imaginário” do povo é aqui tão importante para o tradutor quanto a língua de origem. Retomemos Schleiermacher para concluir a resposta feita no início do trabalho: o tradutor, pois, deve levar o leitor da tradução ao mundo de gestação do texto original. Embora o sertão de Guimarães Rosa seja universal, ou, em paradoxo, o não-lugar, precisa ser vertido com o profundo conhecimento da realidade sertaneja. O tradutor deve, finalmente, ser o melhor leitor da obra.

## CAPÍTULO V

### UM SERTÃO LIDO EM ITALIANO:

#### PERSPECTIVA ESTÉTICO-RECEPTORA

##### 5.1 Pesquisa de campo.

###### **Motivo: estudo da recepção do livro *Grande Sertão: Veredas* na Itália**

Além das descrições linguística e física do livro em idioma estrangeiro, propostas por Venuti e Toury, a *descrição da narrativa mítica* consiste em apontar os efeitos da tradução no que diz respeito à recepção do séquito de elementos culturais, vazados de mitologia, que a literatura estrangeira convoca e perfila. Para tanto, foi necessária a incursão nas teorias sobre mito, linguagem e literatura. Os elementos culturais ou são acolhidos e respeitados, ou rechaçados, de acordo com os valores culturais da sociedade receptora. “A tradução colabora para a formação de atitudes domésticas em relação a países estrangeiros”, diz Venuti, (2002, p. 175) o que evidencia o papel da mesma na conformação das relações internacionais, “estigmatizando ou valorizando etnias, raças e nacionalidades específicas, atitudes capazes de fomentar o respeito pela diferença cultural ou o ódio baseado no etnocentrismo, no racismo ou no patriotismo [...]” (VENUTI, 2002, p.175) A tradução, portanto, como “inevitável domesticação” das *zonas de intraduzibilidade*, tende perigosamente a formar representações do elemento estrangeiro através de uma visão e de um ponto histórico determinado pela cultura de chegada, por vezes criando estereótipos para a cultura estrangeira ou amenizando diferenças. A escolha lexical feita pelo tradutor, resultado de suas experiências, pode redundar, por exemplo, em interpretações diversas do texto original ou em cânones distorcidos daquela cultura-fonte, negativa ou positivamente. Tal a queixa de Claudio Magris sobre a primeira tradução alemã de seu livro *Mito absburgico nella letteratura austriaca*

*moderna*, que teria perdido a complexidade ambivalente de tomar postura crítica diante da cultura austríaca e ao mesmo tempo deixar entrever todo o fascínio e o encanto que o autor experimentava pela mesma. A tradução plasmara somente o primeiro aspecto, deixando transparecer apenas um posicionamento duro do autor, sem o encantamento que a cultura austríaca lhe causava: “*Questa polarità, questa ambivalenza, che costituiscono il vero e proprio senso del libro, erano andati quasi completamente perduti*”<sup>67</sup> (MAGRIS, 2007, p. 53). Essa tradução, diz o autor, teria ocasionado, diferentemente da recepção em língua italiana, francesa ou espanhola, uma interpretação errônea do livro por parte de seu público de língua alemã, que não pôde fruir “*l’aspetto fondamentale del libro, ovvero il suo ritmo, la sua musica che, nel momento in cui si formula un giudizio negativo, evocano la fascinazione e seduzione e trasformano dunque il no in un sì*”<sup>68</sup> (MAGRIS, 2007, p. 53)

Merece reflexão o interesse de um determinado público italiano pelo imaginário brasileiro. Tal público se compõe basicamente de profissionais das Ciências Sociais e das Letras. Nas faculdades de Letras, onde se dá o ensino de língua portuguesa e suas literaturas, é promovida a atenção dos estudantes para esse argumento. Há, igualmente, um interesse considerável do público em geral, por motivos outros, como se pode perceber pelas renovadas traduções de escritores brasileiros, dentre os quais Jorge Amado – cuja obra foi traduzida por inteiro para o italiano –, Clarice Lispector, Chico Buarque, Darcy Ribeiro, Rubem Fonseca, Zélia Gattai, Antonio Callado, Euclides da Cunha e, com especial destaque, João Guimarães Rosa, tema deste trabalho.

O universo fantástico, a mirabolante fauna, as miríades de tipos combinatórios de flora e clima, o exotismo de um povo depositário de diferentes culturas e mitologias, esse conjunto, embrenhando-se através da literatura traduzida, encontra acolhida nos leitores italianos. A

---

<sup>67</sup> “Essa polaridade, essa ambivalência, que constituem o verdadeiro sentido do livro, tinham, quase completamente, se perdido”

<sup>68</sup> “O aspecto fundamental do livro, isto é, o seu ritmo, a sua música que, no momento em que se formula um juízo negativo, evocam a fascinação e a sedução, e transformam, assim, o não em um sim”

atenção desse público sagrou João Guimarães Rosa como referência na construção do habitante do sertão. Assim, toma forma no imaginário do povo italiano uma figura híbrida, resultante da síntese entre diversos sertanejos apresentados pelos autores e as inferências fantasiosas decorrentes das conjecturas plasmadas a partir da gesta italiana.

Para estudar de perto tais aspectos, desenvolvemos, durante seis meses, estudos na Faculdade de Letras da Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, na cidade de Roma, Itália, sob a orientação do Professor Doutor Ettore Finazzi-Agrò.

Além da pesquisa de doutorado, pudemos aperfeiçoar sobremaneira nossos conhecimentos da língua, história e cultura italianas, o que sem dúvida nos possibilitou desenvolver melhor e com maior segurança este trabalho e nos favorecerá, seguramente, no desempenho de nossa profissão. Adquirimos muitos livros da nossa área de atuação, graças ao baixo custo das publicações na Itália. Nossa adaptação ao país foi rápida, por já termos muitas informações sobre a cultura italiana, aprendidas durante nossos estudos de graduação, mestrado e doutorado na UFRJ. Os demais conhecimentos foram obtidos com bastante interesse, *in loco*. O povo italiano, muito alegre, é também agitado, estressado e desorganizado.

O objetivo do estudo era pesquisar a configuração da obra no pensamento e no imaginário do público leitor italiano. Fundamentalmente, dividimos a pesquisa na Itália em pessoas e lugares (bibliotecas e livrarias). As pessoas fazem parte de dois grupos: os que, sabidamente, conheciam a obra em estudo e os que, ao acaso, eram inquiridos dentre as pessoas que conhecemos durante a nossa estada em Roma, e, mais especificamente, em duas faculdades de letras. Lembremos que *Grande Sertão: Veredas*, em italiano, traduzido por Edoardo Bizzarri, tem o título *Grande Sertão*.

Para iniciar o relato sobre o *approccio* do leitor italiano com o ambiente do sertão, é necessário levantar a questão crucial e preliminar: o que é o sertão? A resposta mais adequada deve levar em conta as especificidades do sertão rosiano. Sendo assim, citamos a explicação do Professor Ettore Finazzi-Agrò:

E in effetti, anche l'origine di essa è assai controversa: usata dai Portoghesi, già prima della scoperta del Brasile, per definire genericamente l'entroterra, si è voluto farla risalire ad un denominale *\*de-sertanum*, in realtà mai attestato. Qualcuno, peraltro, ha anche provato a farla discendere dal latino *sertum*, "corona", derivante a sua volta dal verbo *serere*, "intrecciare", consegnando, così, al termine il senso di "grande spazio intricato", che sembrerebbe connotare il *sertão* quale dimensione labirintica – quale dimensione, ancora una volta, la cui conoscibilità sta nella tortuosa praticabilità delle sue *veredas*, dei sentieri che si biforcano per poi tornare ad incrociarsi in una spazialità apparentemente infinita (ed è curioso che il termine possa altresì leggersi come *ser tão*, ossia, come "essere tanto/così grande"). (Lugar sertão se divulga – L'identità brasiliana tra apertura e mancanza<sup>69</sup>. (FINAZZI-AGRÒ, 2007, p. 13)

A partir desse entendimento, agora que explicamos o que vem a ser o sertão, podemos enfim indagar: como é este sertão rosiano lido em italiano? Mudou ou permaneceu o mesmo?

### 5.1.1 Livrarias

Em todas as filiais da livraria Feltrinelli a obra tem lugar nas prateleiras de Literaturas (Letterature), além de balcões em destaque de narrativa indicada para leitura. É vendida a 13 euros e se encontra ao lado de outros livros rosianos, como *Miguilim* (6,50 euros) e *Una storia d'amore* (6,50 euros).

---

<sup>69</sup> E, com efeito, também a origem dela é assaz controversa: usada pelos portugueses, já antes da descoberta do Brasil, para definir genericamente o interior, quis-se fazê-la remontar a um denominal *\*dde-sertanum*, na realidade nunca atestado. Alguns, por outro lado, tentaram também fazê-la descer do latim *sertum*, 'coroa', derivado, por sua vez, do verbo *serere*, 'tecer', proporcionando, assim, ao termo o senso de 'grande espaço intricado', que pareceria conotar o *sertão* qual dimensão labiríntica – qual dimensão, mais uma vez, cuja cognoscibilidade reside na tortuosa praticabilidade das suas *veredas*, dos sendeiros que se bifurcam para depois tornar a cruzar-se em uma espacialidade aparentemente infinita (e é curioso que o termo possa igualmente ler-se como *ser tão*, ou seja, como 'ser tão grande'")

A sede da editora Feltrinelli se localiza em Milão. Para lá escrevemos e telefonamos diversas vezes, solicitando informações sobre as edições do livro, a contratação do tradutor e demais detalhes que somente os editores podem nos fornecer, mas não tivemos êxito, devido à distância e ao curto tempo.

O livro também é facilmente encontrado nas livrarias Mondadori, Silvio d'Amico, Melbookstore, Borri books, Arion, Fanucci, Libreria del Cinema.

*Grande Sertão* ainda é reeditado, o que demonstra o reconhecimento de seu valor. Ao perguntar a respeito do livro, nos responderam quase sempre com muita naturalidade sobre a presença dessa obra rosiana nessas livrarias. “È un classico, come *Cento Anni di Solitudine!* Oggi non c'è perché è finito, ma la prossima settimana ci arriveranno altri esemplari. Tutti lo leggono, come no!” – disse o gerente de uma das livrarias. Em quase todas existe a norma de não fornecer determinados dados, como o número de exemplares vendidos. Contudo, conseguimos obter a informação que dois ou três exemplares são vendidos ao mês, em média, em cada livraria. Um liceu de Ensino Médio, cujo nome infelizmente não foi revelado pelo livreiro, o adota como leitura obrigatória.

### **5.1.2 Bibliotecas**

Citamos, dentre as bibliotecas visitadas, aquelas que consideramos mais importantes:

a) Biblioteca Angelo Monteverdi – Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, Facoltà di Lettere: a biblioteca tem acervo considerável. Infelizmente na nossa pesquisa não obtivemos ajuda, pois não foi possível saber o número de retiradas do livro que constitui *corpus* da pesquisa. O motivo é que não se mantêm os formulários de requisição de obras, ou seja, os comprovantes em papel. Essa impossibilidade se deu em todas as bibliotecas



visitadas, tendo em vista que o sistema de informação em rede havia sido instalado recentemente.

A biblioteca conta com quinze exemplares da obra em questão, com edições desde 1970 até 2007, que não são retirados; destinam-se à consulta local pelos alunos da instituição. Normalmente, esses alunos, quando devem prestar exame sobre *GSV*, compram o livro, não sendo necessária a solicitação de empréstimo à biblioteca. Outros livros sobre a fortuna crítica de *Grande Sertão* compõem o acervo, com autores brasileiros, tais como Walnice Nogueira Galvão, Eduardo Coutinho, Augusto de Campos, Manuel Cavalcanti Proença, junto a Katrin Rosenfield e Francis Uteza.

b) Biblioteca Nazionale – Seus catálogos registram a existência de quatro exemplares. Desde que implantaram o sistema de catálogo virtual, nenhum exemplar foi retirado.

c) Biblioteca da Università Roma Tré – Registram-se dois exemplares

d) Biblioteca Tullio Ascarelli, da Embaixada do Brasil – Possui três exemplares, que são retirados pelos sócios, além de serem consultados por outros leitores dentro da biblioteca. Consta que dois desses exemplares são em português, tendo sido retirados cinco vezes um e sete vezes o outro exemplar. O terceiro, em italiano, nunca foi retirado, mas, sim, consultado.

## **5.2 Em torno às entrevistas**

Nossa pesquisa demonstrou que leitores italianos desconhecedores do legado cultural brasileiro tiveram uma compreensão algo distorcida de *Grande Sertão*. A facilidade com que se lê a tradução italiana – em relação à dificuldade com que um brasileiro lê o original – empobrece a conceituação sobre a obra. O grau de apreciação melhora, dos leitores comuns a

leitores bacharéis, dos bacharéis a estudiosos da língua portuguesa e literatura brasileira, inclusive porque o original começa a ser acessível, ao menos em partes. A obra completa (tanto em original quanto na tradução), até o momento, poucas pessoas afirmaram ter lido.

Alunas do curso de *Specialistica* da Universidade “La Sapienza” referem-se ao livro, e a outras obras rosianas, em elevado grau de entendimento, pois o Professor Ettore Finazzi-Agrò trabalha a fundo a mais embasada crítica sobre Guimarães Rosa. As aulas a que assistimos eram permeadas pelas avaliações orais — em forma de seminários — individuais, das alunas. Um dos livros discutidos, que adquirimos logo no início, é *Sertao ∞ Pampa, topografie dell’immaginario sudamericano*, org. Vincenzo Arsillo e Flavio Fiorani (2007). Também discutiu-se sobre o livro do Professor Finazzi-Agrò, *Um lugar do tamanho do mundo*, que analisamos no capítulo anterior. Professores de Literatura Brasileira, Filosofia e Crítica Literária prestaram, igualmente, valiosas informações sobre a própria leitura do livro e a de seus alunos.

### 5.2.1 Leitores

Como *corpus* para este primeiro grupo de pessoas, que sabidamente conheciam a obra em estudo, selecionamos para análise dez das entrevistas feitas, por conterem os dados que melhor refletem o pensamento dos entrevistados. Os seguintes leitores serão identificados pelas iniciais do nome:

- i. Claudio Magris – C.M. – professor, escritor, tradutor e crítico, ex-senador, Università di Trieste;
- ii. Roberto Mulinacci – R.M. – tradutor e professor de língua e literatura brasileira, Università di Bologna;

- iii. Caterina Pincherle – C.P. – professora de literatura brasileira e literatura italiana, Embaixada do Brasil em Roma;
- iv. Alessandro Denti – A.D. – professor de filosofia, Università Roma Tre;
- v. Gustavo Micheletti – G.M. – sócio-fundador do Círculo Guimarães Rosa, em Roma, escritor e professor do Liceo Il Pontormo, de Empoli.
- vi. estudantes de literatura brasileira: Elena Cecchetti – E.C; Irene Gonzáles y Reyero – I.G.R; Flavia Fulco – F.F;
- vii. pessoas que leram *GS* sem envolvimento acadêmico: Daniele Santoni – D.S; Giacomo – G;

Duas entrevistas foram acrescentadas, posteriormente, devido à formação inesperada, ou não planejada para o tempo da pesquisa, de um grupo de pessoas que, à medida que conheciam e entendiam o nosso trabalho na Itália, se interessaram pela obra de Guimarães Rosa. Delas, selecionamos as duas que julgamos terem lido o suficiente para responder com propriedade o questionário:

- viii. Elena Viorica – E.V.;
- ix. Giovanna Vultaggio – G.V.

É importante notar que as respostas dos entrevistados que não fazem parte do círculo acadêmico demonstram leitura sem aparatos teóricos ou bibliografia específica. Mais relevante, talvez, seja estabelecer uma comparação entre a leitura destas pessoas e a dos envolvidos no Curso de Literatura Brasileira da Universidade, a fim de descobrir proximidade ou distância entre leituras realizadas a partir de diversos modos de ser, várias maneiras de viver e diferentes visões de mundo.

Antes de efetivamente propor o questionário inteiro, fizemos perguntas que se referiam ao enlace que alguns entrevistados já haviam mostrado ter com a obra em questão, como no caso

do Professor Roberto Mulinacci, que é tradutor de Guimarães Rosa e Fernando Pessoa, além de professor da Università di Bologna. Precedendo à entrevista, Mulinacci disponibilizou em texto uma entrevista anterior que concedera, em português, à revista Mosaico, onde relata o seu processo de tradução de *Meu tio o Iauaretê*. Ainda que se tratasse de texto de dimensões menores em relação a GSV, encontrou-se diante das mesmas questões que Bizzarri:

eu não conseguia encontrar um registro lingüístico mais ou menos equivalente à fala do onceiro virando onça. De todos os problemas de tradução que esse texto coloca na mesa, eu acho que a aproximação daquela oralidade descomposta, cujos peculiares aspectos diastráticos não cabem dentro dos moldes de uma qualquer dialetização vernacular, foi o problema maior. (MOSAICO, 2007, N. 114, p 16-19)

Na entrevista que nos foi concedida, as primeiras reflexões de Mulinacci referem-se aos neologismos que Bizzarri teve de cunhar. O tradutor, como vimos, não criou neologismos em todos os casos em que Rosa o fez, permanecendo no tradicional débito – a que já nos referimos anteriormente – do tradutor com o texto de partida. Como tradutor de Guimarães Rosa, as opiniões de Mulinacci resultam deveras valiosas. No transcorrer da entrevista, Mulinacci dá exemplos de alguns adjetivos que não foram adequadamente traduzidos, lembrando que as editoras muitas vezes explicitam o desejo de um texto mais claro do que o texto de partida, tal como dizia Venuti. Trata-se de um interesse no leitor, no *skopos* da tradução. Ademais, a *resistência* natural das línguas, citada por Ricoeur (2005), representa um dos fatores de entrave nas chamadas *zonas de intraduzibilidade*, tão freqüentes em GSV. Mulinacci elogia a originalidade de criação dos vocábulos por parte de Bizzarri, mas recorda que os desvios da norma culta, existentes no texto de partida, foram depurados na tradução.

Outro entrevistado é o Professor Gustavo Micheletti. Tendo lido os artigos do Professor Micheletti em seu *site*, fizemos alusão, no primeiro contato, às comparações que ele estabelece entre Guimarães Rosa, Jorge Amado e García Márquez. Diz o Professor que estes dois últimos autores tiveram mais espaço na Itália, e divide os leitores de *Grande Sertão* em

dois grupos: aqueles que o consideram um dos maiores romances de nosso século e aqueles que não leram mais do que setenta páginas. Compara os personagens aos heróis homéricos, que se davam batalha em Tróia. O narrador, para Micheletti, tem uma língua “colloquiale e tuttavia semi inventata”, e termina o livro “confusamente, lucidamente; usando aggettivi con funzione avverbiale, sostantivi come aggettivi, scivolando di metafora in metafora con una agilità e un’intensità letteraria paragonabili a quelle di Dante, con uno sguardo creaturale e tuttavia analitico, melodioso, obiettivo”. Como muitos estudiosos italianos, busca relações entre Guimarães Rosa, Gadda e Joyce, pela eloqüente invenção de vocábulos.

Con un respiro epico che fa pensare a Omero o Cervantes, in maniera digressiva, come in una chiacchierata piena di scorciatoie, con una lingua che sa proliferare con altrettanta duttilità di quella di Joyce od una ruvidezza pari a quella di Gadda, ma di norma morbidissima, avvolgente e lieve, questo libro si chiude com’era iniziato, con un nonnulla di sapienza<sup>7071</sup>.

Joyce e Guimarães Rosa costumam ser citados juntos, pese às distinções que lhes garantem lugares próprios na literatura. Outros entrevistados também se lembraram de aproximá-los e, por isso, abrimos um pequeno parêntese para abordar a questão. Um dos primeiros a compará-los, após Oswaldino Marques em *A Seta e o Alvo* (1957), que notava a justaposição vocabular usada por ambos, foi Augusto de Campos (1970), ao observar que “os grandes conteúdos do Grande Sertão, como os de Joyce, se resolvem não só através *da*, mas *na* linguagem” (CAMPOS, 1970, p. 41). Aqui Campos alude a três obras: *Ulysses*, *Un Coup de Dés* e *Finnegans Wake*, principalmente a esta última, e distingue aproximações com a obra de Rosa na atitude experimentalista perante a linguagem; na atemporalidade; no esquema circular da narrativa, que enlaça o fim ao início; na tematização “musical” da narração, como o faz Mallarmé. Campos assinala que em GSV há repetições e variações de um mesmo *leit*

---

<sup>70</sup> Com um sopro épico que faz pensar em Homero ou Cervantes, de maneira digressiva, como em uma conversa cheia de encruzilhadas, com uma língua que sabe proliferar com igual dutilidade à de Joyce ou uma rudeza semelhante à de Gadda, mas de norma extremamente delicada, envolvente e leve, este livro se fecha como havia iniciado, com um nonada de sabedoria”

<sup>71</sup> Disponível em:

[http://www.gustavomicheletti.it/index.php?option=com\\_content&task=view&id=31&Itemid=32](http://www.gustavomicheletti.it/index.php?option=com_content&task=view&id=31&Itemid=32)

*motiv*, como “O diabo na rua no meio do redemoinho” ou “viver è muito perigoso” – ou ainda as inúmeras definições que Riobaldo dá do sertão –, que se repetem no texto com ligeiras modificações, ao lado dos interessantes “jogos timbrísticos em *n* e *d*”, presentes em *nonada* e repetidos em outras palavras. Mas o “fonema privilegiado” è o fonema /d/, pelo qual Campos faz o trocadilho *Um lance de “dês” do Grande Sertão*, parafraseando o título do poema joyciano *Un Coup de Dés*:

A tomada de consciência do processo de tematização “musical”, e seus desenvolvimentos timbrísticos, nos leva a distinguir, em meio à floresta de sons que, por quinhentas e setenta e uma páginas, atravessamos no Grande Sertão, certas gamas girando em tórno de fonemas privilegiados. Dentre êstes, um predomina, algo assim como uma fonte sonora de onde dimanam os principais temas-timbres que irrigam de musicalidade a narração: o fonema representado pela letra D. (CAMPOS, 1970, p. 55)

Desse fonema especula Campos o “correspondente isomórfico no nível semântico da obra”, lembrando que , “como acontece com Joyce, em Guimarães Rosa nada ou quase nada parece haver de gratuito.” (CAMPOS, 1970, p.55) e, sem esforço, mostra a evidente e marcada presença do dualismo *Deus* e o *Demo*, que se entrelaçam no “personagem-enigma” e “tema-timbre” *Diadorim*. Curiosamente Campos encontrou em *Finnegans Wake* também passagens com a repetição do fonema /d/, embora não seja o fonema principal dessa obra, pois que Joyce opera outra estrutura lingüística.

Outros escritores foram convocados por Micheletti no confronto com Guimarães Rosa, ao que indagamos se a comparação com Amado e García Márquez se devia ao fato de que os italianos talvez recebam melhor uma literatura recheada de elementos exóticos, fantásticos, ao vir de países dos trópicos. Vejamos a resposta:

Tendenzialmente sì (anche se non volevo dire proprio, o solo, questo): in Italia l'apprezzamento della letteratura sudamericana è legato in genere al fatto che vi si ricercano ( e in genere vi si rintracciano) gli elementi che tu indichi, anche se c'è un pubblico di lettori "forti" che non si limita a questo stereotipo. Guimarães Rosa, per esempio, che a tale stereotipo non è riducibile, ha avuto in Italia un successo inferiore ad altri autori sudamericani sia per ragioni letterarie (lo stile e la lingua di Grande Sertão), sia per ragioni contenutistiche (temi meno consonanti con la società

contemporânea europeia, a diferença de um Vargas Llosa, por exemplo), seja por razões políticas (menos sugestivo, sob este perfil, do que Allende, por exemplo). In Italia "Grande Sertão" ebbe due recensioni particolarmente importanti: la prima, quando uscì, mi pare fosse di Franco Fortini, e la seconda, sull'Espresso, di Vittorio Saltini, un bravo scrittore e giornalista italiano a cui si deve per o più il suo rilancio. Fu Vittorio Saltini a parlare di "Grande Sertão" come di uno dei maggiori romanzi del Novecento in assoluto<sup>72</sup>.

A seguir, explicou que, na Itália, o público de leitores “fortes”, como o descreve, seria composto por pessoas que leem em média um livro por mês, e que não são obrigatoriamente estudiosos de literatura, mas pertencentes a diversas áreas. Pudemos constatar, que, com efeito, o público leitor se assemelha ao do Brasil, também dividido em “leitores fortes” e “leitores fracos”, com a diferença de que no Brasil se lê mais literatura traduzida do que na Itália. Micheletti sugerira a leitura de *Grande Sertão* a seus alunos, mas admite que, tanto no ensino médio quanto na Universidade, obra rosiana não tem muita penetração, com exceção dos cursos de língua e literatura latinoamericana: “i docenti parlano soltanto o di autori italiani o di autori stranieri famosi e di moda in Italia, il che non il caso di Guimaraes Rosa<sup>73</sup>”. Na Itália, de modo geral, são bem recebidas traduções que trazem o ressaibo de culturas exóticas, “anche quando sono costrette a reinventare una lingua, come nel caso di quella di Bizzarri<sup>74</sup>”, pois, em verdade, quando há o “approccio” com a leitura e com a literatura, uma tradução não representa empecilho para ser lida. Nessa mesma esteira, ao focalizar a crítica que se faz de uma obra por meio de sua tradução, Micheletti afirma que não há regras fixas

---

<sup>72</sup> “Tendencialmente sim (mesmo que eu não quisesse dizer isso ou somente isso): na Itália, a apreciação da literatura sulamericana está ligada em geral ao fato que nelas se procuram (e em geral se encontram) os elementos que você indica, ainda havendo um público de leitores “fortes” que não se limita e este estereótipo. Guimarães Rosa, por exemplo, que a tal estereótipo não é reduzível, teve na Itália um sucesso inferior a outros autores sulamericanos, seja por razões literárias (o estilo e a língua de *Grande Sertão*), seja por razões contedísticas (temas menos consoantes com a sociedade contemporânea européia, diferentemente de um Vargas Llosa, por exemplo), seja por razões políticas (menos sugestivo, sob este perfil, do que Allende, por exemplo). Na Itália *Grande Sertão* teve duas análises particularmente importantes: a primeira, quando saiu, creio que tenha sido de Franco Fortini, e a segunda, no Espresso, de Vittorio Saltini, um grande escritor e jornalista italiano, a quem se deve com maior força o seu destaque. Foi Vittorio Saltini quem falou de *Grande Sertão* como sendo um dos maiores romances do Novecentos em absoluto”.

<sup>73</sup> “os docentes falam somente ou de autores italianos ou de autores estrangeiros famosos e de moda na Itália, o que não é o caso de Guimarães Rosa.

<sup>74</sup> “mesmo quando são obrigadas a reinventar uma língua, como no caso da de Bizzarri.”

para tal, que Vittorio Saltini, crítico que teria redescoberto *Grande Sertão*, o havia lido somente na tradução, e que “è a tutt'oggi quello che lo ha apprezzato di più e con maggior cognizione di causa, tanto che alcuni anni fa fu fondato a Roma per sua iniziativa un Circolo Guimarães Rosa di cui anch'io ero socio fondatore<sup>75</sup>.”

Ao tratarmos da crítica feita ao livro *GS* na Itália, não nos referimos somente, decerto, àquela que lhe foi favorável, mas a todo o tipo de recepção a que tivemos acesso durante a pesquisa. Pudemos entrevistar um leitor a quem o livro não agradou. Através de seu *blog* pessoal, em que cita livros que leu, interessamo-nos por sua apreciação de *Grande Sertão* e o procuramos para a entrevista. O leitor conheceu o livro por indicação de Claudio Magris, que o recomendava energeticamente em um programa de televisão.

Magris disse che in questo libro c'è tutto: l'amore, l'avventura, la guerra, la morte. Ed è vero, ma che fatica! Considerato un capolavoro della letteratura del Novecento, definito l'*Ulisse* (nel senso di Joyce, ovviamente) della letteratura brasiliana, a me è sembrato piuttosto una sorta di *Cent'anni di solitudine* riscritto dal Gadda della *Cognizione del dolore*. È una lettura molto faticosa (la traduzione è piuttosto difficoltosa) che non sempre ripaga dello sforzo patito. [...] Il prezzo che, però, avrà pagato il lettore sarà molto più alto del valore acquistato. Insomma, se questo libro è stato caldamente consigliato dal grande critico, non è consigliato dal piccolo lettore<sup>7677</sup>.

É possível que o leitor não tenha penetrado a complexidade da obra, de onde infere, pela dificuldade de compreensão, que a tradução é “piuttosto difficoltosa”. Mesmo na entrevista, admite que a única desvantagem fora o prolongamento da leitura, “e ciò mi ha portato via del tempo che avrei potuto utilizzare per leggere anche altri libri<sup>78</sup>”. A este importante parecer, de alguém que se intitula “*piccolo lettore*”, é interessante confrontar o do professor Alessandro Denti, “*lettore forte*”, que assim se exprime: “una volta entrati finalmente dentro non tanto ‘la storia’ ma ‘il ritmo’ di G.S., allora essa diventa perfino una

---

<sup>75</sup> “é até hoje quem mais o apreciou e com maior cognição de causa, tanto que alguns anos atrás foi fundado em Roma, por iniciativa dela, um Círculo Guimarães Rosa, do qual também eu fui sócio-fundador.”

<sup>76</sup> “Magris disse que nesse livro há tudo: o amor, a aventura, a guerra, a morte. E é verdade, mas que canseira! Considerada uma obra-de-arte da literatura do Novecentos, definido o *Ulisses*, (fazendo referência a Joyce, obviamente) da literatura brasileira, pareceu-me mais uma espécie de *Cem Anos de Solidão* reescrito pelo Gadda da *Cognizione del Dolore*. É uma leitura muito cansativa, (a tradução é muito difícil) que nem sempre compensa o esforço sofrido. [...] o preço que o leitor tiver pago será muito mais alto do que o valor adquirido. Enfim, se este livro foi calorosamente aconselhado pelo grande crítico, não é aconselhado pelo pequeno leitor.”

<sup>77</sup> Disponível em <http://tostapane.blog.dada.net/post/545681/Grande+Sert%C3%A3o> Acesso em 16 de dezembro de 2007

<sup>78</sup> “e isso me tomou o tempo que teria podido utilizar para ler outros livros”



lettura facile, e molto veloce ; impariamo a seguire anche dentro di noi la lingua costruita da G.Rosa<sup>79</sup>”.

O questionário proposto a todos os leitores, composto das questões básicas em comum – realçando que outras foram levantadas segundo o rumo que cada entrevista tomava – encontra-se a seguir.

### 5.2.2 Questionário

- a. Sa che cos'è il sertão?
- b. Potrebbe individuare lo stile di Guimarães Rosa attraverso la sua lettura?
- c. Che parte del libro ha letto?
- d. Quali parti non ha ben compreso?
- e. Collegherebbe Grande Sertão a un'opera italiana che abbia punti in comune? E Rosa a uno scrittore italiano (l'opera rosiana in genere)?
- f. Quali ritiene siano gli aspetti positivi e negativi di Bizzarri nel tradurre?
- g. Nomi di personaggi e luoghi. È d'accordo con la scelta di Bizzarri nel mantenere in portoghese alcuni toponimi e nomi di persone o sarebbe stato meglio tradurli in italiano?
- h. Quando e perché ha scelto di leggere GS?
- i. Come sente i neologismi che Bizzarri è stato costretto a fare? Ne farebbe altri se fosse Lei il traduttore?
- j. Ritiene che ci siano aspetti del libro o della cultura del sertão che si siano persi nella traduzione?
- k. Riesce a individuare nel testo di Bizzarri tratti distintivi di una traduzione?
- l. Ha trovato miti o figure popolari che abbiano somiglianze nella cultura italiana? Forse altri soggetti che hai riconosciuto come italiani? Allo stesso tempo quali sono quelli davvero differenti?<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> “uma vez tendo entrado finalmente dentro não tanto da “história” mas do “ritmo” de G.S., aí sim ela se torna até mesmo uma leitura fácil, e muito rápida; aprendemos a seguir também dentro de nós a língua construída por G. Rosa.”

Convém esclarecer que as duas últimas questões não foram propostas a todos os entrevistados.

### 5.2.3 Comentário das entrevistas

#### a. *Sa che cos'è il sertão?*

A pergunta suscitou o desenvolvimento de reflexões não somente acerca da delimitação geográfica, mas do sertão-mundo. Ao evocar o sertão, um entrevero de ao menos duas imagens participa no arrolamento de idéias, tendo o leitor A.D. advertido que o sertão, não possuindo delimitações precisas, e sendo alternado de sofrimento – intempéries da aridez – e de regalos da natureza – como nos buritis, em certas veredas ou no fluxo de seus rios –, cria ele mesmo as condições para uma narrativa em que se entrecruzam os valores morais. Seria esse o primeiro contraste de bem e mal, o paradoxo-raiz. É dele e por ele que a narração aborda os paradoxos sucessivos. A narração, segundo A.D. teria o mesmo relevo e condições climáticas de seu argumento – o sertão – que o reflete.

Outra consideração efetivamente particular dos leitores estrangeiros foi notada pelo leitor D.S., "*il sertão è una realtà che effettivamente mi sfuggiva, difficilmente definibile*<sup>81</sup>". A

- 
- <sup>80</sup> 1. Sabe o que é o sertão?  
2. Poderia identificar o estilo de Guimarães Rosa através da sua leitura?  
3. Que parte do livro leu?  
4. Que partes não compreendeu bem?  
5. Relacionaria Grande Sertão a uma obra italiana que tenha pontos em comum? E Rosa a um escritor italiano (a obra rosiana em geral)?  
6. Quais seriam, na sua opinião, os aspectos positivos e negativos da tradução de Bizzarri?  
7. Nomes de personagens e lugares. Está de acordo com a escolha de Bizzarri em transportar ao italiano alguns topônimos e nomes de pessoas?  
8. Quando e por que escolheu ler GS?  
9. Como sente os neologismos que Bizzarri teve que fazer? Faria outros se fosse você o tradutor?  
10. Considera que haja aspectos do livro ou da cultura do sertão que se tenham perdido na tradução?  
11. Consegue identificar no texto de Bizzarri traços distintivos de uma tradução?  
12. Encontrou mitos ou figuras populares que tenham semelhanças na cultura italiana? Talvez outros temas que tenha reconhecido como italianos? Ao mesmo tempo quais são os deveras diferentes?

<sup>81</sup> "O sertão é uma realidade que efetivamente me fugia, dificilmente definível"

leitura de GS lhe teria desvelado as formas e ressaltado as complexidades. O leitor depois empreenderia viagem ao Brasil, tendo conhecido parte do sertão. Figura fronteira e inaferrável, ocupa espaço entre o real e o fantástico. Assim é o sertão rosiano, e muito mais parece ao leitor de além-mar.

*b. Potrebbe individuare lo stile di Guimarães Rosa attraverso la sua lettura?*

A pergunta foi elaborada tencionando verificar o resultado logrado pela tradução, considerando o detalhamento das respostas é possível identificar se o estilo rosiano foi ou não mantido por Bizzarri, independente do acerto ou engano do leitor sobre o desconhecido original. Podemos então investigar o teor das respostas e conferir se coincidem com pelo menos uma visão geral e lata dos leitores brasileiros (críticos, jornalistas, escritores, público geral etc.). O resultado é surpreendentemente positivo, porque a recepção italiana, tomando os entrevistados como exemplos, partilha com a interpretação brasileira muitas características em comum.

De início, a leitora F.F. observa que o estilo de Rosa é aquele por ela identificado em outras obras, como a escrita em primeira pessoa, o diálogo em que uma das vozes é suprimida e os neologismos.

A leitora G.V., ansiosa pelo fim do livro, visto que não concluiu ainda a sua leitura, observou com bastante justeza: "*È uno stile che mi lascia molto perplessa, perché è un lavoro di zig zag, narra il presente e poi va indietro per inserire più personaggi e il lettore fa fatica a capire dove vuole arrivare. A me sembra che lui vuole descrivere l'avvicinamento di*

*quest'uomo insieme alla natura, sensazioni di spirito. Ci fa sentire quasi i profumi, ecco*<sup>82</sup>. " É o tipo de leitor "desprevenido", que faz a leitura com propriedade ainda que desprovida de opiniões alheias. A leitora E.C. precisamente asseverara que a leitura a sós, feita em casa, nunca seria como a leitura orientada que ela fizera na universidade: "*grazie anche alle lezioni del Professor Finazzi si riesce ad andare proprio più a fondo di questa lettura e vedere qual'è il back ground di Guimarães Rosa, e questo back ground internazionale sta sia dal punto di vista linguistico che proprio dalle conoscenze culturali. Penso che non ho avuto difficoltà, ma perché ho seguito le lezioni del Professor Finazzi*"<sup>83</sup>.

É constante a alusão aos temas filosóficos em GSV, por parte da maioria dos leitores. G.M. observa que, na Itália, faltariam estudos aproximativos da obra com a filosofia. E.V. assegura que não se trata de um livro comum, que se lê rapidamente: "*È invece come un libro di filosofia, devi leggere un po' e fermarti per pensarci. È un libro che ti fa pensare*"<sup>84</sup>. A leitora I.G. identifica "*una moltitudine di spunti e motivi filosofici, esistenziali, letterari, sociologici che avvicinano la sua prosa ora al romanzo europeo contemporaneo (utilizzo del flusso di coscienza, digressioni, scardinamento dell'andatura lineare del racconto...), ora al trattato socio-politico, ora all'esoterismo biblico. Senza dimenticare il ricorso alla dimensione orale e popolare che fa della sua opera anche uno straordinario ritratto del Brasile dell'epoca*".<sup>85</sup> E.C.: "*mi sembrerebbe addirittura più un libro filosofico*"<sup>86</sup>.

---

<sup>82</sup> "É um estilo que me deixa muito perplexa, porque é um trabalho de zigue-zague, narra o presente e depois vai para trás, para inserir mais personagens e o leitor tem muito trabalho para entender onde ele quer chegar. Eu acho que ele quer descrever a aproximação deste homem junto à natureza, sensações de espírito. Faz-nos sentir quase os perfumes, é isso."

<sup>83</sup> "graças também às aulas do Professor Finazzi se consegue ir mais a fundo nesta leitura e ver qual é o back ground de Guimarães Rosa, e esse back ground internacional encontra-se tanto do ponto de vista linguístico quanto dos conhecimentos culturais. Penso que não tive dificuldades, mas por ter frequentado as aulas do Professor Finazzi."

<sup>84</sup> "Ao contrário, é como um livro de filosofia, você deve ler um pouco e parar para pensar. É um livro que nos faz pensar."

<sup>85</sup> "uma multidão de temas e motivos filosóficos, existenciais, literários, sociológicos que aproximam a sua prosa ora ao romance europeu contemporâneo (uso do fluxo de consciência, digressões, desarticulação do andamento

A.D. reconhece o ritmo de uma língua única "*Da quello che viene restituito in italiano, è proprio il ritmo l'elemento conduttore capace di rendere il suo stile, il quale ritmo viene "imparato" ed acquisito dal lettore italiano solo dopo un certo numero di pagine*<sup>87</sup>", que seriam a barreira a ser superada, até habituar o ouvido à língua oral, a "exotismos" e palavras inventadas. Essa língua, que tece uma "narrazione illetterata, popolaresca", diz A.D., é uma fachada que, atrás das fórmulas impróprias, entrevê "*una 'composizione alta', quasi aristocratica, che sa giocare con la complessità dei fatti e dei concetti. Una capacità nascosta sotto l'ambiguità, ancora una volta, dello stesso Riobaldo*<sup>88</sup>", ao mesmo tempo jagunço e mestre, narrador sutil, "*uomo 'selvaggio' del sertão, ma forse, intuiremmo, in seguito buon borghese colto*<sup>89</sup>". Ainda observa que a sua posição contratual de humildade diante do "senhor" seria desmentida "*dall'aristocrazia, estetica e morale, dei suoi contenuti*<sup>90</sup>", o que mostra novamente a identificação do veio filosófico de GSV.

D.S. faz alusão a uma linguagem "colorida", à descrição minuciosa de um mundo feito de bem e de mal, com referências detalhadas da natureza.

*c. Che parte del libro ha letto?*

Afortunadamente o livro foi lido quase em sua totalidade pelos entrevistados. O empecilho para chegar ao fim revelou dever-se ao tamanho e à leitura "impegnativa", palavra recorrente na maioria das entrevistas.

---

linear da narração...), ora ao tratado sociopolítico, ora ao esoterismo bíblico. Sem esquecer o recurso à dimensão oral e popular que faz da sua obra também um extraordinário retrato do Brasil da época.”

<sup>86</sup> “parece-me mais um livro filosófico”

<sup>87</sup> “Pelo que se nos restitui em italiano, é justo o ritmo o elemento condutor capaz de transmitir o seu estilo. Tal ritmo é “aprendido” e adquirido pelo leitor italiano só depois de um certo número de páginas.”

<sup>88</sup> “uma composição alta, quase aristocrática, que sabe jogar com a complexidade dos fatos e dos conceitos. Uma capacidade escondida sob a ambiguidade, mais uma vez, do mesmo Riobaldo”

<sup>89</sup> “homem “selvagem” do sertão, mas talvez, intuímos, em seguida bom burguês culto.”

<sup>90</sup> “pela aristocracia, estética e moral, dos seus conteúdos.”

A.D. e I.G., porém, asseguram que, encontrando-se já no ritmo do livro, tiveram a leitura agilizada. E.C. é do mesmo parecer, e afirma que o livro "si legge molto bene", não obstante a quantidade de detalhes existentes em cada página. "*ci sarebbe da soffermarsi perché ci sono molti concetti espressi, quindi è un libro al quale devi dedicare molto tempo*<sup>91</sup>".

*d. Quali parti non ha ben compreso?*

O fito dessa questão não era saber a que grau de compreensão da obra chegaram, de fato, os leitores, mas a avaliação que cada leitor faz de sua própria leitura. Portanto, entre o que o leitor compreendeu e o que pensa ter compreendido existe, às vezes, considerável distância.

Com frequência, citam-se os termos "intraduzíveis", como os que nomeiam plantas e animais. É clara a alusão, por parte das alunas do curso de Specialistica, à valiosa ajuda da "leitura acompanhada" que realizaram durante o curso ministrado pelo Professor Finazzi-Agrò.

Não obstante a massiva afirmativa sobre a "difícil leitura", todos garantiram ter compreendido o livro. É obvio que não foram abordados temas profundos concernentes à crítica, para confirmação do grau de entendimento, o que não era meu objetivo neste primeiro momento.

*e. Collegherebbe Grande Sertão a un'opera italiana che abbia punti in comune? E Rosa a uno scrittore italiano (l'opera rosiana in genere)?*

Essa pergunta teve como escopo a percepção do leitor dos estilos rosianos, no plural. Para cada leitor um ponto é mais visível ou marcante, e é o que o faz encontrar paralelos na literatura nacional.

---

<sup>91</sup> "haveria que se deter pois há muitos conceitos expressos, então é um livro ao qual se deve dedicar muito tempo."

E.V. cita o romance *I Promessi Sposi*, de Alessandro Manzoni, por ter uma linguagem própria. O mesmo romance é mencionado por F.F. como sendo um romance que narra os particulares de pessoas comuns e humildes, que influenciou a literatura nacional, e que tem uma escrita inovadora em relação a seu tempo.

D.S. refere-se a Giovanni Verga, por seus personagens que vivem "in balia del destino".

A.D. faz comparações em diferentes níveis: um seria o conjunto de escritores italianos que descrevem "luoghi impervi", lugares difíceis, ingratos, entre os quais Corrado Alvaro (*Gente d'Aspromonte*), Ignazio Silone em toda a sua produção de romances e contos, Gabriele D'Annunzio nas novelas em que descreve a terra-mãe, afastada da civilização burguesa; o segundo nível seria o tema dos *banditi selvaggi*, com uma lei própria, como é o caso de contos escritos na época da unificação italiana, no Sul e nas Ilhas, contos menos conhecidos do grande público que narram *storie di briganti*; o terceiro nível tange "la discesa agli inferi" referente à guerra contínua de bandos, e dá como exemplo Saviano (*Gomorra*, sobre a camorra napolitana) e Peppe Lanzetta; o quarto refere-se à inovação lingüística, operada pelos escritores Carlo Emilio Gadda e Nanni Balestrini.

E.C. compara Guimarães Rosa a Italo Calvino, pelos pontos considerados, por ambos, fundamentais para escrever um livro.

I.G. refere-se a escritores napolitanos como Erri De Luca e Valeria Parrella, que mesclam a língua com traços dialetais, "mantenendo però un altissimo livello di letterarietà".

Para C.P., Stefano D'Arrigo, em *Horcynus Orca*, se aproximaria a Guimarães Rosa pela reunião do italiano culto com a fala popular dos pescadores e de termos criados pelo próprio

autor. É freqüente o paralelo entre *Horcynus Orca* e *Ulysses* ou *Moby Dick*. A este último igualmente C.P. faz alusão.

f. *Quali ritiene siano gli aspetti positivi e negativi di Bizzarri nel tradurre?*

Ciente de que a maioria não teria feito o cotejo com o original, a pergunta foi elaborada para obter informações sobre a idéia que o leitor faz sobre o tradutor. Mesmo que o leitor possa estar enganado, o detalhamento da resposta dirá se a linguagem rosiana foi ou não preservada. Por vezes lê-se um livro e percebe-se que a tradução apresenta problemas, ainda que não se haja travado contato com o original.

E.V. afirmou ter ido diversas vezes ao dicionário para procurar termos desconhecidos, e percebeu que essa teria sido a manutenção do estilo rosiano, arriscando: "come se io leggessi l'originale. Ti stuzzica di prendere il dizionario per sapere il significato delle parole, ti obbliga a saperne di più." A leitora não reconhece aspectos negativos, deixando claro que a dificuldade da leitura se deve ao autor do original.

G.L. louva o esforço do tradutor para fazer o leitor compreender o sertão.

E.C. vê na tradução jogos e construções lingüísticas que estudara sobre Guimarães Rosa, percebendo que a tradução logrou sustentar seu estilo.

F.F., no cuidado da elaboração do glossário, elogia o tradutor por não ter traduzido termos sem correspondência em italiano. "*sono d'accordo con il traduttore nel non cercare di*



*tradurre ad ogni costo parole che in italiano non renderebbero assolutamente l'idea, come, appunto, sertão o jagunços, rimandando le spiegazioni al glossario alla fine del romanzo.*<sup>92</sup>

*g. Nomi di personaggi e luoghi. È d'accordo con la scelta di Bizzarri nel mantenere in portoghese alcuni toponimi e nomi di persone o sarebbe stato meglio tradurli in italiano?*

Tomando a *resistência* da língua de chegada a que faz alusão Paul Ricoeur, quando se refere às *zonas de intraduzibilidade*, conceito já citado, percebi que os leitores entrevistados, em sua maioria, julgaram correta a manutenção em português dos termos de impossível tradução (nomes de pessoas, lugares, fauna e flora), afirmando que eram esses os pontos que os mantinham em contato com o sertão. Vejamos alguns exemplos:

Sì, è giusto che lui riporti i toponimi della zona, la definizione, perché così possiamo capire. Come la pizza, che è diventato linguaggio internazionale. È giusto che li riporti. Io avrei lasciato tutti i nomi originari, perché è quella la loro caratteristica<sup>93</sup> (G.L).

Sì, certo, la bravura del traduttore è questa, perché se lui lo traducesse tutto, potrebbe tagliare il nome dello scrittore. Perderebbe 90% della complessità del libro (E.V)<sup>94</sup>.

Levando em consideração os neologismos que Bizzarri teve de cunhar em italiano, sabe-se, pela pesquisa de Patrizia Bastianetto, da UFMG, que são 10% dos originais. E.V. respondeu: *"È stato rispetto per il sertão e per lo scrittore, e devi essere brasiliano per poter giudicare. E anche se avesse inventato altri neologismi in Italia non sarebbe stato capito, qua si legge poco"*<sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup> "estou de acordo com o tradutor em não tentar traduzir a todo custo palavras que em italiano não traduziriam absolutamente a idéia, como, justamente, sertão ou jagunços, enviando as explicações ao glossário no fim do romance."

<sup>93</sup> "É justo que ele mantenha os topônimos da região, a definição, porque assim podemos entender. Como a pizza, que se tornou linguagem internacional. É justo que os mantenha. Eu teria deixado todos os nomes originários, porque é essa a sua característica."

<sup>94</sup> "Sim, claro, o mérito do tradutor é este, porque se ele traduzisse tudo, poderia cortar o nome do escritor. Perderia 90% da complexidade do livro."

<sup>95</sup> "Foi um respeito pelo sertão e pelo escritor, e você deve ser brasileiro para poder julgar. Se tivesse inventado outros neologismos na Itália, não teria sido entendido; aqui se lê pouco."

*h. Quando e perché ha scelto di leggere GS?*

As respostas dividem-se em: obrigação para prestar um exame na universidade e conselho de amigos ou de alguma personalidade pública, como no caso de G., que seguiu o conselho de Claudio Magris, que, no programa televisivo "Che tempo fa", da emissora Raitré, descrevia e aconselhava a leitura de GS. Dezenas de outros leitores, que não os entrevistados, afirmaram em *blogs* ter lido GS seguindo conselho de amigos. D.S. comprou GS por curiosidade sobre o sertão, "*avevo sentito parlare del Sertão come fosse una realtà a parte e non riuscivo a identificare cosa fosse*"<sup>96</sup>.

*i. Come sente i neologismi che Bizzarri è stato costretto a fare? Ne farebbe altri se fosse Lei il traduttore?*

A pergunta estimula e seduz o leitor a se sentir com o poder de operar alguma modificação ou acréscimo. A própria resposta convida a uma reflexão sobre o ato de traduzir e suas dificuldades. Igualmente, a pergunta pretendia entender a recepção de um sistema linguístico diverso pela sua própria língua, o italiano. "*Mi sono divertito a questo frasario rinnovato - e certo, se conoscessi la lingua del romanzo, contribuirei volentieri a giocare ancora una volta, reinventando l'italiano con le parole brasiliane di G.Rosa*"<sup>97</sup>, respondeu A.D.. Essa visão é sem dúvida de abertura para inovações. "*[S]e oggi traducevsi il romanzo di Guimarães Rosa ne creerei alcuni anch'io*"<sup>98</sup> (G.). No entanto, D.S. admite a estranheza com que podem ser recebidos, sobretudo a possibilidade de terem se afastado do original: "*alcuni*

---

<sup>96</sup> "havia ouvido falar do Sertão como se fosse uma realidade a parte e não conseguia identificar o que fosse"

<sup>97</sup> "Diverti-me nessa fraseologia renovada – e certamente, se conhecesse a língua do romance, contribuiria de bom grado a jogar uma vez mais, reinventando o italiano com as palavras brasileiras de G. Rosa."

<sup>98</sup> "se hoje eu traduzisse o romance de Guimarães Rosa também criaria alguns".

*neologismi suonano un po' strani e forse non completamente vicini alla versione originale, ma credo sia inevitabile<sup>99</sup>.*

Em sua valiosíssima contribuição, o Professor Claudio Magris diz: *"I suoi neologismi li sento come un grande arricchimento, come qualcosa di nuovo e insieme di familiare; mi capita spesso, anche camminando per strada o pensando alle cose più varie, di pensare a una di queste immagini, di dirla dentro di me, perché in quel momento mi rivela un pezzo del mio mondo<sup>100</sup>".* Igualmente o Professor Roberto Mulinacci, também tradutor de Rosa, fez importantes considerações, que se encontram em anexo.

*j. Ritiene che ci siano aspetti del libro o della cultura del sertão che si siano persi nella traduzione?*

Neste ponto da entrevista todos os leitores já haviam refletido sobre a diferença entre obra original e tradução (ressaltemos que leitores comuns não costumam considerar tal diferença), o que os fez, em sua maioria, dizer que para esta resposta requisitar-se-ia o original.

A.D.: “Dovrei aver letto l'originale e aver conosciuto il sertão. Quel che comunque emerge, rimane già affascinante come tale<sup>101</sup>”.

F.F.: “Questo è probabile e, del resto, tipico di ogni traduzione. Tuttavia non ritengo di conoscere così approfonditamente la cultura del sertão da poter giudicare tali aspetti<sup>102</sup>”.

---

<sup>99</sup> “alguns neologismos soem um pouco estranhos, e tal vez não completamente próximos à versão original, mas acho que é inevitável.”

<sup>100</sup> “Os seus neologismos os sinto como um grande enriquecimento, como algo novo e juntamente familiar. Acontece-me frequentemente, inclusive caminhando pela rua ou pensando nas mais variadas coisas, de pensar em uma dessas imagens, de dizê-la dentro de mim, porque naquele momento me revela um pedaço do meu mundo”.

<sup>101</sup> “Deveria ter lido o original e ter conhecido o sertão. Aquilo que, de toda forma emerge, resta já fascinante como tal.”

<sup>102</sup> “Isso é provável, e, além disso, típico de toda tradução. Todavia não considero conhecer tão profundamente a cultura do sertão para poder julgar tais aspectos.”

G.: “Questo non so dirlo. So troppo poco del sertão per poter affermare una cosa o l'altra. E' probabile che, come sempre accade con le traduzioni, qualcosa sia andato perduto per chi legge il libro in un'altra lingua<sup>103</sup>”.

E.V.: “Sì! Ma io penso che si perdano tanti! Anche se sei un bravissimo traduttore, l'essenza delle parole è diversa. Adesso l'italiano, con la vita frenetica che c'è, si è impoverito, e perciò così com'è è già difficile per un italiano. Se il libro fosse stato tradotto, ad esempio, all'inizio del '900 (anche se l'originale non era ancora stato scritto), la lingua italiana era più intellettuale e si sarebbero potuti usare altri vocaboli. Il linguaggio di adesso si riduce a un quarto, e il traduttore se n'è dovuto adeguare, ecco. Lui è stato bravissimo<sup>104</sup>”.

Com esta última afirmação a leitora mostra a sua total convicção de que a linguagem do original seria muito mais elaborada do que aquela restituída em italiano,

É interessante observar, no entanto, que a leitora E.C. não considera que aspectos do sertão se tenham perdido, explicando que, tendo estudado anteriormente o sertão em obras de Graciliano Ramos, a leitura de GS lhe havia desvelado e explicado não somente o sertão, como aspectos próprios do Brasil.

I.G. partilha a percepção de E.C., sem deixar de intimar o original: *“in ogni traduzione è pressoché impossibile mantenere invariati tutti gli aspetti dell'opera, io non credo che si sia perso molto, anche se la mia conoscenza del testo originale non è abbastanza profonda da poter dare un giudizio approfondito<sup>105</sup>”*.

- a. *Riesce a individuare nel testo di Bizzarri tratti distintivi di una traduzione?*
- b. *Ha trovato miti o figure popolari che abbiano somiglianze nella cultura italiana? Forse altri soggetti che hai riconosciuto come italiani? Allo stesso tempo quali sono quelli davvero differenti?*

---

<sup>103</sup> “Isso não saberia dizer. Sei muito pouco do sertão para poder afirmar uma ou outra coisa. É provável que, como sempre acontece com as traduções, algo se tenha perdido para quem lê o livro em outra língua.”

<sup>104</sup> “Sim! Eu acho que se perdem muitos! Mesmo se você é um excelente tradutor, a essência das palavras é diferente. Agora o italiano, com a vida frenética que há, se empobreceu, e por isso assim como está já é difícil para um italiano. Se o livro tivesse sido traduzido, por exemplo, no início dos Novecentos (mesmo que o original ainda não tivesse sido escrito), a língua italiana era mais intelectual e teria sido possível usar outros vocábulos. A linguagem de agora se reduz a um quarto, e o tradutor teve que adequar-se, foi isso. Ele foi espetacular.”

<sup>105</sup> “em toda tradução é quase impossível manter invariáveis todos os aspectos da obra. Eu não creio que se tenha perdido muito, mesmo se o meu conhecimento do texto original não é bastante profundo para poder dar um juízo profundo.”

Para as duas últimas questões selecionamos as respostas do professor Alessandro Denti, que reuniram de forma mais completa os elementos analisados.

A.D. nota bem : “il Brasile ha realmente un’epopea”, que provém da história das descobertas numa terra “quasi *infinita*”, impossíveis de comparar com a realidade italiana: “*in Italia da sempre non c’è una terra da conquistare, perchè dietro di noi c’è già una storia, anzi dietro e anche davanti c’è una terra ormai già ‘conquistata’, (...) misurata e conosciuta dai tempi antichi, e molto più esile, stretta, piccola, (...) non più infinita, che non può più facilmente offrire lo spazio di un’epopea*<sup>106</sup>”. Algumas descrições dos sertanejos poderiam fazer alusão a determinadas representações italianas de regiões pobres, diz o professor, principalmente como a literatura verista italiana, como muitos críticos já haviam apontado, o que não se sustenta face à diferença de que nestes últimos não há uma epopéia de figuras heróicas, guerras e contendas, mas uma classe pobre, operária e passiva, retratada como denúncia social. Mais do que isso, afirma:

non esiste [...] un romanzo italiano importante dedicato ai cosiddetti “briganti”, cioè a quelle persone ai limiti delle leggi, spesso viventi nell’entroterra nei secoli passati, e spesso violenti e ribelli di fronte al potere. Di questi ‘jagunços’ italiani, la cui storia specialmente nel 1800 è stata spesso molto importante, non c’è quasi traccia nella nostra letteratura<sup>107</sup>.

Ademais, A.D. esclarece que na literatura verista se colhe a “reale lingua locale, un ‘dialetto’”, que os escritores se empenhavam em descrever “em sua ‘filológica’ esatezza espressiva e lessicale”, e não uma língua nova, como a de Guimarães Rosa. Ponto singular nesta diferenciação é, segundo A.D., que os personagens de *Grande Sertão: Veredas* os

---

<sup>106</sup> “na Itália desde sempre não há uma terra a conquistar, porque *atrás de nós já há uma história*, aliás, atrás e também *adiante* há uma terra já “conquistada”; uma terra medida e conhecida pelos tempos antigos, e muito mais escassa, estreita, pequena, um pouco como acontece também aos outros países da “pequena” Europa. Uma terra não mais infinita, que não pode facilmente oferecer o espaço de uma epopéia.

<sup>107</sup> “não existe [...] um romance italiano importante dedicado aos chamados “bandidos”, isto é, àquelas pessoas no limite das leis, que amiúde viviam no interior nos séculos passados, e amiúde violentas e rebeldes diante do poder. Desses “jagunços” italianos, cuja história especialmente em 1800 foi muito importante, não há quase traços na nossa literatura”.

personagens falam principalmente em discurso indireto, enquanto que na literatura verista os personagens “‘parlano di fronte a noi’, secondo una resa realistica così cercata dai loro autori”. Revela-se interessante A.D. ter notado não ser fácil encontrar um “romanzo italiano completamente privo di ‘parti’, scritto in un unico ‘attacco discorsivo’”, podendo apenas tentar aproximações com os “cantastorie”, homens que, principalmente na Sicília, perambulavam entre as cidades contando, em voz alta, empresas dos heróis paladinos e de cavalaria.

Silvano Peloso já advertira em *Il Medioevo nel Sertão* que os nossos repentistas, que também contam histórias de cavalaria e empreitadas dos paladinos, tinham tais “cantastorie” como antepassados, trazidos ao Brasil pelos próprios europeus, desde as primeiras expedições. A aproximação “tonal” é precisa. Vejamos, ainda nas palavras de A.D.:

E' un accostamento [...] forse significativo per comprendere e posizionare il profilo anche "tonale" di GS, il quale non solo è un'epopea, ma è anche segnato da un accesso quasi *fiabesco*, d'una storia vera ma anche "mitica" che riaffiora alla memoria. Dicevo del **tono**, cioè della forza con cui Riobaldo esprime il suo racconto : il quale tono probabilmente va "ascoltato alto", cioè come *se fosse alto*, proferito ad alta voce dal narratore, capace di abbassare ed alzare di nuovo i toni a seconda dei passaggi della sua storia. Proprio come facevano i **cantastorie** : il riferimento ai quali così ci fa forse anche comprendere come Grande Sertao, paradossalmente, **sia anche un 'opera orale - un racconto orale, dentro una forma scritta'**<sup>108</sup>.

Quanto ao discurso de Riobaldo, A.D. nota que, “almeno a come ci appare nella traduzione italiana, sembra peraltro insinuarsi un *paradosso*.”, pois à intimidade que o personagem imprime em sua fala popular, chegando a estabelecer uma cumplicidade com o leitor, se acopla uma linguagem “straniante”, e a língua italiana usada na tradução não é nem totalmente literária nem totalmente popular, mas permeada de formas rebuscadas ou em

---

<sup>108</sup> “É uma aproximação [...] mas talvez significativa para compreender e posicionar o perfil inclusive “tonal” de G.S., o qual não só é uma epopéia, mas é também marcado por um acesso quase fabular, de uma história verdadeira, mas também “mítica” que reaflore à memória. Dizia do tom, isto é, da força com que Riobaldo exprime a sua narração: tal tom provavelmente é “escutado alto”, ou seja, como se fosse alto, proferido em voz alta pelo narrador, capaz de diminuir e aumentar de novo os tons segundo as passagens da sua história. Exatamente como faziam os cantastorie: a feferência a eles, assim, nos faz talvez compreender como Grande Sertão, paradoxalmente, seja também uma obra oral – um relato oral dentro de uma forma escrita”.

desuso. Isto nós, leitores do original, já o sabemos e experimentamos em nossa leitura, contudo, o que nos faz aplaudir o trabalho de Bizzarri é o leitor italiano ter experimentado similar sensação de estranheza, “*poichè a ben vedere in essa trovano spesso spazio forme quasi ‘auliche’ e ricercate, con soluzioni a volte un po’ ‘arcaiste’ e ‘fuori moda’, quasi che si insinuasse tra l’altro anche un’autoironia del letterato*<sup>109</sup>.”

Já sobre as intervenções na língua, o mesmo entrevistado nota que há uma “*tecnica del trattino che unisce*”, mantida em italiano, onde “*bene penetra*”, conferindo aos personagens e lugares “*una specie di aura arcana*”. Paralelamente, nota que o discurso é sincopado e não regular, produzindo um efeito rítmico que transmite a não linearidade do discurso.

Spesso in GS l'andatura dei periodi - mai comunque regolare - sono come costruiti da una dinamica di "**sincopi**", ossia di *improvvisi chiusure*, di frasi tagliate in anticipo. Ne deriva un **ritmo** tipico, come di un **discorso fatto da sentenze** - le "sentenze della saggezza popolare", ricche di concretezza ritmica ed efficacia espressiva, giudizi di una sola parola o pochi termini che certo molto naturalmente si accostano al profilo di Riobaldo e alle sue vicende. Sorte di "**chiuse discorsive**" che accompagnano e **colorano** i ricordi e la sistemazione delle tante figure evocate, e delle loro situazioni ; come avviene nella frase icastica "*Quei risultati*.", di due sole parole (p.358), modulo che spesso ritorna, di una scrittura che parrebbe rendere un ragionamento pieno di impliciti. Anche questo caratteristico tipo di **tratti sintattici** non paiono così comuni nella letteratura italiana<sup>110</sup>.

Igualmente percebe A.D. que perpassa o texto uma “andatura poetizante”, a qual se instala quando menos esperado, surpreendendo o leitor, em frases que começam em mera descrição e passam a uma conformação de cunho filosófico, pensador que é Riobaldo.

---

<sup>109</sup> “posto que, observando bem, nela encontram espaço frequentemente formas quase “áulicas” e rebuscadas, com soluções às vezes um pouco “arcaicas” e “fora de moda”, quase que também insinuando-se uma autoironia do literato.”

<sup>110</sup> “Com frequência, em G.S. o andamento dos períodos – de todo modo nunca regular – são como construídos por uma dinâmica de “**síncopes**”, ou seja, de *fechamentos imprevistos*, de frases cortadas com antecipação. Deriva daí um **ritmo** típico, como de um **discurso feito de sentenças** — as “sentenças da sabedoria popular”, ricas de concretização rítmica e eficácia expressiva, conceitos de uma palavra só ou poucos termos que, certamente, muito naturalmente se aproximam do perfil de Riobaldo e das suas vicissitudes. Espécie de “**fechamentos discursivos**” que acompanham e **colorem** as lembranças e a disposição das tantas figuras evocadas, e das suas situações; como acontece na frase icástica “*Quei risultati*”, de apenas duas palavras (p. 358), módulo que costuma retornar, de uma escrita que pareceria conferir uma reflexão cheia de implicações. Também esse característico tipo de traços sintáticos não parece tão comum na literatura italiana”.

Estamos diante da mitotradução, colhida pelos olhos do leitor, que descreve, sem ter sido alertado nas perguntas que lhe fizemos, a respeito de uma provável tradução da “animosidade” narrativa:

Più d'una volta le frasi paiono trasformarsi, da un *inizio descrittivo ad una soluzione poetica* : come sembra riconoscersi in proposizioni come "*e come si rovesciò improvvisamente uno scataroscio (parola totalmente inusuale) di pioggia*", p.192, oppure "*lui pensava a corta scadenza nell'angustia*", p.221, o ancora "*un fiore leggero adornando lo spirito di quei capelli assetati*", p. 280, "*turbato ma accorto, ponderava*", p. 362. Molti sono i passaggi così resi; molte, quindi, le pagine dove il racconto si alza a spunto poetico, splendidamente reinventato, sulla scia di Guimarães R, , da parte di Bizzarri<sup>111</sup>.

A pesquisa ao segundo grupo foi feita a 100 pessoas; nenhuma delas conhecia seja o autor, seja a obra. As questões eram feitas nesta ordem: **1. Já ouviu falar em Guimarães Rosa? 2. E em Grande Sertão?** Tendo em vista a interrupção do questionário previsto logo nas duas primeiras perguntas, lançávamos mão do questionário geral, também previsto, que requeria apenas uma visão do Brasil, e, se possível, de sua literatura: **3. Descreva, em no mínimo uma palavra, como imagina o brasileiro que não habita a urbe, mas o interior.** As respostas, selecionando as mais recorrentes são: alegre, pobre, livre, feliz, forte, agricultor, simpático, bailarino, samba, saudade, *campesino* (em espanhol). **4. Conhece algum escritor brasileiro?** Como as respostas afirmativas foram exíguas (Jorge Amado e Paulo Coelho), pedia que citassem qualquer imagem que o Brasil lhes fizesse evocar. Futebol, Carnaval, Caetano Veloso foram os símbolos mais frequentes.

---

<sup>111</sup> “Mais de uma vez as frases parecem transformar-se, de um *início descrittivo a uma solução poética*: como parece reconhecer-se em proposições como “*e come si rovescio improvvisamente uno scataroscio (palavra totalmente desusada) de chuva*”, p.192, ou então “*lui pensava a corta scadenza nell'angustia*”, p. 221, ou ainda “*un fiore leggero adornando lo spirito di quei capelli assetati*”, p. 280, “*turbato ma accorto, ponderava*”, p. 362. Muitas são as passagens assim transportadas; muitas, então, as páginas onde a narração se ergue com motivo poético, splendidamente reinventada, no rastro de Guimarães R, por parte de Bizzarri”.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo estudar a recepção de *Grande Sertão: Veredas* na Itália, por meio de sua tradução. Para abarcar todas as implicações que a questão solicitava, procuramos pôr em diálogo ensaios de reconhecidos tradutólogos que integram o cânone da teoria de tradução com pensadores, filósofos e teóricos atuais. Aplicamos, quanto possível, o método descritivo, sem, entretanto, sugerir modificações ao texto de Bizzarri. Percebemos que as interferências que o tradutor opera através de suas competências linguísticas e sociossituacionais, mediador intercultural que é, configuram uma inevitável parceria ou coautoria com o autor do original. Por essa razão, pudemos comprovar, com Venuti principalmente, por que a difundida noção de invisibilidade do tradutor parece frente à inevitável coautoria, principalmente em textos literários, demonstrada ao longo da tese. *A fortiori*, no caso de tradutores de *Grande Sertão: Veredas* para quaisquer idiomas a invisibilidade não procede. Como a mitologia do texto de chegada possui diferenças ante a mitologia do original, acontece, por isso, a coautoria do tradutor no que se refere ao texto traduzido, e é inevitável que surja para o leitor da cultura de chegada uma outra obra (obra traduzida) que não é perfeita equivalência com o original.

Com sustento em Venuti foi possível realizar um estudo descritivo do livro, a começar pelo aspecto exterior e suas implicações. Em seguida, na descrição da tradução em si, dada a identificação, por parte dos leitores com elementos da cultura de partida, concomitante com a recepção do novo, confirmamos a ideia de Venuti de que a tradução conforma as identidades culturais ao mesmo tempo em que pode criar resistências. O modelo descritivo sugerido por Toury foi aplicado com ajuda do posicionamento dos leitores entrevistados na pesquisa de campo. Muitos leitores identificaram traços que distinguem um texto traduzido, como o título, os termos preservados em itálico, os nomes dos personagens, dos lugares, da flora e fauna.

Como previa o modelo de Toury, em seguida, perscrutamos as relações interculturais dos textos – original e tradução – e concluímos que nesse dialogar, tratando-se o livro rosiano, por via de seu tipo de narração de um romance mitomórfico, – como o definira Benedito Nunes –, se configurava uma **mitotradução**, – termo que introduzimos – igualmente com base na distinção que Novalis faz entre traduções gramaticais, modificantes ou míticas. A obra de Rosa está repleta de mitos, E sua tradução já seria, segundo Novalis, uma tradução mítica, que verte do pensamento mitos expressos na obra artística pelas imagens. A tradução mítica também pode ser denominada mitotradução. Assim, a tradução de Guimarães Rosa é uma **mitotradução**, quer dizer, um retorno ao pensamento mítico (o esforço do tradutor) para transpassar a mitologia do original para a mitologia do texto traduzido, e a recepção de *GSV* depende desse trânsito entre as mitologias de partida e de chegada, cujo agente principal é o tradutor.

Por meio da correspondência de João Guimarães Rosa com Edoardo Bizzarri divisamos o principal motivo do bom resultado da tradução em estudo. A partir da mesma foi possível identificar no texto italiano a aplicação das sugestões feitas pelo autor. Por um lado, exemplificamos alguns pontos críticos da tradução, amparados em opiniões dos professores e tradutores entrevistados. Por outro, mostramos trechos de aplaudido resultado, tanto na perspectiva linguística quanto na ambiência dos contextos e na perspectiva mítica da tradução – mitotradução.

Dialogando com a crítica rosiana, foi possível justificar a necessidade de o tradutor incorporar a suas competências – *éthos* tradutório – o estudo de recensões feitas sobre a obra a verter. Como exemplo, importantes opiniões de críticos literários compuseram um capítulo, para elucidar o lugar da obra rosiana nas literaturas do Brasil e da Itália.

Perscrutar as diferenças, no que permaneceu e no que mudou do original para a tradução, consultando a interpretação do leitor italiano e a comparando com a interpretação

brasileira (daí a visitação à crítica nacional) foi nosso objetivo, quando da solicitação do Estágio Doutoral na Università degli Studi di Roma “La Sapienza”. Buscamos, assim, essa recepção, através de toda descrição que pudéssemos realizar com leitores e contextos em que a obra de Guimarães Rosa estivesse presente. Indiscutivelmente, anteriores traduções de obras pertencentes à Literatura Brasileira, e, claro, de Guimarães Rosa, já anteciparam estereótipos cunhados no imaginário do leitor italiano em relação ao imaginário brasileiro. A leitura da tradução, muitas vezes, dependerá da recepção que outras obras brasileiras tenham tido na Itália. É bem verdade, também, como observa Venuti, que, em diversos casos, quando o novo livro traduzido não contempla as expectativas da cultura estrangeira, baseadas no imaginário (exotismo, traços verdadeiros e traços inventados ou inferidos) não é recebido com o mesmo entusiasmo. *Grande sertão: veredas* sagrou autor e tradutores, nos mais diversos países.

Por meio da pesquisa de campo realizada na Itália, entrevistamos leitores italianos com o fim de colher impressões sobre o livro e sobre o imaginário brasileiro urdido pela outra cultura, composto de elementos precisos mesclados à imaginação, quae sempre exotizante. A respeito desses últimos elementos, lembramos que não somente uma tradução pode modificar a visão que o povo receptor fabricará sobre os valores, costumes, gostos da cultura de partida, como explicita Venuti, mas que também essa visão pode ser cunhada através do tipo de literatura escolhida para se veicular no país receptor. Recordemos que o professor Micheletti desenhara um perfil da literatura mais bem recebida na Itália, cujos paradigmas seguiriam, entre outras, obras de García Márquez e de Jorge Amado.

A recepção de uma obra traduzida pode ser, como vimos, medida por ‘termômetros’ do próprio leitor ao se identificar, por um lado, ou se espantar, por outro, com elementos da literatura estrangeira. O leitor não age sozinho; apresenta-se-lhe uma visão anterior, efetuada pelo tradutor – leitor que interpreta, lembremos – a partir da qual fará as próprias interpretações. Além desse aporte de responsabilidade do tradutor – que chamamos de

coautoria –, a cultura de partida é crivada também pelo trabalho editorial que a obra teve a partir da apresentação física – como vimos, capa, tipo de papel e cores – e da celebração crítica. Uma influencição em cadeia das múltiplas interpretações. É impossível que tais fatores não influenciem o leitor na fruição da obra.

Outrossim, o interesse do público leitor italiano pela literatura brasileira foi confirmado ao constatarmos a presença de diversas obras de nossa literatura à venda em quase todas as livrarias visitadas. Dada a segunda parte da pesquisa de campo, na qual nenhuma das pessoas entrevistadas a esmo nos corredores de duas universidades romanas conhecia o livro em estudo, verificamos que o mesmo, embora presente em tantas livrarias italianas, não constitui leitura corriqueira de qualquer leitor, e somos levados a concluir a veracidade da afirmação do professor Micheletti quando alude aos “leitores fortes”, em oposição aos leitores “normais”, ou ainda “fracos”.

Cinco pontos nos servem de conclusão:

- a) A obra de Guimarães Rosa é uma tradução mítica, nos termos de Novalis;
- b) Portanto, a obra de Rosa é uma mitologia;
- c) A tradução de uma mitologia implica não só a tradução simples, como requerem textos científicos ou coloquiais, mas uma **mitotradução**, que, além de cumprir o trabalho tradutório, irá acionar o pensamento mítico estruturado pela língua de chegada (pensamos através da língua) para traduzir os mitos expressos na mitologia de partida;
- d) A tradução, com base em nosso corpus de pesquisa, é uma coautoria, porque foi constatada a diferença entre o original e o texto traduzido. Tal diferença, sempre inevitável, deve ao máximo ser mitigada, isto é, com o "máximo de equivalências", sem, no entanto, prejudicar a percepção do texto original. Tal mediação, que é também reflexão, é a tarefa do tradutor, pela qual inclusive será julgado. Quanto se perdeu e quanto se preservou na passagem do original para o texto traduzido? As perdas foram inevitáveis? As preservações foram adequadas para

uma recepção de público estrangeiro? Estas indagações foram respondidas a contento na tese, especialmente no item 2.2, A tradução de Bizzarri: questões de práxis, através da análise minuciosa da tradução de Bizzarri, predominantemente com base nos Estudos Descritivos e nas indicações de Venuti, mas sem desconsiderar algumas contribuições que julgamos pertinentes da pioneira *Skopos*theorie;

e) A recepção de *GSV* confirmou a hipótese da tese porque demonstrou a diferença, embora pequena, entre o original e a tradução, principalmente no que diz respeito à mitologia rosiana. Tal diferença implica a coautoria do tradutor, pois ela não pode aparecer sem a responsabilidade de um trabalho intelectual.

Fica a obra de Bizzarri, aberta que é, receptiva a novas pesquisas, que julgamos necessárias se desenvolvidas na outra margem, isto é, por estudiosos pertencentes à cultura de chegada, conformando uma fortuna crítica da recepção em outras línguas da obra de Guimarães Rosa – tarefa que legamos a pesquisadores italianos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Werner. O mito e as questões da arte. In: CASTRO, Manuel Antonio de. **A arte em questão: as questões da arte**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005 (p. 65-84)
- ALBERGARIA, Consuelo. **Bruxo da linguagem no Grande Sertão**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.
- ARROJO, Rosemary. **Tradução, desconstrução e psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- \_\_\_\_\_. Ler “Grande Sertão” enquanto a Globo não vem. *Folhetim* [Suplemento da Folha de São Paulo], n. 436, 6-6, 02/06/1985.
- \_\_\_\_\_. **Oficina de tradução: A Teoria na prática**. São Paulo: Ática, 1992.
- ARROYO, Leonardo. **A cultura popular em grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1984
- BARBOSA, Heloísa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta**. Campinas, SP: Pontes, 1990.
- BARTHES, Roland. **Mitologías**. Trad. Hector Schmucler. México, DF: Siglo Veintiuno editores, 1999.
- BENEDETTI, Ivone C.; SOBRAL, Adail Ubirajara (orgs.). **Conversas com Tradutores: balanços e perspectivas da tradução**. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.
- BENJAMIN, Walter. Die Aufgabe des Übersetzers. **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 2001. (Antologia bilíngue, vol. 1: alemão-português, p. 198).
- \_\_\_\_\_. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. Suzana Kampff Lages. **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001. (Antologia bilíngue, vol. 1: alemão-português).
- BOLLE, Willi. **Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOTELHO, Pero de. **Da Filosofia. 1. Tratado da Mente Grega**. Belo Horizonte: Candeia, 1949.
- BRITO, Paulo Henriques. Entrevista a... **Cadernos de Tradução**. Universidade Federal de Santa Catarina: Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, 1996, n. II.
- BRITO, Paulo Henriques. Tradução e criação. **Cadernos de Tradução**. Universidade Federal de Santa Catarina: Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, 1999, n. IV

- BUCCHLEUCH, Robert L. Scott. A Bagaceira. **A tradução da grande obra literária: Depoimentos / Daniel da Silva Rocha...** [et. Al.] São Paulo: Álamo, 1982.
- BUZZI, Arcângelo R. **Introdução ao pensar: o ser, o conhecer, a linguagem.** Petrópolis: Vozes, 1974.
- CAMPOS, Augusto. Um lance “dês” do Grande Sertão. In: XISTO, Pedro; CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. **Guimarães Rosa em três dimensões.** São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970. (inseto em GUIMARÃES ROSA. **Fortuna Crítica**, vol. 6. COUTINHO, Eduardo, org. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983).
- CARDOSO, Mauricio Mendonça. *Os sertões* revisitado: um relato das desventuras de tradução da obra euclidiana para a língua alemã. **Cadernos de Tradução.** Universidade Federal de Santa Catarina: Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, 2000, n. VI (p. 9-19).
- CASTRO, Nei Leandro de. **Universo e vocabulário do grande sertão.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.
- CASTRO, Manuel Antônio de. Grande Ser-Tao: diálogos amorosos. In: ALMEIDA, José Maurício Gomes de; FARIA, Maria Lucia Guimarães de; SECCHIN, Antonio Carlos; SOUZA, Ronaldes de Melo e (Orgs.). **Veredas no sertão rosiano.** 1 ed. Rio de Janeiro: 7letras, 2007, v. único, p. 142-177.
- COUTINHO, Eduardo F. (Org.) **Guimarães Rosa / coletânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983. (Coleção Fortuna crítica; v. 6).
- CUNHA, Teresa Dias Carneiro da. A literatura brasileira traduzida na França: o caso de *Macunaíma*. **Cadernos de Tradução.** Universidade Federal de Santa Catarina / Centro de Comunicação e Expressão, 1997, n. II (287-329).
- ECO, Umberto. *Lector in fabula.* Trad. Attilio Cancian. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. \_\_\_\_\_. **Dire quasi la stessa cosa.** 7ª ed. Milano: Bompiani, 2007.
- ELIADE, Mircea. **Mito y realidad.** Colección Labor. Barcelona: Editorial Labor, 1991.
- FANTINATTI, Tatiana. **Tradução e Cultura: análise de traduções em língua portuguesa do livro *Le avventure di Pinocchio*, de Carlo Collodi.** Dissertação de Mestrado. UFRJ / Faculdade de Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. Le veredas nascoste. Erba d’arno. N. 114/115, [Fucecchio] 2009, 116-117.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **Um lugar do tamanho do mundo.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Lugar sertão se divulga: l’identità brasiliana tra apertura e mancanza. In: ARSILLO, Vincenzo e FIORANI, Flavio (Orgs.) **Sertão Pampa: Topografie dell’imaginario sudamericano.** Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, 2007.

- FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no grande sertão: veredas**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Trad. Fanny Wrobel. Rev. Técnica de Gilberto Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- JAUSS, Hans Robert. **Estetica della ricezione**. Trad. Antonello Giugliano. Napoli: Guida Editori, 1986.
- LARANJEIRA, Mário. **Poética da Tradução: do sentido à significância**. São Paulo: EDUSP, 1993.
- LEVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. Trad. Antonio Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.
- \_\_\_\_\_. Raça e história. In: STRAUSS, Lévi. **Os Pensadores**. Vol. L. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.) **Guimarães Rosa / coletânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983. (Coleção Fortuna crítica; v. 6) (p.62-97).
- MAGRIS, Claudio. *L'autore e i suoi traduttori* [Transcrição da gravação do discurso proferido em Pisa, no dia 13 de outubro de 2006.]. In: **La Traduzione d'Autore**. Pisa: University Press, 2007.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2001.
- MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**. Vol. III, Modernismo. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MORINI, Massimiliano. **La traduzione. Teorie strumenti pratiche**. Milano: Sironi, 2007.
- MOUNIN, Georges. **Linguistique et traduction**. Bruxelles: Dessart & Mandruga, 1976.
- NORD, Christiane. Entrevista com... **Cadernos de Tradução**. Universidade Federal de Santa Catarina: Centro de Comunicação e Expressão, 1996, n. V (2000/1). **Revista Odisséia 2005**, Disponível em: <http://odisseia2005.blogspot.com/2005/06/bloomsday-pela-net-iv.html> acessado em 01 de julho de 2007.
- NOVALIS, **Friedrich. Frammenti**. (trad. Ervino Pocar). Milano: Fabbri Editori, 1996.
- NUNES, Benedito. Guimarães Rosa e tradução. In: --- **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva: 1969.



- \_\_\_\_\_. O Mito em Grande Sertão: Veredas. **Revista Scripta**, vol. 2, n. 3. Belo Horizonte: Puc-Minas, 1998
- OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro/Niterói: José Olympio Editora, 1986 (pp. 475-526).
- PAES, José Paulo. **Tradução a ponte necessária**: Aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ed. Ática, 1990.
- PELOSO, Silvano. **Medioevo nel sertão**: tradizione medievale europea e archetipi della letteratura popolare nel Nordeste del Brasile. Napoli: Liguori Editore, 1983.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. Trilhas no Grande Sertão. In: \_\_\_\_\_. **Augusto dos Anjos e outros ensaios**. Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1973.
- RAMORINO, Felice. **Mitologia Classica Illustrata**, Milano: Editore Ulrico Hoepli, 1981.
- RICOEUR, Paul. **Sobre la traducción**. 1ª ed. (Trad. Patricia Willson). Buenos Aires: Paidós, 2005.
- RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. 2ª ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Escola de Tradutores**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- \_\_\_\_\_. **Grande sertão**. Trad.italiana de Edoardo Bizarri. 9ª ed. Milano: Feltrinelli, 2003.
- \_\_\_\_\_. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- \_\_\_\_\_. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer Clason**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- SALMON, Laura. **Teoria della traduzione**: storia, scienza, professione. Milano: Antonio Vallardi Editore, 2003.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. Ueber die verschiedenen methoden des uebersezens. **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina: Núcleo de Tradução, 2001. (Antologia bilíngüe, vol. 1: alemão-português, p. 26-86).
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os Diferentes Métodos de Tradução. Trad. Margarete von Mühlen Poll. **Clássicos da Teoria da Tradução**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Núcleo de Tradução, 2001. (Antologia bilíngüe, vol. 1: alemão-português, p. 27-87).

- VENUTI, Lawrence. **The translators invisibility**. Londres; Nova Yorque: Routledge: 1995.
- \_\_\_\_\_. A Invisibilidade do tradutor. Puc. Palavra 3, 1995.
- \_\_\_\_\_. A tradução e a formação de identidades. In: SIGNORINI, Inês (org.) **Lingua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado**. Trad. Lenita R Esteves. 2ª reimpr. Campinas, SP: Mercado de Letras; Fapesp, 2002, p. 173-200.
- VERMEER, Hans J. **Esboço de uma teoria da tradução**. Porto: Edições ASA, 1986.
- YEBRA, Valentín García. **En torno a la traducción, Teoría, crítica, historia**. 2ª ed. corregida y aumentada. Madri: Gredos, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Teoría y práctica de la traducción**. 3ª ed. rev. Madri: Gredos, 1997.

#### **Dicionários e vocabulários**

- DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Antenor Nascentes. Rio de Janeiro: Bloch, 1988
- DICIONÁRIO ESCOLAR DA LÍNGUA PORTUGUESA. Francisco da Silveira Bueno. 11º ed./ 11º tiragem. Rio de Janeiro: FAE, 1991
- DICIONÁRIO AURÉLIO BÁSICO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S/A, 1994-1995
- DICIONÁRIO DE SINÔNIMOS E ANTÔNIMOS. Francisco Fernandes. Porto Alegre: Editora Globo S.A., 1944.
- DICIONÁRIO DE SINÔNIMOS E ANTÔNIMOS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Pe. Artur Schwab. Rio de Janeiro: FENAME, 1974
- DICIONÁRIO DE SINÔNIMOS DA LINGUA NACIONAL. Aurelio Pinheiro. Rio de Janeiro: Brasilia Editora, s/d
- DICIONÁRIO DE VERBOS E REGIMES. Francisco Fernandes. Porto Alegre: Editora Globo S.A., 1979.
- DIZIONARIO COMPLETO ITALIANO – PORTOGHESE (BRASILIANO) E PORTOGHESE (BRASILIANO) – ITALIANO. Vincenzo Spinelli; Mario Casasanta Milano: Hoepli, 1985.
- DIZIONARIO DEGLI ERRORI E DEI DUBBI GRAMMATICALI. Ludovico de Cesari. 1º ed. Roma: Tascabili Economici Newton, 1995.
- MORTARA, Valerio. Locuções italianas e portuguesas divergentes. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000.

NUOVO DIZIONARIO DEI SINONIMI E CONTRARI. Novara: Editoriale Il Mosaico, 1997.

SORGE, Paula. *I modi di dire della lingua italiana – Origine e significato delle frasi idiomatiche e delle forme proverbiali rare e comuni*. 1º ed. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1997

VOCABOLARIO DELLA LINGUA ITALIANA. Nicola Zingarelli (coord.) 12ª ed. Bologna: Zanichelli 2000.

### **Revistas e periódicos**

CADERNOS DE TRADUÇÃO / Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Núcleo de Tradução. Vols. II, III, IV, V, VI. Florianópolis: Núcleo de Tradução.

GRAGOATÁ. **Revista do Programa de Pós-graduação em Letras** - n. 1 (2. sem 1996) - Lugares da tradução. Niterói: EdUFF, 1996.

RANGE. **Revista de Literatura**. Ano I, n. 1- Tradução, ensaios, traduções inéditas e depoimentos. Rio de Janeiro, 1995.

ENTREVISTAS  
(na íntegra, em italiano)

## **Entrevistados:**

I – Claudio Magris

II – Roberto Mulinacci

III – Alessandro Denti

IV – Gustavo Micheletti

V – Caterina Pincherle

VI – Flavia Fulco

VII – Elena Cecchetti

VIII – Irene Gonzalez y Reyero

IX – Daniele Santoni

X – Giacomo

XI – Elena Viorica

XII – Giovanna Vultaggio

## **I – Claudio Magris, professor, escritor e tradutor.**

*Tatiana Fantinatti- Ortega y Gasset, in "Miseria y esplendor de la traducción", si riferisce al traduttore come un individuo "apocado" e umile, che deve obbedire alle erosioni che l'autore opera nella lingua. Riguardo ai **neologismi** che Bizzarri è stato costretto a creare in Grande Sertao – e che si sa che corrispondono pressappoco al dieci per cento degli originali rosiani*

– *come li sente Lei essendo un italiano, quando li legge nella lingua d'arrivo? Vede la sua lingua invasa oppure ne avrebbe fatti altri se fosse Lei il traduttore? Paragonandoli a quelli di Meyer-Clason, si sono accostati piuttosto alla "miseria" o sanno di "esplendor" nella Sua opinione? Vi sarebbe qualche esempio da citare?*

**tatianafantimatti@gmail.com**

Trieste, 29 settembre 2008

Cara Tatiana,

grazie per il Suo e-mail. Rispondo ora alla Sua domanda; non posso dilungarmi troppo, perché sono in un momento di lavoro un po' difficile, e d'altra parte non voglio farLa aspettare troppo. Rispondo dunque alle domande:

1. Mi sono occupato molto di traduzione e di teoria della traduzione; forse l'ho già detto che, per ogni libro mio che viene tradotto, mando sempre una lunga lettera al traduttore o alla traduttrice, per risparmiare loro un po' di fatica, indicando loro ad esempio le citazioni nascoste originali e così via. Nel caso di Alla cieca, ad esempio, questa lettera ha quasi cinquanta pagine...

Ho sempre considerato il traduttore un co-autore; quando mi trovo all'estero per presentare un mio libro, mostro il mio libro italiano e dico: "Questo l'ho scritto io", poi mostro la traduzione e dico "Questa l'abbiamo scritta io e..." e nomino il traduttore o la traduttrice. È un ruolo che abbiamo troppo spesso sottovalutato e che invece nel passato è stato molto valorizzato. Vincenzo Monti appartiene alla storia della letteratura italiana per la sua traduzione di Omero, che ha influito sul linguaggio poetico italiano molto più che per le sue opere cosiddette originali e si potrebbero fare molti altri esempi. Ho sempre sostenuto che la cosa essenziale, in una traduzione, è il ritmo, il tono, la musica del testo. E ho sempre sostenuto che il traduttore deve essere libero; anche autorizzato, in nome di una superiore fedeltà, a qualche infedeltà. Sia sul piano materiale (cosa si fa, per esempio, quando un determinato colore, nella cultura in cui è stato scritto il testo originale, vuol dire per esempio gioia, mentre nella cultura del paese in cui il libro viene tradotto vuol dire invece lutto o tristezza? Si cambia il colore? Oppure no, proprio per rendere lo straniamento? Questo tanto per dare un esempio). In certi casi, quindi,

nel passaggio da una lingua all'altra, ci può essere la necessità di una piccola, piccolissima amplificazione, o viceversa riduzione. Per quel che riguarda la traduzione di quelle immagini straordinarie del grande, grandissimo Guimarães Rosa (sono sempre più convinto che sia uno dei grandissimi e non solo del Novecento), non posso dare un giudizio oggettivo, perché conosco troppo poco il brasiliano per poter addentrarmi in una disamina di un grandissimo autore che lo ha per così dire spesso ricreato, cosa che dovrei fare per poter dare un giudizio sulla traduzione italiana di Bizzarri. Guimarães Rosa ha compiuto il miracolo, spesso, di "inventare" una lingua, una lingua sorgiva, quasi nata insieme alla creazione delle cose, senza renderla incomprensibile, a differenza di altri sperimentatori del Novecento. Bizzarri, per quel che posso giudicare, ha reso magnificamente questa duplicità, questa novità unita alla comprensibilità, questa audacia espressiva unita alla capacità comunicativa. Trovo che Bizzarri – ripeto, nei limiti della mia possibilità di giudicare – sia straordinariamente riuscito a riprodurre le erosioni originali nella lingua. I suoi neologismi li sento come un grande arricchimento, come qualcosa di nuovo e insieme di familiare; mi capita spesso, anche camminando per strada o pensando alle cose più varie, di pensare a una di queste immagini, di dirla dentro di me, perché in quel momento mi rivela un pezzo del mio mondo. Non ho letto, ovviamente, tutta la versione di Meyer-Clason, ma mi sembra che egli sia riuscito benissimo a rendere la musica, il sottofondo scorrevole del testo. Non sono in grado di giudicare la sua resa dei neologismi.

Cara Tatiana, non mi ricordo più se ho il Suo indirizzo postale. In questo caso, Le invierei un testo che ho scritto sul rapporto fra l'autore e i traduttori.

Intanto, un caro saluto

Claudio Magris

**tatianafantimatti@gmail.com**

**Trieste, 17 ottobre 2008**

Cara Tatiana,

grazie per il Suo e-mail ed ecco questa risposta, come sempre tra una partenza e l'altra di questo periodo veramente stritolante. Questa Sua domanda mi mette in imbarazzo. Anzitutto per la mia incompetenza, non essendo in grado io di leggere nell'originale Guimarães Rosa o essendo in grado, tutt'al più, di leggerne una pagina, con l'aiuto della traduzione italiana. Cosa che ho fatto tre o quattro volte, proprio perché talmente affascinato e innamorato di questa lingua straordinaria, da volerne gustare almeno come un'eco, anche imprecisamente, l'originale. Me le sono fatte anche leggere ad alta voce da una persona di madrelingua, per sentire la musica, quella musica colta ma soprattutto sorgiva che è una delle grandissime qualità del Nostro.

Naturalmente non posso dirLe quale grado di validità ha una critica fatta all'opera attraverso una lettura della sua traduzione e non dell'originale. Ovviamente una vera e propria critica a fondo può essere fatta soltanto da chi è in grado di leggere e capire a fondo, poeticamente, il senso originale. Non basta comprendere per così dire la comunicazione, bensì l'espressione, la forza aurorale del senso poetico. In questo senso, è chiara la mia risposta. Credo tuttavia che i grandissimi testi, come diceva Saba, hanno la possibilità di comunicare la loro grandezza anche a chi non può accostarli in originale – meno, naturalmente, con la perdita di tante sfumature, di tante ricchezze e tesori nascosti, ma di dare il senso della loro grandezza. Saba faceva l'esempio dei grandi romanzi russi dell'Ottocento, Tolstoj, Dostoevskij, che, effettivamente, hanno penetrato il cuore e la mente di milioni di persone digiune di russo. Se non fosse così, io non avrei potuto ad esempio capire la grandezza del *Grande Sertão*. Naturalmente so di averne capito poco, ma quel poco credo mi sia sufficiente per intuire la sostanziale qualità della sua grandezza. Quanto a veredas, non so se l'eliminazione dal titolo della parola abbia fatto perdere (non certo a me) il senso della malinconia, come Lei dice, della perdita di cammini o sentieri nascosti. Forse, anzi (ma è solo una mia illazione, la butto giù così, senza esserne io stesso troppo sicuro) quella parola, veredas, straniera per il lettore italiano, vicina al titolo già di per sé straniero e poco familiare, avrebbe avuto un effetto allontanante. Leggendo il libro, anche nella traduzione, si capisce a fondo la straordinaria poesia delle veredas, così straordinariamente rese dal Nostro.

Tante cose care e a presto

Claudio Magris

**tatianafantinatti@gmail.com**

**Trieste, 10 maggio 2009**

Cara Tatiana,

mi permetta di chiamarLa così, con amicizia; mi viene naturale, vista la cordialità e la vicinanza della Sua lettera, del Suo tono. Sono molto lieto che la fine della tesi si stia avvicinando e spero una volta di poterLa incontrare, magari “in piena Amazzonia”...

Rispondo molto brevemente alle Sue domande, perché devo ripartire e, per varie ragioni non solo di lavoro, sono in un momento un po' difficile. Non ricordo se Le avevo fatto avere quel breve articolo, scritto anni fa, sul GSV; La prego di dirmelo, perché, se Lei non ce l'ha, glielo manderei assai volentieri. Ora posso dire soltanto qualcosa in breve circa le Sue domande.

Non sono in grado di dare una mia definizione di sertão. Attraverso la sua straordinaria, concreta, fisica e sensuale descrizione, è diventato uno di quei paesaggi universali della letteratura da cui non si può prescindere, uno, talvolta *il* territorio polveroso, affascinante, avventuroso e doloroso della vita stessa. Credo senz'altro che si possa individuare, con la lettura di quel testo, lo stile dell'autore, per quel poco che posso dire avendo letto credo tutto quello che si può trovare in traduzione. E' il GSV che crea lo straordinario linguaggio dell'autore; come ho scritto una volta, tempo fa, un linguaggio che riesce contemporaneamente a inventare parole, termini, locuzioni e costruzioni nuove, quasi tornando all'origine aurorale della lingua, e insieme ad essere comprensibile. Da questo punto di vista, mi sembra che la traduzione di Bizzarri – che ovviamente non sono in grado di valutare, visto che non sono in grado di confrontarla veramente con l'originale – renda giustizia a questa straordinaria creatività. Mi è difficile anche collegare GSV a un'opera italiana; penserei a quei libri totali, a quei romanzi-mondo (Gadda, forse D'Arrigo) che afferrano la totalità della vita, creando contemporaneamente anche il proprio linguaggio e sfondando ogni struttura tradizionale, lineare, consueta del romanzo. Per tornare ancora a Bizzarri (la Sua domanda 6) mi sembra che la sua scelta di mantenere in portoghese alcuni toponimi e nomi sia molto felice. Io ho letto, molti anni fa, GSV per suggerimento di un mio



assistente e poi collega di letteratura tedesca a Torino, un austriaco, Anton Reininger, che me ne aveva parlato con entusiasmo. Ho subito comprato il libro e, prima che io avessi tempo di leggerlo, lo aveva letto Marisa, Marisa Madieri, mia moglie anche lei scrittrice (tra l'altro, come credo Lei sappia, tradotta con grande successo, purtroppo postumo, in Spagna). Lei ne è rimasta folgorata, entusiasta; è lei che mi ha detto che *dovevo* assolutamente leggere quel libro. Io l'ho letto e ne sono stato incantato anch'io. Da quel momento, quel libro (non a caso citato da Marisa, in relazione a un momento essenziale della sua vita, nel suo libro *Verde acqua*) è diventato fondamentale nella mia vita. I neologismi di Bizzarri mi sembrano eccellenti (sempre con la riserva del fatto che io non posso confrontarmi con l'originale) e non credo (anche questa può essere solo un'impressione) che nella traduzione si siano persi aspetti fondamentali del libro. Come diceva Saba, un grande libro trasmette la sua grandezza anche attraverso una traduzione mediocre, cosa che non credo sia il caso di Bizzarri, perché a me sembra molto buona. Quanto alla cultura del sertão, io la conosco solo attraverso Guimarães Rosa e quindi non so se eventualmente altri suoi aspetti, non così presenti nel testo dell'autore, siano andati persi. Ma in questo caso non si tratterebbe di una colpa del traduttore. Cara amica, anch'io sarei felice se Lei traducesse un giorno qualcosa di mio. Intanto, un caro saluto

Claudio Magris

P.S. Ho trovato rientrando a Trieste il Suo secondo e-mail e La autorizzo assai volentieri a tradurre il saggio sulla traduzione.

## **II - Roberto Mulinacci, professor e tradutor**

*Tatiana Fantinatti- Tu, che sei traduttore di Rosa, come senti i neologismi che Bizzarri è stato costretto a fare? Ne faresti altri se tu fossi il traduttore di Grande Sertão?*

Roberto Mulinacci- Dunque, venendo alla tua domanda, io credo che i neologismi di Bizzarri funzionino, in generale, abbastanza bene. Molte volte si tratta di calchi quasi perfetti, altre

volte, invece, di invenzioni linguistiche di grande originalità e di straordinario effetto. Non dimentichiamoci, del resto, che egli poteva contare su un consulente eccezionale come lo stesso Rosa e questo indubbiamente aiuta molto il traduttore. Certo, essendo la traduzione una materia altamente opinabile, si può sempre obiettare, ad esempio, su questa o quella scelta, ma il giudizio che ne do, ripeto, è nel complesso abbastanza positivo. Quello che, tuttavia, non sempre mi convince in Bizzarri è piuttosto la tendenza a "normalizzare" la lingua di *Grande Sertao*, depurandola da certe "scorie" del parlato regionale, con varianti linguistiche riportate alla norma-padroa dell'italiano. Mi viene in mente, subito nella prima pagina del romanzo, quel "prascovio" ("povo prascovio") reso con "ignorante" senza dar conto minimamente della storpiatura rispetto a "pacovio". Mi rendo conto che ciò sia difficile da riprodurre e anche impopolare dal punto di vista della leggibilità (nume tutelare di qualunque casa editrice, come so bene anch'io), ma sono esempi di questo tipo, forse anche meno evidenti (nel senso che si sarebbero potuti risolvere, magari, con una semplice inversione sintattica o un termine meno standardizzato) a suscitare qualche mia perplessità. Fermo restando, ovviamente, che Bizzarri è un grandissimo traduttore [...].

*TF- Sto scrivendo un piccolo articolo che forse verrà chiamato "Le veredas nascoste", facendo riferimento prima di tutto al titolo del libro, che non ricevette, nella traduzione italiana, le "veredas", probabilmente a causa del falso mito della leggibilità, usando le tue parole quando commentavi le strategie di marketing delle case editrici. A mio avviso, dettagli come questo, accanto all'inesistenza del segno dell'infinito, alla fine della traduzione italiana, restringono e impoveriscono le possibilità di comprensione e analisi dell'opera. Il secondo riferimento delle "veredas nascoste" eh esattamente la malinconia della perdita dei cammini o sentieri nascosti nell'atto della traduzione. Si potrebbe, come esempio, anche citare il caso della travessia, come lo hai già segnalato. Un lettore sia medio che alto, leggendo la traduzione di Bizzarri potrebbe sottovalutare il libro a causa di tali perdite, come l'ho già constatato. Avrebbe, quindi, validità una critica fatta all'opera attraverso la lettura della sua traduzione? Il critico dovrebbe conoscere la lingua di origine dell'opera in questione? Che altre considerazioni potresti fare delle perdite nella traduzione di Bizzarri? E di eventuali saggi su GSV basati unicamente nella lettura del testo italiano?*

RM- Sull'opportunità che il critico debba conoscere anche la lingua dell'originale sono certo d'accordo, ma è anche vero che ci sono letture critiche molto interessanti anche basate sulla sola traduzione (per es., appunto, quelle di Contini e di Magris). Certo, la lingua di Rosa è così speciale che un po' va perduta in traduzione e mi conforta molto che anche tu, da madrelingua e perfetta parlante di italiano, lo abbia constatato. Sullo specifico delle perdite, poi, bisognerebbe che riprendessi in mano l'opera, ma mi ricordo tra l'altro di un sintagma topico del testo, quale, ad es., "materia vertente": tutti lo citano e difatti si tratta di un

autentico topos rosiano, ma se andiamo a vedere la traduzione di Bizzarri esso è reso semplicemente - e in modo, a mio avviso, un po' anonimo - come "la materia che ne risulta". Cosa te ne pare? Non è una perdita?

TF- *Riesci a individuare nel testo di Bizzarri tratti distintivi di una traduzione?*

RM- In realtà, normalmente credo che sia possibile individuare i tratti distintivi di una traduzione rispetto all'originale, anche perché il traduttore, dovendo decidere per un'interpretazione (nei casi in cui il testo di partenza sia ambiguo), finisce per rendere il testo di arrivo sempre più chiaro della sua fonte, quale risultato, appunto, di una chiarificazione, a volte - come sottolinea Gadamer - anche enfatica. Non è un caso, dunque, che - come ha dimostrato anche Patrizia Bastianetto nel suo studio (*A legibilidade da tradução de neologismos rosianos na versão italiana de GSV*) - le traduzioni, nella fattispecie le traduzioni italiane di Guimaraes Rosa, siano sempre più chiare e leggibili degli originali. Ma, allora, ciò implica che spesso le traduzioni non vogliono presentarsi come tali, ossia, sono testi che ambiscono piuttosto a dare l'impressione di essere scritti in italiano, senza eccessivi stravolgimenti della norma standard della lingua d'arrivo.

Per quel che riguarda la traduzione di Bizzarri essa è sufficientemente straniante, ma - a parte il vocabolario culturale (nomi di piante, animali, città, ecc.) lasciato in originale - non è facile riconoscere tratti distintivi del testo tradotto. Voglio dire che Bizzarri è stato abile a camuffare la lingua di Guimaraes Rosa in un italiano arcaico e desueto, ma nel quale non è facile rintracciare certe goffaggini non rare nei testi tradotti. Ovvero, il GSV di Bizzarri potrebbe anche dare l'idea di un'opera scritta direttamente in italiano, ancorché si tratti di un italiano che cerca di imitare il parlato di una persona di scarsa cultura, con tutto ciò che comporta in termini, soprattutto, di struttura sintattica delle frasi. Una cosa diversa è, invece, la questione dell'adeguamento del testo di Bizzarri al registro linguistico dell'originale: e qui, come sai, ho qualche riserva in più. Nel senso che, magari, le scelte lessicali e sintattiche di Bizzarri non sono immediatamente riconoscibili come traduzioni, ma tendono, spesso, a collocarsi un po' al di sopra del registro linguistico rosiano, normalizzandolo un po', cioè rendendolo meno straniato e straniante per i lettori di casa nostra.

### III – Alessandro Denti, Professore all'Università Roma Tre e Università di Genova

1. Il **Sertao** è l'interno, ostile ma affascinante, del Brasile del centro nord. Da un romanzo come G.S., ci vengono soprattutto descritti dei luoghi appartenenti agli attuali stati del Minas Gerais e "della Bahia" (come tradotto in maniera caratteristica nel testo italiano - in italiano si tenderebbe invece a dire "di" Bahia). Il Sertao è luogo senza confini ben precisi, ed è proprio questa *indefinitezza* sia territoriale che climatica a sostenere l'asse narrativo di G.S.: nel suo alternare la sofferenza di luoghi aridi e duri, come la *caatinga*, e i riverberi di vita, come in certe *veredas* o sotto i *buriti*, o in alcune giravolte dei suoi tanti fiumi, sta il senso anche morale dell'opera di Guimaraes Rosa. Una *corrispondenza morale* infatti risuona in questa alternanza indecidibile del Sertao: cos'è stata la vita di Riobaldo - *sotto il patto* del bene o del male, del diavolo o di Dio, dell'ingiustizia o della saggezza ? Tanti sono i luoghi in cui il romanzo stesso dice, o meglio cerca, l'essenza del Sertao: "luogo senza confini" p.84, "il Sertao, accetta tutti i nomi" p. 426, "il Sertao dove tutto è certo e tutto è incerto" p. 256, e nella stessa pagina "luogo solitario, che dà le vertigini", e ancora, "Sertao è la vita stessa, che è festa di tutti" p. 377; e soprattutto, spazio di "incontrollati accadimenti", p. 84, vero modello a guida della narrazione-rammemorazione di Riobaldo anziano.

2. Lo **stile di Guimaraes Rosa** cerca, probabilmente, di unire diversi registri in una forma di narrazione caratteristica, sotto il movimento ed il ritmo di una lingua unica. Da quello che viene restituito in italiano, è proprio il *ritmo* l'elemento conduttore capace di rendere il suo stile, il quale ritmo viene "imparato" ed acquisito dal lettore italiano solo dopo un certo numero di pagine; si tratta infatti di "superare" la difficoltà di una scrittura che sembrerebbe improntata ad un ricalco orale e popolare, oltre che piena di esotismi e parole inventate. Dietro la prima superficie di questa complessità, però, G Rosa mi sembra abbia trovato alla fine una forte soluzione di continuità letteraria, in una lingua forse definibile come "poetica". E si ha l'impressione che, in realtà, quella della "narrazione illetterata, popolarasca" sia solo una facciata: dietro le formule improprie della grammatica, della sintassi, del lessico, invece emerge una *composizione alta*, quasi aristocratica, che sa giocare con la complessità dei fatti e dei concetti. Una capacità nascosta sotto l'ambiguità, ancora una volta, dello stesso Riobaldo- *jaguncos*, ma anche "maestro", uomo di sentimenti, ma anche rammemoratore e narratore sottile, uomo "selvaggio" del sertao, ma forse, intuiremmo, in seguito buon borghese colto.

Insomma, l'andatura orale del racconto, la *posizione contrattuale del narratore - umile*, di fronte a un "signore" - poi è smentita dall'aristocrazia, estetica e morale, dei suoi contenuti.

E vi è un'altra notazione da fare, credo, di fondo. Uno dei temi forti, essenziali, di G.S., è la rincorsa fatale e quasi impossibile tra la *parola* e *l'esperienza* : tutta la narrazione-ricordo di Riobaldo è una cumolazione di parole, che cercano così di rincorrere non tanto i *fatti* - che alla fine inevitabilmente appaiono - quanto le emozioni, anzi meglio *i sentimenti* che passano dentro gli uomini. A pag.84, per esempio, si dice proprio "dell'allegria, la paura, il coraggio" come del vero "ricordo della vita" che in ognuno diventa "brano separato" quanto irriducibile, alla ricostruzione "scientifica", esatta, dei cosiddetti fatti. Come il Sertao, anche la vita sfugge dalle definizioni, dall'ingenua ricerca di *ricostruzioni esatte* della storia - come quasi sempre finisce invece per realizzare la nostra mentalità europea, aggiungerei io.

**3. Il libro** l'ho letto tutto. Come spesso accade, anche G.S. l'avevo iniziato, ma poi non finito, secondo un mio non esaltante costume di "lettore incompleto". Come accennavo, vi è una certa difficoltà ad entrare *dentro G.S.*, a causa di una lingua così caratteristica - che non ha paralleli nè in qualche esempio originale italiano nè in traduzioni, neppure dal portoghese, di altri autori - e di una composizione senza capitoli, senza divisorii narrativi. Ma, come pure accennato, una volta entrati finalmente *dentro* non tanto "la storia" ma "il ritmo" di G.S., allora essa diventa perfino una lettura facile, e molto veloce; impariamo a seguire anche dentro di noi la lingua costruita da G.Rosa.

**4. Le "parti"** del libro, paradossalmente, sono infinite e nello stesso tempo esso è un'unica lunga parte ben coerente. G.S. lavora bene incrociando Tempo e Memoria: la memoria non ha lo stesso ritmo, la stessa linearità obiettiva del tempo. La memoria è una *voglia di uscire nel passato* ritrovando i propri brani del cuore - del proprio sentimento, come dicevamo -, mentre il tempo si organizza secondo la logica dei fatti. Ed ecco che la narrazione riallaccia le cose in due o tre diversi punti, di un racconto che aveva già anticipato dei fatti, poi tornando indietro; un allaccio ben riuscito, che non pare lasciare incertezze o episodi inconclusi. Un accordo di tempi diversi, ricuciti dentro quelle magistrali rivelazioni, legate alle identità dei personaggi, che si schiudono secondo il tempo delle emozioni - della vita stessa - e non l'ufficialità dell'anagrafe. Simbolo vivente di tutto questo, la storia del ragazzino, poi Bambino, poi Reinaldo, poi Diadorim, infine solo alla fine Deadorina da Fè, vero nome con la scoperta dell'anagrafe solo in conclusione del romanzo.

5. Conosco purtroppo molto poco, oltre G.S., di Guimares Rosa. E' un tema interessante, questo. Io schematizzerei la cosa in questa maniera: prima di tutto, scrittori italiani di "luoghi impervi", narratori delle *zone selvagge dietro la nostra civiltà*. E mi vengono in mente soprattutto alcuni autori meridionali. **Corrado Alvaro**, ad esempio, con **Gente d'Aspromonte**, romanzo-missione ambientato nell'estrema Calabria del primo Novecento. Accanto all'opera di Alvaro, quella poco precedente di **Ignazio Silone**, scrittore abruzzese che in tutti i suoi romanzi e racconti ha sempre messo al centro la memoria della sua terra, specialmente i suoi umili tratti sottomessi, sofferenti e selvaggi; un autore capace, anch'egli, di cogliere il conflitto bene-male, verità-giustizia, eccetera, dentro le storie della sua gente antica. Anche **Gabriele D'Annunzio** dedicò interessanti spunti letterari alla sua terra - sempre l'Abruzzo - specie nelle sue **Novelle**, intrise del gusto di scoprire l'impervio giro della vita dentro le memoria ancestrale di remoti mondi montanari o marinareschi, ancora - a fine ottocento - "lontani" dalla civiltà borghese.

In secondo luogo, il tema dei banditi-selvaggi, dei *jaguncos* e della loro "legge" morale del coraggio. Qui, allora, più che un autore potrebe essere interessante riscoprire le cronache e, magari anche meno conosciuto nella lista della "grande letteratura", qualche racconto relativo alle **storie di briganti**, che specie a partire dall'unità -1861-70 circa - fiorirono in tutto il Sud e le isole. Già prima in tutta Italia esistevano bande, talvolta *sante* talvolta *maledette*, che vivevano nei nostri "sertaoes" peninsulari, in quelle tante zone difficili ed impervie che queste nostre terre in realtà garantiscono, spesso fungendo da rifugio naturale a chi *non poteva* o *voleva* più rimanere sotto il comando di principi e padroni vari.

In terzo luogo, la "discesa agli inferi" della guerra continua, infinita lotta in bilico tra onore ed autodistruzione, tipica di molti jaguncos: questa, invece, potrebbe essere riscontrata in certa letteratura contemporanea, specie relativa al Sud ed alla zona napoletana. Il **Gomorra** visto e candidato in USA, potrebbe - nella originaria resa letteraria "verista" di Saviano - essere in qualche misura termine di paragone. Prima di lui, però, aveva fatto breccia a livello letterario, sugli stessi temi, l'opera di **Peppe Lanzetta**, dedicata al miasma campano e alla sua *incorrotta corruzione* continua.

Accanto all'elemento contenutistico, portrebbero essere fatti i nomi, sul piano dell'originalità dello stile, di C.E. **Gadda**, grande scrittore del Novecento, reinventore della lingua, e di **Nanni Balestrini**, autore contemporaneo, la cui scrittura si è costituita secondo un caratteristico movimento privo di qualsiasi punteggiatura. Romanzi, i suoi, oltretutto, ritagliati

nell'orizzonte, anch'esso pieno di senso della sfida e del destino fatale, delle lotte politiche in Italia degli anni settanta.

Andrebbero segnalati altri autori, probabilmente; ma la mia modestia nella conoscenza, soprattutto della letteratura novecentesca italiana, mi impedisce di trovare altre segnalazioni interessanti.

**6.** Purtroppo, chi può ben rispondere a una simile domanda dovrebbe **conoscere l'opera originale** di G. Rosa, ed avere ottima conoscenza di entrambe le lingue. Potrei forse solo aggiungere quel che ho già accennato: la lingua italiana resa da Bizzarri alla fine *sa trovarsi un ritmo*, e con esso una certa aria di soluzione poetizzante delle sue frasi. Tutto questo, è senz'altro da ritenere "positivo". E' interessante notare come tra l'altro tornino, in questa nuova lingua, come degli "arcaismi" linguistici: uso dei passati remoti, interiezioni desuete o semmai colte più che popolari, la troncatura delle vocali finali in certe parole - come nell'italiano aulico, antico -, la ripetizione delle parole appena nominate, spesso in funzione di chiusura rafforzativa dei concetti espressi, l'uso retorico di domande nel discorso, participi e gerundi stranianti ma efficaci nella resa intensiva dei ragionamenti e delle descrizioni dei fatti o degli uomini, etc.. Ne esce una specie di "straniamento linguistico", però infine dolce più che aspro, anche perchè ben accompagnato al tenore morale della narrazione.

**7. Completamente:** anche perchè in questa maniera si è potuta rendere certa "forza immaginativa" di questa epopea del Sertao. Non risulta facile, all'inizio, comprendere ciò che indichino tutta una serie di nomi - di piante, luoghi, animali; ma alla fine, noi stiamo un po' di più anche noi dentro il Sertao, tramite questa "acculturazione" geografica di G.S.. In effetti potrebbe anche dirsi che G.S. è come una specie di "scalata" letteraria: dove stanno le parole, si realizza anche una specie di "iniziazione al territorio", e dove all'asprezza delle migrazioni dei personaggi dentro il Sertao corrisponde "un'impervio apprendimento" attraverso i nomi della lingua, da parte del lettore - appunto il vero "iniziato", alla fine della sua lettura. Attraverso questa lingua, infatti, si viene chiamati dentro l'epopea del Sertao, luogo di fiaba violenta e suggestioni fuori dal tempo.

**8.** Fui, in un primo momento, attratto dall'opera di **Jorge Amado**, di cui ho conosciuto diversi romanzi. Già lì, emerge il tema del **sertao**, della difficoltà di vivere delle classi subalterne, di una storia spesso un po' eroica o mitica delle lotte all'interno del Brasile. In Amado, il sertao

sembra quello però della regione di Bahia; anche in questo autore torna certo piacere dell'epopea povera, dei tanti personaggi quasi fiabeschi; e anche in Amado risuona il desiderio santificante di donna, però reso con molta più sensualità al centro delle sue storie. Lo stesso cinema, il **Cinema Novo**, mi aveva indicato qualcosa di quel mondo, specie i film di Glauber Rocha. Ma arrivai in maniera spontanea a Guimaraes Rosa, così, seguendo la passione per un paese che, per diversi modi e motivi, aveva già dai miei anni dell'adolescenza occupato un ruolo centrale nel mio immaginario. Però, negli ultimi dieci anni ho notato che l'interesse attorno a me, verso il Brasile, si è indebolito e al tempo stesso "corrotto" : luogo perlopiù di un *desiderato* turismo sessuale, ma sempre meno sentito e cercato nei suoi reali messaggi antropologici profondi, e men che mai culturali. Forse anche per questo, lo stesso Guimaraes Rosa non ha trovato più nessuna traduzione, nè la minima attenzione del grande pubblico, qui in Italia.

9. Impossibile rispondere correttamente a questa domanda. Mi sono divertito a questo frasario rinnovato - e certo, se conoscessi la lingua del romanzo, contribuirei volentieri a giocare ancora una volta, reinventando l'italiano con le parole brasiliane di G.Rosa.

10. Stessa risposta di sopra. Dovrei aver letto l'originale e aver conosciuto il sertao. Quel che comunque emerge, rimane già affascinante come tale.

Queste sono le mie risposte, legate ad una lettura solo nella traduzione italiana.

*11. Riesci a individuare nel testo di Bizzarri tratti distintivi di una traduzione?*

*12. Hai trovato miti o figure popolari che abbiano somiglianze nella cultura italiana? Forse altri soggetti che hai riconosciuto come italiani? Allo stesso tempo quali sono quelli davvero differenti?*

A.D.- Ti proporrei, meglio che due singole risposte, alcune considerazioni in forma di "punti" distinti riguardo alla questione.

1. Come penso sia stato già detto, l'opera di Guimaraes Rosa non ha dei reali corrispettivi nella letteratura italiana. Proverei peraltro a dare una semplice risposta, sul perchè di tale "irriducibilità" di *Grande Sertao*. La differenza potrebbe stare nel fatto che il **Brasile ha realmente un'epopea**, ricavabile dalla sua stessa storia, e soprattutto da questa terra che si



apriva dietro le coste, una terra sempre da scoprire e al tempo stesso da conquistare; una terra dura, meravigliosa e pericolosa al tempo stesso, e soprattutto quasi *infinita*. Questa "infinitezza", questa frontiera remota è la "garanzia" di una possibile epopea. L'Italia invece no: in **Italia da sempre non c'è una terra da conquistare**, perchè *dietro di noi c'è già una storia*, anzi dietro e anche *davanti* c'è una terra ormai già "conquistata"; una terra, poi, misurata e conosciuta dai tempi antichi, e molto più esile, stretta, piccola, un po' come capita anche agli altri paesi della "piccola" Europa. Una terra non più infinita, che non può più facilmente offrire lo spazio di un'epopea.

In effetti, certe rappresentazioni degli uomini del sertao possono ricordare alcune descrizioni di autori moderni, quando parlano di alcune regioni povere, arretrate, spesso sofferenti - per esempio, Ignazio **Silone** nelle sue storie ambientate nelle terre d'Abruzzo, oppure Corrado **Alvaro** nel suo *Gente d'Aspromonte*, o la **Deledda** di fronte alla Sardegna. Però c'è una differenza: in queste rappresentazioni *non c'è un'epopea*, magari con tratti "eroici" di sfide e guerrieri, quanto una **denuncia** ed una raffigurazione di **classe**, cioè della classe subalterna, contadina, operaia, comunque povera ed arretrata, la quale, così rappresentata, è spesso descritta nella sua passività e acquiescenza senza soluzione, e quasi mai nella sua ribellione, o nelle sue storie di ribelli. Da notare, ad esempio, che non esiste che io sappia un romanzo italiano importante dedicato ai cosiddetti "briganti", cioè a quelle persone ai limiti delle leggi, spesso viventi nell'entroterra nei secoli passati, e spesso violenti e ribelli di fronte al potere. Di questi "jaguncos" italiani, la cui storia specialmente nel 1800 è stata spesso molto importante, non c'è quasi traccia nella nostra letteratura.

2. Infatti, il potenziale avvicinamento di *Veredas* **alla letteratura verista italiana** per vari aspetti **non mi sembra sostenibile**. Come detto, il verismo parla di regioni povere ed aspre, ma quasi mai ci sono lotta e senso "eroici" della sfida al territorio stesso, e le sue attenzioni sono legate alla denuncia sociale e allo sfruttamento. Ma c'è anche una ulteriore differenza: il verismo metteva in scena una **reale lingua locale**, un "dialetto", che autori come Verga o Capuana, o lo stesso D'Annunzio, si premuravano di riportare proprio come era, nella sua "filologica" esattezza espressiva e lessicale, mentre in Guimaraes Rosa la lingua, in gran parte, viene letteralmente "inventata". Ed ecco perchè, fatto molto importante, la **traduzione di Bizzarri non fa uso di dialettismi italici**, di espressioni regionaliste, delle nostre lingue popolari, ma semmai gioca anch'essa a creare una specie di "lingua nova", come nell'originale.

Ragionando anche più sottilmente, un altro fattore di distanza dai modelli veristi in fondo sta anche nel fatto che in Veredas non vi sono reali protagonisti contrapposti, ossia non vi è una galleria di personaggi "diretti" come spesso succede nei romanzi veristi italiani ; e ciò dipende dall'originale modo di presentare questi stessi personaggi in Rosa, cioè tramite un unico flusso narrativo lasciato in onore ad un unico personaggio, Riobaldo. In questo modo, i personaggi di GS *quasi non parlano nella forma del discorso diretto*, come invece capita sovente coi personaggi veristi, che direttamente "parlano di fronte a noi", secondo una resa *realistica* così cercata dai loro autori. In questa maniera anche le posizioni cambiano: la distanza "oggettiva" dello scrittore italiano verista di fronte ai "discorsi riportati" dei suoi stessi personaggi in Guimaraes Rosa scompare, e sotto molti aspetti la fantasia creativa dello scrittore finisce col confondersi con il flusso affabulatorio di Riobaldo narratore unico. Un esito contrario, insomma, di quello cercato ed applicato dai veristi in Italia.

3. Tra l'altro, non mi sembra facile trovare un romanzo italiano completamente privo di "parti", scritto in un unico "attacco discorsivo". Semmai, si potrebbe forse tracciare un modesto accostamento ad un'arte "paraletteraria" presente nella vita popolare italiana. Ossia, l'arte dei cosiddetti "**Cantastorie**" : uomini soprattutto di Sicilia, che giravano di città in città, migravano attraverso ogni paese **raccontando di imprese fiabesche**, di eroi paladini, di vecchie storie cavalleresche dal lontano passato **ad alta voce**, aiutandosi con delle immagini disegnate o dipinte come illustrazioni, da ammirare mentre loro ne raccontavano la storia. E' un accostamento, come detto, solo "paraletterario", ma forse significativo per comprendere e posizionare il profilo anche "tonale" di GS, il quale non solo è un'epopea, ma è anche segnato da un accesso quasi *fiabesco*, d'una storia vera ma anche "mitica" che riaffiora alla memoria. Dicevo del **tono**, cioè della forza con cui Riobaldo esprime il suo racconto: il quale tono probabilmente va "ascoltato alto", cioè come *se fosse alto*, proferito ad alta voce dal narratore, capace di abbassare ed alzare di nuovo i toni a seconda dei passaggi della sua storia. Proprio come facevano i **cantastorie**: il riferimento ai quali così ci fa forse anche comprendere come Grande Sertao, paradossalmente, **sia anche un 'opera orale - un racconto orale, dentro una forma scritta**.

4. In *Veredas*, almeno a come ci appare nella traduzione italiana, sembra peraltro insinuarsi un *paradosso*. A un **modo** del narratore, segnato da **prossimità**, quasi **immediatezza** ed "intimità" che egli subito spende, raccontando di sè, descrivendo l'intimo della sua esistenza, sostenuto da un tono come dicevamo "popolare", dunque capace di "arrivare subito" al lettore

e di farsene complice, si unisce infatti una lingua come è noto **tutt'altro che comune**, che invece è piuttosto straniante. L'italiano che ne deriva, così, non è "letterario" - quello di una lingua "borghese", colta - *ma neppure popolare*; poichè a ben vedere in essa trovano spesso spazio forme quasi "auliche" e ricercate, con soluzioni a volte un po' "arcaiste" e "fuori moda", quasi che si insinuasse tra l'altro anche un'autoironia del letterato. In questo, Guimaraes Rosa forse ricorda certe trovate e in genere lo **stile** di C. E. Gadda, specie del **Gadda** che scrive saggi, articoli, oppure "fiabe". Perchè anche in Gadda come si sa operava una sorta di "alchimia della lingua", e non era raro vederlo coniare termini "nuovi", composti originali, oppure utilizzare parole altrimenti desuete nell'uso corrente.

Ma un po', questa lingua narrante e sognante ricorda **certi scrittori emiliani**, come **E. Cavazzoni** o lo stesso **Guccini** - *un cantante-cantastorie moderno* - oppure le acrobazie creative di Bergonzoni: perchè in Emilia - lo sa bene Julha - *sognare e parlare a volte sono la stessa cosa*, come dimostra l'arte di Fellini.

5. D'altra parte, in alcuni passaggi - quando soprattutto GS indugia in elenchi descrittivi, magari di fronte a certi paesaggi naturali, oppure prima di una "battaglia", o durante - il clima che si crea ci riporta direttamente all'idea epica, e quindi magari ad alcuni lontani maestri dei secoli passati. Come per esempio **Tasso**, nella sua *Gerusalemme Liberata*, riferimento certamente "forzato" ma non inutile, perchè una buona lettura di Veredas può meglio aiutare a riscoprire anche quelle antiche formule letterarie, da tempo così lontane dai moduli e dalle abitudini italiane. D'altronde, a leggere Grande Sertao in italiano una **sensazione arcaista** indubbiamente può sorgere, che unita al tratto eroico, alla forza drammatica, a un certo coinvolgimento popolare e al citato sfondo di epopea orale, può anche far pensare a qualche pagina dei poemi eroici del '500, o della stessa classicità.

6. Alcuni tratti d'osservazione più analitici possono poi offrire qualche altro piccolo spunto in merito alla "lingua tradotta" di Veredas.

Emerge, riportata da Bizzarri, tutta una capacità di inventare composti tramite la *tecnica del trattino che unisce*: come avviene per esempio in espressioni come "**Nome-della-Madre**" e molte altre similari, le quali così facendo offrono ai personaggi, o ai luoghi così nominati una specie di aura arcana, altro aspetto naturalmente di suggestione del romanzo, che come tale bene penetra in italiano.

Spesso in GS l'andatura dei periodi - mai comunque regolare - sono come costruiti da una dinamica di "**sincopi**", ossia di *improvvisate chiusure*, di frasi tagliate in anticipo. Ne deriva un

**ritmo** tipico, come di un **discorso fatto da sentenze** - le "sentenze della saggezza popolare", ricche di concretezza ritmica ed efficacia espressiva, giudizi di una sola parola o pochi termini che certo molto naturalmente si accostano al profilo di Riobaldo e alle sue vicende. Sorte di "**chiuse discorsive**" che accompagnano e **colorano** i ricordi e la sistemazione delle tante figure evocate, e delle loro situazioni; come avviene nella frase icastica "*Quei risultati.*", di due sole parole (p.358), modulo che spesso ritorna, di una scrittura che parrebbe rendere un ragionamento pieno di impliciti. Anche questo caratteristico tipo di **tratti sintattici** non paiono così comuni nella letteratura italiana.

7. Interessante poi il destino delle **parole straniere**, ossia dei **termini brasiliani** veraci. Taluni, come lo stesso traduttore avverte, non sono mai stati tradotti - i nomi perlopiù di *piante e luoghi*: una scelta logica, ma che forse induce anche a comprendere l'importanza, almeno presso un certo tipo di lettori incuriositi o appassionati al mondo brasiliano, che *l'ambiente ricopre*, con le sue suggestioni tropicali o esotiche in genere, le quali ben si prestano a far proporre nelle lingue "esotiche" originali anche lunghe sequenze di nomi, scelta di successo avvenuta anche in scrittori come Jorge Amado ed altri. In GS, però, appare in azione un utilizzo alla fine **non solo descrittivo**, di tali parole originarie : si ha infatti la sensazione che attorno a questi termini, molto spesso, si avvolga come lo stesso "ritmo narrativo" di GS, come se le parole - gli oggetti, le piante, gli animali, i luoghi - fungessero da *pietre miliari*, da "cippi" che fissano in maniera decisiva quel "viaggio" che Veredas in effetti, quasi un on the road, è. Proprio tali parole-luoghi, così radicate ed espressive di quel mondo, di quella speciale terra che è il Sertao, riannodano e spiegano, cioè, il senso di questo cammino, geografico quanto narrativo. Esse insomma **non solo dicono, ma anche concentrano**, spesso, le diversioni e la divagazioni "libere" del testo - perchè in esse infine le cose **si spiegano**, si *con-centrano* in energie-luoghi, si fissano e fissano i valori esatti delle storie. "Il resto piccolo è vereda", si dice a pagina 63, dove "vereda" è chiusa della frase ma anche "guida" del cammino, senso di tutta una descrizione molto più ampia.

8. Infine, corre per Grande Sertao anche una ben riconoscibile **andatura poetizzante**. Più d'una volta le frasi paiono trasformarsi, da un *inizio descrittivo ad una soluzione poetica*: come sembra riconoscersi in proposizioni come "*e come si rovesciò improvvisamente uno scataroscio (parola totalmente inusuale) di pioggia*", p.192, oppure "*lui pensava a corta scadenza nell'angustia*", p.221, o ancora "*un fiore leggero adornando lo spirito di quei*

*capelli assetati*", p. 280, *"turbato ma accorto, ponderava"*, p. 362. Molti sono i passaggi così resi; molte, quindi, le pagine dove il racconto si alza a spunto poetico, splendidamente reinventato, sulla scia di Guimaraes R., da parte di Bizzarri.

9. Un'ultima notazione ad un'eccezione, cioè all'unico ricorso a un **"dialettismo"** italiano nella resa di GS : cioè nell'uso della **formula "Sor"** - che starebbe come in spagnolo il "Don"- anteposto a personaggi come Sor Candelaio o **"il"** - *"il"*, davanti a nomi maschili, vale come una sorta di milanesismo, o nordismo linguistico, in italiano - Sor Vupes; *Sor* è invece un dialettismo tipicamente d'origine **romanesca**. La traduzione di **"vòcè"**, invece, è resa con **"vossignoria"**: probabilmente, uno spostamento sottile di senso, verso una forma molto più signorile presente in italiano, di fronte al senso comportato dal brasiliano.

#### **IV – Gustavo Micheletti, escritor, professor de História e Filosofia do Liceo “Il Pontormo” de Empoli.**

*Gentile Professor Micheletti,*

*[...] Mi piacerebbe che mi spiegasse meglio il paragone che Lei fa con Amado e García Márquez: Lei vuole dire che forse gli italiani ricevono meglio una letteratura carica di elementi esotici, fantastici, quando essa viene da 'paesi dei tropici'?*

Cara Tatiana, rispondo subito alla tua domanda: tendenzialmente sì (anche se non volevo dire proprio, o solo, questo): in Italia l'apprezzamento della letteratura sudamericana è legato in genere al fatto che vi si ricercano (e in genere vi si rintracciano) gli elementi che tu indichi, anche se c'è un pubblico di lettori "forti" che non si limita a questo stereotipo. Guimaraes Rosa, per esempio, che a tale stereotipo non è riducibile, ha avuto in Italia un successo inferiore ad altri autori sudamericani sia per ragioni letterarie (lo stile e la lingua di Grande Sertao), sia per ragioni contenutistiche (temi meno consonanti con la società contemporanea europea, a differenze di un Vargas Llosa, per esempio), sia per ragioni politiche (meno suggestivo, sotto questo profilo, dell'Allende, per esempio). In Italia "Grande Sertao" ebbe due recensioni particolarmente importanti: la prima, quando uscì, mi pare fosse di Franco Fortini, e la seconda, sull'*Espresso*, di Vittorio Saltini, un bravo scrittore e giornalista italiano a cui si deve per o più il suo rilancio. Fu Vittorio Saltini a parlare di "Grande Sertao" come di uno dei maggiori romanzi del Novecento in assoluto. [...]

[...] *“Un pubblico di lettori 'forti'". Come sarebbe composto questo pubblico? Sono persone che leggono sempre la traduzione di Bizzarri oppure leggono in lingua originale (meno possibile)?*

Come si riceve un'opera che arriva facendo interferenze nella lingua? Il pubblico lettore l'accoglie volentieri? Le innovazioni che Bizzarri è stato costretto a fare vengono adoperate da altri autori o lettori? Come viene vista la traduzione di Bizzarri, anche da quelli che non la possono paragonare all'originale?

Cara Tatiana, intanto ti propongo (in virtù del fatto che siamo entrambi appassionati dell'opera di Guimaraes Rosa) di darci del tu.

Il pubblico di lettori forti, almeno in Italia, è composto da persone che leggono mediamente almeno un libro al mese. I lettori di "Grande Sertao" in genere lo conoscono nella traduzione di Bizzarri (che anche a mio parere è - per quanto possibile - molto buona. Del resto, il carteggio Guimaraes Rosa-Bizzarri testimonia della scrupolosità con cui è stata realizzata). In generale, le traduzioni in Italia sono ben tollerate, anche quando sono costrette a reinventare una lingua, come nel caso di quella di Bizzarri. A volte, altri traduttori o specialisti, di fronte alla traduzione di Bizzarri, storgono la bocca, come per esempio il traduttore italiano dei racconti raccolti in "Sagarana" (di cui ora non ricordo il nome, ma che ho anche conosciuto), ma si tratta di casi particolari [...]. Non credo che le innovazioni linguistiche di Bizzarri siano state usate da altri traduttori o autori, ma per stabilire questo credo ci vorrebbe un'analisi comparativa dettagliata delle rispettive opere.

[...] Se hai un saggio breve su Guimaraes Rosa o sulla sua ricezione in Italia - diciamo due o tre cartelle - potrei vedere di farlo pubblicare su "Erba d'Arno", una rivista che dei miei amici pubblicano proprio qui a Fucecchio. [...]

[...] *Ti ringrazio della proposta di darci del tu. [...] Insistendo nella questione del pubblico, esso sarebbe fatto di professionisti delle scienze umane oppure lettori 'forti' in genere, cioè di tutte le professioni? Il libro è presente nelle biblioteche della maggioranza delle persone dette colte?*

Per "lettore forte" non intendo necessariamente uno studioso di letteratura, ma un buon lettore, qualsiasi sia la sua professione. In genere gli studenti delle scuole superiori italiane non conoscono l'opera di Guimaraes Rosa: la scuola italiana è molto provinciale e i docenti parlano soltanto o di autori italiani o di autori stranieri famosi e di moda in Italia, il che non è il caso di Guimaraes Rosa. Anche all'università è poco conosciuto, salvo tra alcuni studenti di lingua e letteratura latino-americana: una volta, circa venti anni fa, conobbi una studentessa di Roma che si laureava su "Grande Sertao". Stava già lavorando alla sua tesi e parlammo a

lungo del romanzo: poi, dopo più di un'ora di conversazione, mi confessò che non lo aveva mai letto, perché stava solo compilando una statistica, con l'ausilio del computer, per valutare le ricorrenze delle parole e delle espressioni che comparivano più spesso nel romanzo. Rimasi sconcertato e sbigottito, ma è così che spesso, in Italia, i professori "preparano" i loro studenti. Personalmente, ne ho suggerito la lettura ad alcuni miei alunni, ma in molti si sono spaventati per la mole. Anche "Guerra e Pace" di Tolstoy, del resto, non riscuote molte attenzioni per lo stesso motivo, e forse questo ci può consolare.

*Hai alunni (o amici o conoscenti) a cui per qualche motivo non piace Grande Sertão? Vorrei sapere fino a che punto la "diversità" (Von Humboldt), o la "resistenza" (Paul Ricoeur) delle diverse lingue (messe a contatto in una traduzione) possono modificare la visione e ricezione di un'opera tradotta.*

[...] posso dirti che tra i miei amici solo uno non ha apprezzato "Grande Sertao", pur essendo un lettore forte e, a sua volta, uno scrittore. Il libro non si trova quasi mai, purtroppo, nelle biblioteche dei "lettori forti" in Italia: per quanto posso presumere, direi che nemmeno un dieci per cento ne è in possesso. [...] Ma non credo che la sua reazione sia dovuta alla traduzione. In generale, non penso che un libro così particolare come Grande Sertao piaccia o non piaccia per motivi del genere: credo piuttosto che sia un testo che richiede un certo approccio alla lettura e alla letteratura: se c'è questo, il piacere e l'apprezzamento non possono essere preclusi dalla traduzione.

*Un lettore sia medio che alto, leggendo la traduzione di Bizzarri potrebbe sottovalutare il libro a causa delle inevitabili perdite. Avrebbe, quindi, validità una critica fatta all'opera attraverso la lettura della sua traduzione? Il critico dovrebbe conoscere la lingua di origine dell'opera in questione? Che altre considerazioni potresti fare delle perdite nella traduzione di Bizzarri? E di eventuali saggi su GSV basati unicamente nella lettura del testo italiano? Tu l'hai letto in italiano?*

[...] Per quanto riguarda le traduzioni, ti dirò francamente la mia opinione. La conoscenza di un testo nella lingua originale può migliorarne, anche di molto, la comprensione, ma non è indispensabile. Conosco molti critici e molti che non hanno capito nulla di un testo pur avendolo letto in originale, ad altri che hanno capito molto pur leggendolo solo in traduzione. Il critico che ha fatto riscoprire Grande Sertao in Italia è Vittorio Saltini, che (come me) lo conosceva solo in traduzione e che è a tutt'oggi quello che lo ha apprezzato di più e con maggior cognizione di causa, tanto che alcuni anni fa fu fondato a Roma per sua iniziativa un Circolo Guimaraes Rosa di cui anch'io ero socio fondatore.

Non so quantificare le perdite della traduzione di Bizzarri, ma credo che non siano molte se Guimaraes Rosa, in quella traduzione, è stato paragonato a Dante, a Omero e ad altri scrittori di grosso calibro [...]

*Posteriormente foi proposto o mesmo questionário respondido pelos demais entrevistados:*

1. *Sai che cos'è il sertão?*

Credo sia una regione molto vasta e selvaggia, nell'interno del Brasile.

2. *Potresti individuare lo stile di Guimarães Rosa attraverso la tua lettura?*

Penso di sì

3. *Che parte del libro hai letto?*

Tutto

4. *Quali parti non hai ben compreso?*

Mi pare di averlo capito

5. *Collegheresti Grande Sertão a un'opera italiana che abbia punti in comune? E Rosa a uno scrittore italiano (l'opera rosiana in genere)? Dante, Gadda, Verga, Tobino, C'è una capacità di creare un linguaggio su misura, su quello che si parla, rendendo tutto più vivido, più intenso. Gadda sarebbe la cognizione.*

Durante la nostra conversazione di poco fa, ho accennato al fatto che Dante è riuscito, nella Commedia, e specialmente nella prima cantica, a trasfigurare il volgare in una lingua nuova e alta, resa capace di lasciar trasparire l'umore delle cose come quello dei caratteri, senza rinunciare però al rigore della narrazione, al suo incedere per certi versi geometrico. In Grande Sertao ho riscontrato una simile capacità di rendere il linguaggio evocativo e trasparente agli umori delle cose, delle selve e dei suoi abitanti, a tutte le piccole paure e speranze che vi si annidano così come al grande dolore che v'incombe, con un'invenzione linguistica incessante quanto coerente e sempre ben calibrata.

Questa capacità di assecondare una risonanza del pensiero, delle emozioni e dei sentimenti m'è parso di riscontrarla anche in Gadda, e in particolare nella "Cognizione del Dolore", dove il linguaggio sembra piegarsi, talora distorgendosi in maniera sorprendente, per raccogliere una sfumatura del sentire o del pensare dal flusso che scorre sul fondo dell'anima. Se nel



"Pasticciaccio" questa capacità evocativa pare trarre spunto da un ipotetica lingua popolar-borghese, nella "Cognizione" essa sembra scaturire ancor più direttamente e spontaneamente dalla freschezza dell'immaginazione e dai risvolti fervidi del pensiero.

Per quanto riguarda invece l'affinità che ho riscontrato con Mario Tobino, essa concerne piuttosto un sguardo creaturale e umano, capace cioè di scivolare nella mimesi del vissuto dei personaggi e della stessa natura con una semplicità disarmata e disarmante. In questo caso, però, l'analogia concerne per lo più i racconti brevi di Guimaraes, che sono pervasi da un'attenzione acuta e continua ai momenti cruciali dell'esistenza, portando alla luce sentimenti, paure e desideri che sanno sopravvivere a lungo nella trepida e insonne indolenza della vita quotidiana. Tobino è, in questo senso, un jagunco sopravvissuto nella civile Toscana: i suoi narratori, come quelli di Guimaraes, non suonano meno veri e autentici dei suoi personaggi, anche se questi, al contrario di quelli dei racconti di Rosa, si cimentano con un mondo già edulcorato e artefatto, e non più con il paesaggio primigenio ed essenziale che circonda i personaggi che abitano il Sertao.

6. *Quali ritieni siano gli aspetti positivi e negativi di Bizzarri nel tradurre?*

Non sono in grado di individuare aspetti negativi. Trovo la traduzione molto efficace.

7. *Nomi di personaggi e luoghi. Sei d'accordo con la scelta di Bizzarri nel trasporre in italiano alcuni toponimi e nomi di persone?*

Sì

8. *Quando e perché hai scelto di leggere GS?*

Consiglio di un amico, circa 20 anni fa.

9. *Come senti i neologismi che Bizzarri è stato costretto a fare? Ne faresti altri se fossi tu il traduttore?*

Mi piacciono i suoi.

10. *Ritieni che ci siano aspetti del libro o della cultura del sertão che si siano persi nella traduzione?*

Non saprei.

## **V- Caterina Pincherle, Professoressa. Ambasciatrice del Brasile**

*Sendo professora de literatura brasileira e literatura italiana, falante de um português impecável, como pude comprovar, e conhecedora do Brasil, a leitora fez críticas à tradução e aconselhou leitores em suas dificuldades na abordagem de certas passagens do livro.*

### *1. Quale è il tuo approccio con la letteratura brasiliana?*

Allora, io sono stata in Brasile per una vacanza, ho dei parenti che abitano lì, e mia zia mi ha dato dei libri in portoghese per cominciare a imparare la lingua e ho frequentato un corso di portoghese lì, per stranieri, per un mese. Poi sono tornata in Italia e ho visto che c'era un corso di letteratura brasiliana e l'ho fatto così, per mantenere un po' la lingua, ho seguito le lezioni dei lettori e mi è piaciuto molto. C'era un corso di lingua con una professoressa, Teresa Pinto, di Rio, che era molto simpatica, molto vivace, e faceva un corso sui personaggi femminili nella letteratura brasiliana, e c'erano da scegliere dei libri, e fra questi libri c'era Grande Sertão, che quindi ho letto come uno dei primi libri della letteratura brasiliana (...) c'era questo Grande Sertão che mi aveva incuriosito, il titolo, il volume del libro anche. L'ho comprato in libreria e mi è piaciuto l'inizio, mi ha catturato, e ho detto: questo lo voglio leggere metà in portoghese metà in italiano. L'ho letto in italiano, ma con il testo brasiliano accanto.

*C.P. pôde confrontar o original com a tradução, não fazendo simples conjecturas da mesma. Sua leitura foi acompanhada, o que comprovadamente produz assimilações mais aprofundadas.*

### *2. Sai che cosa è il sertão?*

Sì, non so se lo sapevo prima del libro, o dopo il libro, comunque, sì, so che cos'è il sertão. Non ci sono mai stata ma me lo immagino molto bene, come una zona semidesertica con queste palme nel cielo azzurro, i buriti, la vegetazione molto secca, molto bassa. M'immagino sempre qualcuno a cavallo che lo attraversa.

### *3. Potresti individuare attraverso la tua lettura lo stile di Guimarães Rosa?*

Sì, è uno stile assolutamente personale, sembra che lui, il suo modo di pensare, il suo modo di costruire il pensiero lo trasmetta nel modo di costruire il linguaggio, come se fosse una cosa diretta fra quello che lui pensa e quello che lui scrive. Poi è chiaro che si vede che è un linguaggio molto studiato, con parole del latino, del greco mescolate, però nel suo modo di evolvere nella frase, di andare per ondate, come se fossero tante onde, si sente che c'è dietro la persona, il flusso di pensiero della persona, le domande che si fa e come vorrebbe che qualcuno gli rispondesse, come sta sempre dialogando con qualcuno.

4. *Che parte del libro hai letto?*

Tutto.

5. *Quali parti non hai ben compreso?*

Allora, mi è stato difficile seguire l'avvicendamento dei capi, tutti i vari nomi delle persone che entrano a fare il capo, ed è una parte che raccomando a tutti di non preoccuparsene, perché è meno importante.

6. *Collegheresti Grande Sertão a un'opera italiana che abbia punti in comune? E Rosa a uno scrittore italiano (l'opera rosiana in genere)?*

Un'opera che abbia punti in comune non saprei, mi viene in mente Moby Dick, che non è italiano, un'opera fiume. Di scrittori mi viene in mente Gadda, che inventa il linguaggio, che usa i dialetti, che gioca moltissimo con il linguaggio. Come opera, c'è un'opera difficilissima, che è *Horcynus Orca*, di D'Arrigo, però, sinceramente non è una delle mie opere preferite, è molto difficile, assomiglia più a Joyce che a Guimarães Rosa.

7. *Tanti hanno paragonato Joyce a Guimarães Rosa. Che ne pensi di questo paragone?*

Quello che va bene è il gioco sul linguaggio, però Guimarães Rosa inventa un linguaggio comunque portoghese, mentre Joyce usa tantissime altre lingue, e poi Joyce è prevalentemente urbano, e invece Guimarães Rosa è legato al sertão. È possibile fare il paragone solo attraverso la creazione del linguaggio, mi sembra. E il mito, l'uso del mito, però il mito di Joyce è un mito classico e il mito di Guimarães Rosa è un mito reinventato, legato alla letteratura popolare.

8. *Nomi di personaggi e luoghi. Sei d'accordo con la scelta di Bizzarri nel mantenere in portoghese alcuni toponimi e nomi di persone o sarebbe stato meglio tradurli tutti in italiano?*

Allora, forse io, per me, che sapevo il portoghese, ho goduto di più il libro, con i nomi in portoghese, e mi sembrava strano quando lui traduceva i nomi di persona in italiano, leggere Gian, per me era strano. Come avrei fatto se fossi stato il traduttore non lo so, però sì, mi sembrava di essere più vicina alla lingua originale, al testo originale e al luogo di cui si parlava, leggendo le parole in portoghese.

9. *Come senti i neologismi che Bizzarri è stato costretto a fare? Ne faresti altri se fossi tu il traduttore?*

Se avessi molto tempo sì, se non avessi altro da fare sì, forse mi divertirei a creare dei neologismi con l'italiano. Però dovrei dedicarmi solo a questo, dovrei avere una giornata molto tranquilla, molto tempo per pensare, molto tempo per non pensare, lasciare la domanda per un po' in stand by e poi mi verrebbe forse un'illuminazione, non so come si fa a costruire un neologismo dopo l'altro come traduttore.

10. *Ma tu come italiana li accetti, cioè, quando leggi questi neologismi vedi che la tua lingua accetta o riceve bene queste modifiche?*

Allora, non so, per un italiano che legge un libro tradotto, sapendo che è stato tradotto, trova una parola in italiano che non capisce, può darsi che rischi o che pensi che è stata scritta male, non che è stata creata, nuova. Se io leggo per esempio, una parola: “passa un uccello passeranno”, per dire volando come un passero, può darsi che uno si chieda: ma com'era in portoghese? Può darsi che la parola in portoghese esisteva e l'italiano se l'è dovuta inventare, perché non sa tradurre bene.

11. *Ritieni che ci siano aspetti del libro o della cultura del sertão che si siano persi nella traduzione?*

C'è una cosa che è stata tradotta malissimo, secondo me. Nel testo originale c'è “o senhor”, che in italiano è stato tradotto “vossignoria”, che in italiano è pesantissimo, non si usa più.

12. *Altre considerazioni?*

Si una cosa che mi ricordo di un professore brasiliano di letteratura brasiliana, José Miguel Visnik, che una volta disse, in una riunione di professori, stavano cercando di studiare e definire il programma, e lui disse “O Grande Sertão não se estuda, o Grande Sertão acontece na vida da gente” e penso che sia un’ottima definizione del libro, dell’impatto che la lettura che Grande Sertão fa nell’emotività del lettore.

## **VI - Flavia Fulco – Doutoranda, La Sapienza**

### *1. Sai che cos'è il sertão?*

Il sertão è un tipo di vegetazione caratteristico di alcune zone del Brasile, in particolare nella parte nord-occidentale. Si tratta di un territorio piuttosto arido dove l'allevamento era preferito all'agricoltura. In questi territori era facile incontrare bande di fuorilegge, o *jagunços*, che, attraverso l'esercizio della violenza, imponevano gli interessi dei proprietari terrieri. Tuttavia, l'aspetto più interessante del sertão di Guimarães Rosa sta nel fatto che l'autore cerca di farne un paradigma della condizione umana, facendo affermare a uno dei suoi personaggi “sertão è dentro da gente”.

### *2. Potresti individuare lo stile di Guimarães Rosa attraverso la tua lettura?*

Individuare lo stile di un autore attraverso la lettura di un solo romanzo è sempre difficile. Tuttavia, GSV è un romanzo molto particolare che contiene e illustra molti delle caratteristiche dello stile del suo autore. Infatti, dopo aver letto GSV ho affrontato anche altri testi di Guimarães Rosa nei quali ho riscontrato tali caratteristiche, come, per esempio, la scrittura in prima persona, il dialogo in cui una delle due voci è soppressa, i neologismi.

### *3. Che parte del libro hai letto?*

Ho letto il romanzo integralmente.

4. *Quali parti non hai ben compreso?*

Nessuna parte in particolare. La narrazione in prima persona, per quanto, a tratti, difficile da seguire, è molto coinvolgente e trascina il lettore nel vortice degli eventi.

5. *Collegheresti Grande Sertão a un'opera italiana che abbia punti in comune? E Rosa a uno scrittore italiano (l'opera rosiana in genere)?*

Questa domanda è molto difficile. Bisognerebbe pensare ad un autore e ad un romanzo che abbiano in comune una o più delle caratteristiche di Guimarães Rosa del suo romanzo. Come, per esempio, il fatto di essere un romanzo fondante della letteratura italiana, oppure, quello di proporre una scrittura innovativa rispetto al suo tempo. Un esempio, forse un po' superficiale, potrebbe essere individuato ne "I Promessi Sposi" di Alessandro Manzoni. Infatti, sebbene i due romanzi e i due autori siano piuttosto diversi e, anzi, appartengano anche a due secoli diversi, alcuni punti li avvicinano. Per esempio, sia GSV che IPS sono romanzi fondanti per la letteratura nazionale alla quale appartengono. Su questo punto però vorrei aggiungere che Manzoni costruì il suo romanzo proprio per tale scopo e non sono sicura di poter dire lo stesso di Guimarães Rosa. Comunque, di entrambi, si può dire che hanno influenzato la letteratura del paese al quale appartengono anche dal punto di vista linguistico, fondamentale nei due romanzi. Infine, IPS è un romanzo storico si concentra sulle storie quotidiane degli umili e, anche in questo senso, vedo una vicinanza con GSV.

6. *Quali ritieni siano gli aspetti positivi e negativi di Bizzarri nel tradurre?*

È una domanda difficile a cui rispondere perché, per farlo, bisognerebbe conoscere bene il testo originale. Posso dire, però, che sono d'accordo con il traduttore nel non cercare di tradurre ad ogni costo parole che in italiano non renderebbero assolutamente l'idea, come, appunto, *sertão* o *jagunços*, rimandando le spiegazioni al glossario alla fine del romanzo.

7. *Nomi di personaggi e luoghi. Sei d'accordo con la scelta di Bizzarri nel trasporre in italiano alcuni toponimi e nomi di persone?*

Idealmente non sono d'accordo con questa pratica. Ma, d'altra parte, mi rendo conto della necessità di far comprendere al lettore il fatto che tali toponimi o nomi propri hanno un significato nella lingua portoghese che, diciamo così, va al di là del significante (per esempio, la Spianata-della-cicogna-che-corre). Probabilmente si sarebbe potuto lasciare il nome in originale e tradurlo in nota.

*8. Quando e perché hai scelto di leggere GS?*

Ho letto il romanzo nel 2001 per sostenere un esame di letteratura brasiliana.

*9. Come senti i neologismi che Bizzarri è stato costretto a fare? Ne faresti altri se fossi tu il traduttore?*

I neologismi sono una caratteristica dell'opera di Guimarães Rosa e, pertanto, un nodo fondamentale per chi decida di cimentarsi nella traduzione dei suoi romanzi. Proprio per questo non è facile giudicare le scelte del traduttore, anche perché bisognerebbe conoscere bene il testo originale, nonché la lingua portoghese e l'opera generale di Guimarães Rosa.

*10. Ritieni che ci siano aspetti del libro o della cultura del sertão che si siano persi nella traduzione?*

Questo è probabile e, del resto, tipico di ogni traduzione. Tuttavia non ritengo di conoscere così approfonditamente la cultura del sertão da poter giudicare tali aspetti.

*11. Riesci a individuare nel testo di Bizzarri tratti distintivi di una traduzione?*

I primi elementi che rendono chiaro che si tratti di una traduzione sono il titolo dell'opera, rimasto uguale in italiano anche se è stata soppressa la seconda parte (:veredas) e l'esistenza di un glossario con i termini che si è scelto di non tradurre. Proprio la ricchezza di questi termini all'interno della traduzione è uno dei tratti distintivi immediatamente evidenti. Lo stile che il traduttore cerca di mantenere appare molto vicino a quello originale, anche se per mantenerlo si sono praticate delle scelte linguistiche personali, come appunto la decisione di tradurre in italiano i nomi propri (o soprannomi) e i toponimi che avessero un significato necessario alla comprensione del testo e del contesto e di lasciare invece in portoghese tutti gli altri. Allo stesso modo sembra interessante il modo in cui si è scelto di tradurre i tempi verbali. Mi riferisco al passato remoto portoghese tradotto con il passato remoto in italiano. Infatti, la lingua italiana negli ultimi anni è molto cambiata, oggi si tende a preferire, quasi sempre, il passato prossimo al passato remoto, soprattutto nella lingua parlata e colloquiale come quella di GS. L'uso del passato remoto nella lingua parlata, in italiano, comunica, in qualche modo, un senso di lingua arcaica o dialettale e, perciò, appare molto adeguato alla traduzione della lingua parlata da Riobaldo. C'è da tener presente, tuttavia, che la traduzione di Edoardo Bizzarri è degli anni Sessanta: in quel periodo il cambiamento a cui mi riferisco probabilmente non era ancora in atto ed era normale, soprattutto nella lingua scritta o

letteraria, usare il passato remoto. È probabile, perciò, che la sua non sia stata una scelta consapevole. Sarebbe interessante capire come sceglierebbe di comportarsi un traduttore che fosse alle prese con GS oggi...

*12. Hai trovato miti o figure popolari che abbiano somiglianze nella cultura italiana? Forse altri soggetti che hai riconosciuto come italiani? Allo stesso tempo quali sono quelli davvero differenti?*

Non ricordo di aver incontrato miti o storie popolari che somigliassero a qualcosa di italiano, ma effettivamente ho letto il libro diversi anni fa. Le figure dei jagunços però ricordano alcune figure di briganti presenti anche nella letteratura italiana. I primi che mi vengono in mente sono i bravi di Don Rodrigo nei "Promessi Sposi" di Manzoni. L'ambientazione però è totalmente differente, così come la vita e le esperienze vissute dai personaggi. I bravi nei Promessi Sposi sono figure di contorno, L'autore non si sofferma troppo sulle loro vite, al contrario i jagunços di GS sono i protagonisti del romanzo che analizza la loro condizione di vita molto dall'interno.

## **VII – Elena Cecchetti – Aluna do curso de Specialistica – La Sapienza**

*1. Sai che cos'è il sertão?*

Sì, so che è una zona del Brasile che sta nel Pernambuco, e che è praticamente il deserto del sertão, che l'avevo studiato quando avevo letto Graciliano Ramos.

*1.1 Ci sarebbe un posto uguale in Italia?*

No.

*2. Potresti individuare lo stile di Guimarães Rosa attraverso la tua lettura?*

Individuare lo stile di Guimarães Rosa è abbastanza difficile perché riesce a, diciamo, concentrare... mah, mi sembrerebbe addirittura più un libro filosofico, nel senso che riesce a coniugare più stili diversi insieme, ma allo stesso tempo rendendolo uno stile unico, cioè non lo si può incasellare in uno stile ben preciso, perché non lo è, è uno stile sui generis il suo, a eccezione, diciamo.



### 3. *Che parte del libro hai letto?*

Ho letto più della metà del libro, anche se non ho letto tutto. Anche perché il libro è molto bello, si legge molto bene, però ci sono delle parti, soprattutto anche quando parla delle battaglie del sertão... È un libro che in una pagina ci sono... ci sarebbe da soffermarsi perché ci sono molti concetti espressi, quindi è un libro al quale devi dedicare molto tempo.

#### 3.1 *L'hai letto in italiano?*

Sì, in italiano. In portoghese no!

### 4. *Quali parti non hai ben compreso?*

Secondo me, è un libro che si può leggere sotto vari punti di vista, cioè, a vari livelli, nel senso che ha una lettura superficiale fatta da soli in casa senza sapere niente si legge una storia che può essere, tra virgolette, anche un romanzo storico. Però, grazie anche alle lezioni del Professor Finazzi si riesce ad andare proprio più a fondo di questa lettura e vedere qual'è il *back ground* di Guimarães Rosa, e questo *back ground* internazionale sta sia dal punto di vista linguistico che proprio dalle conoscenze culturali. Penso che non ho avuto difficoltà, ma perché ho seguito le lezioni del Professor Finazzi.

#### 4.1 *E sei già stata in Brasile?*

No, mai.

#### 4.2 *Non ancora?*

No

### 5. *Collegheresti Grande Sertão a un'opera italiana che abbia punti in comune? E Rosa a uno scrittore italiano (l'opera rosiana in genere)?*

Allora, trovare un'opera italiana che corrisponda all'opera di Guimarães Rosa è molto difficile. Posso diciamo ricollegare Guimarães Rosa a uno scrittore italiano, che è Italo Calvino, che è anche un punto di riferimento in quanto riguarda Marli Fantini, che parla di lui nel suo libro. Ma non tanto per uno stile quanto per i punti che lui delinea fondamentali per

scrivere un libro, diciamo. Paragonarlo a un'opera italiana che io conosco, no, sinceramente no.

6. *Quali ritieni siano gli aspetti positivi e negativi di Bizzarri nel tradurre?*

La traduzione di Bizzarri è fatta molto bene, anche perché io non ho letto il libro in portoghese, quindi diciamo che la versione di Bizzarri è riuscita a ricreare tutti quei giochi linguistici, tutte quelle costruzioni linguistiche, diciamo, che Guimarães Rosa costruisce non soltanto a partire dal brasiliano ma a partire da tante altre lingue. Studiando Guimarães Rosa ho potuto vedere quante lingue conosce e quindi possiamo riconoscere nell'interno di Guimarães Rosa anche tante altre strutture linguistiche, perché sono tanti quelli che lo dichiarano un romanzo universale. Quindi, nella mia lettura, non avendo il raffronto in portoghese, secondo me Bizzarri traduce molto bene il linguaggio di Guimarães Rosa.

7. *Nomi di personaggi e luoghi. Sei d'accordo con la scelta di Bizzarri nel mantenere in portoghese alcuni toponimi e nomi di persone?*

Sì, sono d'accordo, perché trasportandoli all'italiano avrebbe tolto anche quella brasilianità, se si può definire così, anche quel colore del romanzo, perché comunque Grande Sertão parla del sertão, e quindi è bene che dei termini rimangano in portoghese, anche come attaccamento alla propria terra. Secondo me è stata una buona scelta.

8. *Quando e perché hai scelto di leggere GS?*

In realtà la scelta di leggere Grande Sertão è stata una scelta obbligata, nel senso che l'ho dovuto fare per il corso di letteratura brasiliana, qui all'università, e però è stata sicuramente una grande scoperta perché io non conoscevo assolutamente Guimarães Rosa e quindi è stata un'opportunità in più per entrare sia con la letteratura brasiliana che con la cultura brasiliana.

9. *Come senti i neologismi che Bizzarri è stato costretto a fare? Ne faresti altri se fossi tu il traduttore?*

Eh, beh, se io fossi il traduttore non sarei riuscita a tradurre Grande Sertão! Perché anche Bizzarri ha lavorato in stretta collaborazione con Guimarães Rosa, c'era una corrispondenza

molto forte fra i due. I neologismi fatti da Bizzarri sono secondo me abbastanza giusti, anche se chiaramente per comprendere veramente il significato di una parola bisogna andare a fare delle ricerche abbastanza lunghe! Dunque sì, sono d'accordo con Bizzarri, anche perché credo sia stato molto in difficoltà nel riuscire a tradurre tutti i neologismi di Rosa, che provengono da diverse radici linguistiche.

*10. Ritieni che ci siano aspetti del libro o della cultura del sertão che si siano persi nella traduzione?*

Non credo, da italiana, che ci siano aspetti che si sono persi del sertão, forse perché il tema del sertão era per me era un tema che avevo già affrontato in un altro esame di letteratura brasiliana, con Graciliano Ramos, e questo libro di Guimarães Rosa mi ha fatto capire forse più che gli aspetti del sertão, anche quegli aspetti propri del Brasile, quella mancanza, forse appunto proprio di storia che c'è nella costruzione dell'identità nazionale brasiliana, per quanto riguarda proprio gli aspetti stretti del sertão, la traduzione di Bizzarri credo anche che mantenendo i toponimi e i nomi in brasiliano abbia cercato proprio di mantenere questa delimitazione geografica.

*10.1 Grazie, Elena! Mi potresti dire quali sono stati i tuoi studi all'Università?*

Sì, allora, io ho fatto la laurea triennale a Firenze, dove ho fatto sia lingua spagnola che lingua portoghese, però portoghese europeo, poi ho fatto qualcosa di letteratura brasiliana, poi qua sto facendo la laurea specialistica in Studi Letterari e Linguistici dell'Europa e dell'America con specializzazione in lingua spagnola. Portoghese come seconda lingua. E la letteratura brasiliana l'ho dovuta studiare per questo. E anche ho fatto un corso di portoghese brasiliano all'Embaixada do Brasil, qua a Roma.

*10.2 Quando studi il portoghese devi sempre per forza studiare la letteratura brasiliana?*

Qua in Italia sì.

*11. Riesci a individuare nel testo di Bizzarri tratti distintivi di una traduzione?*

Penserei che è una traduzione:

- 1- Perchè alcune parole vengono mantenute nella lingua originale, ed oltretutto sono parole molto poco comuni già in portoghese.
- 2- Molte costruzioni verbali o sostantivi sono difficili, perchè ripresi da più lingue, quindi la traduzione italiana suona un pò strana ed arcaica.

### **VIII - Irene Gonzalez y Reyero – Aluna do curso de Specialistica – La Sapienza**

Il sertao è una zona semi-desertica del Brasile situata nella regione del nord-est, caratterizzata da estrema siccità, soprattutto in alcuni periodi dell'anno, ed estrema povertà. Mentre la zona nordestina è più secca e arida, quella descritta da Joao Guimaraes Rosa, ossia quella che comprende una parte dello stato di Minas, è maggiormente provvista di vegetazione: ne sono un esempio le Veredas, specie di "sentieri" verdi e con riserve d'acqua tra gli altipiani desertici.

Lo stile di Guimaraes Rosa è estremamente eterogeneo: riscrive in chiave moderna quella che è una grande epopea, con tanto di epica battaglia finale, inserendovi però una moltitudine di spunti e motivi filosofici, esistenziali, letterari, sociologici che avvicinano la sua prosa ora al romanzo europeo contemporaneo (utilizzo del flusso di coscienza, digressioni, scardinamento dell'andatura lineare del racconto...), ora al trattato socio-politico, ora all'esoterismo biblico. Senza dimenticare il ricorso alla dimensione orale e popolare che fa della sua opera anche uno straordinario ritratto del Brasile dell'epoca.

Ho letto tutto il libro, soffermandomi su alcune parti particolarmente significative come l'incontro di Riobaldo con i catumanos e il patto che stipula (o no?) con il diavolo.

Anche se il romanzo non è di facile comprensione non ci sono parti che non ho capito; più che altro ho faticato un po' a ricostruire lo sviluppo cronologico delle vicende, visto che nel racconto di Riobaldo ci sono continui salti e spostamenti temporali. A parte questo, quello che crea difficoltà è l'entrare in un linguaggio molto particolare, che all'inizio mi è risultato difficile, soprattutto a causa della lunghezza e, a volte, dell'incompletezza sintattica delle frasi, ma che poi, una volta dentro la lettura, non crea più alcun problema.

Non so se in Italia abbiamo un tipo di narrativa paragonabile a quella di Rosa, perlomeno tra le mie conoscenze, anche se l'uso che lui fa della lingua brasiliana trova secondo me delle analogie con i più felici esiti di alcuni scrittori napoletani come Erri De Luca e Valeria Parrella, che "sporcano" la loro lingua con il dialetto mantenendo però un altissimo livello di letterarietà.

Avendo letto solo pochi brani in originale non saprei rispondere con precisione, ma credo che quella di Bizzarri sia un'ottima traduzione, forse ormai un po' datata, anche perché è stata fatta con il costante confronto con l'autore stesso.

Ha, per quanto possibile, trasportato non solo l'atmosfera e la densità emotiva del romanzo, cosa non facile vista anche la lunghezza del testo, ma anche la tipicità dello stile e del linguaggio utilizzati.

Peccato per quel 'e' tradotto con 'o' nella celebre frase che forse è fra quelle che danno più senso al libro: "o diabo existe e nao existe?" ...

Credo che per quanto possibile si debba mantenere una linea unitaria nella traduzione di un romanzo: se si sceglie di tradurre i nomi, allora andrebbero tradotti tutti, se si sceglie di lasciarli in originale, allora andrebbero lasciati tutti così; tuttavia in questo caso credo che fosse quasi obbligatoria la scelta di tradurne alcuni particolarmente significativi come l'Ermogene o come una serie di toponimi, così come, d'altro canto, tradurli tutti avrebbe significato impoverire il testo privandolo della musicalità e della istantaneità del termine in brasiliano, poiché la traduzione sarebbe risultata eccessivamente lunga e artificiosa, in quanto in italiano non si utilizza lo stesso sistema nominativo tipico del sertao di Rosa.

"Grande Sertao: Veredas" era, insieme all'altra narrativa di Rosa, l'argomento del corso di Laurea Specialistica in lingua e letteratura brasiliana tenuto nell'anno accademico 2007/2008, e quindi ho letto il romanzo per partecipare a un corso universitario.

Non so se ne farei altri se fossi io la traduttrice, di sicuro erano necessari per rendere i neologismi in brasiliano, anche se in letteratura italiana non se ne fa un uso tale da "abituare" il lettore medio a questo tipo di innovazione linguistica che può quindi risultare incomprensibile e straniante.

Fermo restando che in ogni traduzione è pressoché impossibile mantenere invariati tutti gli aspetti dell'opera, io non credo che si sia perso molto, anche se la mia conoscenza del testo originale non è abbastanza profonda da poter dare un giudizio approfondito.

Grazie alla frequentazione di questo corso ho avuto la possibilità di conoscere e apprezzare uno dei più grandi scrittori contemporanei, imparando molto della cultura brasiliana e non solo.

Ma quello che più ho apprezzato di “Grande Sertao: Veredas” è stato l’immenso piacere di leggere, l’immersione nella realtà descritta, l’attaccamento e la commozione per i personaggi, in una parola, la passione che questo capolavoro è riuscito a suscitarmi.

*11. Riesci a individuare nel testo di Bizzarri tratti distintivi di una traduzione?*

quello che di più evidente mostra che si tratta di una traduzione è ovviamente il titolo, con la scelta di mantenere la parola 'sertao' in originale; così come poi moltissimi nomi di personaggi e luoghi all'interno del testo; la cosa che però colpisce di più è l'utilizzazione da parte di Bizzarri di una forzatura sulla lingua italiana, per rendere la particolarità del lessico e della sintassi rosiana. Per un lettore italiano, o almeno per la sottoscritta, risulta subito evidente che si tratta di scelte di traduzione, perché nella letteratura italiana sono molto rari i casi in cui si verifica questo scardinamento della lingua, sempre molto legata a standard relativamente distanti dalla dimensione orale e parlata, che poi è quella prediletta da Guimarães Rosa. E' questo secondo me quello che rende più evidente che si tratta di una traduzione, proprio per la reticenza ancora molto forte degli scrittori italiani a 'manipolare' la loro lingua, escluse alcune sperimentazioni di innesti dialettali nella lingua standard.

1. *Sai che cos'è il Sertao?*

Il sertao è una realtà che effettivamente mi sfuggiva, difficilmente definibile, e devo dire che il libro riesce a dare un'idea attraverso le narrazioni e le storie dei vari personaggi. Un'idea del sertao me la sono fatta direttamente perché sono stato in alcune zone nell'interior del Ceara. Sono stato a Quixada, in una piccola Università privata chiamata la Rainha do Sertao:) un posto strano, e ho girato un po' in macchina da quelle parti. Se ti può interessare quello che penso, credo che sempre l'ambiente e la natura in cui si vive influenzino il modo di essere, di pensare e indirettamente la cultura. In un posto del genere la natura, i paesaggi sono talmente duri e forti e “poco gentili” per l'essere umano che credo influenzino in maniera ancora più forte e determinante.

2. *Potresti individuare lo stile di Guimarães Rosa attraverso la tua lettura?*

Non mi ricordo moltissimo e passato un po' di tempo ma mi ricordo che la narrazione è molto dinamica e che riesce attraverso le storie dei personaggi a descrivere un mondo a parte fatto di bene e male che si mischiano. Molte descrizioni scendono nei particolari con riferimenti alla natura dei luoghi. Il linguaggio è molto colorato con un largo uso di termini che immagino sia stato molto difficile tradurre.

3. *Che parte del libro hai letto?*

Come ti ho detto mi ricordo di aver letto la prima metà.

4. *Quali parti non hai ben compreso?*

Spesso ci sono dei termini non tradotti perché intraducibili con piccole “leggende” che a volte risultano difficili da capire e poi nomi di piante uccelli e cose varie.

5. *Collegheresti Grande Sertão a un'opera italiana che abbia punti in comune? E Rosa a uno scrittore italiano (l'opera rosiana in genere)?*

Non saprei ma forse mi ricorda un po' Verga anche se lo stile è decisamente differente ma c'è un panorama di personaggi che vagano a volte apparentemente in balia del destino...

6. *Quali ritieni siano gli aspetti positivi e negativi di Bizzarri nel tradurre?*

Penso che tradurre un libro del genere sia un'impresa e rendere comprensibili alcune espressioni credo sia veramente difficile, nel complesso considerate le difficoltà credo che sia una buona traduzione.

*7. Nomi di personaggi e luoghi. Sei d'accordo con la scelta di Bizzarri nel trasporre in italiano alcuni toponimi e nomi di persone?*

La scelta di lasciare non tradotti alcune cose credo sia giusta e inevitabile, pero in alcuni casi i nomi di luoghi e persone che compaiono nel libro portano dentro un contenuto informativo non sono semplici nomi propri, quindi forse non traducendoli si perde qualcosa.

*8. Quando e perché hai scelto di leggere GS?*

Sono stato in Brasile varie volte e sentivo parlare del Sertao come fosse una realtà a parte e non riuscivo a identificare cosa fosse, ho comprato il libro senza sapere niente o quasi dell'autore, avevo letto che era una delle opere brasiliane più famose e mi piaceva l'idea di una sorta di romanzo epico in questa realta strana del Sertao.

*9. Come senti i neologismi che Bizzarri è stato costretto a fare? Ne faresti altri se fossi tu il traduttore?*

*10. Ritieni che ci siano aspetti del libro o della cultura del sertão che si siano persi nella traduzione?*

Risposta (9-10)

Credo come ho detto che sia un libro estremamente difficile da tradurre quindi ritengo sia normale che a volte si perde qualcosa e che alcuni neologismi suonano un po' strani e forse non completamente vicini alla versione originale, ma credo sia inevitabile.

**X – Giacomo**



Ciao, Tatiana. E' passato un po' di tempo e il ricordo del romanzo di Guimaraes Rosa si sta facendo un po' sfumato, ma proverò a risponderti. Devo farlo in poche parole: spero che andrà bene lo stesso.

1. Quel poco che so sul sertao l'ho appreso dal romanzo di Guimaraes Rosa: è un territorio d'ambiente petroso ma anche boscoso del nord est brasiliano (il Nordeste?), comprendente anche una parte dello stato meridionale del Minas Gerais.

2. Difficile per me definire lo stile: direi immaginifico e poetico, a tratti (ad esempio nella descrizione dei combattimenti) quasi epico. Per questo, la lettura (ovviamente nella traduzione) ne risulta poco scorrevole.

3. Nonostante non mi abbia affascinato, l'ho letto tutto.

4. Non credo che ci siano parti che non ho compreso, però non sono entrato nello spirito del romanzo. Tutti gli eventi narrati, comunque, mi sono risultati credibili.

5. Anche qui mi è difficile rispondere. Non credo (e comunque non so) se ci siano opere italiane che possano somigliare a "Grande sertao": personalmente, ne dubito. Nel mio commento avevo scritto che il romanzo mi aveva ricordato "Cent'anni di solitudine" riscritto da Gadda: ecco, forse Carlo Emilio Gadda mi sembra abbastanza vicino allo scrittore brasiliano (anche se, ripeto, mi devo fidare della traduzione di Bizzarri).

6. Probabilmente quando il romanzo di Guimaraes Rosa uscì in Italia, la scelta di rendere il suo linguaggio con una sorta di gergo toscaneggiante (ed io sono toscano!) era funzionale per rendere un testo così complesso. A distanza di anni, ormai quel linguaggio "puzza" un po' di bozzetto e forse, al di là di ogni altra considerazione, si propone un po' troppo di reinventare il romanzo, anziché proporlo quanto più vicino possibile all'originale.

7. No, io preferirei che i nomi di persone e luoghi rimanessero quelli originali, anche dove siano molto difficili da leggere. Farei salvi quei nomi di città e di persone che ormai sono entrati nell'uso italiano secondo una specie di traduzione/tradizione, come ad esempio Londra, Parigi, Cartesio e così via.

8. Intorno al Natale 2006 fu ospite della trasmissione "Che tempo che fa" su Raitre lo scrittore e critico Claudio Magris, al quale il conduttore chiese di consigliare un libro da leggere. Il consiglio cadde su "Grande sertao" e Magris fu molto convincente, anche perché è un grande intellettuale. Decisi di dargli retta.

9. A volte c'è bisogno di qualche neologismo, quando le parole originali sono pressoché intraducibili. Credo che talvolta siano inevitabili e penso che se oggi traducevo il romanzo di Guimarães Rosa ne creerei alcuni anch'io.

10. Questo non so dirlo. So troppo poco del sertao per poter affermare una cosa o l'altra. E' probabile che, come sempre accade con le traduzioni, qualcosa sia andato perduto per chi legge il libro in un'altra lingua.

## **XI – Elena Viorica**

### *1. Sai che cos'è il sertão?*

È una zona povera e desertica del Brasile, molto particolare, con le sue radici e tradizioni. Aperta ma chiusa in sé stessa. Aperta perché riceve le persone di fuori, come "il signore", ma alla fine quello che è più importante sono le proprie abitudini.

### *2. Potresti individuare lo stile di Guimarães Rosa attraverso la tua lettura?*

Molto particolare, molto etnico, sulle sue posizioni, vuole mostrare il Brasile così com'è.

### *3. Che parte del libro hai letto?*

Una grande parte. Lo sto ancora leggendo.

### *4. Quali parti non hai ben compreso?*

La parte tra il credo e il misticismo. Lui abbina queste due parti facendone una mescolanza.

5. *Collegheresti Grande Sertão a un'opera italiana che abbia punti in comune? E Rosa a uno scrittore italiano (l'opera rosiana in genere)*

Con i libri siciliani, la terra madre di questi libri. Ai siciliani piace vedere le cose e persone nuove, come i turisti, ma più ci si stancano, si chiudono (come succede con il sertão, da quello che ho potuto capire e che ho risposto all'inizio). Loro scrivono nella loro lingua e poi essa si perde nelle traduzioni. È come i libri moldavi, con la differenza che in Romania non ci sono dialetti. Manzoni sarebbe uno scrittore al quale collegherei Rosa. I Promessi Sposi in particolare, perché Manzoni ha il suo linguaggio.

6. *Quali ritieni siano gli aspetti positivi e negativi di Bizzarri nel tradurre?*

I pregi: ha saputo farti capire e ha saputo tradurre l'originale molto bene, coinvolgendomi, perché la lingua del sertão è difficile e lui ha trasmesso come se io leggessi l'originale. Ti stuzzica di prendere il dizionario per sapere il significato delle parole, ti obbliga a saperne di più.

La parte più impegnativa- direi da parte non del traduttore, ma di Rosa, è che l'opera è difficile da comprendere, non tutte le persone capiscono, credo. Tanta gente lo troverà impegnativo, giacché è molto complesso. Lo devi leggere tranquillo, senza rumori accanto a te, non è un best seller che leggi rapidamente. È invece come un libro di filosofia, devi leggere un po' e fermarti per pensarci. È un libro che ti fa pensare.

7. *Nomi di personaggi e luoghi. Sei d'accordo con la scelta di Bizzarri nel trasporre in italiano alcuni toponimi e nomi di persone?*

Sì, certo, la bravura del traduttore è questa, perché se lui lo traducesse tutto, potrebbe tagliare il nome dello scrittore. Perderebbe 90% della complessità del libro.

8. *Quando e perché hai scelto di leggere GS?*

Nel maggio del 2008 ho incontrato te e mi hai parlato del tuo impegno lavorativo con tanta passione e piacere, con tanta responsabilità, che mi hai suscitato la curiosità intellettuale, mi hai incuriosito.

9. *Come senti i neologismi che Bizzarri è stato costretto a fare? Ne faresti altri se fossi tu il traduttore?*

È stato rispetto per il sertão e per lo scrittore, e devi essere brasiliano per poter giudicare. Se avesse inventato altri neologismi in Italia non sarebbe stato capito, qua si legge poco.

10. *Ritieni che ci siano aspetti del libro o della cultura del sertão che si siano persi nella traduzione*

Sì! Ma io penso che si perdano tanti! Anche se sei un bravissimo traduttore, l'essenza delle parole è diversa. Adesso l'italiano, con la vita frenetica che c'è, si è impoverito, e perciò così com'è è già difficile per un italiano. Se il libro fosse stato tradotto, ad esempio, all'inizio del '900 (anche se l'originale non era ancora stato scritto), la lingua italiana era più intellettuale e si sarebbero potuti usare altri vocaboli. Il linguaggio di adesso si riduce a un quarto, e il traduttore se n'è dovuto adeguare, ecco. Lui è stato bravissimo.

## **XII- Giovanna Vultaggio**

1. *Sai che cos'è il sertão?*

Dovrebbe essere la campagna, il territorio, la zona.

2. *Potresti individuare lo stile di Guimarães Rosa attraverso la tua lettura?*

È uno stile che mi lascia molto perplessa, perché è un lavoro di zig zag, narra il presente e poi va indietro per inserire più personaggi e il lettore fa fatica a capire dove vuole arrivare. A me sembra che lui vuole descrivere l'avvicinamento di quest'uomo insieme alla natura, sensazioni di spirito. Ci fa sentire quasi i profumi, ecco.

3. *Che parte del libro hai letto?*

Sono arrivata ai due terzi.

4. *Quali parti non hai ben compreso?*

Diciamo che sono riuscita... All'inizio non riuscivo, ma non ci sono parti che non ho capito.

5. *Collegheresti Grande Sertão a un'opera italiana che abbia punti in comune? E Rosa a uno scrittore italiano (l'opera rosiana in genere)?*

Non sono in grado di risponderti. È il primo romanzo così enigmatico e faticoso. È una scommessa che mi sono imposta per vedere dove vuole arrivare. Non ho la qualifica per potertelo dire.

6. *Quali ritieni siano gli aspetti positivi e negativi di Bizzarri nel tradurre?*

Allora, positivo è lo sforzo che fa per farti capire quella realtà, grazie alla descrizione dettagliata, come piante, frutti...

Cose negative? Non mi sembra, perché c'è uno splendido sforzo di farci capire. Non ci sono, fino ad ora.

7. *Nomi di personaggi e luoghi. Sei d'accordo con la scelta di Bizzarri nel trasporre in italiano alcuni toponimi e nomi di persone?*

Sì, è giusto che lui riporti i toponimi della zona, la definizione, perché così possiamo capire. Come la pizza, che è diventato linguaggio internazionale. È giusto che li riporti. Io avrei lasciato tutti i nomi originari, perché è quella la loro caratteristica.

8. *Quando e perché hai scelto di leggere GS?*

Ma diciamo perché ho incontrato te, ti ho chiesto un libro e mi hai provocato. Ho accettato la sfida. Dato che è un libro difficile, in altre condizioni non mi sarei imbarcata.

9. *Come senti i neologismi che Bizzarri è stato costretto a fare? Ne faresti altri se fossi tu il traduttore?*

No! Mi hanno aiutato a capire. Sono stati d'aiuto per la comprensione del libro. Ha cercato di avvicinarsi allo stile dello scrittore.

10. *Ritieni che ci siano aspetti del libro o della cultura del sertão che si siano persi nella traduzione?*

Non lo posso dire perché non conosco l'ambiente per fare il confronto.