



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Joaquim Martins Cancela Júnior

ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE *PRIMEIRAS ESTÓRIAS* DE GUIMARÃES ROSA: O EFEITO ESTÉTICO

Florianópolis

2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA/
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
DOUTORADO INTERINSTITUCIONAL (DINTER)
EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO UFSC/UFPA

ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*
DE GUIMARÃES ROSA: O EFEITO ESTÉTICO

Joaquim Martins Cancela Júnior
Orientadora: Profa. Dra. Luana Ferreira de
Freitas

Tese submetida como requisito para a obtenção
do título de Doutor pelo Doutorado
Interinstitucional em Estudos da Tradução
UFSC/UFPA.

Florianópolis
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Cancela Jr, Joaquim Martins

Análise da tradução de Primeiras Estórias de Guimarães
Rosa : O efeito estético / Joaquim Martins Cancela Jr ;
orientador, Luana Ferreira de Freitas, 2020.

171 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Estudos da Tradução. 3.
Guimarães Rosa. 4. Primeiras Estórias. 5. Efeito estético.
I. Ferreira de Freitas, Luana. II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da
Tradução. III. Título.

JOAQUIM MARTINS CANCELA JÚNIOR

ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*
DE GUIMARÃES ROSA: O EFEITO ESTÉTICO

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes
UFPA

Profa. Dra. Cynthia Beatrice Costa
UFU

Profa. Dra. Dirce Waltrick do Amarante
UFSC

Prof. Dr. Berthold Zilly
UFSC

Profa. Dra. Luana Ferreira de Freitas (Orientadora)
UFC

Certificamos que esta é a versão **original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para a obtenção do título de doutor em Estudos da Tradução

Profa. Dra. Andréia Guerini (Coordenadora)
UFSC

À minha filha, Isabella.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Luana Ferreira de Freitas, por suas observações precisas.

Aos demais docentes do PGET-DINTER, por todo o direcionamento, em especial aos professores Berthold Karl Zilly, Marie-Hélène Catherine Torres e Martha Lucia Pulido Correa, pelas valorosas contribuições oferecidas por ocasião da qualificação deste trabalho.

À minha família, pelo suporte.

Aos meus colegas de classe, pela companhia nesta jornada.

RESUMO

Esta tese analisa a tradução de *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa, para a língua inglesa e tem como foco principal o efeito estético de seu projeto literário. Após breve panorama sobre a obra do autor, bem como acerca dos Estudos da Tradução, a base teórica do trabalho é construída a partir de CAMPOS (1963), que explica sobre a transformação de informação estética em semântica, sobre o conceito de máquina da tradução, de transcrição e das consequências das escolhas dos tradutores e em LLOYD (2014) e o conceito de multidimensionalidade, que ratifica a importância da análise de elementos culturais na tradução. A análise da obra será feita a partir da comparação de trechos do livro em língua portuguesa e de traduções de três autores em língua inglesa: *The Third Bank of the River and Other Stories*, produzida em 1968 por Barbara Shelby, a única que traduz toda a coletânea; *The Jaguar*, feita por David Treece em 2001, que contém seis narrativas de *Primeiras Estórias* e ainda outras três do livro *Estas Estórias*, também de Guimarães Rosa, lançado postumamente; e ainda a primeira tradução produzida a partir de *Primeiras Estórias* pelas mãos de William Grossman em 1967 para uma coletânea de autores brasileiros intitulada *Modern Brazilian Short Stories*. A análise é feita considerando a postura dos tradutores quando expostos aos fenômenos textuais mais representativos do projeto estético rosiano, tais como o uso de neologismos, dinamizações, oralidade e outros experimentalismos linguísticos.

Palavras-chave: Estudos da Tradução, Guimarães Rosa, Primeiras Estórias, Efeito Estético.

ABSTRACT

This thesis analyzes the translation of *Primeiras Estórias*, by Guimarães Rosa, to the English Language and it has as focus the aesthetic effect of his literary project. After a brief panorama about the author's work, as well as concerning the Translation Studies, the theoretical foundation of this work is based on CAMPOS (1963), who explains about the change of aesthetic information into semantic, about the concept of translation machine, of transcriation and the consequences of translator's choices and LLOYD (2014) and the concept of multidimensionality, which certifies the importance of the analysis of cultural elements on translation. The work's analysis will be made through the comparison of excerpts from the book in Portuguese language and the translations of three authors in English language: *The Third Bank of the River and Other Stories*, produced in 1968 by Barbara Shelby, the only one which translates the whole collection; *The Jaguar*, made by David Treece in 2001, that contains six narratives of *Primeiras Estórias* and three others from the book *Estas Estórias*, also by Guimarães Rosa, posthumously released; and also the first translation produced from *Primeiras Estórias* by the hands of William Grossman in 1967 to a collection of Brazilian authors entitled *Modern Brazilian Short Stories*. The analysis is made considering the translator's position when exposed to the most representative textual phenomena of the rosian aesthetic project, such as the use of neologisms, dynamizations, orality and other linguistic experimentalisms.

Key words: Translation, Literature, Guimarães Rosa, Aesthetic Effect.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	PRIMEIRO A HISTÓRIA: SOBRE ROSA E OS ESTUDOS TRADUTÓRIOS	15
2.1	ROSA	15
2.1.1	Rosa e tradução	17
2.1.2	Uma carta sobre tradução	20
2.2.	UM BREVE PANORAMA: CONSENSOS TRADUTÓRIOS	21
3	UM MERGULHO NA TEORIA	27
3.1	MULTIDIMENSIONALIDADE E TRADUÇÃO	27
3.2	A TRANSFORMAÇÃO DE INFORMAÇÃO ESTÉTICA EM SEMÂNTICA	31
3.2.1	A máquina da tradução e a fragilidade da informação estética	37
4	ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE NEOLOGISMOS, DINAMIZAÇÕES E TROCADILHOS	40
4.1	NEOLOGISMOS	40
4.2	DINAMIZAÇÕES	70
4.3	TROCADILHOS	112
5	OUTRAS MARGENS	123
5.1	O JOGO NO TEXTO.....	123
5.1.1	Sintaxe	123
5.1.2	Outros jogos textuais	126
5.2	TÍTULOS E NOMES.....	130
5.3	<i>EXPLOITATION OF WORDS</i>	135
5.4	ORALIDADE	139
5.4.1	Poder e estigma social	140
5.4.2	A naturalização da oralidade	148
5.4.3	Ritmo e sonoridade	150
5.5	POSTURAS TRADUTÓRIAS.....	155
6.	CONCLUSÃO	163
	REFERÊNCIAS	168

1 INTRODUÇÃO

Mesmo para um brasileiro, ler Guimarães Rosa é uma tarefa difícil: comumente nos perdemos em veredas sertanejas e linguísticas. Se, entretanto, a obra rosiana exige um grande esforço por parte do leitor, por outro lado, segundo Óscar Lopes (1970:3), no texto em que apresenta Guimarães Rosa como candidato ao Prêmio Nobel de 1964, “raras vezes um esforço de leitura terá melhor compensação”. Em vida, Rosa publicou três volumes de contos, a saber: *Sagarana* (1946), seu livro de estreia, *Primeiras Estórias* (1962) e *Tutaméia* (1967); duas novelas, *Grande Sertão: Veredas* (1956), sua obra-prima, e *Corpo de Baile* (1956), atualmente dividido em três livros, *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá, no Pinhém e Noites do Sertão*. Produziu ainda um livro de poesias o qual nunca demonstrou muito interesse em publicar, mas que veio a ser lançado postumamente com o nome *Magma*, assim como *Estas Estórias* (1969), que inclui o conto “Com o Vaqueiro Mariano”, produzido em 1947 e, ainda, *Ave, Palavra*, de textos diversos, em 1970.

Apesar de não ser o seu primeiro livro de contos, *Primeiras Estórias* recebeu este nome como forma de demarcar uma diferença entre estas narrativas e as produzidas anteriormente, com a proposta de que fossem como um novo gênero textual, um tanto mais curto. Com linguagem fortemente experimental, suas 21 narrativas representam um desafio aos tradutores. Sua primeira versão integral para a língua inglesa se deu seis anos depois de sua publicação pelas mãos de Barbara Shelby. Norte-americana de New Jersey, Shelby trabalhou de 1960 a 1987 por quase toda a América do Sul, inclusive no Brasil, a serviço da Agência de Informação dos Estados Unidos e, dentre outros autores, traduziu também Gilberto Freyre e Jorge Amado.

Apenas em 2001 o livro voltou a ser traduzido e, ainda assim, não em sua totalidade, mas apenas seis de suas narrativas na coletânea *The Jaguar*, por David Treece, PhD em Literatura Brasileira, que é professor do *Department of Spanish, Brazilian & Latin America Studies* do *King's College London*, pesquisa os temas Cultura e Literatura Brasileira e Tradução Literária a partir de textos produzidos em português. Além de Guimarães Rosa, traduziu também Caio Fernando Abreu e João Gilberto.

Tanto Shelby quanto Treece ganham voz em suas traduções. Em um texto na parte final da coletânea, Treece faz um apanhado biobibliográfico de Rosa, buscando situar o autor no cenário da literatura brasileira, com algumas menções ao experimentalismo da linguagem rosiana, mas sem se reportar à dificuldade de tradução. Shelby, por outro lado, enfatiza não

apenas a complexidade da obra como consequentemente sua tradução, em um tom de quase *mea culpa* pelas atenuações à obra.

Vários aspectos da produção de Guimarães Rosa levam a esta complexidade, desde uma simples reorganização na estrutura de frases cristalizadas no idioma com objetivo específico, como no caso de “vir e ir” ao invés de “ir e vir”, para enfatizar a partida definitiva de um personagem no conto “A partida do audaz navegante”, de *Primeiras Estórias*, como também o cuidadoso trabalho com a oralidade nos diálogos ou mesmo o livre processo de criação de palavras, consistem apenas em parte das razões que tornam os livros deste autor mineiro águas difíceis de navegar. Em seu artigo “Os vastos Espaços” (2001), Paulo Rónai fala sobre o choque estilístico que sofrerá o leitor ao entrar em contato com *Primeiras Estórias*. Sobre o leitor estrangeiro, diz o autor que receberá o texto forçosamente atenuado aos padrões do idioma para o qual for traduzido.

De forma a melhor compreender em que medida pode variar a experiência deste leitor estrangeiro em relação ao público conterrâneo ao autor, o objetivo geral da tese consiste na análise da tradução de *Primeiras Estórias* para a língua inglesa, de suas vicissitudes, alternativas e dilemas de diferentes tradutores e, sobretudo, dos frutos que um exercício tão peculiar certamente lega aos Estudos da Tradução.

Acerca da figura do tradutor, parto do princípio de que este é, primeiramente, o leitor descrito pela Estética da Recepção e que, como tal, faz uso de seu horizonte de expectativas para construir sua compreensão acerca da obra, completa o ciclo iniciado pelo autor e, por suas mãos, confere à obra sua instituição social. Segundo Iser (2002:116),

O jogo encenado do texto não se desdobra, portanto, como um espetáculo que o leitor meramente observa, mas é tanto um evento em processo como um acontecimento para o leitor, provocando seu envolvimento direto nos procedimentos e na encenação.

Iser não compreende o leitor como elemento passivo. Ao ver, por exemplo, um filme produzido a partir da adaptação de uma obra, o espectador tem acesso ao resultado acabado de uma leitura individual e o consome: sua fotografia, efeitos sonoros, iluminação, trilha musical, roteiro adaptado e assim por diante. De forma semelhante era o leitor compreendido no campo dos estudos literários até então, na década de 1970. Ao ler esta mesma obra que viu adaptada, no entanto, sua postura passa a ser ativa, na sua própria construção interna, na

caracterização dos personagens, nos cenários e, sobretudo, nas relações que faz entre o texto que lê e toda sua experiência anterior de leitura.

No âmbito da Estética da Recepção, Jauss defende o postulado de que o sentido da obra de arte não é mais concebido como uma substância transtemporal, mas como uma totalidade que se constitui na própria história. Assim entendida, obra engloba, ao mesmo tempo, o texto, como estrutura dada, e sua recepção por parte do leitor ou espectador. Postulando uma relação dinâmica entre autor, obra e público, Jauss afirma:

Diante do êxito mundial do estruturalismo linguístico e do triunfo mais recente da antropologia estrutural, assinalava-se, nas velhas ciências do espírito (Geisteswissenschaften), em todos os campos, o abandono dos paradigmas da compreensão histórica. Via então a oportunidade de uma nova teoria da literatura, exatamente não no ultrapasso da história, mas sim na compreensão ainda não esgotada da historicidade característica da arte e diferenciadora de sua compreensão. Urgia renovar os estudos literários e superar os impasses da história positivista, os impasses da interpretação, que apenas servia a si mesma ou a uma metafísica da “écriture”, e os impasses da literatura comparada, que tomava a comparação como um fim em si. Tal propósito não seria alcançável através da panacéia das taxinomias perfeitas, dos sistemas semióticos fechados e dos modelos formalistas de descrição, mas tão só através de uma teoria da história que desse conta do processo dinâmico de produção e recepção e da relação dinâmica entre autor, obra e público, utilizando-se para isso da hermenêutica da pergunta e resposta (Jauss, 1979, p. 47-48).

A Estética da Recepção compreende que o livro fechado é apenas um artefato e que sua existência enquanto obra literária acontece pela leitura. Com base nestes autores, bem como em Compagnon (2001), pode-se dizer que o leitor, antes negligenciado pelos estudos literários, ganha um papel de destaque: de mero receptor passa a desempenhar uma função ativa e, mesmo, central.

Ainda no que concerne esta categoria, utilizarei também algumas contribuições oriundas do formalismo russo, mormente de Chklovski e sua concepção de arte enquanto ressignificação da linguagem comum, algo muito caro à estética rosiana que abre os olhos do leitor à experiência de redescoberta do valor estético latente na palavra que acabou obnubilado pela automatização da linguagem; bem como de Jakobson que, estabelecendo os fundamentos teóricos do movimento, entende a literariedade como uma função diferenciada da língua.

Uma vez esclarecido o que entendemos por leitor, podemos retornar ao conceito de tradutor bem como buscar compreender sua tarefa. Para isto, utilizemos o questionamento de Benjamin (2001): “E uma tradução? Será ela dirigida a leitores que não compreendem o original?” Ora, se mesmo as produções na língua fonte não devem se dirigir ao público, da

mesma forma não deveriam as traduções buscar fazê-lo. É sob este ponto de vista que analisaremos primeiramente a tradução de Barbara Shelby, que por várias vezes em seu texto tende a explicar ao seu leitor os procedimentos criativos de Guimarães Rosa ao invés de buscar reproduzir seu efeito, centro do entendimento de Benjamin sobre o que seja a tarefa do tradutor. Como forma de comparação, também as narrativas de *Primeiras Estórias* traduzidas em *The Jaguar*, por David Treece, serão examinadas. Analisarei ambas as traduções de forma a compreender as diferentes posturas tradutórias frente ao texto de Rosa. Quando for oportuno, farei uso ainda da primeira tradução do conto “A terceira margem do rio” feita por William L. Grossman, em *Modern Brazilian Short Stories* (1967). Aproximando as traduções à primeira edição de *Primeiras Estórias*, analisarei o processo de reconstrução dos neologismos, comparando seus efeitos originais aos produzidos nos textos de chegada. Outros aspectos igualmente relevantes serão também estudados, tais como oralidade, jogos sintáticos e figuras de linguagem.

A antologia *Primeiras Estórias* já foi objeto de estudo de minha dissertação, porém sob o ponto de vista da Filosofia. Com base no livro *Del sentimiento trágico de la vida*, de Miguel de Unamuno, o foco do trabalho estava voltado à análise das narrativas que continham elementos trágicos segundo o filósofo espanhol. Para ele, o sentimento trágico da vida provém, em linhas gerais, da impossibilidade de saciar a sede de imortalidade humana, uma vez que a morte fatalmente se nos impõe como obstáculo intransponível.

No que diz respeito à metodologia, baseio-me no método estético-recepcional formulado sobretudo por Jauss (1994). Por meio de um trabalho analítico e interpretativo, procuro estudar a tradução de *Primeiras Estórias* para a Língua Inglesa. Trata-se de uma pesquisa eminentemente bibliográfica, na qual compreendo a tradução mormente a partir das formulações de Benjamin e Campos, buscando aplicar estes conceitos durante a comparação dos textos literários que fazem parte do *corpus*. Para Benjamin (2001) a tarefa do tradutor consiste basicamente em reconstruir o efeito produzido originalmente, pelo que entende ser um verdadeiro fazer artístico, sendo o tradutor elevado mesmo à categoria de co-autor da obra. CAMPOS (2002) em “A tradução como criação e como crítica” analisa basicamente a transformação de informação estética em informação semântica no momento da tradução e suas consequências.

A tese está dividida em cinco capítulos. Este primeiro explicita a estrutura do trabalho com uma descrição geral de seu objeto de estudo, metodologia e objetivos. Depois, no segundo capítulo, para melhor situar obra e autor, passo ao estudo da recepção crítica das

traduções de *Primeiras Estórias* no Brasil e nos Estados Unidos, bem como observo aspectos voltados à recepção e tradução em correspondências de Guimarães Rosa produzidas durante a tradução. Por fim, verei ainda a recepção deste livro em outros países e as implicações sociais e culturais da tradução.

No terceiro capítulo explicito a base teórica da tese em dois momentos: primeiramente trabalho o aspecto cultural da tradução a partir de Severi e Hanks (2014) e sua tradução social. Na segunda parte tomo por norte o fenômeno da transformação de informação estética em semântica com base em Haroldo de Campos (2012), observando a singularidade de Guimarães Rosa no trato com a linguagem, sobretudo no que diz respeito ao uso de aspectos voltados à oralidade.

Tendo explicitado o referencial teórico da tese, volto-me, mais especificamente, no quarto capítulo, à análise da tradução dos neologismos, das dinamizações (RÓNAI, 2001) e trocadilhos. Partindo do pressuposto de que nestes trechos residem os maiores desafios aos tradutores, serão estudadas suas posturas, escolhas e consequências. Ao final de cada item deste capítulo, construirei também tabelas que demonstrem de maneira mais objetiva as análises anteriormente desenvolvidas.

No quinto capítulo estudo a tradução de fenômenos textuais menos frequentes, mas de grande relevância tais como o trabalho com a sintaxe, títulos, nomes de personagens e a oralidade, levando em consideração elementos sociais, culturais e estéticos. Para tanto, serão selecionados trechos da obra que representam a fala de personagens cujas variantes da língua pelas quais se expressam não apenas revelam seu enquadramento social como contribuem para a própria construção de suas identidades. Com base nestes dados, será possível identificar as tendências de cada tradutor e, conseqüentemente, suas posturas.

2 PRIMEIRO A HISTÓRIA: SOBRE ROSA E OS ESTUDOS TRADUTÓRIOS

2.1 ROSA

No poema “Um chamado João”, escrito por Carlos Drummond de Andrade por ocasião do falecimento de João Guimarães Rosa, há 21 indagações e apenas uma afirmação, ainda assim atestando uma incerteza: “Ficamos sem saber o que era João e se João existiu”. Nas perguntas ao longo do texto, uma tentativa de compreender suas muitas nuances: “o exílio da linguagem comum” se reportando ao seu experimentalismo; “Tinha pastos, buritis plantados no apartamento?” e “Guardava rios no bôlso” registrando elementos regionais muito caros à sua obra; e “Mágico sem apetrechos” como referência aos seus muitos mistérios, que se espraiam para além do que é puramente textual.

A simples listagem do expressivo número de idiomas que dominava, dentre os quais francês, inglês, italiano e alemão, bem como de suas variadas ocupações profissionais, ratificam seu caráter diferenciado: de médico a diplomata, tendo sido também voluntário da Força Pública, escreveu contos, novelas, romances e poemas, embora por estes últimos o próprio autor afirmasse não ter predileção. Nasceu em Cordisburgo, Minas Gerais, em 27 de junho de 1908 e desde cedo mostrou forte inclinação ao estudo. Concluiu o ensino médio aos 16 anos e ingressou na faculdade de medicina. Casou-se aos 22 com Lígia Cabral Pena e com ela teve duas filhas. Em 1938 foi cônsul-adjunto do Brasil na Alemanha, onde conheceu sua segunda esposa, Aracy de Carvalho. Chegou a ser preso quando os dois países romperam relações durante a segunda guerra mundial e posteriormente passou a ser Secretário da Embaixada Brasileira em Bogotá. De acordo com a página virtual da Academia Brasileira de Letras, foi o terceiro a ocupar a cadeira 2, sendo sucessor de João Neves da Fontoura. Recebeu o prêmio da própria ABL por *Magma*, em 1936, bem como a premiação Filipe de Oliveira, em 1946, por *Sagarana*, também três outros prêmios por *Grande Sertão: Veredas*, entre eles o prêmio Machado de Assis, pelo Instituto Nacional do Livro e, ainda, por *Primeiras Estórias*, o Prêmio do PEN clube do Brasil de 1963.

Walnice Galvão (2000), após situar Guimarães Rosa no cenário da literatura brasileira, dedica dois capítulos à descrição da obra do autor mineiro, sendo o primeiro deles destinado exclusivamente a *Grande Sertão: Veredas*. Dentre vários aspectos da obra-prima de Guimarães Rosa e além do próprio sertão e suas oposições, tais como a de “seco” e “úmido” refletida no título, destaca ainda os jagunços e suas nuances complexas que mesclam honra e banditismo, o que se aplica inclusive ao próprio Riobaldo, protagonista e narrador, bem como

a importância dos bois na construção dos cenários, de como suas descrições constituem índices de, por exemplo, fartura, caso sejam caracterizados como gordos ou do pouco contato com o ser humano quando descritos como ariscos. A autora discorre ainda sobre o papel do narrador protagonista, da forma monologada como repassa sua vida à medida em que a revela ao seu interlocutor que não se manifesta, de seu percurso construído “numa espécie de exame de consciência feito na velhice” (p. 46) e, por fim, como não poderia deixar de ser, de sua relação com Diadorim, de fascínio, desejo, amizade, amor, ambiguidade, morte e culpa.

Logo após, em “Dos primórdios aos póstumos” faz um apanhado dos demais livros rosianos. Para a autora, a obra de Guimarães Rosa começa e termina no sertão, sendo este, em suas palavras, “seu universo, seu horizonte, seu ponto de partida e de chegada” (p. 28). Sobre *Sagarana*, o primeiro livro publicado, em 1946, Walnice Galvão diz que foi exaustivamente editado pelo próprio autor por quase dez anos após ter submetido um volume de contos em um concurso da Editora José Olympio e não ter saído vitorioso. Das 500 páginas originais restaram pouco mais da metade em nove contos e que, segundo a autora, já carregam a maturidade de seu trabalho lexical baseado na oralidade sertaneja que será marca de toda sua produção.

Após mais de uma década, Guimarães Rosa lança *Corpo de Baile*, em 1956. Para Walnice Galvão, o livro consolida o projeto estético rosiano no que diz respeito à linguagem, mas se destaca pela variedade e densidade das narrativas, com destaque para “Campo Geral”, em que identifica um episódio do protagonista, Miguilim, a uma experiência do autor em sua infância: de ter mudado sua visão de mundo após ter ganhado seus primeiros óculos. Pouco tempo depois, no mesmo ano, o autor lançaria ainda *Grande Sertão: Veredas*.

Após duas obras volumosas lançadas praticamente ao mesmo tempo, em 1962 foi publicado um livro mais breve: *Primeiras Estórias*, o objeto desta tese. As novelas densas dão lugar a narrativas curtas. Seu tamanho físico, no entanto, não representa qualquer demérito, pelo contrário: potencializa muitos dos procedimentos estéticos já consolidados pelos livros anteriores, condensando-os. Dentre outros aspectos, Paulo Rónai (1966) evidencia o choque estilístico produzido neste livro a partir de um regionalismo diferenciado do padrão, sem que toda a obra fosse produzida sob mesmo molde, que o caráter regional fosse restrito ao discurso direto ou mesmo simplesmente substituído por linguagem corrente, mas que “consistia em deixar as formas, rodeios e processos da língua popular infiltrarem o estilo expositivo e as da língua elaborada embeberem a linguagem dos figurantes” (p. 30). O autor trata ainda da sonoridade, mormente as produzidas por aliterações e nomes próprios, da

dinamização de palavras como importante processo produtivo e do arbítrio criador de Guimarães Rosa.

Como progressão sistemática de um projeto, *Tutaméia – Terceiras Estórias*, mantém a multiplicidade de enredos, aumenta o número de narrativas e as condensa ainda mais. O livro conta ainda com quatro prefácios, estes sim densos, alcançando o maior deles, nas palavras de Walnice Galvão, “um exagero de 21 páginas” (p. 61) e, sobre os quais, afirma que “entregam-se com prazer a especulações sobre a linguagem e o ato de narrar” (p. 61). No que diz respeito às narrativas em si, a autora as compreende como partes da obra mais minimalista de Guimarães Rosa e aponta a tendência para o inesperado, procedimento já utilizado no desfecho de boa parte dos contos em *Primeiras Estórias*. Por fim, a autora escreve ainda sobre as obras póstumas *Estas Estórias* (1969), *Ave, Palavra* (1970) e *Magma* (1997). As duas primeiras foram deixadas em processo de edição avançado, mas dado ao conhecido metodismo de Guimarães Rosa em seu incansável reescrever, é difícil mensurar em que grau o autor as considerava prontas. Sobre *Magma*, no entanto, um livro de poemas que inclusive foi premiado em 1937, é sabido que não havia interesse de Guimarães Rosa em publicá-lo.

De acordo com Perrone (2003), a partir de uma consulta na *Modern Language Association*, a busca por “Rosa, João Guimarães” apresenta 386 resultados, entre livros, capítulos de livros, teses e artigos publicados simultaneamente nos Estados Unidos e no Brasil, dentre os quais um total de 62 escritos em língua inglesa. . A Universidade de São Paulo hospeda uma página virtual que consiste em um banco de dados bibliográficos de Guimarães Rosa. Dentre outras publicações, constam mais de 500 livros, cerca de 1.300 capítulos de livros, quase 600 dissertações e teses e milhares de textos jornalísticos e acadêmicos em um total superior a 5.000 registros bibliográficos. A mesma página aponta para pouco mais de 50 itens produzidos em língua estrangeira, em sua maioria em língua inglesa, seguido pelos idiomas espanhol, francês e ainda em alemão. Não obstante, uma busca pelo termo “João Guimarães Rosa” na ferramenta *google* acadêmico, restringindo os resultados a materiais produzidos em inglês, espanhol, francês e alemão, gera um total de mais de 1.500 itens, a maior parte produzida a partir dos anos 2.000, sendo 400 até 2.010 e mais de 900 desde então, até 2018.

2.1.1 Rosa e tradução

Que as obras de Guimarães Rosa traduzidas para a língua inglesa não foram sucesso editorial não é apenas um consenso, é um fato comprovado pelo baixo número de vendas

(PERRONE, 2003). Como forma de tentar explicar que um dos mais importantes autores brasileiros não tenha conseguido o mesmo sucesso em língua inglesa, surgem duas teorias principais: a de que o autor não correspondia às expectativas geradas a partir do perfil construído dos autores pertencentes ao *boom* latino-americano da década de 1960, ou que a tradução de sua obra, com fortes e mesmo declaradas atenuações tenha sido fator determinante.

É bem verdade que êxito comercial não necessariamente indique valor estético, tampouco qualidade artística é garantia de sucesso de vendas. No entanto, é um indicativo que não convém ignorar. Charles Perrone (2003), no artigo “A terceira margem do Diabo: a recepção norte-americana da obra de João Guimarães Rosa” acredita que mesmo fatores sociais influenciam neste processo, uma vez que a literatura brasileira então apresentada não saciava os anseios do público estrangeiro acerca do quadro social brasileiro por ele imaginado¹.

Perrone faz um panorama completo de como a academia, o mercado e o público em geral receberam a obra rosiana, de seu êxito em meios acadêmicos e aparente incompreensão frente ao leitor comum, que teria encarado *The Devil to Pay in the Backlands* como uma espécie de *western*. Não à toa: em uma de suas correspondências com Guimarães Rosa, Harriet de Onís, sua editora para a versão estadunidense, escreve sobre essa roupagem *western* propositadamente adicionada à *Grande Sertão: Veredas*, como forma de domesticação e maior adaptação do texto brasileiro ao público alvo. A esta altura, mesmo Rosa parecia ver isto como algo positivo. Sabemos, no entanto, que o leitor não deve ser norte na produção artística ou em sua tradução, já que a entendemos como novo produto. Do ponto de vista do consumo, o que levaria o leitor a entrar em contato com uma obra estrangeira? Certamente algo que a represente como exótica, diferente da sua. Por que ler um *western* brasileiro? Como foi concebida, a tradução de boa parte da obra rosiana para o mercado estadunidense pode soar como um reflexo geograficamente deslocado da produção local. Além disso, outro fator relevante acerca mormente dos contos do autor mineiro é que, em vários deles, como veremos a seguir, a linguagem poética se sobrepõe ao próprio enredo. Isto é um ponto chave: se em sua criação, em algumas narrativas, a poesia é central, que chances tem a versão deste

¹ Para Perrone (2009), havia uma espécie de expectativa cultural acerca das produções literárias oriundas do Brasil, como parte da América Latina. A elas, autores como Guimarães Rosa e Clarice Lispector, não correspondiam, em suas próprias palavras, devido “a seus estilos tão individuais, a sua extravagância estilística” (p. 92).

texto para além de suas fronteiras linguísticas quando despida de seus processos estéticos de produção?

Importante salientar que não há aqui qualquer julgamento de mérito à obra rosiana no que diz respeito ao papel do enredo em alguns contos. De acordo com CASTRO (2017:153) é o próprio autor que classifica a importância desta categoria como secundária face ao caráter poético. Não por acaso, o conto de *Primeiras Estórias* que conseguiu melhor resposta de público foi justamente “A terceira margem do rio” uma das narrativas em que o enredo se sobrepõe ao trabalho linguístico e que dá nome à versão estadunidense.

De forma geral, a recepção crítica de *The Third Bank of the River* no Brasil tem como foco os problemas de tradução, por diversos pontos de vista. BRAGA e FIGUEIREDO (2006), por exemplo, abordam o livro a partir da linguística sistêmico-funcional de Halliday aplicada à análise dos contos “A menina de lá”, “Sorôco, sua mãe, sua filha” e “Famigerado” e suas traduções, valendo-se ainda do começo de *Grande Sertão: Veredas* para demonstrar o elemento temático como ponto de partida para a mensagem. Após delimitar a estrutura temática de *Primeiras Estórias* em *macroTemas*, *hiperTemas* e *Temas (sic)*, correspondentes à gradação título>título do conto>primeiro parágrafo>restante do conto>primeira oração>restante do parágrafo>primeiro elemento da oração>restante da oração, os autores buscam exemplos nas traduções e observam problemas que resultam desde a tradução o título, que em sua versão estadunidense não estabelece esta espécie de hierarquia para com as demais, ao próprio desenrolar da narrativa, como no caso de “Famigerado”, por exemplo, em que a simples identificação de fatos e participantes dissolvem o efeito de confusão do narrador deste conto, justamente causado pela proposital falta destes elementos no texto fonte.

Analisando a produção crítica dos autores norte-americanos, observa-se inicialmente que a problemática da tradução sai de foco. Os textos normalmente se voltam ao enquadramento de Rosa no cenário sul-americano e à análise da estrutura da obra. Gregory Rabassa (1970), tradutor norte-americano especializado em obras hispano-americanas e brasileiras, começa seu artigo “João Guimarães Rosa: ‘The Third Bank of the River’” exaltando o autor mineiro:

O único brasileiro incluído no volume de entrevistas intitulado apropriadamente *Into the Mainstream: Conversations with Latin America [Na Corrente Principal: Conversas com a América Latina]*, por Luis Harss e Barbara Dohmann, é João Guimarães Rosa. Uma discussão poderia ser feita para a inclusão de outros, mas

nunca à frente de Rosa² (p. 30).

Apesar do título, o artigo se reporta ao conto em questão apenas em sua parte final e sem analisá-lo de fato. Seu texto é mais um panorama da literatura latino-americana, fala sobre Machado de Assis, Mario Vargas Llosa, aponta Euclides da Cunha como precursor de Rosa, discorre sobre o Modernismo, Mário de Andrade, enfim: um apanhado histórico-literário a partir dos autores brasileiros mais proeminentes. Após ter feito isso, concentra-se em uma detalhada biobibliografia de João Guimarães Rosa, escreve sobre seu trabalho como embaixador, sua indicação para a Academia Brasileira de Letras e principais obras. Sobre estas, explica a construção do nome *Sagarana* e aproxima *Grande Sertão: Veredas* a *Ulysses* e *Finnegans Wake* de James Joyce.

Outro representante da crítica norte-americana a “The Third Bank of the River” é James Romano, da Universidade de Wisconsin - Whitewater. Em sua análise descreve uma série de antíteses construídas ao longo do enredo e aponta o personagem Pai como sendo o centro de cada uma dessas dualidades. Segundo ele “A divisão mais básica do conto é a entre rio e costa: o Pai reside em sua canoa no rio, e a família vive na costa. Toda tentativa de suprir essa lacuna é frustrada pelo Pai”³ (ROMANO, 1983:94). Como se orbitassem o remador, as antíteses *river/shore*, *sanity/insanity* e *freedom/slavery or bondage* estruturam a narrativa e posicionam o Pai em um lugar diferenciado, de onde parece, ao mesmo tempo, alheio e preso a cada um dos extremos. Este lugar transcendental é a terceira margem.

2.1.2 Uma carta sobre tradução

Em uma das primeiras correspondências entre Guimarães Rosa e Harriet de Onís, da editora Alfred Knopf, quando ainda tratavam do conto “A Hora e Vez de Augusto Matraga”, o autor dá mostras de seu característico detalhismo quando aponta alguns problemas na tradução de Ghiano e Kraly. Ainda que de forma positiva e mesmo dura, ainda mais importante é o que diz após suas críticas:

² The only Brazilian included in the volume of interviews entitled so aptly *Into the Mainstream: Conversations with Latin America*, by Luis Harss and Barbara Dohmann, is João Guimarães Rosa. An argument could be made for the inclusion of others, but never ahead of Rosa.

³ The most basic division of the story is that of river and shore: Father resides in his canoe on the river, and the Family lives on the shore. Every attempt to bridge this gap is thwarted by Father.

A tradução de J. C. Ghiano e Nestor Kraly é, de modo geral, *razoável*, nela reconheço o bem-intencionado esforço. Receio, ademais, que o meu julgamento se tenha feito excessivamente rigoroso, porquanto, tendo escrito meus contos como quem escrevesse poesia, fiquei exigindo deles, mesmo inconscientemente, que os traduzissem como se tratasse de poemas [...] De qualquer maneira, porém, repito, sou grato ao esforço daqueles dois tradutores, pois graças a eles meu conto pôde circular largamente na América, abrindo novas perspectivas e proporcionando-me admiráveis chances, como o valioso encontro com a minha generosa Amiga, que tanto já fez e está fazendo pela revelação de minha obra nos Estados Unidos (VERLANGIERI, 1993: 61)

Originalmente parte de uma correspondência, este pequeno excerto se assemelha a um texto teórico de teoria da tradução e serve de mote para essa pesquisa. Ora, se mesmo Rosa, notadamente metódico, deixava em segundo plano um dos principais aspectos de seu fazer artístico face à relevância da tradução em si e do potencial de seus desdobramentos, buscarei nas análises exercitar um princípio muito caro a Haroldo de Campos, o de ressaltar nas traduções também os frutos legados, os ganhos, compreendendo que a tradução presta um serviço ao texto de origem. Na carta ora observada, por exemplo, vemos que Harriet de Onís apenas teve acesso a Guimarães Rosa por causa desta tradução “razoável” de Ghiano e Kraly para o espanhol, que por vários motivos, dentre eles sociais e geográficos, é mais acessível ao público norte-americano do que a língua portuguesa. Apenas isto seria o suficiente para justificar sua importância.

2.2. UM BREVE PANORAMA: CONSENSOS TRADUTÓRIOS

Entendo que para fazer uso de duas teorias atuais no campo dos Estudos da Tradução se faz necessário ao menos um breve exame de sua história, não como passo protocolar e isolado, mas de forma a compreender a visão de nomes importantes deste campo de estudo e evidenciar sobretudo como princípios e mesmo metodologias seculares dialogam e evoluem. Em vez de um ponto de partida meramente cronológico, prefiro construir este item com base em três aparentes consensos na área da tradução. Para isto, dentre outras obras e autores, utilizarei a coletânea de artigos *Theories of Translation*, editada por Rainer Schulte e John Biguenet (1992).

O primeiro consenso resulta da categorização dos tipos de tradução, sobretudo no que diz respeito a sua natureza. Começando por Dryden, passando por Goethe, Jakobson e Bense, mesmo a quantidade de categorias coincide na maior parte dos casos e, via de regra, são

divididas em três. Mais importante, no entanto, do que a quantidade de categorias existentes, é que as classificações se baseiam nos mesmos princípios, a saber, de proximidade e afastamento do texto fonte, normalmente relacionados aos conceitos de domesticação e estrangeirização e que afinal convergem para apenas um fator: a proximidade e seus graus, em que uma correspondência plena seria apenas um ideal, como uma referência.

Para John Dryden, as traduções podem ser classificadas em Metafrase, Paráfrase e Imitação. A primeira seria aquela em que o autor é traduzido literalmente e cita como exemplo a tradução de *Art of Poetry*, de Horácio, por Ben Johnson. A Paráfrase seria, como o próprio nome indica, uma espécie de reescrita, em que o tradutor busca proximidade com o autor, para que não se perca, mas com maior liberdade, de forma que possa inclusive ampliar o texto, mas sem alterá-lo. Sobre a Imitação, Dryden curiosamente se questiona sobre a própria nomenclatura e sua adequação, pois não está convicto de que possa verdadeiramente ser considerado tradutor quem procede de acordo com os parâmetros os quais utiliza para descrever esta categoria. Assim, Metafrase, Paráfrase e Imitação, estariam, nesta ordem, passando de um grau maior ao menor de proximidade.

Schleiermacher, apesar de não fazer exatamente uma lista ou classificações, também usa inicialmente uma oposição entre Paráfrase e Imitação. Sobre a primeira, entende que “procura superar a irracionalidade das línguas, porém apenas de uma maneira mecânica” (SCHULTE & BIGUENET, 1992: 40). Após uma comparação entre o trabalho do parafraseador e a matemática, compreende que a linguagem passa por um processo de redução e que as impressões subjetivas são completamente abandonadas. No que diz respeito ao que chama de Imitação, temos o oposto: a submissão do tradutor à irracionalidade das línguas. Ainda assim, esta forma de tradução também não busca reproduzir a forma do texto de saída e sacrifica sua identidade para aplicar o mesmo efeito causado pelo texto aos seus leitores originais. Após a descrição destas duas categorias iniciais, também Schleiermacher aponta uma terceira e aos que decidem seguir por ela chama de tradutor verdadeiro. Sobre o tradutor desta categoria, entende que deva escolher entre o leitor ou o escritor, abandonando um e se movimentando em direção ao outro, o que mais uma vez nos leva ao princípio da proximidade entre tradutor, autor e leitor.

Johann Wolfgang Goethe, escritor, cientista e filósofo alemão, é categórico e também divide os tipos de tradução em três, das quais apenas a segunda recebe oficialmente uma nomenclatura. Não por acaso, ela é marcada pelo nome “parodistic”, que não apenas carrega a ideia de imitação como ainda um estigma de algo menor, quase jocoso. O princípio da

proximidade entre tradutor, autor e leitor também pode ser observado em Goethe, porém por um prisma diferenciado que mais à frente vai gerar o que hoje chamamos de domesticação e estrangeirização. Com base em suas descrições, é possível chamar a primeira categoria de “prosa plana”, que estaria menos próxima do texto fonte, neutraliza seus aspectos estéticos e outras características formais. Para Goethe, este tipo de tradução “reduz mesmo as mais exuberantes ondas de entusiasmo poético a água parada” (SCHULTE & BIGUENET, 1992: 60). A terceira e última categoria pode ser chamada “identificadora” ou “interlinear”, traduções de dois termos usados por Goethe em sua breve descrição deste tipo de tradução que “tenta identificar a si mesma com o texto fonte (p. 63).

Outro autor a dividir as categorias tradutórias em três níveis é Roman Jakobson, um dos mais importantes representantes do Formalismo Russo. Para ele, uma tradução pode ser classificada como intralingual, interlingual e intersemiótica.

A primeira muito se assemelha ao que pensa Schleiermacher a respeito do próprio ato de se comunicar e, como a própria nomenclatura indica, trata de traduções dentro do próprio idioma. Note-se que, apesar disto, Jakobson não entende que possa haver equivalência perfeita mesmo entre as palavras que entendemos por sinônimas. Da mesma forma, no nível interlingual, o autor fala em um processo decodificação e equivalência parcial, em que as mensagens seriam interpretações adequadas de unidades cognitivas. Sobre a tradução intersemiótica, em suas próprias palavras, diz que “é uma interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”⁴. Curiosamente, as três categorias de Jakobson são, respectivamente: *rewording*, ou seja, uma reorganização das palavras; *translation proper*, deixando claro o que, para ele, trata-se realmente de tradução; e *transmutation*, em cuja descrição várias vezes se reporta à tradução de poemas e que carrega em si essa ideia de transformação, indispensável à tradução de textos literários.

E finalmente temos a categorização proposta originalmente por Bense, retomada por Campos e que é base para essa pesquisa, sobre os níveis de informação, a saber, documentária, semântica e estética, em que a documentária estaria mais próxima ao caráter literal e a estética, no outro extremo, estaria mais relacionada à expressão e liberdade artística. Aplicando estes conceitos à tradução literária, temos uma gradação interessante e, graças ao conceito de transcrição, de Campos, potencialmente inversa: por seu caráter estético, não necessariamente aqui um maior grau de proximidade entre tradução e texto fonte significa

⁴ “...is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems (p. 145)

uma busca por um pretense ideal de fidelidade.

O segundo consenso tradutório é de que a poesia reside em um patamar diferenciado na tarefa da tradução. Na verdade, a este respeito, por bem pouco não temos uma consonância realmente radical: de que, simplesmente, não seja possível traduzir poesia. Para Dryden, por exemplo, “No man is capable of translating poetry”, uma vez que entende as palavras usadas neste gênero como ornamentos e que mudá-las seria como uma injúria ao autor e seu trabalho.

Da mesma forma, Arthur Schopenhauer, filósofo alemão do século XIX, em *Sobre Línguas e Palavras*, afirma: “Poemas não podem ser traduzidos” (SCHULTE & BIGUENET, 1992: 33). Para ele, só se pode falar em termos de transposição e, ainda assim, o resultado é estranho. Sua visão acerca da produção poética é de que a palavra é o produto mais durável do ser humano e que uma vez tendo o poeta conseguido forjar seu sentimento mais fugaz à mais adequada palavra, este conseqüentemente não encontrará equivalência em outro idioma.

Para Paul Valéry, “O poeta é um tipo peculiar de tradutor, que traduz linguagem comum em ‘língua dos deuses’” (SCHULTE & BIGUENET, 1992: 118). Em uma comparação inicial com a produção escrita e, posteriormente, com o próprio ato de se comunicar em geral, aproxima a tradução das modificações corriqueiras em nossos discursos e de como nos reportamos de uma maneira aos nossos amigos e de outra aos demais falantes nas mais variadas situações cotidianas. Da mesma maneira, acredita que há também uma linguagem para a prosa e outra para poesia, ou mesmo várias em cada categoria.

Em seu texto “Tradução: Literatura e Letras” Octavio Paz escreve sobre o fracasso da maioria das tentativas de tradução poética. Para ele, “em teoria, apenas poetas deveriam traduzir poesia; na prática, poetas raramente são bons tradutores” (SCHULTE & BIGUENET, 1992: 158). Sua visão acerca da tradução se assemelha inicialmente a de Jakobson. Paz usa o exemplo de uma criança que pergunta a sua mãe o significado de uma palavra nova e entende que este processo tradutório em sua essência não difere da tradução entre línguas diferentes. Sobre o fazer poético, especificamente, acredita que “poesia é expressa em linguagem, mas vai além da linguagem” (p. 159), de forma que vai no sentido oposto à prosa, transformando a língua de maneira radical e, por fim, afirma que os significados de um poema são múltiplos e mutáveis e que “as palavras do poema são únicas e insubstituíveis. Mudá-las seria destruir o poema” (p. 159).

É precisamente sobre este aspecto da tradução poética que podemos observar um ponto de vista diferente sobre o mesmo fenômeno. Com base no conceito de sentença absoluta de Fabri (1958) que, em linhas gerais, entende frase como uma unidade na qual sentido e

forma são indissociáveis e, por consequência, irreproduzíveis, Campos (1963) não nega este fenômeno, mas o usa como argumento para que a tradução seja realizada a partir dele, de forma a atingir os mesmos propósitos originais por meio de uma nova criação.

O terceiro consenso tradutório é o mais sólido dos três e surge como um ponto de convergência conclusivo aos mais diferentes caminhos teóricos: de que traduzir não é uma tarefa realizável de forma plena. Dryden, que chega a se referir à tradução como uma doença, afirma que há muitos detalhes que acabarão sendo abandonados por força de algum tradutor inapto na língua do autor e que “é impossível render todos aqueles pequenos ornamentos da fala em qualquer das duas línguas”⁵ (p. 30). Dryden acredita, no entanto, que ainda é mais importante que o tradutor capture o sentido e o espírito da obra e que desta forma suprirá qualquer perda ou defeito.

Seguindo uma linha de raciocínio muito semelhante, Wilhelm von Humboldt, linguista e filósofo alemão, escreve sobre a imprecisão da própria palavra e, desta forma, pergunta, retoricamente, como poderia existir equivalência entre palavras de idiomas diferentes, se ela não existe mesmo entre a palavra, sua natureza ideal e seu correspondente no mundo físico. Para ele, mesmo a comparação das mais cuidadosas e confiáveis traduções revelaria diferenças e falta de uniformidade para com seus originais e afirma que “pode-se mesmo argumentar que quanto mais uma tradução se empenha em direção à fidelidade, mais afinal ela se desvia do original” (SCHULTE & BIGUENET, 1992: p. 56).

Schleiermacher descreve uma intrincada e filosófica compreensão da relação entre leitor, autor e tradutor, na qual leva em consideração a competência deste último em unir indivíduos de dois mundos diferentes, tendo por instrumento apenas a si mesmo e suas inerentes variações de compreensão e, mesmo, de admiração em relação ao autor do texto original, e sua própria língua que, em suas próprias palavras, “em nada corresponde exatamente à outra”.

Em *A Miséria e o Esplendor da Tradução*, Ortega y Gasset apresenta uma visão sobre este consenso que muito se assemelha à de Paulo Rónai a respeito da produção artística como um todo: a de que, afinal, se o trabalho de todo poeta, pintor ou escultor é, desde sua origem, irrealizável de forma plena, como seria diferente com a tradução? Ortega y Gasset, no entanto, após um colóquio em que ocasionalmente se discutiu a impossibilidade de traduzir certos filósofos alemães, foi mais a fundo e atribui este caráter de inexatidão a qualquer ação

⁵ it is impossible to render all those little ornaments of speech in any two languages.

humana e, sobre a tradução, especificamente, perguntou-se de forma retórica se não seria uma atividade necessariamente utópica. Vale ressaltar que, da mesma forma como para Rónai, a tão rediscutida ideia de intraduzibilidade não é vista aqui de forma negativa ou mesmo como um eterno lamento, mas como algo natural e de forma alguma impeditivo ao ato de traduzir.

Desta forma chegamos a Haroldo de Campos e seus conceitos de transcrição e de máquina da tradução, desenvolvidos a partir de Fabri (1958) e sua sentença absoluta, que compreende enunciados enquanto unidades de fragilidade máxima que não podem ser reproduzidas de outra maneira sem que haja alguma perda. Campos defende uma recriação transformadora, que tenha como foco o efeito estético produzido no texto fonte, ainda que por vias diferentes, como uma máquina que o tradutor, enquanto leitor, desmonta e, posteriormente, remonta em seu próprio idioma de maneira diferenciada e criativa.

Com base nas teorias observadas neste breve panorama, pode-se dizer que boa parte da complexidade inerente ao ato de traduzir está no caráter multifacetado da linguagem, que confere à palavra um potencial semântico difícil de mensurar, sobretudo se considerarmos os elementos próprios no léxico de cada comunidade linguística. Partindo dos consensos de que a tradução se dá dentro de uma escala de aproximação em relação ao texto fonte, de que poesia reside em um patamar diferenciado dentro da tradução, de que traduzir não é uma tarefa realizável de maneira plena e ainda levando em consideração que as obras de Guimarães Rosa foram construídas com forte teor poético e antropológico, passarei agora mais detidamente ao exame dos conceitos de Campos acima mencionados, bem como de contribuições recentes dos estudos antropológicos para o campo da tradução.

3 UM MERGULHO NA TEORIA

Neste capítulo analiso dois aspectos da tradução que, por suas naturezas distintas, podem mesmo parecer estar em oposição, mas que são, na verdade, complementares. Refiro-me, por um lado, a elementos estritamente textuais, que fazem parte da obra objetivamente e, por outro, a fatores externos ao texto, tais como informações sociais, geográficas, históricas e outros dados culturais que influenciam sua produção, tradução e recepção. Observarei inicialmente essa multidimensionalidade inerente à tradução e seu impacto para depois, consciente de sua relevância e efeito, usar a lupa da teoria na especificidade material das palavras.

3.1. MULTIDIMENSIONALIDADE E TRADUÇÃO

Visitar diferentes comunidades, compreender seus costumes e tomar nota acerca de peculiaridades culturais de toda a natureza, seja em suas vestimentas, reações, modo de falar ou de comer: por mais que estes procedimentos possam parecer uma breve descrição do trabalho de um antropólogo, aplicam-se também ao fazer literário de Guimarães Rosa. A aproximação entre literatura e antropologia, campos epistemológicos e irremediavelmente amalgamados, começa a ser percebida, explicitada e teorizada.

De acordo com Severi e Hanks (2014), tradução está presente em todos os passos do trabalho do antropólogo, seja em descrições etnográficas ou em análises de discursos e instituições sociais. Na redação de seus textos, como atesta Marília Cardoso, professora do Departamento de Letras da PUC-Rio, em seu artigo “Cadernos de Rosa: uma lição benjaminiana sobre a arte da linguagem” (2006), Guimarães Rosa comumente realizava exaustivo trabalho de campo. Sua obra é resultado de muita pesquisa. Diplomata e conhecedor de vários idiomas, estava sempre imerso em processos de tradução, tanto entre idiomas diferentes como nas variantes sertanejas do português brasileiro. Para além da linguagem, traduzia também a própria vida deste povo em prosa poética.

Severi e Hanks pensam a tradução como um fenômeno multidimensional e compreendem a linguagem enquanto primeira e mais importante dimensão neste processo. Ao mesmo tempo apontam uma série de outros fatores como camadas de informações complementares. Os autores observam que mesmo abordagens que centram a tradução na linguagem, tais como Jakobson, Benveniste e Pierce, já consideram a importância de

elementos extratextuais e de que, nos últimos 50 anos, linguistas e antropólogos têm se esforçado em desenvolver estudos com forte embasamento social e etnográfico bem como de outros aspectos tais como a metalinguagem, a análise do discurso e de relações multimodais. Lloyd (2014) parte do princípio que a própria realidade é multidimensional e entende a tradução como uma questão de inteligibilidade mútua em diversos registros, dentre eles, uma determinada língua natural, de maneira que, se aceitamos a natureza multidimensional da realidade, ter como objetivo uma tradução definitiva e única seria uma miragem. Este conceito se aproxima do que Severi e Hanks entendem por tradução social que, de maneira geral, considera, para além da dimensão da linguagem, a troca de valores, teorias e artefatos culturais, tais como os processos que envolvem conversão religiosa ou mimese cultural.

Em *Primeiras Estórias* (1962) temos vários exemplos de literatura embebida de fazer antropológico. No conto “Famigerado” temos uma espécie de duelo tradutório. Um farmacêutico recebe inesperadamente em sua casa um grupo de homens montado a cavalo. O líder do grupo, Damázio, conhecido na região por ser muito perigoso, pergunta a ele o significado da palavra que dá nome à narrativa: famigerado. Desde este momento a tradução está em toda a parte, no próprio plano da narrativa. Sem ter certeza das reais intenções do visitante e temendo por sua própria vida, o anfitrião observa atentamente cada possível indício de perigo. Em suas próprias palavras, “A conversa era para teias de aranha. Eu tinha de entender-lhe as mínimas entonações, seguir seus propósitos e silêncios” (PE, 59). Mesmo quando Damázio anunciou o que viera fazer ali, o farmacêutico ainda estava preocupado com a possibilidade de alguém ter dito equivocadamente que fosse ele o autor do que haviam falado sobre seu interlocutor. Assim, explicou a palavra em questão a Damázio, ocultando-lhe, porém, seu sentido negativo. Por meio do narrador e em meio a tantos elementos regionais, Guimarães Rosa traduz a atmosfera do conto e a ele confere caráter universal em “O medo é a ignorância extrema em momento muito agudo” (PE, 57).

Sem entrar na discussão acerca da universalidade da obra, que poderia ser objeto para outra tese, como dar conta de elementos regionais tão significativos em textos literários quando de sua tradução? Como traduzir um rio? Ora, em língua inglesa, por exemplo, parece óbvia a equivalência da palavra “river”. Porém, como fazer a tradução do sentimento de um povo acerca da importância de um rio, da chuva, do sol? Não possuem os elementos da natureza significados diferentes para cada cultura? Sobre essas diferenças, Lloyd (2014: 223) escreve: “[...] o que a parte de uma música significa para uma pessoa em uma ocasião nunca será precisamente o que ela significa para outra naquela ocasião, ou mesmo para a mesma

pessoa em uma ocasião diferente”⁶.

Assim, mergulhemos outra vez nos contos rosianos, mais especificamente em “A terceira margem do rio”. Nele, um homem decide, de forma repentina e sem motivo aparente, isolar-se de todo o contato social em uma pequena canoa. Sabemos da história através de seu filho. A certa altura e tendo passado já vários anos após a decisão do pai, o próprio filho começa a sentir os efeitos da idade e, sobre seu pai, pondera:

Eu sofria já o começo de velhice – esta vida era só o demoramento. Eu mesmo tinha achaques, ânsias, cá de baixo, cansaços, perrengue de reumatismo. E ele? Por quê? Devia de padecer demais. De tão idoso, não ia, mais dia menos dia, fraquejar do vigor, deixar que a canoa emborcasse, ou que bubuiasse sem pulso, na levada do rio, para se despenhar horas abaixo [...] (PE, 84).

“Bubuiar” é um verbo bastante específico. Significa flutuar na superfície da água, de forma a estar praticamente coberto, mesmo o rosto, guardando ainda alguma relação com borbulhar, fazer borbulhas. Na versão inglesa, “The Third Bank of the River”, Barbara Shelby opta, como faz várias vezes durante esta narrativa, pela simples omissão da palavra. Como resultado do trecho acima citado, temos:

I was suffering the onset of old age – this life of mine only postponed the inevitable. I has bed spells, pains in the belly, dizziness, twinges of rheumatism. And he? Why, oh why must he do what he did? He must suffer terribly. Old as he was, wah he not bound to weaken in vigor sooner or later and let the canoe overturn or, when the river rose, let it drift unguided for hours downstream [...] (TBR, 195).

Fugindo à tentação de qualquer julgamento de mérito ou adequação, a omissão é indicadora da complexidade da manutenção da carga cultural existente no texto fonte. Sobre isto, aliás, a própria autora escreve na sua introdução de *The Third Bank of the River and Other Stories*. Em sua tradução de “A terceira margem do rio”, por exemplo, a Shelby substitui “Do que eu mesmo me alembro” (PE, 79) por “I don’t remember” (TBR, 189), que além de representar a falha na memória por um caminho diferente, usando uma frase negativa ao invés de uma afirmativa, atenua elementos linguísticos importante que contém marcas de oralidade com forte carga social e cultural.

A dificuldade na realização destes procedimentos resulta do que Severi e Hanks (2004) chamam de tradução social, em que não apenas palavras, mas valores, teorias,

⁶ [...] what a piece of music means for one person on one occasion is never going to be precisely what it means for another on that occasion, or even for the same person on a different occasion.

artefatos, bem como outros aspectos culturais, tornam-se maiores que a própria língua. Mesmo quando há aparente equivalência entre termos, as palavras contêm elementos indissociáveis, conseqüentemente a simples substituição do signo não comporta sua carga cultural.

Observemos, por exemplo, o conto “Os irmãos Dagobé”, em que Liojorge, descrito como moço ordeiro e pacato, mata o mais novo dos irmãos em legítima defesa. O funeral é marcado por uma forte tensão e pela atmosfera de vingança imaginada por todos, principalmente quando Liojorge chega ao local e se oferece para ajudar a carregar o caixão. A partir daí todos se tornam tradutores. Buscam compreender cada palavra e movimento dos irmãos. Curiosos e com medo, “muitos, porém, mais pra trás, preparando o foge-foge” (PE, 78), acabam tendo sua leitura dos fatos influenciada, como em “Levou a mão ao cinturão? Não. A gente era que assim previa, a falsa noção do gesto” (PE, 78). Segundo Lloyd (2014:223), “Quando uma conversa ao vivo está em questão, há linguagem corporal dos falantes a considerar e o relacionamento entre eles, de amizade ou hostilidade, cooperação ou competitividade, superioridade ou deferência”⁷.

Gestos e procedimentos também comumente diferem semanticamente de acordo com a cultura local. Isto pode dificultar ainda mais a compreensão das metáforas. Logo no começo da narrativa em questão, por exemplo, há um traço cultural sutil em relação a ritos fúnebres, mas que carrega um detalhe importante para a construção do clima de tensão na narrativa: o temor – e conseqüente reserva – em relação à proximidade física com os mortos. As pessoas que estavam presentes no velório, ainda que temessem ficar junto ao corpo, preferiam permanecer ali ao invés de ficar na presença dos outros irmãos.

Os diferentes aspectos a considerar no trabalho de tradução levam ao que Lloyd chama de multidimensionalidade. Para explicar este conceito, o autor se vale da metáfora da cor e de sua variabilidade decorrente de diferentes matizes, luminosidades e saturação. Também assim são as palavras.

Em *The Third Bank of the River*, em um dos trechos selecionados anteriormente, Barbara Shelby opta pelo verbo “ask” para substituir “alembrear” em “Do que eu mesmo me alembro” (PE, 79). Observando o conceito de multidimensionalidade e se compreendêssemos a palavra “lembrar” como uma cor, teríamos, por exemplo, “relembrar”, “rememorar” e

⁷ When a live conversation is in question, there is body language of the speakers to consider and the relationships between them, of friendliness or hostility, cooperativeness or competitiveness, superiority or deference.

mesmo “alembiar” como matizes. O verbo escolhido não incorre em erro, pois se encaixa nas possibilidades previstas no texto de saída, mas pertencendo a outra cultura, não tem como dar conta das outras dimensões contidas na narrativa.

Cor é abstrato, teórico. Verde é uma ideia, não uma realização. A forma como o artista utiliza o verde em sua pintura é a manifestação real do que significa a cor verde e assim usa uma variação para o musgo e outra para a água. Da mesma forma, as palavras e suas potencialidades semânticas demandam traduções que conservem as possibilidades latentes de compreensão.

Seguindo com a metáfora das cores, esbarramos ainda em outro problema: assim como elas e na sinfonia citada por Lloyd, os mesmos elementos podem ter significados diferentes em outras culturas. O mesmo azul que representa tristeza para um povo, é sinônimo de alegria para outro. Um animal que representa inteligência para uma cultura, pode ser sinal de mau-agouro em determinada região.

A complexidade do processo de tradução se potencializa no texto literário, sobretudo quando o autor o constrói dando especial atenção a elementos culturais. Se para além da multidimensionalidade considerarmos que a obra se assemelha também a um rio, no qual o fluxo contínuo se ressignifica, seguindo livremente e que tão comumente serve de limite geográfico entre os povos, nossas traduções precisam se assemelhar mais a pontes do que a represas.

3.2 A TRANSFORMAÇÃO DE INFORMAÇÃO ESTÉTICA EM SEMÂNTICA

Em “A tradução como criação e crítica”, Haroldo de Campos discute conceitos fundamentais dos Estudos da Tradução no que concerne o campo da traduzibilidade, aplicando-os à nossa realidade literária. Compreendendo a figura do tradutor primeiramente enquanto um leitor diferenciado que depois adentra a própria categoria da produção artística, elenca exemplos de recriação por meio de um exercício crítico voltado à compreensão dos procedimentos tradutórios, que não se quer centrado apenas nos problemas ou equívocos das traduções. Desta forma, por sua visão acerca dos níveis de complexidade de tradução relacionados ao potencial estético das produções artísticas, sejam elas construídas em poesia ou prosa poética, seu texto é de grande relevância aos que se dedicam a análise de obras como, por exemplo, as de Joyce e Rosa.

Como base, Campos se utiliza mormente de um ensaio de Albrecht Fabri (1958) sobre a “sentença absoluta” e o problema da intraduzibilidade, bem como de um artigo de Max Bense (1958) e sua descrição dos três níveis de informação: documentária, semântica e estética, ambos publicados originalmente na revista “Augenblick”, em sua edição de março de 58. O conceito de sentença absoluta, de Fabri, compreende a expressão artística enquanto união perfeita entre forma e sentido, não admitindo sequer uma distinção entre eles. Desta forma, nada existe além da própria estrutura, em que o representado, sendo instrumento, consiste, ao mesmo tempo, na totalidade da representação. Em consequência disto, o simples ato de traduzir implica na aceitação da dissociabilidade da expressão: o tradutor busca transmitir do texto o que não é linguagem e, por definição, o faz em detrimento desta.

Como forma de fundamentar sua visão acerca da tradução como realização artística, Campos se vale das proposições de Bense, que estabelece três níveis de informação, a saber, documentária, semântica e estética. A primeira se refere ao simples registro de dados desprovidos mesmo de contexto, como em um dicionário, uma ata ou manual. A simples adição de um elemento externo ao textual, tal como uma nuance cultural agregada à palavra, um fato histórico que a tenha modificado ou ainda, como citado por Campos, a própria veracidade da informação documental, faz com que esta migre para o nível de informação semântica. Para além destas duas categorias, a informação estética diz respeito aos efeitos artísticos criados na língua pelas mãos do autor. Campos faz uso da primeira estrofe do poema “Formas do nu”, de João Cabral de Melo Neto para explicar sobre a distinção e fragilidade da informação estética. Vejamos:

A fragilidade da informação estética é, portanto, máxima (de fato, qualquer alteração na seqüência de signos verbais do texto transcrito de João Cabral perturbaria sua realização estética, por pequena que fosse, de uma simples partícula). Na informação documentária e na semântica, prossegue Bense, a «redundância» (isto é, os elementos previsíveis, substituíveis, que podem ser reconstituídos por outra forma) é elevada, comparativamente à estética, onde ela é mínima: «a diferença entre informação estética máxima possível e informação estética de fato realizada é na obra de arte sempre mínima». A informação estética é, assim, inseparável de sua realização, «sua essência, sua função estão vinculadas a seu instrumento, a sua realização singular». (2002: 21)

Ainda que tenha se valido primeiramente de um poema em suas argumentações, Campos compreende que a poesia não está limitada a determinado gênero textual, referindo-se também a textos em prosa com alto teor poético e, dentre outros, menciona Guimarães

Rosa.

[...] o problema da intraduzibilidade da «sentença absoluta» de Fabri ou da «informação estética» de Bense se põe mais agudamente quando estamos diante de poesia, embora a dicotomia sartriana se mostre artificial e insubsistente (pelo menos como critério absoluto), quando se consideram obras de arte em prosa que conferem primacial importância ao tratamento da palavra como objeto, ficando, nesse sentido, ao lado da poesia. Assim, por exemplo, o Joyce de *Ulysses* e *Finnegans Wake*, ou, entre nós, as *Memórias Sentimentais* de João Miramar e o *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade; o *Macunaíma*, de Mário de Andrade; o *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

Em um processo de tradução adequado, a categoria das informações deveria ser mantida. Transformar informação estética em informação semântica seria o equivalente a centrar a obra no entendimento do leitor. Este, no entanto, é o procedimento adotado não apenas em “The Third Bank of the River”, como também na maior parte dos outros contos traduzidos de *Primeiras Estórias*.

No conto “A terceira margem do rio”, Guimarães Rosa escreve sobre um homem que, sem razão aparente, resolve deixar sua família para viver no rio, dentro de uma canoa. Sobre ela, o narrador-personagem diz ao leitor que era “[...] especial, de pau vinhático, pequena, mal com a tabuinha da popa, como para caber justo o remador” (p.79).

Não raro, enquanto aprendemos um novo idioma, abrimos nossos olhos para uma compreensão mais profunda de uma palavra em nossa própria língua materna. Nos Estudos da Tradução não é diferente. Em língua portuguesa, a palavra “justo⁸” aponta basicamente, para nove significados principais: os quatro primeiros estão relacionados ao conceito de justiça, equidade, inclusive do ponto de vista religioso; o quinto à exatidão, que associado ao sexto, que funciona como adjetivo e significa “apertado”, parece mais apropriado ao contexto da narrativa. Somem-se a estas ocorrências mais frequentes as possibilidades semânticas de adequação e ainda seu uso como advérbio.

Em Inglês, *just*⁹ não apenas pode ser utilizado com os sentidos previstos em nossa língua, como também com a ideia de “apenas”, que está de acordo e até poderia substituir “justo” na narrativa, mas que não resistiria à troca de contexto, como na frase hipotética “Este vestido está muito justo”. Em espanhol, o sentido de “estrito”, previsto em português, também é possível, mas soma-se a ele também uma possibilidade de exatidão temporal, como

⁸ <http://www.aulete.com.br/justo>, acessado em 24.11.2019.

⁹ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/just>, acessado em 24.11.2019.

em *Júlio llegó muy justo a la fiesta*.

Em “The Third Bank of the River”, tradução do conto rosiano em questão, Barbara Shelby decide pela expressão *only enough room* para dar conta do significado de “justo”. A adequação deste procedimento será discutida mais tarde, mas após observarmos as possibilidades de significado de “justo” em apenas três idiomas, podemos compreender o potencial semântico deste exercício.

Assim, o significado potencial de uma palavra seria a soma de todos os correspondentes em seu próprio léxico e nos outros. Esta equação é tão grande quanto numerosas são as línguas. Como, no entanto, não é exata a nossa ciência, consideremos também as variações da própria língua no tempo e no espaço, suas evoluções e dialetos, enquanto vemos nossa equação tender ao infinito, deparamo-nos com uma palavra frequente nas penas dos principais teóricos da tradução: a suposta intraduzibilidade.

Para Campos, no entanto, isso é pressuposto, sobretudo no campo literário, pois compreende que “a informação estética não pode ser codificada senão pela forma como foi transmitida pelo artista” (p. 21). Aparentemente desanimadora, sua ideia, na verdade, é de que a tradução deve ser feita apesar disto, o que se pode atestar pela aclamada produção de tradução de poesia de Haroldo de Campos.

Vejamos mais dois exemplos. Também em “A terceira margem do rio”, temos a expressão “Nossa mãe jurou muito contra a idéia”, em que a palavra “jurar”, dentre outras variações, pode significar “declarar”, “prometer”, “protestar” ou mesmo “praguejar”. Barbara Shelby elegeu a palavra “railed” para sua versão. Esta escolha dá conta de dois dos significados ora mencionados em português. É possível que o verbo “swear” tivesse uma equivalência semântica ainda maior, mas seguiria deficitário esteticamente. Todavia, neste caso o resultado é menos importante que o processo. Mais relevante é que um falante especializado da língua inglesa tenha decidido utilizar o verbo “to rail” em substituição de “jurar”. Assim, ainda que a carga semântica de declaração e promessa, que existe enquanto possibilidade no texto fonte, não tenha sido contemplada na tradução, dois sentidos possíveis se ratificam na escolha da tradutora, consolidando-os. Ora, se a resposta está na junção de todas as possibilidades das inúmeras versões estrangeiras, seria precipitado esperar a resolução do quebra-cabeça juntando apenas duas peças. Afinal, levando em consideração os Estudos da Tradução, texto fonte e tradução consistem em peças de igual importância na busca pelo quadro semântico completo. Neste jogo, no entanto, algumas peças se perderam pelo tempo, outras não têm encaixe perfeito e algumas sequer foram produzidas.

Uma correspondência mais clara pode ser observada na produção do título do conto “Famigerado”. A tradutora decide pela palavra “notorious”, que além do traço semântico da própria notoriedade, também carrega um sentido negativo, tal qual a ideia em língua portuguesa. Isto tem grande importância na narrativa, que gira em torno da compreensão do significado desta palavra e sua dualidade. Nela, um farmacêutico recebe a visita de um valentão que o questiona sobre o significado da palavra “famigerado”. Imaginando estar em perigo, o anfitrião omite o sentido negativo da palavra em sua explicação.

A esta altura pode parecer tentador comparar os sentidos existentes de um mesmo vocábulo nos vários idiomas e extrair-lhe o que é comum, retirando suas especificidades como que em busca de um traço original. Isto, porém, nos levaria a uma espécie de esperanto limitado e pouco produtivo. Uma língua na qual correspondessem exatamente um significante e um significado, imperaria o sentido literal. No outro extremo, reinaria a metáfora. Porém, ainda que seu caráter polissêmico pareça favorecer o caos semântico, a metáfora atua, na verdade, como instrumento de revelação do que há de mais escondido nas possibilidades semânticas de uma palavra.

Desta forma, a literatura presta grande serviço à tradução. Anthony Burgess, em *English Literature* (1993), utiliza a expressão *exploitation of words* para designar a forma como o texto literário utiliza as palavras, em comparação ao sentido denotativo. Esta superutilização vocabular é uma constante nos textos de Guimarães Rosa. Vejamos, por exemplo, ainda em “A terceira margem do rio”, o trecho “o que consumia de comer, era só um quase” (p. 82). Neste exemplo Guimarães Rosa promove esta exploração vocabular por meio de uma mudança na classe gramatical. A palavra “quase”, passa de advérbio a substantivo, classe em que as palavras normalmente têm sentido completo. Colocada proposadamente ao fim da sentença, sem relação de dependência com outra palavra, “quase” nos leva a compreender que o alimento consumido não era suficiente. Barbara Shelby traduz o trecho em questão por “He did no more than taste food” (p. 193), que contém a mensagem original, ainda que normatizada, sem possibilitar ao leitor a experiência estética e o estranhamento da construção de Rosa.

Em outra parte de seu livro, Burgess nos explica o conceito de unidade artística que é uma espécie de simbiose simbólica na qual o autor reúne dois elementos de mundos distintos, de forma a criar um terceiro, que carrega características de ambos os elementos utilizados na criação. Para isto, utiliza-se do exemplo do escultor, que confere à pedra a beleza de seu modelo e, a este, a perenidade do material utilizado. Para o autor, beleza e verdade são duas

faces da mesma moeda, ideais perseguidos respectivamente pelo homem através da Arte e da Ciência, respectivamente, que resulta numa só coisa: o valor, como algo permanente em que nos agarramos na nossa efemeridade.

Proponho agora pensarmos na língua enquanto organismo. Como tal, este não apenas vive como também se transforma e encontra na tradução um meio de perseverar. Fosse mesmo um ser vivo, possivelmente a língua guardaria grande analogia com o reino das plantas, mormente com as árvores: Elas tem raízes, termo já largamente utilizado pela Linguística para se referir à origem das palavras; tronco e galhos também parecem se adequar facilmente a esta metáfora se pensarmos em uma língua enquanto sistema sólido e as variações que nela existem, sendo diferentes entre si e tomando rumos diversos, mas ainda pertencentes ao mesmo caule; tendo as folhas a primordial função respiratória, pensemos nelas enquanto os falantes, sem os quais uma língua é morta; as flores, como não poderiam deixar de ser, por sua função reprodutiva, seriam a gênese para os novos idiomas que da árvore nasceriam e que dela muito carregariam em suas sementes.

Mas e o tradutor? Onde se encaixa nessa metáfora? Bem, este seria como o vento: invisível por natureza e por vezes menosprezado, tem função primordial: a polinização. É ele quem transita entre duas árvores e as relaciona. É mediador deste casamento, em que o melhor de cada língua será explicitado em fruto. Uns maiores e mais vistosos, outros medianos e talvez menos belos, mas todos resultados de um processo de maturação.

Vejamos, agora com maior detalhamento, alguns destes frutos legados pelos procedimentos de tradução utilizados por Barbara Shelby em “The third Bank of the River”. Sobre este processo, a própria autora considera de uma dificuldade incomum e tem plena consciência das perdas deles resultantes. Na parte final de sua introdução, adverte seu leitor que, para experimentar o texto rosiano de forma completa, seria necessário aprender a língua portuguesa (SHELBY, 1968). É mesmo difícil medir o nível de correspondência entre as versões de uma mesma obra, sobretudo porque mesmo para um leitor brasileiro os textos de Guimarães Rosa representam uma dura tarefa. Não podemos nos esquecer de que o tradutor é, antes de tudo, leitor e precisa ativar seu horizonte de expectativas para buscar atribuir, coerentemente, significado ao que lê. Ao traduzir, fará isso a partir de sua leitura particular. A seguir, observemos um trecho de “A terceira margem do rio”, de *Primeiras Estórias* e duas de suas versões para a língua inglesa:

“A terceira margem do rio” (<i>Primeiras Estórias</i>)	“The Third Bank of the River” (<i>The Third Bank of the River</i>)	“The Third Bank of the River” (<i>The Jaguar</i>)
Sem alegria nem cuidado, nosso pai enalçou o chapéu e decidiu um adeus pra gente (p. 80).	Neither happy nor excited nor downcast, Father pulled his hat well down on his head and said one firm good bye (p. 190).	Without either a care or any sign of joy, our father jammed his hat on his head and said goodbye to us, as if he’d made up his mind (p. 157).

No exemplo, “adeus” serve como complemento para o verbo decidir, o que não é usual na língua portuguesa e nos causa um estranhamento inicial, para, posteriormente, conferir caráter definitivo à despedida. Podemos ver que ambos os autores não buscam reproduzir o efeito resultante da escolha lexical rosiana, mas apenas transmitir sua compreensão a partir do texto. Ou seja, na tradução, o leitor recebe a seriedade da decisão, sem, porém, sentir o efeito estético do texto fonte.

Retomando a metáfora proposta anteriormente da língua enquanto organismo, cada nova versão das obras de Rosa representa uma semente levada pelo vento sempre mais distante. Assim, mesmo considerando o problema do abrandamento sofrido pelo texto de saída quando traduzido, do qual a própria tradutora é consciente, temos nas mãos o resultado da aproximação entre duas línguas e rico corpus para toda a sorte de pesquisas.

Como todo ser vivo, a linguagem persevera e anseia por perenidade. Para transpor fronteiras geográficas, vence também as linguísticas e, como postula Jauss, se constitui historicamente. Na literatura, por meio de metáforas, a linguagem se perpetua em unidades artísticas e atravessa gerações, sobrepujando o tempo. Fruto da limitação humana, alcança a eternidade e por meio dela deixamos nosso legado, seja através da arte ou da ciência.

3.2.1. A máquina da tradução e a fragilidade da informação estética

Considerando os três níveis de informação e o grau de variação no que seria uma espécie de escala de fragilidade, tanto a documentária quanto a semântica seriam menos frágeis, suportando melhor a transposição para outros idiomas, sobretudo porque dentro do seu próprio sistema linguístico permitem maior variabilidade. Dessa maneira, “Este autor já

produziu três livros este ano”, “Este escritor já lançou três obras em 2019” e “Em 2019, três volumes já foram publicados por este autor” podem funcionar alternadamente sem grande prejuízo de significado. Entretanto, quando adicionada alguma informação estética na construção de um texto, mesmo na língua fonte muitas vezes uma simples mudança sintática acarreta a dissolução do efeito. Assim, nesta escala, informações estéticas estariam posicionadas no mais alto grau de fragilidade, ao contrário das demais. Como entendimento central desta variação, emerge a tese de que a categoria das informações não deve ser alterada na tradução, de forma que o efeito estético não se perca. Ainda assim, é preciso partir da compreensão de que as informações estéticas do texto fonte e de sua tradução não serão as mesmas, ainda que possuam conteúdo semântico semelhante.

Passo agora ao conceito de máquina de tradução. Uma vez tendo compreendido o caráter artístico da tradução e considerando a fragilidade das informações estéticas de um texto, temos construída esta metáfora da máquina sendo desmontada e refeita pelo tradutor. Isto pode parecer paradoxal se retomarmos o conceito de Fabri e sua “frase absoluta”, mas a verdade é que Campos não entende intraduzibilidade enquanto fator que interdite a atividade tradutória, mas como uma espécie de pressuposto, apesar do qual devemos produzir. Seguindo com a metáfora, temos como resultado duas etapas: seu desmonte, quando o tradutor exerce aquele papel do leitor atento de Rónai e, posteriormente, do artista, quando passa a remontá-la. Em sua oficina, no entanto, com a máquina já desmontada à sua frente, nem sempre o tradutor consegue – ou mesmo decide – remontá-la, seja por sua própria escolha ou mesmo por uma imposição de seu idioma, que na limitação do léxico resultante de suas experiências como falante e leitor, não lhe oferece, por vezes, peças compatíveis, que possui apenas algumas similares ou que simplesmente não as tenha.

Assim, para Campos, traduções artísticas serão tratadas como recriações. Para exemplificar este procedimento, utiliza dois autores: Ezra Pound e Manuel Odorico Mendes, apontando sobretudo os fatores positivos na edição largamente depreciada pela crítica da tradução de *Odisséia* de Mendes, analisando aspectos como a sonoridade das onomatopeias usadas para representar o barulho do mar e a criação de neologismos, tais como “bracicândida” sobre Helena. Em relação a Pound, aponta-o como sendo o maior exemplo de recriação literária e o faz apesar de ter observado em sua obra também importantes problemas na produção, tais como evidentes equívocos, que entende o autor serem superados por uma intuição quase sobrenatural do cerne do texto, do qual apenas se afasta para lhe ser mais fiel. Tanto em sua abordagem à produção de Pound como de Mendes, Campos segue a máxima

traduttori traditori e este princípio de compreender as limitações e mesmo falhas na tradução como menos relevantes à análise do que os frutos legados pelos acertos.

Em “Os vastos espaços”, Rónai procede de maneira semelhante quando ratifica a tradução de Meyer-Clason de *Grande Sertão: Veredas* para o alemão como uma das melhores já produzidas e, ainda assim, analisa um de seus enganos meramente vocabulares que, pela mesma espécie de intuição milagrosa em Pound, acaba funcionando naquele sistema, gerando nova informação estética e se estabelecendo, curiosamente com o aval do próprio Rosa. Sobre a discussão acerca da intraduzibilidade, Rónai entende que autor e tradutor se dedicam à mesma tarefa, ambas impossíveis: a pura expressão. Deste ponto de vista, mesmo ao autor, seja ele poeta ou pintor, já seriam deficitárias, em suas próprias essências, as palavras e as pinceladas. Insuficientes na tarefa de delimitar em texto ou imagem o que não é palpável.

4 ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE NEOLOGISMOS, DINAMIZAÇÕES E TROCADILHOS

Tomemos agora nosso objeto de forma mais palpável para enfim analisá-lo em seus vários ardis resultantes da intrincada obra legada por João Guimarães Rosa. Em seu livro *Trilhas no Grande Sertão*, Cavalcanti Proença discute em *Grande Sertão: Veredas* boa parte dos recursos estilísticos que analiso a seguir. Pode-se dizer que este capítulo se ocupa da análise da tradução dos aspectos formais mais produtivos em *Primeiras Estórias*, sobretudo no que diz respeito à construção de Neologismos e Dinamizações. Começo por aquele que é também um dos mais estudados e tem seu potencial analítico ainda ampliado pelo escopo dos Estudos da Tradução, uma vez que, consistindo comumente em empecilhos para os próprios leitores de língua portuguesa, apresentam-se como verdadeiros desafios aos que se aventuram a traduzi-los. Ao fim de cada item deste capítulo, para efeito de melhor visualização dos resultados das análises, proponho uma tabela dividida em quatro categorias que representam o procedimento de cada tradutor frente aos recursos estilísticos ora analisados.

4.1 NEOLOGISMOS

Em seu arbítrio criador, um recurso amplamente utilizado por Guimarães Rosa é a construção de neologismos. Cavalcanti Proença, em “Aspectos Formais” (1957), sobre este tipo de processo criativo, descreve duas categorias principais de neologismo, a saber, aglutinação e justaposição. O autor entende por aglutinação o vocábulo resultante de dois radicais agregados e dá como exemplos “brumalva” e “fechabrir”. Na justaposição, como o próprio nome indica, as palavras aparecem tão somente anexadas, sem que os radicais se superponham. Seus dois exemplos, a saber, “sol-se-pôr” e “quem-com-quem” foram produzidos com o auxílio de hifens, mas é comum também a ocorrência deste fenômeno sem o sinal gráfico em *Primeiras Estórias*. Importante ressaltar que Cavalcanti Proença, no mesmo item, trata da prefixação como um dos métodos mais produtivos da obra rosiana, sem, porém, deixar claro se compreende seu resultado como neologismo. Nesta tese, prefixação e sufixação são compreendidos como instrumentos de outro processo criativo, a que Paulo Rónai chama Dinamização (1968), objeto de análise de nosso próximo item.

Em termos de tradução, o uso de neologismos torna a tarefa ainda mais desafiadora. Vejamos o exemplo de “circuntristeza” logo na primeira das narrativas “As margens da

alegria”, que descreve o estado de espírito do personagem Menino, que neste momento da narrativa experimenta a confusão de sofrimentos pela morte de um peru que observara no quintal de seus tios. Estava circunspecto pois ponderava uma série de fatores – dentre eles se era correto demonstrar sofrimento pelo animal – e factualmente triste por sua morte, graças ao deslumbramento de seu primeiro contato com o peru.

Como era uma possibilidade em língua inglesa, Barbara Shelby reaplica a fórmula de Rosa e tem por resultado o neologismo *circumsadness*. Esta escolha recria o efeito produzido em língua portuguesa e proporciona ao seu leitor uma experiência construída nos mesmos moldes que parece reproduzir o efeito do texto fonte sem qualquer perda. David Treece, por outro lado, preferiu produzir a expressão *saddening-all-around*, que descreve bem os sentimentos do Menino, porém utilizando um caminho diferente. O mesmo acontece com “entrelembro”, do conto “A terceira margem do rio”, traduzido por Treece como “vaguely remember” e por Barbara Shelby “half-recall”.

Nos quadros a seguir, veremos outras ocorrências deste mesmo processo de produção nas demais narrativas do livro. Nos contos seleccionados por Treece para sua coletânea de traduções, incluirei ainda uma terceira coluna comparativa.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Famigerado”	“Notorious”
Sobressalto. Damázio, quem dele não ouvira? O feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo. Constando também, se verdade, que de para uns anos ele se serenara – evitava o de evitar. Fie-se, porém, quem, em tais tréguas de pantera? Ali, antenasal, de mim a palmo! (p. 58)	That gave me a fright. Damázio – who hadn’t heard of Damázio? The stories of his ferocity had traveled for miles around. He had dozens of deaths on his conscience. A very dangerous man. They also said, and it might have been true, that he had calmed down some in the last few years, that he steered clear of a trouble when he could. But, for all that, who’s willing to put his trust in the truce of a panther? And there he was, a hand’s span away, right in front of my nose! (p. 221 - 222)
Com arranco, calou-se. Como arrependido	All of a sudden he pulled up short, as if he

<p>de ter começado assim, de evidente. Contra que aí estava com o fígado em más margens; pensava, pensava. Cabismeditado. Do que, se resolveu. (p. 58-59)</p>	<p>was sorry he had started out that way, spilling his story right off. He thought and thought, hangdog head hanging down. Then he made up his mind and his face lighted up. (p. 222)</p>
<p>E já me olhava, interpelador, intimativo – apertava-me. Tinha eu que descobrir a cara. – <i>Famigerado?</i> Habitei preâmbulos. Bem que eu me carecia noutra ínterim, em indúcias. Como por socorro, espiei os três outros, em seus cavalos, intugidos até então, mumumudos. (p. 60)</p>	<p>He was looking at me now, inquiringly, threateningly, closing in on me. I had to show my hand. “Notorious?” I thought about how I could lead up to it. What I needed right then was a breathing spell to think it over. Casting around for help, I glanced at the three men on horseback, wrapped up in themselves all that time, mute as mummies. (p. 224).</p>
<p>- “Vosmecê declare. Estes aí são de nada não. São da Serra. Só vieram comigo, pra testemunho...” Só tinha de desentalar-me. O homem queria estrito o carozo: o verivérbio. (p. 60)</p>	<p>“Go on and tell me. Don’t pay any mind to them. They’re from up in the hills. I only brought ’em along as witnesses.” I was in a tight spot and had to work myself out of it somehow. The fellow wanted the gist and the gospel. (p. 224).</p>

“Famigerado” é um dos contos de *Primeiras Estórias* em que mais temos exemplos de trabalho com neologismos e oralidade, por sua grande relevância, este último aspecto, será inclusive analisado mais detidamente no último capítulo desta tese. Nos quatro casos destacados, Barbara Shelby opta pela substituição explicativa. No primeiro, a tradutora descreve exatamente a imagem original de proximidade, sem, porém, fazer qualquer referência à estrutura da palavra em português: ela alcança o plano semântico em detrimento do estético. Além disso, a ordem das informações foi trocada sem que isso se devesse à maior rigidez sintática da língua inglesa. Para Nilce Sant’Anna Martins, em seu *O Léxico de Guimarães Rosa* (2001:89), a entrada “cabismeditado” é descrita como “Que medita de cabeça baixa. // Comp. cunhado pelo A., mediante a troca do segundo elem. De **cabisbaixo**; termo de significação condensada, impressivo”. A formulação de Shelby para este termo não parece sequer dar conta da informação resultante da junção entre cabisbaixo e meditado:

temos uma aliteração originalmente inexistente em uma frase que parece se referir apenas à primeira acepção utilizada no neologismo. Neste trecho temos também a simples omissão de uma frase inteira e a fusão de períodos, que terminam reduzidos à metade, o que resulta em uma diminuição importante nas pausas da narrativa. Por outro lado, em “mute as mummies”, ainda que não tenhamos uma só palavra e sua construção contribua para a elucidação do sentido, os conteúdos semânticos e fonéticos se complementam. Tanto neste trecho como no último do quadro anterior é possível observar a tendência elucidativa da tradução. No terceiro isto se dá por meio da palavra “men”, informação apenas implícita em língua portuguesa e, no quarto, o alongamento do período, que em número de palavras mais do que triplicou e ainda na sequência a completa substituição do neologismo por uma frase que apenas visa substituir sua informação.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>	<i>The Jaguar</i>
“Sorôco, sua mãe, sua filha”	“Sorôco, His Mother, His Daughter”	“Soroco, his Mother, his Daughter”
Aí que já estava chegando a horinha do trem, tinham de dar fim aos prestes, fazer as duas entrar para o carro de janelas enxequetadas de grades. Assim, num consumo, sem despedida nenhuma, que elas nem haviam de poder entender. (p. 65).	It was about time for the train to come, and they had to make an end to the preliminaries and get the two women into the car with its windows crisscrossed with bars. It was done in a twinkling, with no farewells – which the two women would not have been able to understand anyway. (p. 216).	And then it was very nearly time for the train to be arriving, they had to finish off the preparations, get the two women aboard the carriage with its windows and their latticework grille. Swallowed up just like that, in a second, without any farewells, for they wouldn’t be able to understand any of it. (p. 170).
Por derradeiro, o Nenêgo ainda se apareceu na plataforma, para os gestos de que tudo ia em ordem. Elas não haviam de dar trabalho.	Last of all, Nenêgo appeared on the platform, gesturing to show that everything was all right. The two women were not going to make any	Finally, Nenego appeared one last time on the platform to sing that everything was in order. They wouldn’t be any trouble.

<p>Agora, mesmo, a gente só escutava era o acorção do canto, das duas, aquela chirimia, que avocava: que era um constado de enormes diversidades desta vida, que podiam doer na gente (p. 65)</p>	<p>trouble. Now all that could be heard was the women's lively singing, that shrill, distracted chanting which symbolized the great vicissitudes of this life, which can hurt you [...] (p. 217).</p>	<p>And now indeed, all that could be heard was the heartening sound of their caroling, that evocative reel testifying to the manifold changes of this life that could inflict their grief on you (p. 170).</p>
---	---	--

O conto “Sorôco, sua mãe, sua filha” é um dos que possuem duas versões para língua inglesa e tão somente para “consumiço” precisaríamos de outras tantas traduções para dar conta de seu valor estético e potencial semântico. A narrativa acompanha um homem chamado Sorôco que leva duas mulheres, sua mãe e sua filha, ambas com problemas mentais, para a estação de trem, de onde partiriam de maneira definitiva. No primeiro neologismo em destaque, há uma gama de possibilidades condensada, cada uma delas ratificada pelo enredo. Por ter sido utilizada inteira, “sumiço” é uma das palavras que logo salta aos olhos, sobretudo pelo caráter de despedida rápida e sem volta reiterado por toda a narrativa como em “Ia servir para levar duas mulheres para longe, para sempre” (*PE*, 62). A parte inicial da palavra tanto pode indicar um prefixo que indica a ocorrência conjunta, já que ambas seriam levadas, como também pode ser compreendida enquanto derivada do verbo “consumir”, em sua acepção de “exaurir”, “esgotar”, também de acordo com o andamento dos fatos narrados. Por fim, ainda o notório sentido de consumação, marcando a decisão de Sorôco de finalmente enviá-las no trem como algo deliberado e, ao mesmo tempo, inadiável, ato definitivo com o qual todos ao seu redor parecem concordar. Note-se, ainda, o reforço do caráter definitivo da partida, já que as mulheres vão “entrar para o carro” e não *no* carro, como comumente se diz em língua portuguesa.

O que fazer então com tanto potencial semântico? Coincidentemente, ambos os tradutores optaram, cada um à sua maneira, por enfatizar a celeridade da despedida. Shelby elegeu a palavra “twinkling”, uma palavra dicionarizada com algum nível de figuração normalmente associada “of an eye” para indicar que algo aconteceu muito rapidamente, “em um piscar de olhos”. Treece também decidiu por reproduzir este aspecto, porém utilizando simplesmente a frase “in a second”, em inglês absolutamente corrente.

Para “chirimia”, Shelby utilizou, provavelmente pela semelhança sonora, uma frase

iniciada pela palavra “shrill” para marcar a intensidade do canto das duas, já reproduzida em “lively” somada a “distracted chanting”, apreendendo do neologismo um sentido de canto. Treece opta pela palavra “reel” que neste contexto pode significar um comportamento de violenta desordem e que talvez até se aplique para a narrativa, mas somente como uma possibilidade bastante subjetiva de leitura. É bem verdade que “Chirimia” não é dos neologismos rosianos mais transparentes. Buscando apoio no contexto, como fez Barbara Shelby, é possível atribuir uma carga semântica de choro, choramingo, gemido e talvez cantoria. Certamente não por acaso, *Chirimía* é também o nome de um instrumento musical que consiste em uma espécie de flauta primitiva de origem hispânica e que é utilizada em lugares remotos da América-Hispânica justamente em cerimônias religiosas e procissões. As referências à morte no conto são muitas e a parte final em que todos cantam juntos caminhando com Sorôco é praticamente um cortejo fúnebre. Assim, “chirimia” ganha ares de neologismo e estrangeirismo ao mesmo tempo, o que também é comum na produção rosiana¹⁰. Nos dois casos ambos os tradutores recorreram a simples reprodução semântica, que em Shelby se evidencia ainda mais pelas constantes elucidações. Nos exemplos em destaque, uma peculiaridade da língua inglesa resultaria na ausência da informação de gênero graças à natureza neutra dos pronomes. Enquanto Treece opta por deixar esta informação implícita, Shelby prefere marcar o feminino pelo uso de “women”.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“A menina de lá”	“The Girl from Beyond”
“Ninguém entende muita coisa que ela fala...” – dizia o Pai, com certo espanto. Menos pela estranhez das palavras, pois só em raro ela perguntava, por exemplo: – “ <i>Ele xurugou?</i> ” – e, vai ver, quem e o quê, jamais se saberia. (p. 67).	“Nobody understands much of what she’s talking about,” said her bewildered father. It was not so much that she used strange words, although once in a while she would inquire, for instance: “Did he surego?” –but who or what she was talking about, no one was ever quite sure. (p. 205-206).

¹⁰ Estes estrangeirismos aparecem normalmente em harmonia com o enredo, concorrendo para um efeito maior, de confluência. É o caso, por exemplo de “capisquei”, produzido pelo personagem Reivalino Belarmino a partir de seu contato com um italiano em “O cavalo que bebiba cerveja” e de “esmarre”, em “-Tarantão, meu patrão...”, um adjetivo atribuído ao patrão do narrador, construído a partir da língua inglesa, assim como o próprio nome do livro.

<p>Dizia que o ar estava com cheiro de lembrança. – “<i>A gente não vê quando o vento se acaba...</i>” Estava no quintal, vestidinha de amarelo. O que falava, às vezes era comum, a gente é que ouvia exagerado: – “<i>Alturas de urubuir...</i>” (p. 69).</p>	<p>She said that the air smelled of memories. “You can’t see when the wind stops...” I remember her in the yard, in her little yellow dress. What she said was not always out of ordinary; sometimes it was our ears that exaggerated what we heard. “Up so buzzard-high” [...] (p. 207)</p>
<p>[...] não era preciso encomendar, nem explicar, pois havia de sair bem assim, do jeito, cor-de-rosa com verdes funebrilhos, porque era, tinha de ser! (p. 72).</p>	<p>[...] there was no need for them to order the coffin or to explain anything: it was bound to be exactly the way she had wanted it—rose-colored with green funeral trimmings—because it had to be! (p. 211).</p>

“A menina de lá” narra a vida de Nhinhinha, uma criança muito peculiar tanto na aparência como no comportamento. Ela se comunica pouco e de maneira aparentemente incoerente. Com o tempo, sua família descobre sua natureza sobrenatural, que consiste em uma espécie de poder mágico ou milagroso que tornava real tudo o quanto Nhinhinha verbalizasse. Temos nesta narrativa um caso diferenciado, que pode ser analisado a partir de, pelo menos, dois pontos de vista opostos no que diz respeito à postura do tradutor frente ao texto literário e a reprodução de seus efeitos. Mesmo para os personagens do conto, algumas frases de Nhinhinha, “A menina de lá”, soam confusas, a exemplo do verbo “xurugar”, sobre o qual temos poucas pistas durante a narrativa. Estas, mesmo escassas, indicam um efeito negativo sofrido pelo objeto do verbo, que no trecho destacado no quadro soa como intransitivo, mas se realiza transitivamente em outro momento. Em língua portuguesa, este neologismo não é transparente e isto é muito relevante para sua construção objetiva: ele é estranho aos personagens, ao narrador e ao leitor. Na tradução temos “Surego”, que apresenta identidade sonora com o neologismo em língua portuguesa, mas que por ser a junção exata de duas palavras existentes em língua inglesa, acaba sugerindo algum significado. Este resultado, aliás, é uma possibilidade de compreensão do verbo se considerarmos este misto de partida certa e o efeito desta nos personagens, corroborada pela morte autoanunciada de Nhinhinha. Mesmo *O Léxico de Guimarães Rosa*, apesar de registrar a entrada, classifica-a como de significado indeterminável.

Neste ponto, valho-me novamente de Paulo Rónai e seu artigo “Os vastos espaços”

(1966) em um momento chave no qual discorre sobre a tradução de *Grande Sertão: Veredas* para o alemão em que, apesar de toda a virtuosidade amplamente reconhecida e publicamente aclamada de Meyer-Clason, o termo “taturana” é traduzido por *Feuersalamander*, algo como “salamandra de fogo”. Notemos que este caso não vem de uma escolha, mas de um equívoco. Ainda mais importante do que isto, no entanto, é que, ironicamente, quando Rosa lê a construção em alemão, acaba por considerá-la apropriada ao personagem e ao enredo.

Desta forma, mais por força do resultado de confluência que construiu do que pelo efeito de estranheza que se perdeu e, ainda que os dois termos não sejam diretamente comparáveis, já que o vocábulo em alemão é dicionarizado, penso que “Surego” tenha seu lugar junto a “Feuersalamander” como um exemplo de “traição” que acaba sendo benéfica ao texto original.

No outro exemplo, temos a junção de duas palavras como forma de criar uma unidade de medida. Isto também é feito na tradução, mesmo que por outros meios. Em português, o substantivo “urubu” e o verbo “ir” são usados neste propósito, unidos simplesmente um ao outro, o que se dá em língua inglesa com o auxílio de um hífen e não do verbo “ir” somado ao substantivo, mas de um adjetivo que indica a altura, em um processo linguístico anglófono produtivo.

Em “Funebrilhos”, um exemplo bastante representativo de ambos os textos: em português, o neologismo resulta da junção de partes de outras palavras e na tradução esta junção é desfeita em frase. A este respeito, conforme citação anterior, Campos entende que o trabalho do tradutor seja de recriação, nesta máquina desmontada e remontada. Seguindo nesta metáfora, Shelby se mostra muito competente em desmontar o texto rosiano, o que, por si só, consiste já em grande feito. Com a máquina desmontada, no entanto, nem sempre consegue ou mesmo decide por remontá-la, embora proceda desta maneira porque lhe faltem peças disponíveis em seu idioma, que outras não sejam compatíveis, não se encaixem ou simplesmente não existam, sobretudo se considerarmos que Rosa buscava justamente o que não era convencional.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Os irmãos Dagobé”	“The Dagobé Brothers”
Sendo o que se comentava, aos cantos, sem ócio de língua e lábios, num sussuruído, nas	That was the gist of the comments spoken in corners, with no idle movements of

<p>tantas perturbações. Pelo que, aqueles Dagobés; brutos só de assomos, mas treitentos, também, de guardar brasas em pote, e os chefes de tudo, não iam deixar uma paga em paz: se via que estavam de tenção feita (p. 75).</p>	<p>tongue or lips, in a whispermurmur, in the clouds of uneasiness and suspicion. For those Dagobés, brutes shaken by fits of anger, but deceitful, too – men who knew how to keep the coals hot in the pot – overlords as they were, where not the men to let bygones be bygones: their intentios were clear (p. 199-200).</p>
<p>Sem cena, fechou-se o caixão. Sem graças. O caixão, de longa tampa. Olhavam com ódio os Dagobés – fosse ódio do Liojorge. Suposto isto, cochichava-se. Rumor geral, o lugubrilho: – “<i>Já que já, ele vem...</i>” – e outras concisas palavras (p. 77).</p>	<p>The coffin was closed prosaically, without any prayers being said – the coffin, with its long lid. The Dagobés looked on with hatred in their eyes – hatred of Liojorge, people supposed, whispering. There was a general gloomurious stirring, a sound of: “He’s coming. Right now,” and other terse phrases (p. 202).</p>

Conforme escreve Júlio Cortázar em seu artigo *Algunos aspectos del conto* (1970), não há espaço neste gênero para elementos gratuitos. Neste sentido, “sussuruído” não apenas contém a soma de duas palavras como também condensa toda a atmosfera da narrativa, na qual curiosos acompanham o velório e sequente enterro de Damastor Dagobé. Pelo suposto clima de vingança alimentado pela má fama dos irmãos, as pessoas temem o simples ato de falar mais alto: “Raro, um falava mais forte, e súbito se moderava, e compungia-se, acordando de seu descuido” (*PE*, 74), graças a isto, misturam-se os rumores e cochichos, de forma que temos por resultado uma mistura de sussurros e ruídos, uma sobreposição, efetivamente mesclando-os um ao outro, exatamente como no neologismo ora analisado. Em “The Dagobé Brothers” temos a simples união de duas palavras com sentido bastante aproximado às utilizadas em língua portuguesa. A justaposição, porém, não oferece ao leitor o representativo amálgama produzido no texto fonte.

Mais adiante, porém, há um caso em que a tradutora se permite uma construção mais elaborada. Em “gloomurious” temos um neologismo produzido a partir das palavras “gloom” e “rumorous”. Curiosamente, observando a carga semântica das palavras na frase, Shelby parece ter produzido seu neologismo por meio da junção de vocábulos que em língua

portuguesa estavam soltos na sentença, além de sua sistemática adição explicativa. A tradutora inicia seu período, por exemplo, com “There was”, informação apenas implícita no mesmo trecho em português, que começa diretamente por “Rumor geral”.

O neologismo “lugubrunho” pode, a princípio, parecer um caso de dinamização produzido por sufixação, mas não é. A adição “-ulho” neste caso não apenas flexiona o radical da palavra, mas sugere seu amálgama com outra palavra e a ressignifica. Em língua portuguesa, várias palavras que terminam em “-ulho” se referem a som e parecem reverberar o significado de “barulho” de uma maneira mais específica, este é o caso, por exemplo de “refrunho”, sinônimo de rumor e “arrulho”, barulho que fazem os pombos. Assim, “lugubrunho” significa, na verdade, um barulho lúgubre e Shelby não apenas capta esta junção como a reconstrói seguindo os mesmos moldes de Guimarães Rosa.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Pirlimpsiquice”	Hocus Psychocus
Zé Boné nada de nada constava. Nem na estória do drama botava sentido, a não ser a alguma facécia ou peripécia, logo e mal encartadas em suas fitas de cinema; pois, enquanto recreios houvesse, continuava ele descrevivendo-as, com aquela valentia e o ágil não-se-cansar, espantantes. (p. 88).	Zé Boné wasn’t telling anybody anything. He couldn’t even make sense out of the real plot exepct for a few of the funny parts and exciting incidents, which he shuffled into the movie plots he went on acting out at every recess with heroic, untiring agility. (p. 178).

Em “Pirlimpsiquice” temos dois grupos de garotos vivendo a novidade de representar uma peça teatral. Como forma de resguardar segredo sobre a trama, preocupavam-se em supervisionar especialmente o personagem “Zé Boné” a quem o trecho em destaque se refere. Seus temores, como conta o narrador, eram desarrazoados, pois Zé Boné parecia muito mais interessado nos filmes que assistia. Ao contá-los, seu entusiasmo era tamanho que os “descrevivia”, descrevendo-os e vivendo-os ao mesmo tempo. Em inglês temos “acting out” que consiste na tradução da compreensão mais provável dos atos de Zé Boné, sem nenhum trabalho diferenciado relativo à linguagem.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Nenhum, nenhuma”	“No Man, No Woman”
A moça trazia água, vinha com nas duas mãos o copo cheio às beiras, sorrindo igual, sem deixar cair fora uma única gota – a gente pensava que ela devia de ter nascido assim, com aquele copo de água pela borda, e conservá-lo até à hora de desnacer: dele nada se derramasse. (p. 102)	The Maiden brought the water, walking forward with the glass, full to the brim, in her two hands, smiling evenly, without spilling a single drop – and we thought she must have been born that way, with that brimming glass of water to be held until the hour of being unborn: from it nothing would be lost. (p. 169)

Em “Nenhum, nenhuma” temos um caso aparentemente simples. No conto, seguimos a narrativa de uma senhora chamada Nenha, de idade muito avançada. Há muitas sugestões da relação entre o fim e o começo da vida, sendo possivelmente a mais clara o cesto “que parecia um berço” (PE, 101) onde a levavam para tomar sol. Assim, a partir da adição de um prefixo de negação, temos o neologismo “desnacer” traduzido por “unborn”, que resulta em duas diferenças importantes, de efeito e sentido. Apesar de seguirem aparentemente a mesma fórmula de produção, as palavras não têm o mesmo significado: *unborn* significa “ainda não nascido” ou “que está por nascer”, não o oposto de nascer, como no neologismo. No campo do efeito, *unborn*, apesar de aplicada de forma não usual na narrativa, é uma palavra existente em língua inglesa e não causa o mesmo efeito estético.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Fatalidade”	“My Friend the Fatalist”
Meu amigo, tão valedor, causavelmente, de vá-à-garra o deixava? Comentou: – “ <i>Coronha ou cano...</i> ” O homenzinho, tão precívél, um fagamicho, o mofino – era para esforço tutânico? Meu amigo sendo o dono do caos. Porém, revistando sua arma, se o tambor se achava cheio. Disse – “ <i>Sigamos o nosso carecido Aquiles...</i> ” Pois se pois. (p. 111).	Was My Friend, that intrepid man, going to let him cope all by himself? His comment was: “Barrel or butt.” The little man was so vulnerable, such a lightweight so weak. Was he the man for a struggle between titans? My Friend, on the other hand, was master of chaos; and now he was examining his weapon to see that the cylinder was full. Then he said: “Let’s follow our Achilles, who is in need of aid.” (p. 160).

Em “Fatalidade”, uma das várias descrições de Zé Centeralfe que reiteram sua fragilidade é o neologismo “fagamicho”, substituído em língua inglesa por “lightweight”. Por sua utilização mais corrente, que designa uma categoria de pesos leves de artes marciais, a informação cultural na palavra é adequada ao contexto, mesmo que não abarque a potencialidade total da construção em língua portuguesa. “Micho” em língua portuguesa indica fraqueza ou falta de valor. Embora não muito clara, uma possibilidade para a compreensão da primeira metade do neologismo seria a relação com o sufixo “-fagia”, resultando em uma condição subnutrida, de alimentação deficitária. Curiosamente, é esta a compreensão de Inès Oseki Depré em sua tradução para este termo em *Premières histoires*, de 1982, por meio da expressão “un crève-la-faim” (p. 71). Assim, cada autora apreendeu um dos aspectos do neologismo e o traduziu: Depré enfatizou a referência à alimentação em “faga” e Shelby explorou o caráter de insuficiência sugerido em “micho”.

Mais à frente, “Tutânico” carrega uma junção de elementos pertencentes a realidades muito diferentes ou mesmo opostas, exercício reiterado em outros pontos da narrativa como parte da própria construção do protagonista como alguém de origem muito simples forçado a operar eventos grandiosos. Em língua portuguesa, “Tutano” é uma forma coloquial de se referir à medula e que metaforicamente indica força ou inteligência, um valor interno, a essência. Em seu sentido literal, ganha ainda um caráter social importante, pois se refere normalmente a um alimento de pessoas com menor poder aquisitivo, tal qual Zé Centeralfe,

nosso protagonista. Juntando esta carga cultural à palavra “Titã”, seres gigantescos da mitologia grega, que representariam o exato oposto da descrição de Centearfe, temos este misto de humildade e grandeza, em uma espécie de antítese feita de uma só palavra. Em “struggle between titans” temos no verbo mantida a quantificação exacerbada do esforço, bem como a presença objetiva do ser mitológico que metaforicamente a ratifica. De perdas, no campo semântico temos a simples omissão de “tutano” com toda sua informação cultural e esteticamente a transformação do neologismo em frase.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Sequência”	“Cause and Effect”
No Arcanjo, onde a estrada borda o povoado, foi notada, e, vendo que era uma rês fujã, tentaram rebatê-la; se esvencilhou, feroz, e foi-se, porém. Da beira dos pastos, os anus, que voavam cruzando-a, desvinham de pousar-lhe às costas. (p. 113).	At Arcanjo, where the road skirts the town, she was noticed, and, seeing that she was a runaway, some men tried to beat her back; she disengaged herself energetically and went on her way. On the edges of pastures the ani birds, crossing her path in their flight, thought better in their intention of perching on her back. (p. 147-148).
Sabia que coisa era o tempo, a involuntária aventura. E esquipava. Ia o longo, longo, longo. Deu patas à fantasia. Ali, escampava. Tempo sem chuvas, terrentas campinas, os tabuleiros tão sujos, campos sem fisionomia (p. 115).	The horse knew what sort of thing time was, and could appreciate an impromptu. He jogged along, long, long, lending hoves to fancy. The land was parched. Rainless weather, red-earth plains, dusty, treeless tableland, featureless fields. (p. 149-150).
O rapaz lançou longe um olhar. De repente, ajustou a mão à testa, e exclamou. Do ponto, descortinou que: aquela. A vaquinha, respoeirando. Aí e lá, tomou em vista. O vulto, pé de pessoa, que a cumeada do morro escalava. Ver o que diabo. (p. 116).	The youth gazed keenly into the distance. Suddenly he clapped his hand to his forehead and gave an exclamation. The curtain had been drawn back: there she was. The little cow, exhaling dust. The and there he got his sights on her. The shape, looking about the size of a person, scaling the ridge

	of the hill. Well, if that didn't beat the devil! (p. 151).
<p>Outrarte o outro esboço do crepúsculo. O rapaz, o cavalo bom, como vinham, contornando. Antes do rio não viam: as aves, que já ninhavam. À beira, na tardoção, não queria desastrar-se, de nada, pensava. Às pausas, parte por parte. Não ouviu sino de vésperas. Tinha de perder de ganhar? Já que sim e já que não, pensou assim: jamais, jamenos... (p.117).</p>	<p>And now the gold sketching of sunset. The youth and his good mount, following the contours of the landscape. On the way to the river he saw no birds, for they were already settling themselves in their nests. At the riverbank at dusk, he thought how foolish it would be to run the risk of calamity over nothing. He paused, considering both sides. He could hear no vesper bell ringing. Would he have to lose everything to win out? Since it was a case of half one thing, half the other, he thought: nevermore, evermore... (p. 152)</p>
<p>Iam-se, na cegueza da noite – à casa da mãe do breu: a vaca, o homem, a vaca – transeuntes, galopando [...] Pelas vertentes, distante, e até ao cimo do monte, um campo se incendiava: faísca – as primeiras estrelas. O andamento. O rapaz obcego. Sofria como podia, nem podia mais desespero. (p. 117)</p>	<p>They went on in the blindness of night – to the home of the mother of pitchnight: cow, man, cow – galloping transients. [...] Fields were burning on distant slopes, clear to the top of the mountain: sparks – the first stars. Hurrying on. The youth in his blind obsession. He ached in every muscle, no longer able even to feel despair. (p. 152-153).</p>

Em “Sequência” temos mais um exemplo emblemático do procedimento tradutório de Barbara Shelby. O trecho “De beira dos pastos, os anus, que voavam cruzando-a, desvinham de pousar-lhe às costas” (PE, 113), se refere à vaca Vitória e descreve a imagem de pássaros desistindo de descer sobre ela. Como vimos no quadro, toda essa inferência, apenas implícita no texto original, é transformada em texto por Shelby. Mais adiante, em “esquipava”, uma das poucas vezes em que a tradutora simplesmente omite uma parte do texto. Esta palavra é importante para o enredo, uma vez que descreve um procedimento curioso por parte do animal, que se comporta de forma quase consciente de seu duelo à distância e de seu

propósito e assim, esquivava-se e escapava em seus ardis como que guiando o cavaleiro ao seu destino.

“Respoeirando” consiste em um caso de grande potencial polissêmico a partir da criação de uma palavra. A esta altura da narrativa o rapaz consegue ver a vaca ao longe em meio a uma nuvem de poeira. Desta forma, podemos compreender o neologismo como uma mistura entre o verbo “respirar” no gerúndio e o substantivo “poeira” e a junção da palavra ainda reforça a forma como o ato de respirar e inalar poeira estão indissociáveis. Outra potencialidade semântica pode ser explorada considerando a palavra “rês”, que também serve para designar vaca e inclusive foi usada para isso no conto anteriormente. Assim, somada ao verbo “poeirar” resultaria em uma ação deliberada do animal para confundir o vaqueiro, algo que acontece várias vezes durante a narrativa, conferindo à vaca um caráter dissimulado e consciente do que seria sua missão. Por fim, outra leitura possível é ainda a do prefixo como forma de repetição, uma vez que o trecho em questão não é o primeiro em que a vaca levanta poeira com as patas para confundir seus perseguidores, já que sua cor se confunde ao pó avermelhado, conforme descrito textualmente. Shelby mais uma vez opta por não reproduzir o neologismo, elege a leitura que lhe parece mais adequada e a reproduz.

No outro trecho em destaque, dois neologismos que ao mesmo tempo soam como trocadilhos. “Outrarte”, criado a partir de “Destarte” e “jamenos”, aparentemente em oposição a “jamais”. A primeira construção tem seu plano estético ignorado na tradução, que tão somente reproduz seu significado. A segunda, porém, temos o emprego de “nevermore” e “evermore”, obviamente um jogo de palavras que mantém a polaridade original, mas fazendo uso de duas palavras já existentes em língua inglesa.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Nada e a nossa condição”	“Nothingness and the Human Condition”
Tão próspero em seus dias, podia larguear, tinha o campo coberto de bois. Tudo se inestimava, porém, para Tio Man’Antônio, ali onde, tudo o que não era demais, eram humanas fragilidades [...] Ele – o transitoriante. Realmente, seu pensamento não voltava atrás? Mas, mais causas, no	He was so prosperous, with his fields covered with cattle; that he could afford to spend as much as he liked. But Uncle Man’Antônio wanted nothing, though he was surrounded by all too many human frailties and greeds [...] He – the mortal. Did he really never think of the past? He did,

<p>mundo e em si, ele, à esperança, em sua circunvisão, condenado, descobria. (p. 136)</p>	<p>yes, but, doomed and limited in his vision as he was, he discovered much more cause for hope both in the world around him and within himself. (p. 128)</p>
<p>Ante e perante, à distância, em roda, mulheres se ajoelhavam, e homens que pulando gritavam, sebestos, diabruros, aos miasmas, indivíduos. De cara no chão se prostravam, pedindo algo e nada, precisados de paz (p. 140)</p>	<p>In a ring facing the fire at a distance, women knelt and men leaped as they shouted, enfrenzied souls turned into demons in flame-filled air. They threw themselves on their faces in the dust, imploring that they be given something or nothingness, desperates to be at peace (p. 133).</p>

Em “Nada e a nossa condição”, temos uma palavra nova resultante de uma espécie de derivação. Em seu dicionário, Nilce Sant’Anna Martins descreve o termo “Circunvisão” simplesmente por “Visão em torno” (2001:120). Se considerarmos também o enredo, veremos que o termo, além de se referir ao que chamamos visão periférica, indica ainda um outro nível de consciência de tudo ao redor do protagonista como parte importante do processo de despojamento e elevação pelo qual passa Tio Man’Antônio, semelhante ao que ocorre em outros contos do livro. Shelby compreende “circunvisão” de forma oposta: como um fator limitante, de forma que ele conseguisse apenas ver o que está ao seu redor. Partindo de uma hermenêutica centrada no leitor, considerando o potencial polissêmico da linguagem rosiana e ainda aspectos objetivos do texto, há que se avaliar também esta possibilidade, mesmo que os demais indícios textuais, mormente o próprio enredo, aponte para o lado oposto e, por várias vezes, fazendo referência exatamente à visão, tanto fisicamente, como em “Sendo que refez sua maciez; e era uma outra espécie, decorosa, de pessoa, de olhos empalidecidamente azuis. Mais fino, inenganador” (*PE*, 132) quanto em uma visão no sentido mais amplo, holística, como em “Que, não é que, em seu dito cuidar e encaprichar-se, sem querer também profetizara, nos negócios, e fora adivinho” (*PE*, 135).

Ainda mais importante, no entanto, do que considerar a validade da leitura de Shelby a partir do texto rosiano é o fato de que, ao representar textualmente sua compreensão, a tradutora elimina as demais e o faz por buscar solucionar o jogo proposto pelo texto rosiano, na maioria das vezes de forma muito competente. Ao leitor crítico é dado o direito de

defender sua própria leitura a partir de uma obra, ao tradutor, no entanto, caberia propor um novo jogo, de forma a reabrir o texto ao invés de fechá-lo. Nisto consiste o problema de descrever um efeito ao invés de representá-lo: se compreendemos que cada leitor tem uma experiência própria e diferenciada do texto, há que se buscar traduzir o elemento de potencial polissêmico, que assegure ao menos a possibilidade da realização de compreensões diferenciadas de cada leitor, sem limitá-lo através da imposição de somente uma delas, mesmo que esta seja a mais provável, como parece ser o caso do segundo exemplo destacado, que descreve o comportamento dos antigos empregados da fazenda após a morte de Tio Man' Antônio. As “almas em frenesi transformadas em demônios” dão conta da descrição dos acontecimentos narrados, mas ainda assim perdemos o traço semântico de “sedentos”, originalmente amalgamado a “bestas”, que como não poderia deixar de ser, concorre para o sentimento desesperado dos empregados, que buscam purgar sua culpa pelo sentimento ruim que guardam em relação ao seu patrão que antes de morrer distribuiu praticamente todos os seus bens entre eles.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“O cavalo que bebia cerveja”	“The Horse That Drank Beer”
Sonsos os dois homens, vindos da capital. Quem para eles me chamou, foi o Seo Priscílio, subdelegado. [...] Só cismeí escrúpulos, pelas más caras desses, sujeitos embuçados, salafrados também. (p. 143).	Two jokers from the capital. It was Seo Priscílio, the deputy police commissioner, who called me over to them. [...] I had my doubts too when I looked at the ugly mugs of those bundled-up rascals. (p. 112).
Não que eu me queixasse, por mim, que nunca apreciei cerveja; gostasse, comprava, bebia, ou pedia, ele mesmo me dava. Ele falava que também não gostava, não. De verdade. Consumia só a quantidade de alfaces, com carne, boquicheio, enjooso, mediante muito azeite, lambia que espumava. (p. 144)	Not that I had any complaints; I never liked beer much. If I had, I would have bought some for myself, or drunk his, or asked him for some; he would have given it to me. He said he didn't like it, either. And come to think of it, I guess he didn't. All he ever ate was that pile of lettuce with meat, his mouth so full it'd make you sick, along with a lot of olive oil, and he'd lick the drippings. (p. 112)

No conto “O cavalo que bebia cerveja” temos dois exemplos que mostram processos opostos: no primeiro a redução e no segundo a adição de informações contextuais a partir da compreensão da tradutora. Nesta narrativa temos por narrador o personagem Reivalino Belarmino e sua queixa em relação a seo Giovânio, italiano a quem faz eventuais favores, dentre eles o mais frequente e incômodo: comprar cerveja para o cavalo. Praticamente tudo em relação ao italiano o incomoda, desde o fato de não pronunciar seu nome corretamente até seus hábitos alimentares. Graças a isto, o neologismo “boquicheio” é traduzido por uma sentença que sugere esse asco, que até faz parte do sentimento do narrador, mas não está textualmente escrito neste trecho. Por outro lado, a junção de “salafrários” e “safados” acaba reduzida para um só adjetivo de uso comum em língua inglesa.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>	<i>The Jaguar</i>
“Partida do audaz navegante”	“The Aldacious Navigator”	“The Audacious Mariner Sets Sail”
Mamãe dosava açúcares e farinhas, para um bolo. Pele tentava ajudar, diligentil. Ciganinha lia um livro. Para ler ela não precisava virar a página (p. 167).	Mamma was measuring out sugar and flour for a cake. Diligentle Pele tried to help. Gypsy was reading a book; she did not have to turn the pages when she read (p. 74).	Mamma was measuring out amounts of sugar and flour for a cake. Pelle was keenkindly helping. Gypsy was reading a book; in order to read she didn’t need to turn the pages (p. 10).
O Aldaz! Ele partia. Oscilado, só se dançandoando, espumas e águas o levavam, ao Aldaz Navegante, para sempre, viabundo, abaixo, abaixo. Suas folhagens, suas flores e o airoso cogumelo, comprido (p. 175)	Aldacious! He was off. Bobbing, dipdancing, foamy Waters bearing him away, the Aldacious Navigator wandered off downstream forever, with his leafy branches, his flowers, and the long, dignified, graceful mushroom (p. 84)	Aldacious! He was setting sail, floating side to side, bob-bobing, the foam and water carried him off, the Aldacious Mariner, forever flushed away, down, down. His foliage, his flowers and the long, jaunty mushroom (p. 19).

“A partida do audaz navegante” é uma das narrativas que contam com mais de uma tradução para a língua inglesa, o que favorece a análise, mesmo em trechos aparentemente

menos complexos do que a tradução dos neologismos, como um simples plural aplicado em palavras usualmente utilizadas no singular no primeiro exemplo, em que temos “dosava açúcares e farinhas”, ignorado por Shelby e compensados por Treece com a palavra “amounts”.

Mesmo dentro da complexidade é preciso considerar a existência de alguma espécie de grau: nem todos os neologismos são de difícil compreensão. Isto não significa menor valor estético. Apesar de ter anunciado em sua introdução sua postura de adaptar o texto rosiano ao leitor anglófono, Barbara Shelby costuma arriscar a produção de neologismo nos casos mais transparentes, seja por acreditar assim fornecer ao seu leitor algum grau do experimentalismo rosiano sem forçá-lo em demasiado ou mesmo pela coincidência vocabular entre os idiomas nestes casos específicos.

Este é o caso, por exemplo, de “diligentil”: formado com duas palavras muito parecidas nos dois idiomas, resultou em um dos bons momentos da tradução de Shelby, em que a “máquina” é desmontada e remontada de acordo com o processo de produção rosiano o quanto parece possível. De fato, o grau de otimização é tal que parece mesmo a única coisa a ser feita, o que acaba por se tornar um empecilho a David Treece. Como que para diferenciar sua tradução da primeira, cria “keenkindly” e consegue alcançar efeito similar mesmo tomando outro caminho.

Em “dançandoando” temos um neologismo produzido não a partir da junção de duas palavras, mas da repetição da parte final de um mesmo vocábulo, indicando a oscilação descrita anteriormente no trecho por causa do movimento das ondas. Desta vez é David Treece que busca desmontar e remontar a máquina com maior precisão, porém elege a palavra “bobing” como ponto de partida. Assim, embora repita o início do verbo a exemplo do que fizera Guimarães Rosa, acaba perdendo a metáfora da dança. Shelby mantém a palavra e cria um neologismo por meio da junção com “mergulho”. À sua maneira, cada um buscou atingir um dos traços do neologismo em questão, Treece pela forma e Shelby pelo significado.

No mesmo trecho temos ainda “viabundo” que reúne a ideia de “vagabundo”, que segue sem rumo, associada à “via”, descrevendo a natureza da viagem do Audaz navegante como uma espécie de aventura sem destino exato. Shelby opta por simplesmente descrever o sentido utilizando a palavra “wandered” e Treece arrisca a aliteração *forever flushed* que complementado por *away* também pode indicar o caráter errante da viagem.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“A benfazeja”	“A Woman of Good Works”
É outra vez vejo que vêm, pela indiferente rua, e passam, em esmolambos, os dois, tão fora da vida exemplar de todos, dos que são os moradores deste sereno nosso lugar (p. 181).	In my mind’s eye I see them coming again down the indifferant street, and passing by in their rags, completely set apart from the exemplary lives of all the other inhabitants of this serene village of us (p. 63).
Viram como esse chapéu lhe cai muitas vezes da cabeça, principalmente quando ele mais se exalta, gestilongando abarbarado e maldoso (p. 181).	[...] you must have noticed how often it fell off his head, especially when he was demanding alms in his passionate state of large gestures, crudeness and malice (p. 64).
Parece que gemeu e chorou: –“Mãe... Mamãe...Minha mãe!”... – esganiçado implorava, quando retombou sentado no chão, cessada a furibundância; e tremia estremeidamente, feito os capins dos pastos (p. 185).	And he groaned and wept: “Mother... Mamma... oh, Mother!” he implored in a whine as he fell to the ground, his superfluity of fury drained away. He shivered and sat trembling, like meadow grass blown by a wind (p. 69)
É caso, o que agora direi. E, nunca se esqueçam, tomem na lembrança, narrem aos seus filhos, havidos ou vindouros, o que vocês viram com esses olhos terrivosos, e não souberam impedir, nem compreender, nem agraciar (p. 187).	What I am telling you is all true. So never forget, commit to memory, tell your children and your children’s children, what you saw with these voraciously fearful eyes of yours and could never prevent, nor understand, nor forgive (p. 71).

Em “esmolambos” temos grande potencial hermenêutico. Vejamos inicialmente o compreendido e retratado por Shelby para sua tradução. Pela frase “in their rags” observamos que a autora apreendeu deste neologismo o vocábulo “molambos” pela forma como decidiu retratar as vestes dos personagens. Curiosamente a carga semântica de “esmola” é omitida, talvez por este já ser um dado na narrativa a esta altura. Desta forma não temos contemplada outra possibilidade clara de leitura, a junção das palavras “esmola” e “ambos”, ratificada pela sequência “os dois”, indicando que ambos estavam a esmolar e, ainda, maltrapilhos.

Em todos os casos de “A benfazeja”, Shelby procedeu de forma consistente. Nos outros exemplos em destaque, “gestilongando” é traduzido por “large gestures”,

“furibundância” vira “superfluity of fury” e “terrivosos” se transforma em “voraciously fearful”. Em todos os casos há pelo menos correspondência semântica, apesar do prejuízo estético.

Tratarei agora do conto em que Guimarães Rosa mais se utilizou de neologismos. Não por acaso. “Darandina” trata de um homem que tem um momento de delírio, sobe em uma palmeira e começa a dizer uma série de desatinos enquanto se despe e ameaça se atirar de lá. Partindo do princípio de que neste gênero textual não há elementos gratuitos, a ocorrência de neologismo acima da média contribui para a atmosfera de loucura da narrativa. Por isso, para efeito de melhor visualização, os trechos estão separados em dois grupos.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Darandina”	“Much Ado”
Isso em relance e instante visvi. Vislumbrou-se-me. Não. Que só o que tinha sido – vice-vi mais –: pouco certo e indiscreto no golpe, um afanador de carteiras. Desde o qual, porém, irremediável, ia-se o vagar interior da gente, roto, de imediato, para durante contínuos episódios (p.188-189).	I had an inkling in a twinkling. No. All that had happened, as I half-perceived, was that a not skillful pickpocket had clumsily allowed himself to be caught in the act of stealing someone’s wallet. In a trice, with the erstwhile gentleman as the trigger, our banal interior vacuum was broken open to receive the imprint of the series of episodes which followed (p. 36).
Os outros, acolá, de infra a supra, empinavam insultos, clamando do demo e aqui-da-polícia, até se perguntava por arma de fogo. Além, porém, muito a seu grado, ele imitativamente aleluiasse, garrida a voz, tonifluente; porque mirável era que tanto se fizesse ouvir (p. 189-190).	The other observers sent up insults like kites, clamoring for the police and the devil, and some of them even calling for guns. Beyond their reach, very much master of the situation, he hallelujahed gaily in mellifluent imitation. It was a wonder he could be heard so well in spite of the distance. (p. 37).
Aquele homem: – “É um gênio!” – positivou o dr. Bilôlo. Porque o povo o sentia e aplaudia, danado de redobrado: –	That man – “He’s a genius!” exclaimed Dr. Bilôlo. The people sensed it, too, and applauded him, and then redoubled their

<p>“<i>Viva! Viva!...</i>” – vibraram, reviraram. – “<i>Um gênio!</i>” – notando-se, elegiam-no, ofertavam-lhe oceânicas palmas. Por São Simeão! E sem dúvida o era, personagente (p. 194)</p>	<p>applause: “Viva, viva!...” they thrilled with enthusiasm and turned themselves inside out. “A genius!” They knew he was the one; they praised him, gave him their oceanic applause. By St. Simeon the Stylite! And no doubt he was a genius, a dramatic <i>persona</i> (p. 43).</p>
<p>O dr. Diretor ia razoar a causa: penetrar em o labirinto de um espírito, e – a marretadas do intelecto – baqueá-lo, com doutoridade. (p. 197)</p>	<p>The Director was going to bend his reasoning power to the cause: to penetrate into the labyrinth of a mind, and, applying sledge-hammer blows of his intellect, bring the fellow thudding to the ground with the weight of his doctority. (p. 46)</p>
<p>A morte tocando, pararela conosco – seu ténue tambor taquigáfrico. [...] Já aí, ferozes, em favor do homem: –“<i>Não! Não! Não!</i>” – a gritamulta –“<i>Não! Não! Não!</i>” – tumultroada. (p. 196).</p>	<p>We felt death’s soft touch alongside us, stroking its stylographic drum. [...] Now the crowd was fiercely in favor of the man: “No! No!” – the mob-cry – “<i>No! No! No!</i>” – a thundering tumult. (p. 45).</p>

O primeiro exemplo se refere a uma potencialização da visão, que logo depois também é afetada em sentido inverso. Em “visvi” temos a adição da ideia de vislumbamento e “inkling” pode ter este sentido de pressentimento ou mesmo premonição. “Twinkling”, além de criar um jogo sonoro não presente em língua portuguesa, busca expressar o conteúdo de “instante” e “ver” ao mesmo tempo. Já no outro caso, “half-perceived” representa uma atenuação da visão, de forma muito semelhante ao que acontece no texto fonte.

No trecho posterior temos “tonifluente” e, logo após o ponto e vírgula, uma espécie de desdobramento de seu significado. Por estar no alto de uma palmeira, o narrador se admira do fato de que o homem pudesse ser ouvido de forma clara. “Mellifluent” não apenas é uma palavra dicionarizada como também sugere alguma suavidade ou mesmo doçura no falar, sem expressar a ideia de força.

Para traduzir “personagente”, Shelby recorre a uma terminologia específica do texto dramático incorporada ao seu idioma por empréstimo do latim. Neste trecho a tradutora tanto subtrai como adiciona informações ao texto, mesmo no nível semântico: inclui a palavra

“genius” e deixa de reproduzir um dos sentidos do neologismo, o de “agente”, de grande relevância para o enredo em que um homem oscila entre a passividade do equilíbrio e da consciência e a vivacidade advinda com a loucura, que gera mobilização.

Em alguns momentos da narrativa temos a inserção de discursos diretos, que indicam interação com o narrador. Um dos personagens que ganha voz é o “professor Dartanhã” que além da altivez, tem uma rixa com o “dr. Diretor”, responsável por gerenciar a situação do homem que subiu na árvore. Em um duelo de vaidades à parte, professor Dartanhã profere diagnósticos contestando as falas do dr. Diretor. Curiosamente, o narrador sabe que as falas do professor estão equivocadas e, sobre o procedimento do dr. Diretor, constrói o trecho em destaque com o neologismo “doutoridade”, reforçado pela frase anterior “a marretadas de intelecto”. Apesar de usar mais do que o dobro de palavras em inglês para traduzir o trecho, neste caso Shelby produz também um neologismo em que estão presentes tanto o título do personagem como a palavra “autoridade”.

No último trecho do quadro anterior Shelby não chega a produzir um neologismo para “tumultroada”, mas contrói um exemplo de compensação com acurado trabalho estético. Em “Thundering tumult” temos presente as nuances de “tumulto” e “trovoada”, como que representando o rumor forte e desordenado dos curiosos ao redor da palmeira. A aliteração ainda ajuda a reforçar o caráter recorrente das intervenções por parte da multidão de expectadores.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Darandina”	“Much Ado”
Descobri, o que nos faltava. Ali, uma forte banda-de-música, briosa, à dobrada. Do alto daquela palmeira, um ser, só, nos contemplava. Dizendo sorrindo o Capelão: – “ <i>Endemoninhado...</i> ” (p. 200).	I realized what was missing. Just then a loud, lively band struck up a military march. From the top of the palm tree, one solitary creature gazed down at us. “Possessed by the devil,” said the Chaplain, smiling. (p. 51).
E a ação armou-se e alou-se: a escada exploradora – que nem que canguru, um, ou louva-a-deus enorme vermelho – se desdobrou, em enghingonça, até a mais	And the deed was plotted and grew wings: the exploratory ladder, like a kangaroo or a huge red praying mantis, expanded into a contraption that reached more than halfway

de meio caminho no vácuo. (p. 202).	to the top of the tree. (p. 52).
Não tinha rosto com que aparecer, nem roupas – bufão, truão, tranca – para enfretar razões finais. Ele hesitava, eletrochocado. Preferia, então, não salvar-se? (p. 203).	He had neither the face nor the clothes – this buffoon, runaway, wretch – with which to present himself for the final judgement. He hesitated, galvanized. Would he choose not to be saved, then? (p. 53-54).
Apenas proclamou: – “ <i>Viva a luta! Viva a liberdade!</i> ” – nu, adão, nado, psiquiatrista. Frenéticos, o ovacionaram, às dezenas de milhares se abalavam (p. 203).	He merely proclaimed: “Long live the struggle! Long live Freedom!” –a naked, adamic psychiatrist. He received a frantic ovation; tens of thousands were overcome with emotion (p. 54).

Em todos os exemplos do quadro anterior temos o mesmo fenômeno: em português, duas palavras se fundem para gerar uma terceira, em inglês este resultado é desconstruído de forma adequada, mas na reconstrução uma de suas acepções é omitida, sem sequer ter seu sentido descrito, o que mesmo não sendo suficiente em termos de tradução, pelo menos estaria de acordo com a proposta da tradutora e da maneira como normalmente procede. Assim, temos: “endemoninhado” traduzido por “possessed by the devil” onde se perde a ideia de “ninho”, em referência a como o homem estava acomodado na copa da palmeira; “engenhingonça” substituída por “contraption”, que até pode ser sinônimo tanto de “engenhoca” como de “geringonça”, mas não representa a junção das duas que resulta em um certo efeito de descrédito na natureza do mecanismo, como sendo um aparelho desajeitado; “eletrochocado”, que tem apenas seu caráter estático reproduzido por sua tradução “galvanized”, o que elimina inclusive a possibilidade de leitura de “choque” como uma condição médica; e, ainda, o preciso termo “psiquiatrista”, que reúne as duas condições que se intercalam na narrativa e se estabelecem em seu desfecho. Quando o homem na palmeira recobra a consciência e cessa suas frases de efeito e desatinadas, a turba que antes o apoia e ovaciona passa agora a querer linchá-lo. Constrangido e com medo durante a descida, finge sua antiga condição para recuperar a simpatia da multidão.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Substância”	“Substance”

<p>Sionésio e Maria Exita – a meios-olhos, perante o refulgir, o todo branco. Acontecia o não-fato, o não-tempo, silêncio em sua imaginação. Só o um-e-outra, um em-si-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçõemente: pensamento, pensamor. Alvor. (p. 212).</p>	<p>Sionésio and Maria Exita – half-seeing the refulgence of the all-white. No-act, no-time, stillness in their imagination. Only one-and-the-other, in-themselves-together, living at the vanishing point and never stopping, in heartship; heartfelt, heartthought love. White dawn. (p. 34).</p>
---	--

Em “substância” temos um trecho que condensa o questionamento central da narrativa em neologismo e estes são ainda construídos a partir de uma antítese. No conto, Sionésio é dono de uma manufatura de polvilho. Em um processo bastante artesanal, Maria Exita cumpre a tarefa de quebrar o polvilho nas lajes, função descrita como sendo a mais difícil, tanto pela dureza dos blocos como pela luz intensa nas lajes somadas ao branco do próprio polvilho, que resultam na metáfora de uma cegueira momentânea de seu patrão.

Maria Exita vinha de uma família completamente problemática e fora levada para lá ainda criança por piedade. Ainda assim, passou praticamente toda a infância e adolescência na quebra do polvilho sem ser notada, o que é representado imagetivamente pelo momento em que Sionésio sobe à laje, tem os olhos inicialmente ofuscados pela luz e apenas depois consegue ver Maria Exita.

Já tendo notado sua mudança e beleza, uma das mazelas do passado de Maria Exita o preocupa de forma especial: o fato de seu pai ser leproso e o receio de que a doença viesse a se manifestar também na filha. Em um jogo de cegueira e visão, sentimento e razão buscam se superpor e daí temos “coraçõemente” e “pensamor”, como sequência da primeira.

Isolada sintaticamente na frase como está, “coraçõemente” pode ser tanto um advérbio, conforme registrado em *O Léxico de Guimarães Rosa*, com base em correspondência do autor com seu tradutor alemão, indicando a forma amorosa das escolhas do casal dali por diante, como também um substantivo, que reúne as duas forças conflituosas na narrativa. “Pensamor”, também pela forma como aparece no trecho, surge como o resultado otimizado de uma gradação, uma conclusão que efetiva o caráter dúbio daquela forma de pensar.

No trecho selecionado da tradução temos inicialmente a junção de dois grupos de palavras por hífen, conforme o texto em português. Em relação aos neologismos, produz uma frase em que busca reproduzir também o efeito estético, mas de forma alternativa e não

necessariamente na mesma ordem original, objetivando algo como uma equivalência entre os trechos a partir do uso de três palavras em níveis diferentes de estranhamento: “heartthought” sendo uma palavra nova que somado a “love” parece substituir “pensamor”; “heartship”¹¹ que por mais que ainda não seja dicionarizada também não chega a ser uma palavra nova e que parece mais reproduzir uma compreensão do trecho em vez de um dos neologismos; e “heartfelt”, esta sim dicionarizada e sem correspondente na frase em língua portuguesa, consistindo apenas em uma inferência da tradutora.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“– Tarantão, meu patrão...”	“Tantarum, My Boss”
Lá se ia, se fugia, o meu esmarte Patrão, solerte se levantando da cama, fazendo das dele, velozmente, o artimanhoso. Nem parecesse senhor de tanta idade, já sem o escasso juízo na cabeça, e aprazado de moribundo para daí a dia desses, ou horas ou semanas (p. 213).	My smart Boss was making his getaway; he’d snuck out of bed and out of the house quicker’n a bronco jumps over a fence, the sly old coot. He sure didn’t act his age, but the brains were thinning out in his head, and his hours, or days, or weeks, were numbered (p. 11).
Nisto, o visto: a que ia com feixinho de lenha, e com a escarrapachada criança, de lado, a mulher, pobrepérrima. O velho, para vir a ela, apressou macio o cavalo. Receei, pasmado para tudo. (p.217).	The next thing we saw was a poor unfortunate woman plodding along with a bundle of sticks, her baby on her back”. My Boss edged his horse up to her, gentle-like. I was scared of what might happen (p. 16).
O caseiro Sô Vicêncio não o ia ver, nunca mais, à doidiva, nos escuros da fazenda. Aquele meu smarte Patrão, com seu trato excelentríste – <i>Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes</i> . Agora, podendo daqui para sempre se ir, com direito a seu inteiro	The overseer, Sô Vicêncio, would never see him again, rattling his brains in the dark corners of the ranch. Mr João-de-Barros-Diniz-Robertes, that smart Boss of mine with his sad, knightly title. Now he was here he could go away for good; he had

¹¹ Apesar de não constar em dicionários como merriam-webster.com ou no oxforddictionaries.com (acessos em 30.07.2018), “heartship” aparece em dicionários menos formais como urbandictionary.com e inclusive nomeia um ebook publicado em 2017 por Amy Jo Cousins, pela amazon.com.

<p>sossego (p. 223).</p>	<p>earned the right to a good rest (p. 24).</p>
--------------------------	---

“– Tarantão, meu patrão...” começa com a fuga de um senhor de idade avançada se transformando em uma jornada quixotesca que, dentre outros objetivos, tem como moção principal sua vingança contra um sobrinho seu, um médico que lhe aplica lavagens. Pela forma furtiva como consegue fugir e pela natureza de seus planos, o narrador descreve seu patrão como “artimanhoso”, por suas artimanhas e astúcias. Para este trecho, Shelby usa a expressão “sly old coot”, em que apenas “sly” se propõe a substituir o sentido do neologismo. “Old coot” é uma expressão que se refere a uma ave aquática e é comumente usada para descrever uma pessoa velha e rabugenta, que é uma característica de Tarantão, mas que não está neste trecho e a esta altura ainda não fora introduzida no conto.

Os dois outros neologismos da narrativa são traduzidos de forma descritiva. “Pobrepérrima” une duas palavras com o mesmo sentido, mas em intensidades diferentes. Em inglês temos “poor” e “unfortunate” para substituí-las. Curiosamente, uma das acepções da palavra “pobre” em língua portuguesa está de acordo com o sentido de “unfortunate” que em inglês também pode ser sinônimo de “poor”. Por outro lado, no texto fonte, paupérrimo se refere exclusivamente à uma condição social e financeira extremamente ruim e desta forma a ênfase neste caráter específico se desfaz na tradução.

Em “excelentriste”, temos a junção de “tristeza” e “excelência”, esta última, pelas várias referências à cavalaria e títulos ao longo do conto, empregada em sua acepção referente à nobreza. Este neologismo aparece no último parágrafo do texto, após a “missão” não ter o desfecho que Tarantão anunciara com tanto ardor e convicção. O narrador-personagem agora o encontrava “Assaz assim encolhido, em pequenino e tão em claro: quieto como um copo vazio” (PE, 223). Em “sad, knightly title”, estão presentes sentimento e nobreza separadamente representados: tristeza de forma mais clara em “sad” e sua excelência pelo título de cavaleiro.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>	<i>The Jaguar</i>
“Os cimos”	“Treetops”	“Treetops”
A uma das árvores, chegara um tucano, em brando batido horizontal. Tão perto!	A toucan had flown to one of the trees on noiseless horizontal wingbeats. He	With a gentle, sidelong crash a toucan had landed on one of the trees. So

<p>O alto azul, as frondes, o alumiado amarelo em volta e os tantos meigos vermelhos do pássaro – depois seu vôo [...] Toda a luz era dele, que borrifava-a de seus coloridos, em momentos pulando no meio do ar, estapafrouxo, suspenso esplendentemente. (p. 228).</p>	<p>was so near! The high blue, the fronds, the shining bands of yellow and the tender shades of red on the bird, when it alighted [...] All the light belonged to the Bird and was sprinkled with its colors as it sprang into the middle of the air, preposterously free, splendidly suspended. (p. 232).</p>	<p>close! The blue above, the tree-tops, the yellow glow all around and the bird's soft shades of red, so many – after his flight [...] The light was all his, its colours spattered wide as he leaped into the air ridicadaisically from one moment to the next, resplendently spell-bound. (p. 33).</p>
--	--	---

No último conto do livro temos uma nova experiência do Menino de “As margens da alegria” com uma ave, desta vez um tucano que aparece contra a luz o que resulta, para o garoto, em um belo efeito de cores. “Estapafúrdio” em língua portuguesa significa “excêntrico”, “extravagante”, “estranho” ou “singular”, muito embora seja empregado normalmente quando essa estranheza representa algo negativo, o que não é o caso na narrativa, onde o sentimento é de deslumbramento. A segunda palavra utilizada no neologismo, “frouxo” também é utilizada em sua acepção menos comum de leveza e tenuidade. Shelby descreve o sentido do neologismo fazendo uso de duas palavras, em que “preposterously” se propõe a substituir o sentido de excentricidade e “free” se reporta à frouxidão dos movimentos do pássaro. Para este trecho específico Treece propõe um neologismo a partir das palavras “ridiculous”, que consiste em uma possibilidade adequada de tradução para “estapafúrdio”, e “lackadaisical” que significa “desentusiasmado”, “descuidado” ou ainda “preguiçoso” e “indiferente”. Os traços semânticos de descuido e indiferença, se compreendidos enquanto próximos à ideia de liberdade presente na narrativa, se ajustam bem na máquina remontada por Treece em um dos momentos em que certamente consegue atingir a tradução de informação semântica e estética simultaneamente.

Ao fim de cada aspecto formal proponho o uso de tabelas para que seja possível observar a tradução de maneira mais objetiva. A seguir, as traduções dos neologismos estão separadas em quatro grupos, de acordo com a natureza dos procedimentos de cada tradutor. No primeiro grupo temos os casos em que os autores optaram por também criar neologismos

em seus idiomas. No grupo 2 temos as ocorrências em há alguma espécie de compensação. O terceiro grupo contém os exemplos em que Shelby e Treece apenas descreveram o sentido do neologismo e o último grupo os poucos casos em que os neologismos foram simplesmente omitidos. A confecção das tabelas tem mais por objetivo compreender a construção individual das posturas dos tradutores em relação aos próprios procedimentos do que posicioná-los contrastivamente, mesmo porque o corpus resultante de Shelby é consideravelmente maior, uma vez que Treece, como dito anteriormente, traduziu apenas 6 das 21 narrativas de *Primeiras Estórias*.

Tabela – Neologismos / Shelby

SHELBY	Neologismo	Tradução
Grupo 1 – Transcrição 8 ocorrências	Xurugou	Surego
	Sussurruído	Whispermurmur
	Lugubrulho	Gloomorious
	Diligentil	Diligentle
	Dançandoando	Dipdancing
	Tonifluente	Mellifluent
	Doutoridade	Doctority
	Coraçãomente	Heartship
Grupo 2 – Compensação 6 ocorrências	Cabismeditado	Hangdog head hanging down
	Mumumudos	Mute as mummies
	Verivérbio	The gist and the gospel
	Urubuir	Buzzard-high
	Jamenos	Evermore
	Pensamor	Heartfelt, heartthought love
Grupo 3 – Descrição 29 ocorrências	Antenasal	A hand's span away
	Consumiço	Twinkling
	Chirimia	Shrill

	Funebrilhos	Funeral trimmings
	Descrevivendo-as	Acting out
	Desnacer	Unborn
	Fagamicho	Lightweight
	Tutânico	Between titans
	Desvinham	Thought better in their intention
	Respoeirando	Exhaling dust
	Obcego	Blind obsession
	Circunvisão	Limited in his vision
	Sebestos	Turned into demons
	Salafrados	Rascals
	Boquicheio	His mouth so full it'd make you sick
	Viabundo	Wandered
	Esmolambos	In their rags
	Gestilongando	Of large gestures
	Furibundância	Superfluity of fury
	Terrorosos	Voraciously fearful
	Personagente	Dramatic <i>persona</i>
	Endemoninhado	Possessed by the devil
	Engenhingonça	Contraption
	Eletrochocado	Galvanized
	Psiquiartista	Psychiatrist
	Artimanhoso	Sly old coot
	Pobrepérrima	Poor unfortunate
	Excelentriste	Sad, knightly
	Estapafrouxo	Preposterously free
Grupo 4 – Omissão 2 ocorrências	Esquipava	
	Visvi	

Tabela – Neologismos / Treece

TREECE	Neologismo	Tradução
Grupo 1 – Transcrição 2 ocorrências	Diligentil	Keenkindly
	Estapafrouxo	Ridicadaisically
Grupo 2 – Compensação 2 ocorrências	Dançandoando	Bob-bobing
	Viabundo	Forever flushed
Grupo 3 – Descrição 2 ocorrências	Consumiço	In a second
	Chirimia	Reel
Grupo 4 – Omissão 0 ocorrências		

As tabelas mostram que na maior parte das ocorrências Shelby opta pela descrição dos neologismos, este é seu procedimento padrão e ocorre em mais da metade dos casos. Ocasionalmente ela decide reproduzir também o caráter estético do texto e, quando faz isto, temos um dado que chama a atenção: a tradutora recorre mais vezes à transcrição do que à compensação. Considerando que descrição, compensação e transcrição, representam, nesta sequência, uma gradação ascendente em uma hipotética escala de valor artístico e que Shelby adote a primeira com maior frequência, é curioso que sua segunda opção esteja no outro extremo, mesmo que a diferença numérica entre o uso de compensação e transcrição seja pequena. Além destes dados, por duas vezes a autora simplesmente omite os neologismos na tradução e nestes casos não há sequer um traço semântico representado. A tradução de Treece não contém omissões. Em relação aos demais casos, temos um procedimento balanceado, com dois exemplos de cada caso, o que ainda não oferece consistência suficiente para definir sua postura tradutória.

4.2 DINAMIZAÇÕES

Neste item observarei, sob a ótica da tradução, o que Paulo Rónai (1968) chama de Dinamização. No artigo “Os vastos espaços”, no qual analisa os procedimentos criativos de Guimarães Rosa na produção de *Primeiras Estórias* descrevendo-os em várias categorias,

dentre elas, “Estrutura”, “Sonoridade” “Choque estilístico”, Rónai entende por “Dinamização” um grupo de palavras que não consistem exatamente em neologismos, mas fazem parte de outro grupo “muito numeroso, constituído por derivados paralelos aos já existentes surgidos pela substituição do elemento derivador” (p. 37). Este grupo é formado pela flexibilização de palavras existentes em português e, por vezes, em outros idiomas, em um “constante rebatizar de fenômenos já denominados, um contínuo buscar de nomes para formas que inesperadamente emergem do caos existencial” (p. 37). Cavalcanti Proença (1957) trata mais detidamente da prefixação na obra-prima rosiana. Esta, associada à sufixação, é responsável pela maior parte das dinâmizações. Dentre outros aspectos formais, o autor examina também casos de substantivação, bem como de nomes transformados em verbos, ou seja, de forma geral, analisa mudanças na classe gramatical dos vocábulos. Este é o caso do primeiro exemplo a seguir, em que temos um substantivo transformado em verbo, um processo até bastante comum em língua inglesa. Na frase produzida por Shelby não parece estar contido o sentido fabular da formulação no texto de saída.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of The River</i>
“Nenhum, nenhuma”	“No Man, no Woman”
O Menino sorriu. Perguntou: – “ <i>Ela beladormeceu?</i> ” A moça beijou-o. A vida era o vento querendo apagar uma lamparina. (p. 101).	The Child asked, smiling: “ <i>Has she gone to sleeping beautysleep?</i> ” The Maiden kissed him. Life was the wind trying to blow out a lamp. (p. 168).

No campo estritamente vocabular, a dinamização consiste no processo criativo mais produtivo em *Primeiras Estórias*, apenas comparável quantitativamente ao seu trabalho com a sintaxe: é raro encontrar uma só página em que não haja ao menos um exemplo. Desta forma, tendo-o explicado com base nos trechos anteriores, elenco as ocorrências a seguir de forma mais objetiva, quase como uma listagem, seguida das análises de cada grupo. Também na parte final deste item apresento duas tabelas mais objetivas separando as ocorrências em quatro grupos, de acordo com a natureza da postura tradutória de Shelby e Treece.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>	<i>The Jaguar</i>
“As margens da alegria”	“The Thin Edge of	“The bounds of happiness”

	Happiness”	
A mãe e o pai vinham trazê-lo ao aeroporto. A Tia e o Tio tomavam conta dele, justinamente. Sorria-se, saudava-se, todos ouviam e falavam. (p. 49).	His mother and father came with him to the airport. From then on his aunt and uncle would look after him. Everyone talked and listened to the others, smiling and exchanging greetings. (p. 3).	His Mother and Father drove him to the airport. His Aunt and Uncle took charge of him, exactly as arranged. Smiles and greetings were exchanged, everyone was listening and talking to each other (p.21).
O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração [...] e ele, completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos (p. 51).	The lordly turkey imperiously turned its back on him to receive his admiring homage [...] Sculptured, rounded, all spheres and curved planes (p. 4).	The turkey imperiously turned it back on him, ready to receive his admiring gaze [...] Finely turned and rounded, all spheres and smooth surfaces (p. 23).
Pensava no peru, quando voltavam [...] Só pudera tê-lo um instante, ligeiro, grande, demoroso (p. 52)	On the way back he thought about the turkey [...] He had held the ponderous grandeur for only one swift second (p. 7).	He thought about the turkey as they made their way back [...] He’d only been allowed to have it for one great, fleeting, lingering moment (p. 24).
Ele tremia. A árvore, que morrera tanto. A limpa esguiez do tronco e o marulho imediato e final de seus ramos (p. 54)	– and trembled. The tree had died with such finality. The clear slender trunk and the sudden, final tossing of its branches (p. 9).	He was shaking. The tree, that had done so much dying. Its clean, slender trunk and the sudden, final rustling of its branches (p. 26).

Ao mesmo tempo em que é o recurso mais utilizado por Guimarães Rosa, a dinamização é também o menos observado pelos tradutores no que diz respeito à transcrição de seu efeito. Em “As margens da alegria”, por exemplo, todos os casos listados são ignorados no que concerne à postura tradutória, nas duas edições norte-americanas. O

procedimento mais comum observado é a substituição de uma palavra dinamizada por um vocábulo comum em língua inglesa, como acontece em “redondoso” e “esguiez”, em ambos os tradutores. Em “demoroso” e “justinamente”, Shelby simplesmente as omite, enquanto Treece substitui “demoroso” por uma palavra comum e se vale de uma explicação para substituir “justinamente”.

O uso de “exactly as arranged” não reproduz a informação estética, limitando-se a registrar uma das possíveis leituras da dinamização feita por Rosa. Nela temos ao menos duas alterações morfológicas importantes: o diminutivo, em “-inha”, e o advérbio, em “mente”. A função do advérbio é reproduzida na frase de maneira comum. Para o diminutivo, uma de suas funções em língua portuguesa é expressar uma relação de afeto. O enredo de “As margens da alegria” ratifica várias vezes o cuidado dos tios para com o Menino. Esta informação não consta no texto de chegada: nem semanticamente, por meio de uma descrição; nem morfolologicamente, devido a uma especificidade da língua inglesa em relação ao uso de diminutivos.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Famigerado”	“Notorious”
Semelhavam a gente receosa, tropa desbaratada, sopitados, constrangidos – coagidos, sim. Isso por isso, que o cavaleiro solerte tinha o ar de regê-los: a meio gesto, desprezivo (p. 57)	They appeared to be scared, cowed, hangdog lot. Uneasy, as if they weren’t there of their own free will; that was it. Matter of fact, It looked as though they took orders from the shrewd-looking fellow. He pointed with a sort of scornful half-wave of his hand (p. 220)
O que frouxo falava: de outras, diversas pessoas e coisas, da Serra, do São ão, travados assuntos, inseqüentes, como dificuldade. A conversa era para teias de aranha (p. 59)	It was random kind of talk; he spoke about different people and about things in the Sierra, in São ão, all kinds of subjects in no kind of order. Listening to that talk of his like getting wound up in a spiderweb (p. 222).
Saltando na sela, ele se levantou de molas. Subiu em si, desagravava-se, num	He jumped into the saddle as if he had been on springs. He was himself again, no longer

desafogaréu. Sorriu-se, outro. (p. 61)	thirsty for vengeance. He beamed, a new man (p. 225).
--	---

Como procedimento tradutório em “Famigerado” podemos observar inicialmente a substituição de “desprezivo” por “scornful”, que é uma palavra dicionarizada, com destaque para a tradução com quase o dobro de palavras do mesmo trecho no original. No caso de “Insequentes”, a tradutora opta por uma descrição de seu significado, com um ligeiro jogo de palavras a partir das frases “all kinds of subject” e “no kind of order”. Ainda no segundo trecho, “dificultação” é simplesmente omitida, sem que haja qualquer referência ao seu significado.

No terceiro exemplo, para “desafogaréu” temos nova explicação da dinamização em “no longer thirsty for vengeance” em um trecho fortemente marcado pelo postura atenuante da tradução, tanto em “subiu em si”, uma espécie de trocadilho feito a partir de “caiu em si”, traduzido por “he was himself again”, como em “outro” que tem sua concisão e potencialidade transformadas em frase.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of The River</i>	<i>The Jaguar</i>
“Sorôco, sua mãe, sua filha”	“Sorôco, His Mother, His Daughter”	“Soroco, his Mother, his Daughter”
Alguém deu aviso: – “ <i>Eles vêm!...</i> ” Apontavam, da Rua de Baixo, onde morava Sorôco. Ele era um homenzão, brutalhudo de corpo (p. 63).	Someone called out: “Here they come!” and pointed to the lower street where Sorôco lived. He was a burly man with a thick body (p. 214).	Someone announced: – “ <i>They’re coming!...</i> ” They were pointing to Lower Street, where Soroco lived. He was a man and a half, brutishly built (p. 168).
A velha só estava de preto, com um fichu preto, ela batia com a cabeça, nos docementes (p. 64).	The old woman, in a plain black dress with a black fichu, shook her head gently back and forth. (p. 215).	The old lady was all dressed black, with a black shawl, and she was nodding gently in time. (p. 168)
Todos ficavam de parte, a chusma de gente não querendo afirmar as vistas,	The crowd stayed a little apart, not wanting to look too closely at those wild	Everyone stood to one side, the throng of people trying not to stare at her, on

por causa daqueles trasmodos e despropósitos (p. 64)	ways and absurdities (p. 215)	account of all that eccentricity and weird behavior (p. 169).
Ele hoje estava calçado de botinas, e de paletó, com chapéu grande, botara sua roupa melhor, os maltrapos. E estava reportado e atalhado, humilde (p. 64).	Today, in his boot, his overcoat, his big hat – all his raggedy best which he and put on – he seemed diminished from his usual self, bewildered, almost humble (p. 215).	Today he was wearing high shoes, a jacket and a big hat, he'd put on his best clothes, his rags and tatters. And he was reserved, buttoned-up, meek and humble. (p. 169).
Ao sofrer o assim das coisas, ele, no oco sem beiras, debaixo do peso, sem queixa, exemplo. (p. 65-66).	He was suffering the way of things, in a hole with no way to blimb out of it, bearing the weight uncomplainingly, setting a good example. (p. 217).	Suffering this way things had of being, in the boundless emptiness, beneath his burden, uncomplaining, an example to everyone. (p. 171).
Ele se sacudiu, de um jeito arrebatado, desacontecido, e virou, pra ir-s'embora (p. 66).	He shook himself awkwardly, with a now-it's-over-with sort of shrug, as if he were worn out, not important any longer, and then turned to go (p. 217).	He shook himself, as if breaking free from something that never happened , and turned to go (p. 171).

No primeiro exemplo de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, observa-se na tradução de Treece algo que também acontece por várias vezes no texto de Shelby: a aliteração sendo utilizada como uma espécie de compensação para trechos produzidos esteticamente em português a partir de outros recursos. Treece consegue perceber “brutalhudo” como um adjetivo diferenciado e resolve dar-lhe ênfase de alguma maneira, criando assim “brutishly built”. É possível que aqui se aplique o que Campos compreende como aquela infidelidade propositada, em que o tradutor se afasta do texto fonte para, quase paradoxalmente, se aproximar de sua essência. Neste caso específico, a aliteração não deixa de reforçar o caráter bruto na descrição de Herculinão Socó, ainda que por outro meio.

De forma geral, nesta narrativa não temos omissões. Por duas vezes Shelby e Treece

dissolvem as dinamizações em frases, como fazem ambos em “exemploso”, “trasmodos” e, mesmo, em “brutalhudo”. Em duas outras ocorrências, a saber, “docementes” e “humildoso”, as dinamizações são substituídas por vocábulos simples e sem a aparente inadequação sintática original, em que há um advérbio onde deveria haver um substantivo. No último exemplo do conto, “desacontecido”, as duas traduções assumem outra vez uma postura domesticadora, explicativa. No entanto, mesmo Treece, cuja proposta parece se ater mais ao projeto estético rosiano, acaba neste caso se afastando muito do texto de saída. A inserção de “something”, que não tem correspondente no texto em português, cria também um objeto indireto que acaba por receber, transformado em verbo, o adjetivo originalmente ligado ao próprio protagonista e não a algo que o estivesse prendendo.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“A menina de lá”	“The Girl from Beyond”
E ela, menininha, por nome Maria, Nhinhinha dita, nascera já muito para miúda, cabeçudota (p. 67)	The little girl, named Maria – Nhinhinha, they called her – was always a little bit of a thing, but she had a big head (p. 205).
– “Ninguém entende muita coisa que ela fala...” – dizia o Pai, com certo espanto. Menos pela estranhez das palavras, pois só em raro ela perguntava [...] (p. 67).	“Nobody understands much of what she’s talking about,” said her bewildered father. It was not so much that she used strange words, although once in a while she would inquire [...] (p. 205)
Assim, quando a Mãe adoeceu de dôres, que eram de nenhum remédio, não houve fazer com que Nhinhinha lhe falasse a cura. Sorria apenas, segredando seu – “ <i>Deixa... Deixa...</i> ” – não a podiam despersuadir (p. 70).	When her mother was very sick, suffering pain for which there was no remedy, Nhinhinha could not be persuaded to tell them the cure. She only smiled, whispering her “Never mind... never mind,” and refused to say any more (p. 208).

Em “cabeçudota” temos curiosamente uma alusão a duas dimensões opostas ao mesmo tempo, resultante na desproporção entre o corpo franzino de Nhinhinha – contida, aliás, em seu próprio nome no diminutivo – e sua cabeça maior que o normal. Shelby detecta esta oposição, tanto que confere à sua frase o tom adversativo apenas implícito em português e assim indica a dimensão da cabeça da menina apenas pelo uso do adjetivo “big”.

Retomando o conceito de sentença absoluta de Fabri e de como forma e sentido concorrem para a expressão artística, temos em “estranhez” um bom exemplo. Preterindo o vocábulo dicionarizado “estranheza”, Rosa reforçou o caráter incomum das palavras de Nhinhina, que acabou sendo substituído simplesmente por “strange”. Já no caso de “despersuadir”, não apenas a palavra como também todo o trecho foi substituído por outra frase em que tudo foi mudado, mesmo do ponto de vista gramatical: sujeito, verbo e objeto.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of The River</i>
“Os irmãos Dagobé”	“The Dagobé Brothers”
Saboreavam já o sangrar. Sempre, a cada podido momento, em sutil tornavam a juntar-se, num vão da janela, no miúdo confabulejo (p. 75)	They were already tasting blood. Whenever they could, they unostentatiously grouped themselves at a windowsill for a low confabulation (p. 200).
Naquele entremeamento, todos, em cochicho ou silêncio, se entendiam, com fome de perguntidade. O Liojorge, esse, sem escape. Tinha de fazer bem a sua parte: ter as orelhas baixadas (p. 77).	Whispering or silente, every soul in that intermingling understood the others, all equally hungry to question. There was no possible scape for Liojorge. He had to play his part as well as he could, even if his ears drooped (p. 202).
Fez-se o airado ajuntamento, no barro, em beira do buraco; muitos, porém, mais para trás, preparando o foge-foge. A forte circumspectância. O nenhum despedimento: ao uma-vez Dagobé, Damastor. (p. 78).	The shivering crowd stood in the mud at the edge of the hole in the ground, though many of the onlookers held a little back, prepared to run if they had to. There was a strong feeling of circumspectancy. Damastor, the on-and-no-more Dagobé, was given no farewell. (p. 203).

Assim como em “cabeçudota”, em que o sufixo diferenciado reforça o tamanho de Nhinhina, “confabulejo” no lugar de “confabulação” compromete a dimensão ou mesmo a gravidade da conversa entre os irmãos Dagobé, tida inicialmente como uma espécie de conspiração, a qual, descobrimos depois, era apenas imaginada equivocadamente pelo narrador e pelos demais personagens, em trechos como “muitos, porém, mais para trás, preparando o foge-foge”. Em inglês temos “low confabulation” em que o adjetivo apenas

substitui “miúdo” e consiste na única caracterização da conversa. No segundo trecho em destaque temos dois exemplos de dinamização, a saber, “entremeamento” e “perguntidade”, ambos traduzidos por palavras comuns.

No último exemplo do quadro anterior, Shelby finalmente produz também uma dinamização a partir da palavra “circumspect”, o que deveria conferir a ênfase adequada à palavra, que originalmente descreve uma atmosfera tão marcante que precisa ser substantivada. Em inglês, no entanto, a circunspeção é reduzida a uma adjetivação do substantivo “sentimento”, que atenua o caráter quase anímico da opressão sentida pelos personagens no cemitério.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>	<i>The Jaguar</i>
“A Terceira margem do rio”	“The Third Bank of the River”	“The Third Bank of the River”
Mas, agora, esse homem já tinha morrido, ninguém soubesse, fizesse recordação, de nada, mais [...] todos temeram o fim-do-mundo, diziam: que nosso pai fosse o avisado que nem Noé, que, por tanto, a canoa ele tinha antecipado; pois agora me entrelembro (p. 84).	But now the builder was dead; and no one really knew or could recollect any more [...] everyone was afraid the world was coming to a end; then they had said that Father might have received a warning, like Noah, and so prepared the canoe ahead of time. I could half-recall the story. (p. 195).	But that man had now died, and no-one had any knowledge or any recollection of anything else [...] everyone feared it was the endoftheworld, and they said that father was the wise one just like Noah, and that as such he'd got the boat ready in expectation; well, maybe I do vaguely remember something about it now (p. 162).
Eu sofria já o começo da velhice – esta vida era só o demoramento. Eu mesmo tinha achaques, ânsias, cá de baixo, cansaços, perrengue de reumatismo (p. 84).	I was suffering the onset of old age – this life of mine only postponed the inevitable. I had bed spells, pains in the belly, dizziness, twinges of rheumatism (p.	I was suffering the beginnings of old age by now – this life of mine was just a lingering. I had my own ailments, my worries, here down below, fits of

	195).	weariness, limping rheumatism (p. 162).
--	-------	--

Com a dinamização “entrelembro” temos a sugestiva junção do verbo “lembrar” com um prefixo que, nesta palavra, indica imprecisão. Temos, desta forma, uma unidade duvidosa, que reflete exatamente a condição das memórias do narrador, em que lembrança e confusão estão amalgamadas. Ainda que fazendo uso de um hífen, Shelby busca reproduzir este efeito com a adição de “half” diretamente incrustado à “recall”. Afastando-se um pouco do que parece ser sua postura textual, neste caso é Treece que decide transformar o efeito em explicação. Como forma de compensação, a carga semântica de “dúvida”, presente apenas uma vez em língua portuguesa, é sugerida três vezes pelo tradutor em “maybe”, “vaguely” e, ainda, em “something”. No caso de “demoramento” é realmente difícil de justificar textualmente a escolha de Shelby em adicionar o sentido de inevitabilidade, como se houvesse um esforço para adiar algo. O protagonista não planeja substituir seu pai e depois apraza esta decisão. Na verdade, como escrito na frase, a única coisa postergada pelo filho é sua própria vida para dar assistência ao pai. Sua ideia de assumir o lugar na canoa é tão repentina quanto frágil, tanto que foge quando recebe a confirmação de seu pai. Na tradução de Shelby “vida” se torna um sujeito ativo, enquanto em língua portuguesa e em *The Jaguar* a passividade do filho se reflete na estrutura da frase, mesmo que a palavra “lingering” não tenha em si algo que a destaque das demais.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Pirlimpisquice”	“Hocus Psychocus”
A peça ia ser o drama “ <i>Os Filhos do Doutor Famoso</i> ”, só em cinco atos. Tivemos culpa de seu indesejo, os escolhidos para o representar? Às vezes penso, às vezes não. (p. 86).	The play we were putting on was a drama; it was called <i>The Sons of Dr. Famous</i> , and it had only five acts. Was its non-denouement the fault of us boys who were chosen to act in it? Sometimes I think it was. Other times that it wasn’t (p. 176).
Entendi. Cada um de nós se esqueceram de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro	Then I understood. Each of us had transcended his own self, transported to unbelievable heights, knowing that he was

viver? E era bom demais, bonito – o milmaravilhoso (p.96).	really and truly alive. And it was almost too good, too beautiful to bear – we were borne on a cloud of myriadmarveled love (p. 96).
--	--

Em “Pirlimpsiquice”, os trechos selecionados mostram duas posturas diferentes frente ao mesmo fenômeno textual. Para “indesfecho”, Shelby opta pela dinamização. Ainda que o faça por meio da criação de uma palavra composta, usando o hífen em sua construção, certamente o efeito é muito mais próximo ao produzido em língua portuguesa, pois mostra ao leitor a ocorrência de algo que não é natural. A falta de fluidez no idioma se reflete nos atropelos vividos pelas crianças durante o andamento da peça, da qual não conseguiram encenar o desfecho adequadamente. A diferença nesta postura tradutória não está no nível de precisão do efeito reproduzido, mas em sua simples existência.

No outro trecho temos três dinamizações. Em “transvivendo” e “sobrecrentes”, o leitor anglófono não tem sequer a pista de que originalmente aquelas palavras receberam cuidado especial em sua cunhagem e a reprodução da compreensão do tradutor, por mais exata que seja sua leitura, fornecerá sempre algo como um relato da experiência, não o acesso a ela. Por outro lado, em “milmaravilhoso”, Shelby retoma o caminho da reprodução estética e chega mesmo ao nível da transcrição com “myriadmarveled”. Apesar disso, especialmente neste trecho, é difícil justificar a presença de vários elementos no texto de chegada que não estão sequer implícitos no texto de saída, tais como “heights” e “cloud”, por exemplo.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Nenhum, nenhuma”	“No Man, No Woman”
A mansão, estranha, fugindo, atrás de serras e serras, sempre, e à beira da mata de algum rio, que proíbe o imaginar. Ou talvez não tenha sido numa fazenda, nem no indescoberto rumo, nem tão longe? (p. 97).	The mansion strangely retreating behind range after range forever, along the edge of a forest nurtured by some nameless river forbidden to the imagination. Or perhaps it was not in a plantation house, or at that undisclosed destination, or at such a distance? (p. 163).
Na verdade, a data não poderia ser aquela. Se diversa, entretanto, impôs-se, por	No, that date could not be the real one. Still, if it is a different date, it was imposed by a

trocamento, no jogo da memória (p. 98).	shifting trick of memory (p. 164)
<i>Ultramuito, porém, houve o que há, por aquela parte, até aonde o luar do meu mais-longe, o que certifico e sei</i> (p. 98).	<i>Yet beyond the uttermost, what is, was, as far as the moonlight of the farthest distance which I know and vouch for</i> (p. 165).
Eles olhavam um para o outro como os passarinhos ouvidos de repente a cantar, as árvores pé-ante-pé, as nuvens desconcertadas: como do assoprado das cinzas a esplendor das brasas (p.99).	Each looked at the other with the look of birds surprised in song, trees on tiptoe, disconcerted clouds: as from blow-on ashes the splendor of flaring coals (p. 165).
E, o que havia ali, era uma mulher. Era uma velha, uma velhinha – de história, de estória – velhíssima, a inacreditável [...] Não sabiam mais quem ela era, tresbisavó de quem (p. 100).	And all it was was a woman. A little woman. A little old woman – storied, historied – most unbelievably old [...] They no longer knew who she was, whose great-great-grandmother (p. 166).
Tornavam-lhe às vezes, uns sorrisinhos, um tanger de tosse, chegava a falar – e escassamente podia ser entendida – no semi-sussuro mais discreto que o bater da borboletinha branca (p. 102).	A fluttering of little smiles, a little plucking cough, and she was actually speaking (what she meant could scarcely be understood) in a semi-susurrus that was more discreet than the flickering of even the smallest white butterfly (p. 168-169).
<i>No que vagueia os olhos, contudo, surpreende-se-lhe o imanecer da bem-ventura, transordinária benignidade</i> (p.102)	<i>And yet, in the wandering of her eyes could be surprised the immanent dawn of beatitude: transcendent benignity</i> (p. 169).
<i>Tenho de me recuperar, desdeslembrar-me, excogitar – que sei? – das camadas angustiosas do olvido</i> (p. 102).	<i>I need to recover, to undisremember, to think through – how can I say it – those torturing layers of forgetting</i> (p. 169).
Trasvisto, sem se soffrear, fechando os dentes, o Moço argüia com a Moça, ela firme e doçura (p. 103).	Observed from behind, the Youth argued with the Maiden, gritting his teeth, unreserved in his speech, pressing at her gentle impassivity (p. 170-171).
<i>Reperdida a lembrança, a representação</i>	<i>The remembrance relost, the whole scene is</i>

<i>de tudo se desordena: é uma ponte, ponte, – mas que, a certa hora, se acabou, parece'que. Luta-se com a memória. (p. 104).</i>	<i>thrown into confusion: it is a bridge, a bridge – but, at a certain moment, it seems to stop short. There is a struggle with memory (p. 171).</i>
O moço partia, para sempre, torna-viajor, com ele ia também o Menino, de volta pra casa (p. 105).	The Youth went away forever, turned wanderer, and the Child left with him to go back home (p. 172).

No primeiro trecho de “Nenhum, nenhuma”, por sua natureza dinamizada, “indescoberto” tem acrescentada à sua essência uma nuance extra de incerteza presente no próprio nível físico da palavra. Disto, precisamente, decorre a insuficiência de substituí-la pela palavra dicionarizada “undisclosed”. Da mesma forma, nos dois trechos seguintes, ambos transformados em frases em língua inglesa, “trocamento” reflete o caráter de confusão na memória sobre uma data e “ultramuito” reitera a extrapolação do espaço por ir além do limite da própria palavra. Ainda outro caso de tradução explicativa em “Nenhum, nenhuma” ocorre em “Trasvisto”, por “observed from behind”.

Outro grupo em “Nenhum, nenhuma”, composto por quatro ocorrências, contém dinamizações substituídas por palavras dicionarizadas. A mudança no efeito é sutil, porém significativa: em “esplendição”, por exemplo, temos a marcação da essência peculiar da experiência vivida pelos personagens Moça e Moço, enquanto trocam um olhar abrasivo: é algo que supera o esplendor e que, por isso, precisa de outra denominação que registre esta diferença. “Tresbisavó” é substituída por “Gret-great-grandmother” e neste caso foi criada uma verdadeira oposição ao texto de saída, que se dá pela exatidão do termo em língua inglesa, que a posiciona inequivocamente em sua árvore genealógica. A dinamização em língua portuguesa não ocorre para enfatizar a idade avançada da personagem Nenha, mas a imprecisão acerca de sua história.

Completam este grupo “transordinária” e “torna-viajor”, a primeira, emblematicamente, indicando algo que, como sua própria construção, não é ordinário, substituído por “transcendent”, que até traduz seu significado, porém em detrimento do efeito, e a segunda, em inglês “turned wanderer” perde sua unidade e mesmo uma possibilidade semântica em língua portuguesa a partir do verbo “tornar” com a ideia de voltar a ser.

Por três vezes, porém, Shelby optou por reproduzir também o efeito original por meio de dinamizações em língua inglesa: “semi-sussurrus”, que mantém o caráter quase

imperceptível da fala de Nenha; “undisremember”, em que mesmo optando por não repetir o prefixo, manteve a quantidade de negações e, desta forma, resulta positiva a verdadeira equação de prefixos, no que concerne seu radical; e, por fim, “relost” no lugar de “reperdida” que somada à “membrança” reforça o caráter de perda de memória trabalhado na narrativa.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Fatalidade”	“My Friend the Fatalist”
Mas o homem, nominoso, não tardou em aparecer, sempre no malfazer, naquela sécia. Se arranchou. Sua embirração transfazia um danado de poder, todos dele tomavam medo (p. 110).	But before very long the same man he had mentioned before turned up, still up to no good, still full of his obsession, and settled there too. His obstinate persistence turned him into such a singleminded brute that soon everyone in town was afraid of him (p. 158).
Surdeava o Meu Amigo, pato-mudo. Soprou nos dedos. Sempre em fito, na arma, na parede, e remirando o outro. (p.110).	- My Friend turned as deaf as a duck. He blew on his fingers. His eyes were glued to the gun on the wall, and at the same time he glanced sidelong at the other man. (p. 159).

No primeiro exemplo de “Fatalidade”, além da evidente diminuição de marcas de oralidade e níveis de linguagem como a tradução de “embirração” por “persistência” e o desaparecimento de “um danado de poder”, “transfazia” é traduzida de forma explicativa por “turned him”. Depois, através do emprego de uma desinência verbal, temos a criação de “surdear”, que indica o caráter proposital da surdez, completado por “pato-mudo”. Em inglês temos a frase “as deaf as a duck”, produzida a partir da expressão idiomática “as deaf as a post”, que descreve a condição de surdez, mas não indica o caráter de deliberação do personagem, que finge não escutar a pergunta “E eu o que faço?” (PE, 110), forçando seu interlocutor na narrativa a dar o próximo passo sozinho e perceber sua sugestão de usar a arma que observava na parede.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Sequência”	“Cause and Effect”

<p>Só, assim, a vaquinha se fugira, da Pedra, madrugadaamente – entre o primeiro canto dos melros e o terceiro dos galos (p. 114).</p>	<p>The little cow had run away from Pedra ranch, very early in the morning – between the first song of the orioles and the third cock’s crow (p. 148).</p>
<p>Já o rapaz se anorteava. Só via o horizonte e sim. Sabia o de uma vaquinha fugida: que, de alma, marca o rumo e faz atalhos – querençosa. (p. 115).</p>	<p>Now the young man was getting his bearings. He could see the horizon, and that was all he needed. He knew about runaway cows: how they have their own ways of blazing a trail so they can find their way home (p. 149).</p>
<p>Aonde um animal o levava? O inomeçado, o empatoso, o desnorte, o necessário. Voltasse sem ela, passava vergonha (p. 115).</p>	<p>Where was that animal taking him? But then, on the other hand, he had hardly started – it was just as easy to go forward as back – he didn’t know what to do – well, he’d have to go on. If he went back without her he would be laughed at (p. 150)</p>
<p>Iam-se, na ceguez da noite – à casa da mãe do breu: a vaca, o homem, a vaca – transeuntes, galopando (p. 117).</p>	<p>They went on in the blindness of night – to the home of the mother of pitchnight: cow, man, cow – galloping transients (p. 152).</p>
<p>Às luzes que pontilhavam, acolá, as janelas da casa, grande. Só era uma luz de entrequanto? A casa de um Major Quitério. (p. 117).</p>	<p>Lights dotted the darkness: the windows of the big house. The house of a Major Quitério. (p. 153).</p>
<p>A uma roda de pessoas. Às quatro moças da casa. A uma delas, a segunda. Era alta, alva, amável. Ela se desescondia dele. Inesperavam-se? O moço compreendeu-se (p. 118).</p>	<p>To a circle of people. To the four young ladies of the house. To one of them, the second oldest. She was tall, fair, and amiable. She desconcealed herself from him. Had they unexpected each other? The youth understood himself (p. 153).</p>

Em “madrugadaamente” temos um substantivo sendo transformado em advérbio em um processo de formação de palavras bastante produtivo em língua portuguesa, mas que neste caso específico resulta em um vocábulo até então inexistente. A tradutora compreende a

situação e, como se realmente parecesse sua única opção, explica o significado da dinamização textual e segue com sua tarefa. Para Rónai esta criação tem como função primordial sacar o leitor de seu conforto lexical, forçando-o a repensar o significado de palavras que sendo de uso tão comum pudessem passar despercebidas. Em “A arte como procedimento”, Chklovski discorre sobre o caráter automático das ações humanas, dentre elas a linguagem, por consequência do hábito e que “o caráter estético se revela sempre pelos mesmos signos: é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo (1976: 54), ideia que poderia muito bem ser o mote para toda a análise desenvolvida neste trabalho.

“Sequência” é um dos contos de *Primeiras Estórias* em que mais temos omissões completas ou trechos com quase nenhuma correspondência entre o original e sua tradução para a língua inglesa. No segundo trecho em destaque, por exemplo, apenas “blaze a trail” parece corresponder a uma parte da frase e a dinamização “querencosa” simplesmente desaparece. O exemplo seguinte se afasta ainda mais do texto fonte, porque além de não apresentar correspondência semântica, o paralelismo estrutural construído em “O incomoçado, o empatoso, o desnorte, o necessário” é desfeito e para cada palavra há uma tentativa de reprodução por meio de frase. Mais à frente, no quarto trecho, a dinamização “entrequanto”, bem como toda a frase a qual ela pertence é omitida.

Por outro lado, no último trecho destacado nesta narrativa, usando a mesma fórmula rosiana, Shelby adicionou um prefixo de negação no verbo *conceal*, que certamente resulta no estranhamento do falante de língua inglesa. Após o caminho cheio de intempéries, a vaca Vitória conduz o cavaleiro a uma casa onde se encontra um grupo de moças, dentre as quais está sua destinada: não é um simples acaso, a moça não é apenas encontrada, mas se revela por vontade própria.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Nada e a nossa condição”	“Nothingness and the Human Condition”
Mas ele, de cada vez, se curvava, de um jeito, para entrar, como se a elevada porta fosse acanhada e alheia, convidadamente, aos bons abrigos. (p. 130).	Each time he came home he stooped slightly when he entered the lofty front door, as if it were some low, mean entrance to a house not fit to welcome or shelter him. (p. 120).
E ele, com muito caso, no devagar da	And he answered, slowly and carefully in

<p>resposta, suave a voz: – “<i>Faz de conta, minha filha... Faz de conta...</i>” Entreentendidos, mais não se esperavam. (p. 132).</p>	<p>his soft voice: “Make believe, little daughter. Make believe....” Though only half understanding him, they could hope for no more. (p. 123).</p>
<p>E foi que o Tio Man’Antônio algum dia resolveu, conseguintemente assim, se crê. Deveras, aquilo se deu. O que foi uma muito remexida história. (p. 137).</p>	<p>Uncle Man’Antônio reached one day: that so it would be, if only one had faith. And in truth, that is what happened. But it was the culmination of a very confused history (p. 129).</p>
<p>Seus tantos servos, os benevolenciados, irreconheciam-no. Vai, ao ver, porém, que valia, a dádiva, rejubilavam-se de rir (p. 137).</p>	<p>His many servants, those very ones who had received the benefit of his benevolence, understood him no more than anyone else. When they found that his gift was made in earnest, they laughed aloud in their jubilation (p. 130).</p>
<p>De seu, nada conservara, a não ser a antiga, forme e enorme casa, naquela eminência arejada, edifício de prospecto decoroso e espaçoso: e de onde o mundo se fazia maior, translúcido (p. 138).</p>	<p>He kept nothing for himself except the enormous old house, built high on its airy perch, and with so gracious and wide a view that from there the world seemed bigger, translucent (p. 130-131).</p>
<p>Pelo que vivia, tempo aguentado, ele fazia, alta e serena, fortemente, o não-fazer-nada, acertando-se ao vazio, à redessimortância (p. 139).</p>	<p>And so he lived, carrying the burden of years, erect, serene, and doing a doing-nothing with all his might, in acceptance of the emptiness, the ever-repeated inconsequence of his life. (p. 131).</p>
<p>Assim, a vermelha fogueira, tresenorme, que dias iria durar, mor subia e rodava, no que estalava, septo a septo, coisa a coisa, alentada, de plena evidência (p. 139).</p>	<p>And so the red bonfire, of unbelievable size, began to burn, as it would for days, rising higher and higher, visibly swallowing up as it crackled obstacle after obstacle, one thing after another, to feed its flames (p. 132).</p>

Em “convidadamente” e sua tradução por “welcome” temos o simples apagamento do efeito produzido pela criação de um advérbio. Para “entreentendidos”, aparentemente uma das

poucas vezes em que Shelby parece realmente não ter compreendido o uso do prefixo e traduziu a dinamização por “half understanding”, quando na verdade os personagens no trecho claramente se entendem entre si. Também há problemas no próprio nível de compreensão na tradução de “irreconheciam-no” e “redesimportância”. O primeiro, utilizado para expressar conformidade, se reporta ao presente e consensual entendimento sobre a decisão de Tio Man’Antônio, não às consequências futuras da mesma, como sugere “that so it would be”.

No quarto trecho em destaque, outro momento em que a tradução conta com mais do que o dobro de palavras do texto de saída, a escolha de “understood” e mesmo a sequência da frase para tentar expressar “irreconheciam-no”, bem como “repeated inconsequence” para “redesimportância” são, no mínimo, muito imprecisas e é difícil concebê-las mesmo como fruto de uma leitura subjetiva da tradutora, como acertadamente faz em “unbelievable size” no lugar de “tresenorme” ou mesmo em “translucent”, provavelmente a mais ajustada tradução literal para “transclaro” em língua inglesa. Neste exemplo, porém, como em todos os outros casos de dinamização em “Nada e a nossa condição”, a postura de domesticação produz grande interferência no projeto estético rosiano.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“O cavalo que bebia cerveja”	“The Horse That Drank Beer”
Seo Giovânio estava da banda de fora, conforme seu costume de tantos anos. Mais achacoso, envelhecido, subitamente, no trespassamento da manifesta dor (p. 147).	Seo Giovânio was sitting outside, the way he had done for so many years. He looked sicker and older all of a sudden, with that sharp pain sticking into him (p. 117).
Sereno, ele me pediu para levar comigo, no irm’embora, o cavalo – alazão bebedor – e aquele tristoso cachorro magro (p. 147-148).	He had calmed down some by then, and when I went away he asked me to take the horse – the sorrel that drank beer – and that handdog thin dog (p. 117).

Em língua portuguesa “traspasar” é uma variação menos formal do verbo “transpassar” que, em sua acepção mais usual, significa perfurar de maneira a atravessar totalmente algo ou alguém. No exemplo em destaque Rosa lança mão de um de seus prefixos mais produtivos e gera por dinamização uma nova versão do verbo, que além de sua

significação comum ganha maior intensidade, como se a dor fosse três vezes mais intensa.

No caso de “tristoso” temos originalmente a palavra “triste” modificada por um sufixo bastante produtivo em língua portuguesa e que, curiosamente, forma novo adjetivo. Ao preferir os já dicionarizados “tristonho”, “tristinho” ou, simplesmente, “triste”, Rosa objetivamente indica que aquele cachorro sente uma tristeza diferente. Da mesma forma como em “trespassamento”, o adjetivo dinamizado é tão somente substituído por um termo comum. No caso específico de “hangdog” temos uma palavra que pode significar tristeza, porém normalmente com uma nuance de culpa ou vergonha, um sentimento que permeia a narrativa, mas que se poderia atribuir ao narrador personagem, não ao animal. Subjetivamente esta caracterização até seria possível se compreendermos a construção em língua inglesa como uma hipálage, tal figuração, no entanto, não ocorre no texto fonte.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Um moço muito branco”	“A Young Man, Gleaming, White”
Mas levaram o moço à missa, e ele portou-se, não fez modos de crer nem increr. Cantoria e músicas do coro, escutasse, no sério sentimental (p. 151).	One particular day they took the youth to mass, and though he gave no sign of being a believer or an unbeliever, he did nothing untoward. He listened to the singing and the choral music, seriously and with considerable feeling (p. 102).
Nicolau, o pedidor, o qual, o moço em o vendo, olhou-o sem medida e entregadamente – contam que seus olhos eram cor-de-rosa! – e foi em direitura a ele, dando-lhe rápida partícula, tirada da algibeira (p. 152).	At the door of the church was a blind beggar, Nicolau. When the youth caught sight of him he gazed at him deeply and with his whole attention (they say his eyes were the color of a rose!) and then he walked straight up to the beggar and hastily handed him a bit of something out of his pocket (p. 103).
Duarte Dias pensou que ia virar riquíssimo, e mudado de fato esteve, da data por diante, em homem sucinto, virtuoso e bondoso, suspendentemente, consoante o asseverar	Duarte Dias thought he would become a very rich man after this, and he changed from that day on into a good, upright man, so his awestruck contemporaries claimed.

sobremaravilhado dos coevos. (p. 155).

(p. 106).

O conto “Um moço muito branco” trata de um homem que aparece na comarca de Serro Frio após uma série de incidentes que, ao mesmo tempo, parecem ser climáticos e sobrenaturais. Como o “moço” praticamente não se comunica, não há qualquer informação sobre sua origem, a não ser pelo relato maravilhoso de José Kakende de que o rapaz teria descido dos céus com arcanjos por meio de labaredas. No quadro anterior, podemos observar a substituição de “increr” por “unbeliever”. Inicialmente temos a mudança de classe gramatical, resultante de uma tentativa da narradora de melhor adaptar o texto à sintaxe da língua inglesa, na qual não temos o verbo “unbelieve”. Assim, em “unbeliever” temos a carga semântica inalterada, perdendo, no entanto, o estranhamento do verbo em língua portuguesa.

Utilizando-se do mesmo procedimento, no segundo trecho em destaque temos “direitura” sendo substituído por “straight up”. Curiosamente, um pouco mais à frente e ainda na mesma frase, temos uma aliteração construída em língua inglesa para um trecho que em língua portuguesa não tem qualquer trabalho com a linguagem. Shelby procede desta maneira em muitos outros casos, como uma compensação deslocada. No último exemplo deste conto, “sobremaravilhados” segue a mesma linha das outras duas dinamizações e é traduzido por “awestruck”, uma palavra dicionarizada, desta vez sem compensações.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Luas-de-mel”	“Honeymoons”
Aquele dia, de domingo. Almoçou-se, com-fome-mente, apesardes. A Moça e o Moço, mesmo ante mim, ditosos se contemplavam (p. 159).	That day was a Sunday. In spite of everything, lunch went into hungry mouths. The girl and the boy gazed at each other right there in front of me, happy at being so lucky (p. 90).
O padre, moço, espingarda às costas? Armado de ponto em branco; rifle curto. Se apeou, tudo abençoou, aprestado para o casamentício (p. 160).	The priest was a young man; it looked as if he had a shotgun slung on his back. I could see the tip of a knife, and a short-barreled rifle, too. He humped off his horse and blessed everything in sight, in a hurry for the marrying (p. 91)

<p>O padre disse belas palavras. A essa altura eu já soubesse: a noiva, de que família. Filha do Major João Dioclécio, duro e rico, forte em fato [...] Terminada a casação, se saiu do altar para a mesa (p. 161).</p>	<p>The priest spoke fine words. By this time I knew who the bride's family was. She was a daughter of Major João Dioclécio, a hard rich man, strong for a fact [...] After the wedding was over, we went straight from the altar to the table. (p. 91).</p>
---	---

Em meio a atmosfera de casamento em “Luas-de-mel”, Rosa promove a união oficial entre duas palavras que são praticamente uma só. Em “apesardes”, temos, ao mesmo tempo, esta sugestão de unidade e sua flexão para o plural, como uma metáfora para as várias intempéries que aparentemente cercam a realização daquele matrimônio. Na tradução, temos o divórcio em “in spite of everything” e ainda para “com-fome-mente”, com hifens por aliança, retirados em “into hungry mouths”.

Nos dois outros trechos em destaque temos dinamizações a partir do verbo “casar”. Em “casação” Shelby faz a simples substituição por “wedding”. Para “casamentício”, no entanto, a tradutora opta por uma pequena subversão, não na estrutura vocabular, mas na composição da frase. Em português, além da dinamização, temos um então adjetivo no lugar onde sintaticamente se esperaria um substantivo e ainda que em inglês a forma de gerúndio funcione normalmente como substantivo, como o próprio “wedding” no último trecho, “for the marrying” soa menos natural do que “for the marriage”, assim como ao ler “para o casamentício” em vez de “para o casamento”. No segundo trecho é possível ainda observar mais um exemplo icônico da postura tradutória de Shelby: sua inclinação para explicar todas as coisas é tamanha que chega mesmo a desfazer uma pergunta, apresentando-lhe a resposta. A frase “espingarda às costas?” possivelmente indica uma dúvida do narrador-personagem em relação ao objeto trazido pelo padre, que se assemelhava a uma arma de fogo. O enredo aponta para um clima de tensão gerado ao redor do matrimônio de um casal em fuga. Em “it looked as if he had a shotgun slung on his back” Shelby transforma esta dúvida potencial em texto, sem considerar, por exemplo, que a indagação do personagem poderia não expressar dúvida, mas até mesmo surpresa por parte do narrador, por não esperar que até o padre estivesse armado.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>	<i>The Jaguar</i>
“Partida do audaz navegante”	“The Aldacious Navigator”	“The Audacious Mariner Sets Sail”
– “... <i>E o cajueiro ainda faz flores...</i> ” – acrescentou, observava da árvore não se interromper mesmo assim, com essas aguaceirices, de durante dias, a chuvinha no bruaar e a pálida manhã no céu (p. 167).	“... And the cashew tree still makes flowers,” she added, noticing that the tree’s work was never interrupted even by days and days of raininess, the foggy drizzle and the pale morning in the sky (p. 74).	“...And the cashew tree’s still flowering...” – she added, for she’d noticed how the tree didn’t stop even when it was like this, with these days-on-end downpours, the shemozzling mizzle and the pale morning’s sky (p. 10).
Zito perpensava assuntos de não ousar dizer, coisas de ciumento, ele abrira-se à espécie de ciúmes sem motivo de quê ou quem (p. 167)	Zito mumbled over thoughts he did not dare express, jealous thoughts; he had given way to jealousy, of what or of whom he did not know (p. 74- 75).	Zito’s thoughts were flitting around subjects he didn’t dare say out loud, jealous thoughts, he’d got into a jealous kind of mood, and nobody and nothing was the cause (p. 10).
Só os restos da chuva, chuvinha se segredando. Nurka corria, negramente, e enfim voltava, cachorra destapada ditosa (p. 170).	There was only some leftover rain, a murmuring drizzle. Nurka run blackly and then doubled back, and unbottled, happy dog. (p. 78).	Nurka ran blackly about and eventually came back, lucky as a cork that’s popped. (p. 13).
Descia-se agora a outra ladeira, pegando cuidado, pelo enlameável e escorregoso (p. 170).	Now they were going down the other side of the hill, very carefully because it was slippery and there were mud puddles (p. 78).	Everyone was climbing down the other slope now, treading carefully on account of the muddying and slippishness (p. 14).
Porque, o rio, grossoso, se descomporta, e o riachinho	Because the river was growing rough and	For the swollen river is all misshapen mischief, the

porém também, seu estuário já feio cheio, refuso, represado, encapelado – pororoqueja. (p. 171).	boisterous, so was the creek, its estuary too full of refuse, dammed up, crested with wavelets – it roared like a great bore. (p. 79).	stream too, mind you, its mouth awfully full, gathered up, pent up, seething – the rumble of the tidal backwash. (p. 14).
<i>Ele, de repente, se envergonhou de ter medo, deu um valor, desassustado.</i> (p. 173).	So... all of a sudden, he was ashamed of being scared, he grew brave and wasn't afraid any longer. (p. 82).	<i>He suddenly felt ashamed about being frightened, and got up his courage, unscared himself.</i> (p. 17).
Ei-lo circunavegável, conquanto em firme terrestreidade: o chão ainda o amarrava de romper e partir (p. 174).	Behold the Aldacious, circumnavigable though still on terra firma; the soil still kept it from breaking away entirely (p. 83).	There he was, all circumnavigable, yet still on terrestria firma: the ground was still holding him back from breaking away and leaving (p. 18).

No primeiro exemplo, em “aguaceirices”, o acréscimo do sufixo, somado às informações contextuais do próprio enredo, reitera a relação negativa dos personagens com o período chuvoso. Nas duas traduções a intensidade da chuva é acentuada e desta forma temos contemplada uma das nuances presentes na palavra original, que inclusive já fora explicitada na frase anterior pelo caráter ininterrupto da chuva, bem como da florada da árvore. O tom negativo desta intensidade, no entanto, não está contido em “raininess” ou em “downpours”, mas como forma de compensação, respectivamente “days and days” e, mais claramente e com algum trabalho lexical, em “days-on-end”.

Em “perpensava” as duas traduções também se assemelham muito no que diz respeito ao procedimento. Tanto Shelby como Treece não buscam reproduzir o efeito do verbo, mas descrevê-los subjetivamente e desta forma cada tradução acaba acrescentando algo, em diferentes graus. A primeira tradução adiciona a palavra “mumbled”, da qual se pode alegar inclusive a inadequação de leitura, posto que objetivamente está escrito que os pensamentos de Zito eram de “não ousar dizer” e um murmúrio implica necessariamente a fala, ainda que baixa ou mesmo imperceptível. A adição de Treece é mais sutil, mas ao mesmo tempo, curiosamente, parece estabelecer uma relação com a tradução de Shelby, pois afirma que o protagonista não ousava dizer seus pensamentos em voz alta, o que deixa aberta a

possibilidade ou veladamente indica que Zito estava murmurando. Também no último exemplo do quadro temos um indício desta relação entre as traduções, pois a dinamização “terrestreidade” é traduzida por ambos os autores através do uso do latim, em referência à expressão “terra firma”, muito embora Treece a modifique por meio de uma declinação que adjetiva o começo da expressão e assim teria, ao mesmo tempo, um débito e um avanço em relação ao texto de Shelby.

Para “negramente”, como não houvesse mesmo outra saída, ambos os tradutores utilizaram a palavra “blackly”. Por outro lado, nos dois trechos seguintes, é possível ver com bem clareza a diferença de postura entre os tradutores. Para “enlameável” e “escorregoso”, o sufixo indicador de possibilidade alerta para o perigo de escorregar e cair na lama. Shelby compreende a dinamização e reproduz seu significado. Treece não dinamiza suas traduções, mas mantém a estranheza da sentença através de uma derivação imprópria. Mais à frente, para “descomporta”, Shelby confere a ideia de força e grandeza do rio com “growing rough and boisterous” e Treece, outra vez substitui o processo de dinamização, desta vez compensando-o por meio da aliteração “misshapen mischief”, que mesmo em termos semânticos consegue ser mais preciso do que a primeira tradução, pois abarca também o sentido de comportamento. Em português, aliás, mesmo a relação das águas com a palavra “comporta” não pode ser descartada, pois o rio se encontra no período de cheia e “se descomporta”, como se o volume de seu fluxo sobrepujasse as barreiras que o continham.

Se dinamizações resultam em um problema para os tradutores, ainda mais complicados são os casos em que as palavras trabalhadas são de natureza regional. “Pororoqueja” é construída a partir do substantivo “pororoca”, uma palavra de origem indígena que descreve o fenômeno natural resultante do encontro entre as águas do oceano e de um rio de grande porte, o que gera uma ampla quantidade de ondas de pequeno porte, porém de grande duração. Neste vocábulo dois traços semânticos parecem essenciais: a intensidade de movimento e o barulho das águas. Para este termo ambos os tradutores adotam uma postura explicativa e cada um a sua maneira abarca oscilação e sonoridade. Shelby ainda acrescenta uma nuance de aborrecimento originada certamente por sua compreensão metafórica do barulho das ondas como um lamento ou murmúrio.

Para “desassustado”, que representa o processo de retomada da coragem, Shelby produz a frase “wasn’t afraid any longer”. Treece vai além e, usando o mesmo processo de derivação original, transforma o adjetivo em verbo. Com isso, mantém o caráter reflexivo da ação que na primeira tradução havia esmaecido, de forma que o encorajamento permanece

fruto de um amadurecimento autônomo.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“A Benfazeja”	“A Woman of Good Works”
Ao Retrupé, com seu encanizar-se, blasfemífero, e prepotente esmolar, ninguém demorava para dar dinheiro, comida, o que ele quisesse. (p. 178).	What with Clubfoot’s angry, blasphemous demands for alms, nobody delayed a second in giving him money, food, or whatever he asked for. (p. 59).
Todos sabem que ele não bebia, nunca, porque a Mula-Marmela não deixava. Nem carecia de falar-lhe a paz da proibição: dava-lhe, apenas, um silêncio, terrível. E ele cumpria, tinha a marca da coleira. Curtia afogados desejos, indecifrava-os. (p. 179).	He did not drink, for the simple reason that Marmalade Mule wouldn’t let him. She never had to put her prohibition into words; she had only to let him feel her terrifying silence. And he obeyed her; the mark of the dog collar was on him. He became inured to desires drowned so deeply as to be undecipherable (p. 61).
O cego Retrupé volta-se de frente para o ponto onde estão as sensatas, quietas pessoas, que ele odeia em si, pelo desprezamento de todos, na pacatez e concórdia. (p. 183).	Blind Clubfoot turned toward the calm, sensible people whom he despised for their peace and harmony. (p. 66).
Então, o cego Retrupé esbarra com o impoder da cegueira; agora, ele não pode alcançar ninguém, se a raiva o cega; pode? (p. 183).	Blind Clubfoot was frustrated and made impotent by his blindness; he could no longer sink his teeth into someone when his rage consumed him. Isn’t that so? (p. 66-67).
O entressentir-se, entre as pessoas, vem de regra com exageros, erro, e retardo. Ele sussurra disfarçada e impessoalmente seus pedidos de perdão; vocês notaram? (p. 185).	The emotions people feel for one another are usually capricious and exaggerated and come too late. He whispered, as in a dissembling, impersonal way he begged forgiveness; did you notice? (p. 68).

No primeiro exemplo de “A benfazeja” temos “encanizar-se” e “blasfemífero”,

traduzidos por “angry” e “blaphemous”, respectivamente. O trecho se refere a Retrupé, um pedinte cego e marginalizado que também apresenta uma deficiência na perna, de onde vem sua alcunha. “Encanizar-se” é duplamente trabalhado: o radical, que carrega uma das maneiras de se referir ao demônio, recebe um prefixo, conferindo-lhe o traço semântico de transformação e depois o reflexivo, atribuindo-lhe a responsabilidade pelo processo e reforçando seu caráter negativo. Tudo isto é transformado em um adjetivo comum. Da mesma maneira, “blasphemous” reduz a agressividade de Retrupé presente em seu sufixo, no qual é possível ainda recuperar o substantivo “fera” ou mesmo o adjetivo “feroz”.

Uma nova mudança de classe gramatical compromete a tradução de “indecifrava-os”. Aparentemente sutil, a adjetivação do verbo desfaz, na verdade, um efeito importante: por estar, inclusive, conjugado, o verbo reflete a frustração de Retrupé em experimentar a dúvida e a incapacidade de compreender seus próprios anseios. Em inglês, além da diferença na classe gramatical, há um deslocamento desta característica do sujeito para o objeto. Outro exemplo muito semelhante ocorre na sequência: “desprezamento” não apenas é transformado em verbo como tem seu agente mudado. Em “A benfazeja” Retrupé sente ódio das pessoas, que o desprezam, em língua inglesa é ele quem despreza as pessoas e seu sentimento de ódio é omitido. Em “impotent” novamente uma adjetivação acaba resultando em atenuação estética: em língua portuguesa, a dinamização “impoder” é ainda substantivada pelo artigo e isto personifica a impotência, corporificando-a ao ponto de Retrupé esbarrar em sua materialidade. O adjetivo de imediato dissolve a existência desta entidade e a reduz a uma característica pertencente a Retrupé.

No último exemplo de “A Benfazeja”, a dinamização é instrumento de uma redundância tripla. O prefixo “entre-” tem sua informação repetida em “-se” e outra vez por “entre” como palavra simples. Em inglês, este traço semântico aparece apenas uma vez, em “for one another”, não apenas atenuando, mas apagando por completo o efeito que indica quão insistente é em Retrupé o sentimento em relação às pessoas.

A seguir, passarei à análise do conto “Darandina”, a narrativa em *Primeiras Estórias* em que temos o maior número de dinamizações. Normalmente a recorrência de determinado fenômeno na produção rosiana também indica um efeito mais amplo, no macronível textual. Neste caso específico, as constantes ocorrências convergem para a construção da atmosfera de confusão e mesmo de loucura da narrativa. É possível dizer que este efeito é percebido por Shelby. Não por acaso, é em “Much Ado” que a tradutora mais se distancia de sua postura de domesticação e busca reproduzir, ao menos parcialmente, a experiência lexical do texto fonte.

Para efeito de melhor visualização, dividirei os exemplos em três grupos, seguidos de três blocos de análise.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Darandina”	“Much Ado”
Ameaçava o quê a quem, com seu estro catastrófico? – “ <i>Viver é impossível</i> ” – o dito declarado assim, tão empírico e anermenêutico, só através do egoísmo da lógica (p. 193).	Was he threatening something or someone with his catastrophic creative impulse? “Man cannot live!” – came the empirical, anhermeneutic statement (p. 41).
Para embaraços nossos, entretanto, portava-se árduo o ilustre homem, que ora encarnava a alma de tudo: inacessível [...] Havia e haja que reduzi-lo a baixar, valha que por condigno meio desguindá-lo (p. 193).	To our confusion, however, our illustrious patient was proving difficult. He embodied the soul incarnate of all thing: inaccessible [...] We would have to induce him to come down, or find some suitable way of unhoisting him. (p. 42).
A morte tocando, pararela conosco – seu tênue tambor taquigáfrico. [...] Já aí, ferozes, em favor do homem: –“ <i>Não! Não! Não</i> ” – a gritamulta –“ <i>Não! Não! Não!</i> ” – tumultroada. (p. 196).	We felt death’s soft touch alongside us, stroking its stylographic drum. [...] Now the crowd was fiercely in favor of the man: “No! No!” – the mob-cry – “ <i>No! No! No!</i> ” – a thundering tumult. (p. 45).
Solerte, o homem, ao último ponto, sacudiu-se, se balançava, eis: misantropóide gracioso, em artificioso equilíbrio (p. 200).	Slyly the man shok himself on the topmost tip, swinging like a comic misanthropoid in expert balance (p. 50).
Maior atrapalhação. Tudo tentava evoluir em tempo mais vertiginoso e revelado [...] Porém, também entoavam-se inacionais hinos, contagiando a multaturba. (p. 201).	The confusion was greater than ever. Everything tended to evolve with the dizzying speed of revelation [...] Unnational anthems were being chanted, spreading to the multi-mob. (p. 51).

Nos cinco trechos destacados neste primeiro grupo temos alguma flexibilização da língua inglesa com propósitos notadamente estéticos. Curiosamente, domesticação e estrangeirização estão por vezes tão próximas que habitam o mesmo parágrafo, como em

“anhermeneutic”, em que Shelby adota o procedimento criativo rosiano e, ao mesmo tempo, substitui a palavra “dito”, que carrega importante informação cultural, relacionada, inclusive, à própria condição empírica da sentença, por “statement” simplesmente, e tudo isto logo após “Man cannot live” no lugar de “*Viver é impossível*” que sequer pode ser considerado um dos casos em que a tradução se distancia do original para torná-lo mais compreensível na língua alvo.

Nos trechos três e cinco podemos observar três procedimentos diferentes na postura tradutória: para “gritamulta” e “multaturba” temos, respectivamente, as dinamizações construídas com o auxílio do hífen “mob-cry” e “multi-mob”; no neologismo “tumultroada”, discutido no item anterior, temos uma compensação por meio de aliteração, e em “inacionais”, voltamos à simples substituição por uma palavra dicionarizada. Em “desguindá-lo” e “misantropóide”, no entanto, a recriação acontece de maneira mais precisa, de maneira que um vocábulo dinamizado em língua portuguesa é substituído por outro em língua inglesa produzido da mesma maneira: “unhoisting” e “misanthropoid”.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Darandina”	“Much Ado”
E, pronto, refez-se no mundo o mito, dito que desataram a dar-se, para nós, urbanos, os portentosos fatos, enchendo explodidamente o dia (p. 188).	And immediately myth was born again into the world, for portentous events unfolded, exploded, filling our urban day (p. 35).
Extremamente de arrojo era o sucesso, em todo o caso, e eu humano; andei ver o reclamista. (p. 190).	But I had to hand it to him, he certainly had a daring imagination. I was only human: I went over to see the spieler (p. 37).
Toante que o Diretor ripostou, incientífico, em atitude de autoridade: – “ <i>Sabe quem aquele cavalheiro é?</i> ” (p. 192).	And so, logically enough, the Director replied unscientifically, but striking an attitude of dogmatic authority: “Do you know who that gentleman is?” (p. 40).
– “ <i>Excelência...</i> ” – e tenha-se, mesmo, que com tresincondigna medida. Sua calva foi que se luziu, de metaloide ou metal; o dr. Diretor gordo e baixo. (p. 197).	“Excellency!...” with an inappropriate subservience. His bald head shone with a gleam of metlloid or metal; the Director was fat and short. (p. 46).

Estava em equilíbrio de razão: isto é, lúcido, nu, pendurado. Pior que lúcido, relucido; com a cabeça comportada (p. 202).	His reason was in equilibrium again: that is, he was lucid, naked, and hanging. Worse than lucid: elucidated (p. 53).
<i>Ainda não</i> concluindo. Antes, ainda na escada, no descendimento, ele mirou, melhor, a multidão, deogenésica, diogenista. (p. 203).	<i>Denouement</i> : Perched on the ladder as it was still descending, he looked more closely at the deogenetic, Diogenistic mob. (p. 54).
Dava-me um frio animal, retrospectado. Disse nada. Ou talvez disse, na pauta, e eis tudo. (p. 204).	I felt a reminiscent, animal chill. He did not say anything. Or maybe he did, in line with everything else, and that was all (p. 55).

Neste quadro temos trechos em que a dinamização é traduzida por uma palavra de uso comum, na maior parte das vezes com o mesmo radical do vocábulo em português, mas sem a flexão que o destaca. Em “exploded”, por exemplo, a decisão de transformar um advérbio em um verbo flexionado em particípio faz com que se perca o caráter sucessivo dos acontecimentos e os desloca todos de uma vez para a condição de passado.

A substituição de “reclamista” por “spieler”, apesar de acurada no que concerne a construção psicológica do personagem por sua nuance de extravagância, deixa de reproduzir este efeito também no nível lexical. Assim, a forma não-natural ou mesmo, podemos dizer, formalmente inadequada de “incientífico” reforça o caráter incorreto do argumento do Diretor. Em “tresincondigna” temos um adjetivo que marca dois traços semânticos principais da reverência, sua impropriedade e intensidade. E ainda em “descendimento”, temos enfatizado o caráter incomum desta descida, que na narrativa se dá de maneira atropelada e confusa. Nos três exemplos uma característica da palavra dinamizada é marcada por essa flexão lexical incomum: “spieler”, por ser um vocábulo dicionarizado, não reitera a extravagância; “unscientifically” não reproduz estruturalmente o caráter desviante do texto fonte; e “descending” não contém o desajuste e mesmo a comicidade da descida.

Para “relucido” e “retrospectado” a tradução oferece, respectivamente, “elucidated” e “reminiscent”. No primeiro, a troca do prefixo acarreta importante mudança de significado, sobretudo se considerarmos a variação do estado de lucidez do protagonista, que inicialmente perde a razão, sobe na árvore e de lá grita frases de efeito enquanto a multidão o acompanha. Depois, recobra a consciência e nesta retomada reside a importância do prefixo, que explica sua condição descrita como “pior que lúcido”: ele recupera a razão e compreende tudo o que

se passou. “Elucidated” não o traz para sua condição primeira, mas o transporta para um novo nível de lucidez, o que não deixa de ser uma possibilidade hermenêutica perspicaz, porém subjetiva. Em “retrospectado” outra sutileza a diferencia de sua tradução. “Reminiscent” se refere a algo que permanece, como um resíduo, de forma que o movimento desta lembrança se dá de forma cronológica. Retrospecto se dá, como indica o próprio prefixo, no caminho inverso: gerando assim o sentimento brusco descrito em “sem aparente algum motivo, agora e sempre súbito assustava-nos” (PE, 204), que assalta recorrentemente o narrador.

Apesar de “Much Ado” ser o conto em que Shelby mais se esforça para representar a estética subversiva do texto de Guimarães Rosa, temos ainda muitos exemplos de sua postura domesticadora, como veremos no quadro a seguir.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Darandina”	“Much Ado”
Ora, quase no meio da praça, instalava-se uma das palmeiras reais, talvez a maior, mesmo majestosa [...] sem nem se livrar dos sapatos, atirou-se-lhe abraçado, e grimpava-a, voraz, expedito arriba, ao incrível, ascensionalíssimo. (p. 189).	Well, rearing up almost in the middle of the plaza was one of the royal palms, maybe the biggest one of all, a really majestic-looking tree [...] without even stopping to get rid of his shoes, flung his arms around it and clambered up it with incredible alacrity, an absolutely sensational climb. (p. 36).
Paravam os de seu perséquito, não menos que eu surpresos, detidos, aqui em nível térreo, ante a infinita palmeira – muralhavaz. (p. 189).	His pursuers had halted, no less surprised than I was, and had come to a standstill here at the ground level, before the infinite palm – the great Trojan wall. (p. 37).
Chamava-me, porém, nesse entremenos, e apenas o Adalgiso, sisudo ele, o de sempre, só que me pegando pelo braço (p. 190).	I heard someone calling me in that small space of time and saw it was only Adalgiso, sobersided as usual, except that he was tugging at my arm (p. 37).
Puxado e puxando, corre que apressei-me, mesmo assim, pela praça, para o foco do sumo, central transtornamento. (p. 190).	Pulling and being pulled, I ran across the plaza toward the cynosure, the center of the whirlpool. (p. 37-38).
Ao que, quase de propósito, a turba calou-se	Just then the crowd fell quiet as if on

e enervou-nos, à estupefatura. Desolávamos-nos de mais acima olhar, aonde evidentemente o céu era um desprezo de alto, o azul antepassado (p. 191).	purpose; it gave our nerves a wrench. It was sad to look up, where the sky was so clearly a high, scornful blue (p. 39).
– entendendo de nossos planos, vivaldamente constatava; e nisso indocilizava-se, com mímica defensiva, arguto além de alienado (p. 195).	Cleverly comprehending our plans and becoming even more intractable, he adopted a defensive mimicry, as ingenious as he was alienated (p. 44).
O homem tudo podia, a gente sem certeza disso. Seja se com simulagens e fictâncias? Seja se capaz de elidir-se, largar-se e se levar do diabo (p. 196).	That man could anything, but we were not sure. Maybe it was a fake? Could he do the rope trick, escape from himself and from the devil? (p. 45).
No finório, descabelado propósito, perpendurou-se um pouco mais, resolutamente. (p. 196).	In his sly, harebrained obstinacy, he hung over a little farther, utterly pertinacious (p. 45).
Chegava... O quê? O que crer? O próprio! O vero e são, existente, Secretário das Finanças Públicas – ipso. Posto que bem de terra surgia, desembarafustadamente. (p. 198).	What was coming? Who? The very man! The real Secretary of Finance, alive and in his right mind – ipso. He seemed to be emerging slowly out of the earth. (p. 48).
Abraçava-nos, a cada um de nós se dava, e aliás o adulávamos, reconhecentemente, como ao Pródigo o pai ou o cão a Ulisses (p. 198).	He embraced each of us, and we fawned on him gratefully, like the Prodigal Son's father ou Ulysses' dog. (p. 48).
O homem, entre o que, entreaparecendo, se ajeitara, em berço, em seus palmares (p. 201).	The man could be glimpsed as he settled down among the palm leaves as though they were a cradle (p. 51-52).
Tão então outro tresbulício – e o mundo inferior estalava (p. 202).	There was more hubbub and commotion – and the lower world exploded (p. 52).
Acordava! Seu acesso, pois, tivera termo, e, da idéia delirante, via-se dessonambulizado. (p. 202).	He was awake! His access of madness, then, had worn off by itself and he had awakened from delirium to find that he had been

walking in his sleep. (p. 53).

No primeiro exemplo, “ascensionalíssimo” transforma a subida do personagem em um adjetivo superlativo e desta forma faz com que seja parte inerente ao sujeito, na tradução a ascensão é descrita em “an absolutely sensational climb”, resultando em uma dissociação. Logo após, o mesmo procedimento é adotado para “entremenos” traduzido por “that small space of time”, “muralhavaz” substituído por “the great Trojan wall” e “entreaparecendo” por “could be glimpsed”. Destacam-se ainda os casos de “tresbulício” e “dessonambulizado”, em que primeiramente temos o trabalho lexical a partir da palavra “rebulição”, que indica um novo estado de comoção das pessoas, o que se passa várias vezes durante a narrativa: enquanto o protagonista em seus devaneios inflama a multidão, as pessoas o seguem mesmo em suas alternâncias entre razão e loucura, indo do apoio à condenação. Desta forma, seu fervor os leva à ebulição, ao rebuliço e, por fim, ao “tresbulício”, em inglês temos a frase “more hubbub and commotion” em que não há um esforço lexical que busque reproduzir este efeito. No último exemplo, desfazendo o hipérbato, temos “e via-se dessonambulizado da idéia delirante” em que se indica o retorno de uma condição na qual o protagonista se encontrava sob o controle de uma ideia. Na tradução, porém, além das adições de “madness” e de uma frase inteira para explicar a dinamização, é o sonambulismo que passa a ser compreendido como um delírio do qual o protagonista acorda, de maneira que mesma a informação semântica se distorce neste caso.

Em outros exemplos do quadro Shelby optou pela simples substituição da dinamização por uma palavra dicionarizada. Assim ocorreu em “transtornamento” por “whirlpool”, que busca atingir o plano semântico por meio de uma metáfora, bem como “estupefatura” substituída por “wrench” e “vivaldamente” por “cleverly”. Em seguida temos um trecho onde duas dinamizações marcantes são reduzidas a apenas um vocábulo em língua inglesa, este é o caso de “simulagens” e “fictâncias” traduzidas unicamente por “fake” e ainda “perpendurou-se”, “desembarafustadamente” e “reconhecentemente”, substituídos consecutivamente por “hung over”, “slowly” e “gratefully”, todas próximas semanticamente às dinamizações em língua portuguesa, porém sem a subversão lexical. Note-se, ainda que para “reconhecentemente”, temos na tradução o significado de agradecimento em “gratefully”, quando na verdade elementos textuais explícitos, tais como a referência ao encontro de Ulisses e seu cão, indiquem que a dinamização foi construída com base no verbo reconhecer no sentido de identificar.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Substância”	“Substance”
O dia inteiro, o ar parava levantando, aos tremeluzes, a gente se perdendo por um negrume do horizonte, para temperar a intensidade brilhante, branca (p. 207).	The air hung quivering the whole day; you tried desperately to temper that staring brilliance by losing yourself in some small black smudge on the horizon (p. 28).
Aí, então, por si sem conversas, sem distraídas beiras, nenhuma, aportara àquele serviço – de toda a despreferência (p. 208).	And then, of her own accord, without any discussion or hesitation, she had settled into that job – the thorniest, least desirable task (p. 29).

Em “Substância” temos uma dinamização formada a partir de um verbo. “Tremeluzir” carrega dois traços semânticos principais e transparentes: luz e tremor, indicando uma condição de intermitência. Em “quivering” apenas o sentido de tremor é representado e, ainda assim, é associado diretamente ao ar em um trecho no qual muitas informações são reposicionadas. No outro exemplo, três palavras são utilizadas por Shelby para traduzir “despreferência”. O sintagma “least desirable” é seu substituto direto, em que o prefixo responsável pela dinamização tem sua função de negação desempenhada por uma palavra solta. “The thorniest” não tem correspondente direto na narrativa e aparece como um reforço, uma forma de compensação.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“– Tarantão, meu patrão...”	“Tantarum, My Boss”
Só, feliz, que curta foi a farsalhaça, até ali a pouco, num povoado. Onde o destino dessa pobre e festejada mulher, que se apeou, menos agradecida que envergonhada (p. 217).	The only Lucky part of it was that the tomfoolery didn’t last long, just to the next little town (p. 217).
E já a gente – haja o galopar – no encalço do velho, estramontado. Que, nisto de ainda mais se sair de si. Desadoroso, num outro	And now we were right at the old man’s heels – at a gallop. Off his rocker again. He flung himself forward in another spurt and

assomo ao avante se lançava (p. 218).	yelled out (p. 17).
Do dia me lembrei: que sendo uma Festa de Santo. E uns foguetes pipoquearam, nesse interintintim, com no ar azuis e fumaças. (p. 218).	I remember it was some saint's day. Firecrackers were going off like popcorn (p. 18).
Que, de galope, no arraial então entrou-se, nós dele assim, atrasmente, acertados. (p. 218).	We came into the town at a smart gallop, line up behind him. (p. 18).

Como fazem parte de um projeto estético, os procedimentos criativos de Guimarães Rosa concorrem para um efeito sistêmico. A maior parte das dinamizações de “– Tarantão, meu patrão...” tendem a uma ideia de desatino cômico. Na narrativa, um senhor de idade avançada, em um arroubo de vingança e loucura, decide aplicar uma punição contra um sobrinho seu, um médico que regularmente o indica lavagens. Pelo caminho, Tarantão chega mesmo a recrutar um bom número de homens para sua vingança que resulta anticlímax, de maneira semelhante à “Darandina”, como se o assomo houvesse acabado.

No primeiro exemplo destacado temos “farsalhaça” em que o sufixo diminui o tom de seriedade da palavra “farsa”. Este aspecto jocoso foi apreendido e reproduzido semanticamente por Shelby pela escolha da palavra “tomfoolery”, normalmente usada para descrever comportamentos bobos, anedóticos. No segundo exemplo, o prefixo “estra-” indica alguma diferença no montar de Tarantão e ainda soa algo como estranho ou estrambólico, em inglês este é um dos poucos casos em que a dinamização é simplesmente omitida, da mesma maneira que “desadoroso” logo adiante. “Interintintim” carrega o caráter lúdico da onomatopeia dos foguetes estourando, em que também não foi possível evidenciar algum trabalho linguístico em língua inglesa que o representasse.

No último exemplo de “– Tarantão, meu patrão...” temos um advérbio cuja própria criação soa cômica e isto se dá porque o mecanismo de produção de advérbios via adição do sufixo “-mente” em língua portuguesa acontece a partir de adjetivos. Em “atrasmente” temos um advérbio formado a partir de outro, na tradução temos somente sua informação semântica descrita na frase “line up behind him”.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>	<i>The Jaguar</i>
“Os cimos”	“Treetops”	“Treetops”
Enquanto a gente brincava, descuidoso, as coisas ruins já estavam armando a assanhação de acontecer (p. 226).	While you were playing and not paying attention, bad things were laying traps for you (p. 230).	While you were carelessly playing, bad things were getting ready to unleash a raging fury (p. 31).
Mas feito se, a cada parte e pedacinho de seu vôo, ele ficasse parado, no trecho e impossivelzinho do ponto, nem no ar (p 229).	It was as if it hung motionless during each separate moment of its flight, but in that infinitesimal, impossible point, not in air (p. 233).	But as if, at each and every little bit of his flight, he were stopping still in the space, the impossible tininess of that spot that wasn't even in the air (p. 34).
Os mil e mil homens muitamente trabalhavam fazendo a grande cidade (p. 230).	The thousand, thousand men labored mightily, building the great city. (p. 234).	All those thousands and thousands of men were working ever so hard to make the big city. (p. 35).
O de que podia se servir para consolar-se com, e desdolorir-se, por escapar do aperto de rigor – daqueles dias quadriculados (p. 232).	It would console him and ease his sadness so that he could escape the weight of those checkered days. (p. 236)	So that he might draw on it to console himself and ease his pain, by scaping the constricting embrace – of those chequered days. (p. 38)
E, com pouco, o Menino espiava, da janelinha, as nuvens de branco esgarçamento, o veloz nada. Entretempo, se atrasava numa saudade, fiel às coisas de lá. (p.232).	Some time later, the boy was peering out of the window of the plane at the white fraying clouds, the swift emptiness. At the same time, he felt as if he were being left behind to feel homesick, loyal to what was	And before long the Little Boy was peering out through the cabin window at the clouds' white unravelling, the speeding nothingness. In this meanwhile he lingered in his longing, still loyal to the

	back there in the clearing (p. 237).	things back there (p. 38).
--	--------------------------------------	----------------------------

O conto final do livro é um dos selecionados por Treece na coletânea *The Jaguar*. “Os cimos” retrata outra viagem do Menino à casa dos tios, desta vez motivada pelo quadro de saúde aparentemente grave de sua mãe. No primeiro exemplo temos “descuidoso” em que o sufixo gera um adjetivo para ocupar uma função normalmente desempenhada por um advérbio, desta maneira o descuido deixa de caracterizar o verbo e passa a ser um traço do sujeito. Shelby confirma sua postura explicativa e transforma a dinamização em frase. Treece desfaz o movimento gramatical de Rosa e acaba por reproduzir textualmente a inclinação gramatical do vocábulo. Note-se, no entanto, que o faz utilizando apenas uma palavra.

Para “impossívelzinho” os tradutores buscam saídas semelhantes pela limitação linguística de seu idioma em relação ao uso do diminutivo: ambos deslocam o efeito produzido pela dinamização para fora da palavra “impossible” com vocábulos que indicam uma medida muito reduzida. Shelby e Treece elegem “infinitesimal” e “tininess” respectivamente, as duas contêm a informação semântica do texto fonte e são dicionarizadas.

No caso de “muitamente”, os papéis dos tradutores se invertem. Desta vez é Treece que assume uma postura mais explicativa e produz a frase “working ever so hard” que soa como frase padrão em língua inglesa. Em um movimento não exclusivo deste exemplo, Guimarães Rosa cria um estranhamento a partir da formação de um advérbio não convencional. Shelby também não reproduz este estranhamento em língua inglesa, mas desta vez não transforma a dinamização em uma frase e utiliza apenas o advérbio “mightily”.

Nos dois últimos exemplos ambos os tradutores procedem da mesma maneira. Tanto para “desdolorir-se” como para “entretanto”, Shelby e Treece optam por construir frases que favoreçam a compreensão, sem que haja algum indício de trabalho estético. Na primeira tradução temos “ease his sadness” e “At the same time” e na segunda “ease his pain” e “In this meanwhile”, todas estruturas amplamente utilizadas em inglês corrente.

Assim como na parte final do item anterior, veremos agora duas tabelas mais concisas, que consistem em uma lista das dinamizações e suas traduções divididas em quatro grupos, conforme a postura de cada tradutor frente às dinamizações. No grupo 1, os exemplos em que os autores optaram pela transcrição, produzindo dinamizações também em seus idiomas. No segundo grupo, as vezes em que observaram o trabalho estético rosiano, mas optaram pela compensação. No grupo 3, as dinamizações que foram traduzidas com foco voltado apenas

para suas cargas semânticas, seja por meio de uma só palavra, seja por pequenas frases e, por último, os casos em que foram simplesmente omitidas.

Tabela – Dinamização / Shelby

SHELBY	Dinamização	Tradução
Grupo 1 – Transcrição 13 ocorrências	Entrelembro	Half-recall
	Indesfecho	Non-denouement
	Semi-sussuro	Semi-susurrus
	Desdeslembrar-me	<i>Undisremember</i>
	Reperdida	Relost
	Rememrança	Remembrance
	Anermenêutico	Anhermeneutic
	Desguindá-lo	Unhoisting
	Gritamulta	Mob-cry
	Milmaravilhoso	Myriadmarveled
	Misantropóide	Misanthropoid
	Multaturba	Multi-mob
	Incientífico	Unscientifically
Grupo 2 – Compensação 4 ocorrências	Trasmodos	Wild ways
	Casamentício	For the marrying
	Farsalhaça	Tomfoolery
	Impossívelzinho	Infinitesimal, impossible
Grupo 3 – Descrição 87 ocorrências	Redondoso	Rounded
	Esguiez	Slender
	Desprezivo	Scornful
	Insequentes	No kind of order
	Desafogaréu	No longer thirsty for vengeance
	Brutalhudo	With a thick body

Docementes	Gently
Humildoso	Humble
Exemplos	A good example
Desacontecido	As if he were worn out
Confabulejo	Confabulation
Perguntidade	To question
Circumspectância	Circumspectancy
Demoramento	Postponed the inevitable
Sobrecrentes	Unbelievable heights
Indescoberto	Undisclosed
Trocamento	Shifting
Ultramuito	Uttermost
Esplendor	Splendor
Tresbisavó	Great-great-grandmother
Transordinária	Transcendant
Trasvisto	Observed from behind
Torna-viajor	Turned wanderer
Transfazia	Turned
Surdeava	Turned as deaf as a duck
Madrugadamente	Very early in the morning
Incomeçado	Hardly started
Inesperavam-se	Had they unexpected each other
Convidadamente	To welcome
Entreentendidos	Though only half understanding him
Conseqüentemente	That so it would be
Benevolenciados	Those very ones who had received the benefit of his benevolence
Transclaro	Translucent

Redesimportância	Ever-repeated inconsequence
Tresenorme	Of unbelievable size
Trespasamento	Sticking
Tristoso	Hangdog
Increr	Unbeliever
Direitura	Walked straight up
Sobremaravilhado	Awestruck
Com-fome-mente	Into hungry mouths
Apesardes	In spite of everything
Casação	Wedding
Aguaceirices	Raininess
Perpensava	Mumbled over thoughts
Negramente	Blackly
Descomporta	Boisterous
Enlameável	There were mud puddles
Escorregoso	Slippery
Pororoqueja	It roared like a great bore
Desassustado	Wasn't afraid any longer
Terrestreidade	<i>Terra firma</i>
Encanizar-se	Angry
Blafemífero	Blasphemous
Indecifrava-os	Undecipherable
Desprezamento	Despised
Impoder	Impotent
Entressentir-se	Emotions people feel for one another
Inacionais	Unnational
Explodidamente	Exploded

	Reclamista	Spieler
	Tresincondigna	Inappropriate
	Relucidado	Elucidated
	Descendimento	Descending
	Retrospectado	Reminescent
	Ascensionalíssimo	Absolutely sensational climb
	Muralhavaz	The great Trojan wall
	Entremenos	Small space of time
	Transtornamento	Whirlpool
	Estupefatura	Wrench
	Vivaldamente	Cleverly
	Indocilizava-se	Becoming even more intractable
	Simulagens	Fake
	Fictâncias	
	Perpendurou-se	Hung over
	Desembarafustadamente	Slowly
	Reconhecentemente	Gratefully
	Entreaparecendo	Glimpsed
	Tresbulício	Hubbub and commotion
	Dessonambulizado	Awakened
	Tremeluzes	Quivering
	Despreferência	Least desirable
	Atrasmente	Line up behind him
	Descuidoso	Not paying attention
	Muitamente	Mightily
	Desdolorir-se	Ease his sadness
	Entretempo	At the same time

Grupo 4 – Omissão 10 ocorrências	Justinamente	
	Demoroso	
	Despersuadir	
	Transvivendo	
	Querençosa	
	Empatoso	
	Desnorte	
	Estramontado	
	Desadoroso	
	Interintintim	

Tabela – Dinamizações / Treece

TREECE	Dinamização	Tradução
Grupo 1 – Transcrição 2 ocorrências	Enlameável	Muddying
	Escorregoso	Slippishness
Grupo 2 – Compensação 4 ocorrências	Brutalhudo	Brutishly built
	Descomporta	Misshapen mischief
	Aguaceirices	Days-on-end downpours
	Desassustado	Unscared himself
Grupo 3 – Descrição 22 ocorrências	Justinamente	Exactly as arranged
	Redondoso	Rounded
	Demoroso	Lingering
	Esguiez	Slender
	Docementes	Gently
	Trasmodos	Eccentricity
	Humildoso	Humble
	Exemploso	An example
	Desacontecido	That never happened

	Cabeçudota	She had a big head
	Estranhez	Strange
	Entrelembro	Vaguely remember
	Demoramento	Lingering
	Perpensava	Thoughts were flitting around
	Negramente	Blackly
	Pororoqueja	Rumble of the tidal backwash
	Terrestreidade	<i>Terrestria firma</i>
	Descuidoso	Carelessly
	Impossivelzinho	Impossible tininess
	Muitamente	Working ever so hard
	Desdolorir-se	Ease his pain
	Entretempo	In this meanwhile
Grupo 4 – Omissão 0 ocorrências		

Para a tradução de dinâmizações, a tendência descritiva de Shelby se confirma e potencializa: quase quatro vezes mais do que os outros procedimentos juntos, totalizando 87 descrições contra 13 transcrições, 4 compensações e 10 omissões. Na tradução de Treece novamente não foi registrado nenhum caso de omissão, mas o balanço observado nos casos de tradução de neologismos não se manteve e temos 22 descrições para 4 compensações e 2 transcrições.

Com base na análise dos exemplos listados, é possível afirmar que a dinamização nos textos de Guimarães Rosa é, ao mesmo tempo, o recurso estético mais utilizado na produção e menos observado na tradução. Mesmo a postura comumente mais ousada de David Treece não resulta em transcrição de maneira consistente nos casos de dinamização.

Ambos os tradutores utilizaram como principal recurso a descrição, seja por meio de uma frase curta ou da simples substituição por um vocábulo de uso corrente. Apesar disto, os números nos revelam um dado curioso: assim como no item anterior, Shelby produziu mais transcrições do que compensações.

4.3 TROCADILHOS

Outro recurso frequentemente utilizado por Rosa em sua criação é o uso de trocadilhos, que normalmente subvertem alguma expressão natural da língua ou fórmula comum a um gênero textual específico, de modo a ressignificá-la, como a expressão “Foi de incerta feita o evento” (*PE*, 59), que abre o conto “Famigerado”. “Incerta” é uma palavra que existe em língua portuguesa, logo não pode ser considerada um neologismo. Seu uso nesta estrutura, no entanto, não é natural e faz oposição a “de certa feita” modo usual de começar uma narrativa. Isto nos indica a introdução a uma situação diferenciada, incomum. “It was funny the way it happened” (*TBR*, 219) é a frase que inicia a versão em língua inglesa. Se considerarmos que “funny” pode também ser compreendido como “estranho”, a informação semântica do trecho se mantém, mas o jogo de palavras se perde.

Vejam agora os recursos utilizados pelos tradutores nos demais contos do livro, em face deste processo criativo.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of The River</i>
“Os irmãos Dagobé”	“The Dagobé Brothers”
Só disse, subitamente ouviu-se: –“ <i>Moço, o senhor vá, se recolha. Sucede que o meu saudoso Irmão é que era um diabo de danado...</i> ” Disse isso, baixo e mau-som. Mas se virou para os presentes. Seus dois outros manos, também. A todos, agradeciam. (p. 78).	Doricão only said abruptly: “Young fellow, go your way. Fact is, my departed brother was meaner than the devil.” He said the words softly, muttered them as if grudginly. But he then turned to those present, thanking each one, and his Brothers followed suit. (p. 204).

Construído a partir da oposição com a expressão de uso corrente “em alto e bom som”, que significa fazer uma declaração aberta, de forma enfática e clara a todos os presentes, “baixo e mau-som” indica exatamente o contrário no conto: logo após o velório, quando se esperava uma resposta enérgica por parte dos irmãos do morto para com seu assassino, forma e conteúdo da frase proferida pelo então mais velho dos irmãos, Doricão, a saber “ – *Moço, o senhor vá, se recolha. Sucede que o meu saudoso Irmão é que era um diabo de danado...*’ ” (*PE*, 78) produzem o anticlímax tanto na forma como é dita como no conteúdo. Pela

descrição, compreende-se que apenas os mais próximos a escutaram, alimentando a atmosfera de rumores e boatos.

Considerando apenas a primeira frase da tradução do trecho destacado até o ponto seguido, temos seis palavras encarregadas da missão de reproduzir “baixo e mau-som” em língua inglesa. Três delas parecem mais decisivas na construção do sentido: “softly”, “muttered” e “grudgingly”, as duas primeiras retratando traços semânticos mais próximos ao sentido da expressão e a última representando apenas uma inferência da tradutora, que inclusive nem é a mais provável, pois a impressão do narrador-personagem após a revelação é a de que pareciam mesmo sorrir enquanto agradeciam e despediam os presentes.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of The River</i>
“Pirlimpisquice”	“Hocus Psychocus”
Já, entre nós, era a “nossa estória”, que, às vezes, chegávamos a preferir à outra, a “estória de verdade”, do drama. O qual, porém, por meu orgulho de “ponto”, pusera eu afincado em logo reter, tintim de cor por tintim e salteado. (p. 89).	To us it was already “our story,” which we almost began to like better than the other one, the “real” story of the play – though I was too proud of my role of prompter not to learn by heart every single line of the real one. (p. 178-179).

Neste trocadilho um exemplo de como o fazer poético rosiano busca extrair o máximo de cada elemento presente no conto. Rosa usa duas expressões em língua portuguesa que se referem à memorização e as combina, alternando suas partes. No conto, o grupo de crianças que é convidado a fazer uma representação teatral teme que outras pessoas, mormente seus desafetos, fiquem sabendo do conteúdo da peça. Surge então a ideia de criar outro enredo, o qual também deveriam ensaiar como se fosse o original, de forma a ludibriar os demais. Desta forma temos os dois enredos entremeados, exatamente como no trocadilho, que por consequência acaba sendo apresentado desta forma pelas crianças, misturados ainda a uma terceira narrativa, que havia sido inventada por seus rivais. Shelby usa também duas fórmulas referentes à memorização: “learn by heart” e “every single line”. Ainda que apenas a primeira possa ser considerada uma expressão idiomática, a simples presença de duas frases reafirmando a necessidade de memorização possibilita ao leitor esta associação aos dois enredos que são objetos do conto, sem a sugestão, porém, da mistura entre eles.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Sequência”	“Cause and Effect”
A fatal perseguição, podia quebrar e quitar-se. Hesitou, se. Por certo não passaria, sem o que ele mesmo não sabia – a oculta, súbita saudade. Passo extremo! Pegou a descalçar as botas. E entrou – de peito feito. Àquelas qüilas águas trans – às braças. Era um rio e seu além. (p. 117).	Yes, he could cut short the fatal pursuit and be quit of it. He hesitated, had it not been for something, he did not know what – a sudden, mystical yearning. He was at the crucial turning point of the drama! He bent to unlace his boots. And waded in – courage in his breast. Breasting the trans-wet-quil Waters. That was a river and a half. (p. 152).

A esta altura da narrativa temos um rio como obstáculo entre a Vaca Vitória, que havia fugido de sua fazenda, e o vaqueiro que tentava recuperá-la. Nenhum dos casos anteriores apresenta o nível de complexidade e experimento verbal de *qüilas águas trans*. Em inglês temos também a presença de um trocadilho a partir da palavra “tranquil”. Nele podemos observar boa parte dos mecanismos de composição utilizados por Rosa no conto “Sequência”. O mais drástico e peculiar acerca deste trecho é a total seção de um vocábulo ao meio. Agora desmembrado, tem suas partes alteradas e divididas por outra palavra, seguramente não ao acaso: água. O radical tran- ganha uma letra “s” que não apenas muda seu sentido, como o transporta para o fim da expressão, assim como o cavaleiro atravessa o rio. Esta mesma água que separa as partes da palavra, separa também o rapaz e seu destino. Por fim, se observarmos qual palavra foi atravessada pela água, podemos compreender então que a *tranquilidade* é cortada pelo rio: sua viagem ganha um obstáculo a ser vencido e ele o transpõe.

Em língua inglesa temos conservada boa parte destas informações estéticas. É bem verdade que parte dela é de responsabilidade da recepção de cada leitor da obra e isto não pode estar contido na tradução em si. Desta forma, analisamos aqui a existência de elementos que possibilitem essa leitura. Em *trans-wet-quil* não temos a palavra água, mas ao menos um vocábulo do mesmo campo semântico e que se relaciona semanticamente com a ideia de travessia, pela condição em que se encontraria o viajante, descrita pela palavra “wet”.

<i>Primeiras Estórias</i>	The Third Bank of the River
“O cavalo que bebia cerveja”	“The Horse that Drank Beer”
Depois, indagou se eu queria vir trabalhar para ele. Sofisei, o quê. Sabia que sou sem temor, em meus altos, e que enfrento uns e outros, no lugar a gente pouco me encarava. Só se fosse para ter a minha proteção, dia e noite, contra os issos e vindiços. (p. 142-143).	Later on he asked me if I’d like to come and work for him. I turned it over in my mind and argued with myself about what his reasons might be. He knew I was brave, that I had my pride, and that I could face up to anything; not many people in those parts were willing to look me straight in the eye. I thought it must be because he wanted my protection, day and night, against undesirable strangers and such. (p. 111).
Mas comia, sua carne, as cabeças de alfaces, no balde, fungava. – <i>Irivalíni... que esta vida... bisonha. Caspitê?</i> ” – perguntava, em tom de canto. Ele avermelhadamente me olhava. – “ <i>Cá eu pisco...</i> ” – respondi. (p. 147)	But he was eating his meat and the heads of lettuce from the bucket, and snuffling. “Irivalini... this life is... <i>bisogno. Capisce?</i> ” he asked in his sinsong voice, looking at me, his face purple. “ <i>Capisco,</i> ” I answered. (p. 117)

No primeiro exemplo de “O cavalo que bebia cerveja”, temos um jogo de palavras feito com expressão “idas e vindas” associada às palavras “isso” e “vindiço”, aproveitando sua estrutura plenamente estabelecida, de uso corriqueiro em língua portuguesa. Isoladamente, “stranger” pode substituir “vindiço” neste contexto, como algo ou alguém que vem de fora, muito embora a presença de “undesirable” seja um acréscimo advindo da compreensão da tradutora. Da forma como foi montado, o trocadilho carrega a possibilidade destas ocorrências e faz referência ao cotidiano e suas intempéries. Em “against undesirable strangers and such”, apenas o primeiro sentido é reproduzido.

Ainda neste conto temos outro caso importante. Neste, inclusive, a tradução acaba produzindo um efeito contrário ao do texto rosiano. Narrador-personagem do conto, Reivalino Belarmino nutre uma raiva aparentemente infundada por um estrangeiro que costuma solicitar seus serviços. Dentre suas queixas, o fato de não pronunciar seu nome corretamente. Em um de seus diálogos com o italiano, temos uma espécie de revide verbal: quando seo Giovânio pergunta a ele “Caspité?” de forma a construir uma frase retórica, Reivalino, ao invés de

responder “Capisco”, diz “Cá eu pisco...”. Quando era esperado que concordasse, Reivalino reage, alterando o idioma que tanto o incomoda, da forma como Seo Giovânio costumeiramente faz com seu próprio nome, sua identidade. Em língua inglesa, para este trecho, a resposta de Reivalino é, tão somente, “capisco”, que soa como em um gesto de resignação.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of The River</i>
“Um moço muito branco”	“A Young Man, Gleaming, White”
Triste, dito, não; mas: como se conseguisse, em si, mais saudade que as demais pessoas, saudade inteirada, a salvo do entendimento, e que por tanto se apurava numa maior alegria – coração de cão com dono. (p. 151).	He was not sad exactly, but it seemed as if he felt a greater nostalgia than other people, a deeper yearning. Perhaps because he understood nothing of the service, his feeling was refined into a purer ecstasy – the heart of a dog who hears his master. (p. 102).

Neste trecho de “Um moço muito branco” temos a frase “cão com dono”, criada a partir da expressão “cão sem dono”, que significa um misto de abandono e tristeza. Pela alteração na preposição, temos a indicação do sentido oposto ao da expressão original, representado “the heart of a dog who hears his master” de forma parcial, pois há uma leve diferença entre as duas já que “cão sem dono” ou mesmo sua variante descrevem o sentimento como uma condição e a tradução apresenta a mudança de sentimento a partir de um acontecimento, do momento em que um cachorro escuta a voz de seu dono. Expressões idiomáticas são particularmente difíceis de traduzir, geralmente apresentam linguagem figurada e carregam informações culturais específicas. Poucas vezes temos coincidências entre inglês e português como “run the risk” ou “give a hand”, por exemplo. Neste caso específico, no entanto, a expressão “stray dog” se aproxima bastante de “cão sem dono”, ainda assim a tradutora preferiu manter sua postura de priorizar o campo semântico.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of The River</i>
“Luas-de-mel”	“Honeymoons”
No mais, mesmo, da mesmice, sempre vem	JUST WHEN THINGS are at their samiest

a novidade. Naquela véspera, eu andava meio relaxo, fraco; eu já declinava para nãoezas? (p. 156).	sameness, something new turns up. I had felt sort of weak and lazy the day before; could I be going into a kind of no-account nothing? (p. 85).
Prevenido para valer por quatro. Aquele dia era de sábado. Sobreentendi, com o José Satisfeito, e com o José Satisfeito me trouxessem: certos homens (p. 158).	A man forewarned is Worth four men armed. That was a Saturday. I came to an understanding with Satisfied Joe and my boy, Seo Fifino; they were to bring in certain men [...] (p. 87).
Ninguém vinha. A Noiva sorria para o Noivo, em fofos; essas núpcias. E eu com a mente erradamente, de quem se acha em estado de armado. (p. 162).	Nobody came. The Bride, all fluffy and fluttery, smiled at the groom; oh, those nuptial smiles! And my mind was on the wrong thing; I was thinking like a man with a gun. (p. 93).

Nos dois primeiros exemplos de “Luas-de-mel” Rosa modifica a parte inicial de uma palavra de uso corrente para criar um efeito oposto ao seu significado. No conto, o narrador recebe a missão de proteger um casal que pretende contrair matrimônio à revelia dos pais da noiva. O narrador-personagem se anima com a ideia: tendo iniciado seu relato fazendo referência ao marasmo do lugar, cria “nãoezas” para descrever seu estado atual de espírito a partir de “proezas”, às quais muitas vezes se refere saudosamente ao longo da narrativa. Na tradução temos o uso de “no-account”, que existe em língua inglesa e significa “sem importância”. Da mesma forma, “sobreentendi”, no segundo trecho, modifica a palavra “subentendi” para indicar o momento em que é dada a dimensão do perigo que envolve a situação, quando vários homens armados começam a chegar para dar apoio na cerimônia. Mesmo o padre chega armado. Desta forma, o anfitrião “sobreentende” a ameaça, que em inglês tem apenas seu significado representado em “I came to an understanding”.

Em “mente erradamente”, duas possibilidades de leitura: podemos compreender o sufixo como a simples repetição do substantivo que antecede o vocábulo do qual faz parte, indicando como sua mente estava enganada a respeito da eminência do risco, bem como a textualmente proposta, em que temos um substantivo e um advérbio criado a partir da adição do sufixo “mente” na palavra “errada”, indicando não apenas o engano de seus procedimentos, bem como seu caráter de divagação, nas muitas possibilidades que cria para si

no afã de reviver seu passado, como em “Repensei em todas as minhas armas. Ai, ai, a longe mocidade” (PE, 158) e mesmo de uma forma de compensação em seu futuro por meio de seu filho: “Mas, Seo Fifino, meu filho, um dia devia de roubar uma moça assim – em armas!” (PE, 165). “And my mind was on the wrong thing” parece mais próximo do sentido espacial de “vagar”, mas também claramente se refere ao engano dos planos elaborados e da imaginada hostilidade.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of The River</i>	<i>The Jaguar</i>
“Partida do audaz navegante”	“The Aldacious Navigator”	“The Audacious Mariner Sets Sail”
Mamãe ia visitar a doente, a mulher do colono Zé Pavio. – “Ah, e você vai conosco ou sem-nosco?” – Brejeirinha perguntava. Mamãe, por não rir nem se dar de alheada, desferia chufas meigas: – “Que nossa vergonha!...” (p. 169).	Mamma was going to visit a sick woman, the wife of the tenant farmer Zé Pavio. – “Oh, are you going without us or within us?” asked Imp. Mamma, so as not to laugh nor yet ignore her, chaffed her gently: “What a crazy little girl”. (p.77).	Mamma was going to visit the sick woman, the tenant-farmer Zé Pavio’s wife. – “So, are you accompanying us or unaccompanying us?” – Asked Pixie. So as neither to laugh nor appear inattentive, Mamma poked only gentle fun: – “Whatever next!...” (p. 13).

Neste caso ambos os tradutores optaram por tentar reproduzir não apenas a informação semântica do trocadilho, bem como seu efeito estético. Em português temos a palavra “conosco” na qual “con”, que indica uma ação simultânea, é substituído por “sem”, sugerindo o oposto, ou seja, sozinho. Na tradução de Shelby temos pelo menos duas diferenças importantes: primeiramente, a tradutora decide trabalhar o significado da palavra que indica companhia e não ausência, substituindo “sem-nosco” simplesmente por “without”; depois, para estabelecer o paralelismo, utiliza a palavra “within”, palavra dicionarizada de uso corrente em língua inglesa e acaba trazendo ao conto uma carga semântica ao texto que não condiz com a do texto fonte. Treece busca fazer o oposto de sua antecessora: não apenas mantém o jogo semântico na palavra negativa como utiliza “unaccompanying” para reproduzir o paralelismo. Ainda que não seja exatamente uma criação sua, “unaccompanying” é usada geralmente como adjetivo e ainda assim de forma restrita, quase sempre relacionada a

questões legais. Mais à frente neste mesmo trecho temos ainda uma frase produzida com uma sintaxe não usual em língua portuguesa “Que nossa vergonha”, que não chega a ser um trocadilho, mas que curiosamente ambos os autores a representem de maneira completamente diversa não apenas um do outro, como do próprio conto, com o qual não parece ter qualquer relação semântica.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of The River</i>
“Darandina”	“Much Ado”
Psiiu, porém, quem assado e assim, a mundos e resmungos sua total presença anunciava? Vê-se que o dr. Diretor: que, chegando, sobrechegado. (p. 192).	But, psst! Who was the V.I. So-and-So who was making his important presence known? The Director appeared, advancing in all his fullness. (p. 40).
E feito o forró! – foi – balbúrdias. Na multidão havia mulheres, velhas, moças, gritos, mouxe-trouxe, e trouxe-mouxe, desmaios. Era, no levantar os olhos, e o desrespeitável público assistia – a ele <i>in puris naturalibus</i> . (p. 199).	What an uproar there was then – it was bedlam sure enough. In the crowd were women, old maids, young girls, cries, fainting fits, skelter-helter and pell-mell. The disrespectful public had only to raise its eyes, and it did – to behold him <i>in puris naturalibus</i> [...] (p. 49).
Recomplicou-se, piorou, a pausa. Sua queda e morte, incertas, sobre nós pairando altanadas. Mas, nem caindo e morrendo, dele ninguém nada entenderia (p. 200).	The pause was more complicated now, and worse. His impending fall and death hovered toweringly worse. But even if he fell and died, no one would understand a thing about him (p. 50).
Tremi, eu, comiserável. Vertia-se, caía? Tiritávamos. E era o impasse da mágica. É que ele estava em si; e pensava. Penava – de vexame e acrofobia (p. 203).	I trembled in sympathy. Would he fall over the edge? We shivered. It was an impasse. The fact is, he was himself again; and he was thinking. And suffering – from shame and acrophobia (p. 53).

No primeiro exemplo temos o momento da chegada do dr. Diretor, nomeado desta maneira para reforçar seu caráter altivo devido sua posição social. Rosa aplica uma inversão sintática à expressão “assim e assado”, que de maneira geral significa, “de uma maneira ou de

outra”. Na tradução deste trecho temos “who was the V.I. So-and-So”, em que muito provavelmente Shelby faz alusão ao status do dr. Diretor a partir das iniciais de “very important”.

No trecho seguinte podemos observar grande esforço na tradução para representar a linguagem trabalhada no texto de saída, não apenas no trocadilho “desrespeitável público” como em outros exemplos ao seu redor. Também em língua inglesa “respectable public” é uma saudação circense, Shelby adicionou o prefixo de negação e transcriu o trocadilho. Neste mesmo trecho, a tradutora já tinha produzido “skelter-helter” ao inverter “helter-skelter” para substituir “mouxe-trouxe”, inversão de “trouxe-mouxe”, que em português significa confusão, ação desordenada. Observa-se que Shelby desta vez priorizou o procedimento ao invés do plano semântico, muito embora a própria inversão já traga em si a ideia de confusão e, ainda que metaforicamente, “tobogã” possa ter alguma relação com o enredo. Para “trouxe-mouxe” a tradutora preferiu utilizar “pell-mell”, que além de ter o mesmo significado, mantém a relação de paralelismo interno à própria palavra estabelecido pela rima.

Apesar de sua leitura atenta a detalhes, um trocadilho sutil parece ter escapado aos olhos de Shelby. Rosa produz “queda e morte, incertas” a partir da inserção do prefixo de negação para a expressão “morte certa”, que representa uma situação como a descrita em “Darandina”, em que uma queda resultaria inequivocamente em um acidente fatal, sendo esta a impressão consensual aos que acompanhavam o ocorrido, pela altura da palmeira, em outro trecho dita “talvez a maior, mesmo majestosa” (PE, 189). Na tradução “His impending fall and death”, não é possível observar algum trabalho estético neste sentido, nem mesmo como compensação.

No último exemplo temos algo curioso: a transparência da palavra “impasse” permite à tradutora utilizar o mesmo vocábulo em inglês. A ausência do jogo de palavras, no entanto, priva o leitor do efeito estético proposto no fragmento. Nesta narrativa, um homem perde a razão e sobe despido em uma palmeira real causando grande alvoroço. Este homem é confundido pela multidão com o secretário das finanças públicas. O pretensível cargo marca sua posição social, como que ratificando sua sanidade anterior. Tão repentinamente como começou, o surto se desfaz e o homem, tendo recobrado a razão, encontra-se nu na copa de uma palmeira com uma multidão inflamada acompanhando seus atos. Para marcar este momento, temos a modificação da fórmula *passé de mágica*. Assim, “impasse” ao mesmo tempo pode significar o momento oposto ao “passé” em que a loucura se instala, bem como

seu significado corrente, pelo impasse que se encontra o secretário quando volta à razão. Em inglês, apenas o sentido é mantido.

Tabela – Trocadilho / Shelby

SHELBY	Trocadilho	Tradução
Grupo 1 – Transcrição 3 ocorrências	Qüilas águas trans	Trans-wet-quil Waters
	Mouxe-trouxe, e trouxe-mouxe	Skelter-helter and pell-mell
	Desrespeitável público	Disrespectful public
Grupo 2 – Compensação 4 ocorrências	Tintim de cor por tintim e salteado	Learn by heart every single line of the real one
	Nãoezas	No-account nothing
	Sem-nosco	Without us or within us
	Assado e assim	So-and-So
Grupo 3 – Descrição 9 ocorrências	Foi de incerta feita o evento	It was funny the way it happened
	Baixo e mau som	He said the words softly, muttered them as if grudginly
	Issos e vindiços	Undesirable strangers and such
	Cá eu pisco...	Capisco
	Cão com dono	A dog who hears his master
	Sobreentendi	I came to an understanding
	Mente erradamente	My mind was on the wrong thing
	Sua queda e morte, incertas	His impending fall and death
	Impasse da mágica	It was an impasse
Grupo 4 – Omissão 0 ocorrências		

Tabela – Trocadilho / Treece

TREECE	Trocadilho	Tradução
Grupo 2 – Compensação 1 ocorrência	Sem-nosco	Unaccompanying us

Observando as ocorrências nas tabelas é possível afirmar que a postura tradutória de Shelby continua mais próxima ao entendimento do leitor, tendo a tradutora feito uso da descrição na maioria dos casos. Ainda assim, no entanto, como nos itens observados anteriormente, também temos casos importantes de compensações e transcrições, em que Shelby alcança os níveis semântico e estético ao mesmo tempo. Dos contos selecionados por Treece em sua tradução, há apenas uma ocorrência para este item, que apesar de não ser suficiente para uma análise aprofundada, condiz com sua postura que está norteada em buscar o plano estético.

Considerando a análise dos três itens deste capítulo e reunindo os dados coletados até aqui, é possível apontar tendências bem claras no que diz respeito às posturas tradutórias de Shelby e Treece. Frente a neologismos, dinamizações e trocadilhos, Shelby tende a favorecer o entendimento do leitor, procedendo desta maneira na maioria dos casos, o que está de acordo com a postura anunciada em sua introdução. Por outro lado, em vários e importantes momentos, afasta-se de seu projeto e busca alcançar também o plano estético. Em um movimento que se quer oposto, Treece notadamente se norteia pela transcrição. Ainda assim, no entanto, por muitas vezes acaba cedendo à tentação de reproduzir textualmente aquilo que no texto fonte era apenas uma possibilidade de leitura ou mesmo de transformar informação estética em semântica, com números inclusive bem próximos aos de Shelby proporcionalmente.

5. OUTRAS MARGENS

As ferramentas textuais utilizadas por Guimarães Rosa resultam em fenômenos muito diversificados, este capítulo se volta à análise de efeitos estéticos de menor ocorrência porém de igual relevância para compreender a construção das posturas tradutórias de Shelby e Treece, procedimentos tais como a elaboração de jogos sintáticos, a construção dos títulos das narrativas, dos nomes dos personagens e ainda do marcante trabalho com a oralidade. Por fim, analisarei como a atenuação do efeito estético da obra rosiana ocorre para além do nível puramente textual, de como os projetos tradutórios resultam em posturas diferentes dos tradutores face ao texto fonte de maneira sistemática.

5.1 O JOGO NO TEXTO

Sobre as diversas e inusitadas maneiras de jogar com as palavras, em uma entrevista a Günter Lorenz (1983), Rosa diz: “A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente”. Sua prole, no entanto, nem sempre segue padrões. Neste item veremos alguns processos de criação não tão frequentes e que são difíceis mesmo de categorizar, mas que igualmente constituem ainda novos obstáculos aos tradutores. O título deste item é uma referência a Iser (2002:116) e sua compreensão acerca do papel do leitor neste “jogo encenado do texto”.

5.1.1 Sintaxe

Vejamos inicialmente o trecho de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, em que Sorôco vai a uma estação de trem acompanhado de sua mãe e sua filha, descritas como tendo distúrbios mentais, para enviá-las de forma definitiva a um lugar não mencionado. Toda a metáfora de morte e loucura, a qual analisaremos em outro momento, são materializadas na narrativa em forma de música, uma canção de desatino entoada pelas duas. Mesmo o narrador se sente incomodado pela cantoria. Ao finalmente partirem no trem, no entanto, após um momento de inércia, eis que Sorôco começa a cantar a mesma canção das duas “E foi o que não se podia prevenir: quem ia fazer siso daquilo? Num rompido – ele começou a cantar, alteado, forte, mas sozinho para si – e era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava continuando” (*PE*, 66).

Nas duas palavras finais, a formação mais usual “continuava cantando” é preterida por uma opção possível, porém menos comum. Isto conduz a pelo menos duas possibilidades de compreensão: a primeira, mais corrente e gramatical, de que seguia com a ação de cantar; a segunda, mais poética, de que seguia com a sina da mãe, dando-lhe continuidade ao reproduzir seu desatino sonoro. Na tradução temos “He sang on and on” (*TBR*, 218), que evidencia mais a primeira das possibilidades semânticas da frase em língua portuguesa, deixando a segunda mais distante.

No quadro a seguir, temos outro jogo sintático, desta vez em um trecho retirado de “A terceira margem do rio” em que informação estética é traduzida em informação semântica. Nele, contamos também com a tradução de William Grossman, da coletânea *Modern Brazilian Short Stories*. Como todos os autores decidiram pelo mesmo título, a saber, *The Third Bank of the River*, identificarei os trechos selecionados a seguir pelos nomes do autor e de seus tradutores, na mesma sequência em que foram publicados.

Rosa (1962)	Grossman (1967)	Shelby (1968)	Trecece (2001)
[...] nossa mãe sabia desse meu encargo, só se encobrendo de não saber; ela mesma deixava, facilitado, sobra de coisas, para o meu conseguir. Nossa mãe muito não se demonstrava (p. 81).	[...] mother knew what I was doing and left food around where I could easily steal it. She had a lot of feelings she didn't show. (p. 126)	Mother knew about my mission but, saying nothing and pretending she didn't, made it easier for me by putting out leftovers where I was sure to find them. Mother almost never showed what she was thinking (p, 192).	Our mother knew all about this task I'd taken on, except she pretended she didn't; she herself would leave out some leftovers for the taking, so as my job would be easier. Mother wasn't much of a one to show her feelings. (p. 159).

A frase final do trecho em destaque carrega uma sintaxe diferenciada e dela derivam efeitos importantes. Um deles está na tentativa da mãe de manter sua imagem de dureza e indiferença em relação à escolha do marido. Ao decidir retirar o quantificador do final da frase, que seria a ordem usual em língua portuguesa, temos ressaltado o caráter proposital das ações da mãe, visto que “não se demonstrar” passa a funcionar como uma unidade de sentido.

Outro efeito resultante desta construção e que não deixa de ser um desdobramento do anterior é a curiosa quantificação da ausência, que soa como um paradoxo.

Na primeira tradução não apenas temos uma paráfrase como também omissões de frases inteiras a exemplo de “só se encobrendo de não saber”. Na verdade, este trecho traduzido chega a soar como resumo, como quando alguém ouve um relato e logo depois o reconta a um conhecido à sua própria maneira.

Nas duas outras traduções nada é omitido, mas ambas apresentam adições ao verbo “demonstrar”, como que para suprir a falta de um complemento. No texto fonte, era a si mesma que a mãe buscava ocultar. Shelby elege por objeto os pensamentos da mãe em “Mother almost never showed what she was thinking” e Treece faz a mesma opção de Grossman e prefere “feelings” em sua tradução. Mesmo em língua portuguesa, “muito não se demonstrava” e sua realização mais comum “não se demonstrava muito” apresentam variação de significado. Na escolha rosiana, não apenas a indiferença da personagem é maior, como parece também proposital. Isto acaba sendo atenuado tanto pela simples reorganização sintática, quanto pela escolha vocabular das três traduções do conto.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>	<i>The Jaguar</i>
“A partida do audaz navegante”	“The Audacious Navigator”	“The audacious mariner sets sail”
Mas, o “Aldaz Navegante”, agora a água se apressa, no vir e ir, seu espumitar chega-lhe já re-em-redor, começando a ensopação (p. 174)	But now the water rushed up to the Aldacious Navigator, to and fro and away, the spume surrounding it and beginning to drench it (p.82-83)	But the “Aldacious Mariner”, by now the water was hurrying along in its ebb and flow, its frothicking already reaching around, beginning to drench him (p.18)

Neste trecho temos uma inversão sintática que resulta em um importante efeito estrutural. A esta altura da narrativa, temos um grupo de crianças experimentando a despedida de Zito, que vai viajar. Ao longo do conto, Brejeirinha cria uma narrativa aos seus amigos na qual o personagem principal, “o audaz navegante”, simboliza o amigo que está de partida.

A expressão “ir e vir” indica um movimento comum, natural, um trânsito que acontece de maneira livre e corriqueira. Ao produzir “vir e ir” Rosa desfaz o caráter usual desta

expressão e reforça a natureza definitiva da viagem. Ambos os tradutores alcançam apenas o nível semântico e representam o fluxo das águas. Shelby utiliza “to and fro” uma expressão usual em língua inglesa, sem invertê-lo, e adiciona “and away” um terceiro elemento indicando movimento. Treece traduz este trecho por “in its ebb and flow” que também não contempla a inversão.

5.1.2 Outros jogos textuais

Alguns instrumentos criativos utilizados por Rosa são tão peculiares que mesmo categorizá-los se torna uma tarefa difícil, pois podem ser utilizados pelo autor apenas uma vez em todo o livro, para causar um efeito único. No conto “Sequência”, por exemplo, quando o protagonista se encontra frente a um empecilho à sua viagem e precisa decidir se prossegue ou desiste, temos a frase: “A fatal perseguição, podia quebrar e partir-se. Hesitou, se. Por certo não passaria, sem o que ele mesmo não sabia, a oculta, súbita saudade” (*PE*, 117). Da forma como foi disposto, o trecho “Hesitou, se.” ganha em significado potencial, uma vez que o condicional “se” normalmente introduz uma frase ao invés de terminá-la. Desta maneira, Rosa transfere a responsabilidade de imaginar a hipótese ao leitor. Em “Cause and Effect”, temos por tradução do trecho acima “Yes, he could cut short the fatal pursuit and be quit of it. He hesitated, had it not been for something, he did not know what – a sudden, mystical yearning” (*TBR*, 152).

Como normalmente procede, Shelby escolhe uma das possibilidades semânticas e a evidencia: reorganiza a sintaxe, produz a hipótese apenas sugerida e dissolve mesmo a pontuação incomum pensada para o período, o que concorre ainda mais para a redução do estranhamento.

Vemos isto também no conto “As margens da alegria”. Em determinado momento da narrativa, o Menino estava muito abalado pela morte do peru e parecia alheio ao que se passava ao seu redor. A viagem, antes aproveitada avidamente, agora lhe desinteressava. Para representar este estado absorto, Rosa constrói um período de uma palavra apenas, a saber, “ia” (*PE*, 53). Na ausência proposital de outras palavras reside o efeito preciso desta ação passiva do Menino, que tão somente segue e nada mais.

Shelby opta em “The Thin Edge of Happiness” por “He would go with them” (*TBR*, 8), que pode indicar alguma apatia, em detrimento do trabalho com a pontuação e ignorando esta potencialização semântica de uma única palavra. O conto em questão é um dos que fazem

parte da seleção de David Treece, que traduz este período por “Just keep moving” (*The Jaguar*, 25) em que é possível perceber com mais clareza a momentânea passividade do Menino sobretudo por meio da palavra *just*. Em relação ao efeito, temos ao menos uma tentativa de redução do número de vocábulos ao mínimo possível em língua inglesa, o que se dá pela não utilização de um pronome, devido ao uso do imperativo.

Ainda mais significativo é o caso da palavra “Só”, no conto “Fatalidade”. Também escrita entre dois pontos seguidos, tem seu significado diluído em uma frase maior que aglutina várias outras menores do texto fonte, como veremos a seguir:

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Fatalidade”	“My Friend, the Fatalist”
Meu Amigo fez uma coisa. Virou, por metade, o rosto, para encarar aquela carabina. Sério, carregando o minuto. Só. Sem voz. (p. 110).	My Friend did nothing but turn his face so that he was looking at the rifle. Perfectly serious, he let a long minute pass. That, and nothing more, not saying a word. (p. 159).

Neste trecho temos uma redução de cinco períodos para três. Entre vírgulas e pontos, temos o número de pausas diminuído de oito para cinco. Inicialmente Shelby mescla as duas frases iniciais, transformando o primeiro em uma sentença negativa, porém com o mesmo significado do texto em português. As várias pausas no texto fonte, que marcam passo a passo os propósitos e a gravidade de cada pequeno gesto do Amigo, como descrito textualmente em “carregando o minuto” desaparecem. A sequência “Só. Sem voz”, também é fundida em uma só frase, além de ter triplicado em número de palavras. Em português, “Só” pode ter pelo menos dois significados, ambos resultantes da redução das palavras “somente” e “sozinho”. “That and nothing more” apaga esta possibilidade polissêmica elegendo a primeira significação, compreendendo “só” como sinônimo de “apenas”. Este penúltimo período é constituído por apenas uma palavra, em uma alusão ao estado do protagonista Zé Centralfe, de seu desamparo frente à ameaça de Herculino Socó. Em língua inglesa mesmo a informação semântica se perde, junto ao efeito estrutural. O texto fica mais fluido e até isto diminui a gravidade antes representada em cada pausa e movimento dos personagens.

No quadro seguinte, mais um momento em que temos a oportunidade de observar a primeira tradução de “A terceira margem do rio” para a língua inglesa:

Rosa (1962)	Grossman (1967)	Shelby (1968)	Treece (2001)
Enxerguei nosso pai no enfim de uma hora, tão custosa por sobrevir (p. 81)	I waited impatiently a long, long hour. (p. 126)	Once, at the end of an hour of waiting that had dragged on and on, I caught sight of Father; (p. 191)	I spotted our father at long last after an hour I thought would never pass (p. 159)

Aqui Guimarães Rosa usa “enfim” como substantivo. Por não soar usual, essa mudança indica a importância da espera do personagem, através de uma espécie de promoção gramatical. Para dar conta deste efeito, os três tradutores optam por explicá-lo. Grossman simplesmente omite uma das frases e reforça a espera pela inserção de um advérbio e na repetição do adjetivo. Neste caso, especificamente, Shelby e Treece foram tão longe em sua transformação que realmente chegaram ao nível da simples paráfrase em “that dragged on and on” e “I thought would never pass”.

No que diz respeito a outros elementos pertencentes à estrutura textual, como paragrafação, pontuação e ainda outras marcas tipográficas, tais como itálicos e aspas, de forma geral ambas as traduções tendem a mantê-las, principalmente a de David Treece. No entanto, a postura explicativa de Shelby se faz presente inclusive neste aspecto, como no trecho a seguir.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Nada e a nossa condição”	“Nothingness and the Human Condition”
Enfim, tornou para junto delas, de sua Liduína – imóvelmente – ao século, como a quisessem: num amotôo de flores. Suspensas, as filhas, de todo a o não entender, mas adivinhar, dele a crédito vago esperassem, para o comum da dor, qualquer socorro. (p. 132)	Finally, he returned to the women, to his Liduina who was lying in state, motionless under a mountain of flowers, all in accordance with the custom of the times, as they had wanted her to be. Since they shared a common sorrow, the daughters, though full of suspense and vague conjectures, nevertheless put their hopes in him for help (p. 122-123).

Mesmo em um texto informativo a simples presença de uma vírgula pode alterar o significado. Por seu caráter detalhista e preciso, também o plano estrutural de *Primeiras Estórias* é carregado de efeito. No trecho em destaque, por exemplo, o advérbio se encontra deslocado, sem relação direta com os demais elementos da frase, o que resulta em uma ambiguidade planejada e significativa. Na tradução, não apenas ele passa a integrar a frase como é vinculado à personagem Liduína, opção que não chega a constituir um erro de compreensão, mas que limita a potencialidade da incidência do advérbio na ação realizada pelo protagonista, Tio Man’Antônio, que gera uma oposição imagética entre moção e inércia, confirmada no enredo por sua experiência de despojamento. No restante do parágrafo a tradução apresenta menos vírgulas e mais fluidez. As pausas, no entanto, favorecem a construção da atmosfera de apatia que se instalara na casa, sobretudo na imagem de tio Man’Antônio e seu forte abatimento.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Fatalidade”	“My Friend the Fatalist”
O qual, vendo-se que caipira, ar e traje. Dava-se de entre vinte-e-muitos e trinta anos; devia de ter bem menos, portanto. Miúdo, moído. Mas concreto como uma anta, e carregado o rosto, gravado, tão submetido, o coitado; as mãos calosas, de enxadachim” (p. 108).	You could see by his dress and the way he carried himself that he was from outback. He looked as if he were in his late twenties or even thirties; he must have been a good deal younger, though. Just dried up and wrung out. Stiff as a statue, poor fellow, with a solemn, weathered face; his back bent by hard work, his hands horny from hoeing” (p. 156).

Em “enxadachim”, Guimarães Rosa produz o que Anthony Burgess, em seu livro *English Literature*, chama de unidade artística, que é uma espécie de simbiose simbólica na qual o autor reúne dois elementos de mundos distintos, de forma a criar um terceiro, que carrega características de ambos os elementos utilizados na criação. Para a compreensão deste conceito, o conto “Life and Death”, de Edgar Allan Poe, consiste possivelmente no exemplo

ideal, em que temos seu princípio levado ao extremo: nele há um retrato oval¹² em que está representada a figura de uma mulher. O quadro, no entanto, foi pintado de forma perturbadoramente real. Isto se deu, sabemos depois, porque seu pintor tinha dois amores: sua esposa, que lhe serviu de modelo, e a própria arte. Entre estes dois amores, no entanto, um descompasso a favor da pintura: seu envolvimento e febre para com a obra o fazia negligenciar a esposa, a tal ponto que ao executar sua última pincelada, seu cônjuge definhara e morrera. Burgess compreende arte e ciência enquanto faces diferentes da mesma moeda pela qual a humanidade perpetua seu legado, respectivamente através da beleza e da verdade, que são perenes. O modelo, enquanto ser perecível, ao ter emprestado ao quadro sua beleza cumpre seu papel e se torna absolutamente dispensável. Assim, entendemos enxadachim enquanto alguém que faz da enxada sua arma e que dela tira sustento, alguém para quem a vida é luta diária. Na tradução, observa-se que Shelby não reproduz o efeito resultante do neologismo em questão, mas constrói uma aliteração como forma de compensação, transmitindo sua compreensão a partir do texto.

5.2 TÍTULOS E NOMES

No que diz respeito à forma como as narrativas estão organizadas, Shelby produz um efeito bastante significativo: a ordenação está invertida, com exceção de três contos, a saber, o primeiro, o último e o central. Não por acaso a narrativa que está no meio do livro é intitulada “O espelho” de forma que reflete metaforicamente em suas extremidades momentos distintos de um mesmo personagem. Desta forma, a sugestão é de que a tradução seja um reflexo do original, uma vez que um espelho não reproduz exatamente a imagem projetada, mas a inverte, em simetria. Graças ao caráter parcial da tradução de Treece, essa possibilidade de trabalhar sugestões em macronível praticamente se desfaz. O livro inicia diretamente pelos contos, reagrupados em três categorias: *Setting out*, em que estão as traduções de “A partida do audaz navegante”, “As margens da alegria” e “Os cimos”, originalmente posicionados como extremidades e agora justapostos em sequência; *Lost Souls*, com apenas dois contos em que as traduções de “Meu tio o iauaretê” e “O espelho” não deixam de ocupar uma posição central; e *Final Farewells*, composto pelas traduções de “Os chapéus transeuntes”, “A terceira

¹² “O retrato oval” é nome dado para a tradução em língua portuguesa do conto “Life and Death”, por Oscar Mendes, em *Contos de terror, mistério e morte* (1981).

margem do rio” e “Sorôco, sua mãe, sua filha”. Após os contos, temos ainda um texto sobre Guimarães Rosa e sua obra escrito por David Treece.

Em relação aos títulos, proponho o quadro comparativo a seguir para melhor visualização e análise.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>	<i>The Jaguar</i>
“As margens da alegria”	“The Thin Edge of Happiness”	“The Bounds of Happiness”
“Famigerado”	“Notorious”	
“Sorôco, sua mãe, sua filha”	“Sorôco, His Mother, His Daughter”	“Soroco, his Mother, his Daughter”
“A menina de lá”	“The Girl from Beyond”	
“Os irmãos Dagobé”	“The Dagobé Brothers”	
“A terceira margem do rio”	“The Third Bank of the River”	“The Third Bank of the River”
“Pirlimpisquice”	“Hocus Psychocus”	
“Nenhum, nenhuma”	“No Man, no Woman”	
“Fatalidade”	“My Friend the Fatalist”	
“Sequência”	“Cause and Effect”	
“O espelho”	“The Mirror”	“The Mirror”
“Nada e a nossa condição”	“Nothingness and the Human Condition”	
“O cavalo que bebia cerveja”	“The Horse That Drank Beer”	
“Um moço muito branco”	“A Young Man, Gleaming, White”	
“Luas-de-mel”	“Honeymoons”	
“Partida do audaz navegante”	“The Aldacious Navigator”	“The Audacious Mariner Sets Sail”
“A benfazeja”	“A Woman of Good Works”	
“Darandina”	“Much Ado”	
“Substância”	“Substance”	

“– Tarantão, meu patrão”	“Tantarum, My Boss”	
“Os cimos”	“Treetops”	“Treetops”

Logo na tradução do título do primeiro conto, Shelby dá mostras de sua postura centrando o procedimento tradutório na compreensão do leitor. Com a adição da palavra “thin” temos uma caracterização da margem, explicitando algo que apenas pode ser compreendido originalmente pela leitura do conto e, ainda assim, subjetivamente: o caráter de fragilidade do estado de espírito do Menino decorrente das adversidades e deslumbramentos em suas experiências de viajante. Esta escolha, aliás, parece ser o maior diferencial entre as traduções, uma vez que as palavras “edge” e “bound”, escolhidas respectivamente por Shelby e Treece em suas traduções, parecem funcionar de forma satisfatória e similar para substituir a metáfora contida em “margem”.

Também nas traduções de “Fatalidade”, “Um moço muito branco” e mesmo em “Os cimos” Shelby adiciona aos títulos informações retiradas da narrativa. No primeiro caso, inclusive, a mudança é bastante significativa, pois além da transformação de um substantivo simples em uma frase de quatro palavras, “My Friend the Fatalist” resulta em uma desmistificação antecipada: em português, o substantivo soa impessoal, neutro, aproximando-se do campo semântico quase sobrenatural de Destino. Em língua inglesa esta imparcialidade se desfaz na materialidade do agente, sobretudo considerando seu papel decisivo no desfecho do conto, que estabelece a ironia velada. Em “um moço muito branco”, temos a simples adição de uma característica do personagem pela palavra “gleaming”, que realmente condiz com sua descrição e, apesar de aparentemente não incorrer em grande prejuízo estético, não está presente no título em língua portuguesa. Já em “Os cimos”, uma das narrativas que contam com duas traduções para a língua inglesa, a informação adicional presente em “Treetops” acaba subtraindo algumas possibilidades metafóricas. “Cimos” se refere tão somente ao cume, na narrativa a metáfora central presente no título é realmente materializada nos cimos das árvores, onde o tucano é avistado. Considerando, no entanto, a forte referência a outros cimos, sobretudo emocionais, decorrentes das marcantes experiências às quais o Menino tem sido exposto, bem como a relação intratextual com a primeira narrativa da antologia e entre os próprios títulos em que temos “margens” e “cimos” como que em oposição, o uso de “Treetops” acaba sendo restritivo. Curiosamente, ambos os tradutores optaram pelo mesmo título para este conto.

A tradução de “Pirlimpingue” é um dos casos em que temos reproduzida em inglês

uma sugestão do próprio Guimarães Rosa, como nos informa a tradutora em sua introdução. Sobre a participação de Rosa nos processos de tradução, Viotti (2008) escreve:

E nota-se em primeiro plano o grande envolvimento e dedicação de Rosa a um projeto de tradução, que excedia muito a tarefa – em si também nada simples – de sanar eventuais dúvidas apresentadas pelos tradutores. Isso sem falar no próprio trabalho de redação das cartas, que terá consumido boa parcela do seu já escasso tempo livre enquanto chefe do Serviço de Demarcação de Fronteiras no Itamaraty e escritor consagrado, muito requisitado, portanto, para efemérides literárias e culturais de todo o tipo (p. 78-79).

O autor enfatiza ainda o caráter minucioso presente nos mais de 300 documentos entre cartas recebidas e produzidas, algumas com até dez páginas anexas. Uma vez, no entanto, que este exercício de crítica tradutória não tem por objetivo medir o mérito – ou demérito – pessoal dos tradutores, mas compreender o resultado estético de suas produções, incluo no labor tradutório o esforço conjunto e mesmo a interferência direta de Rosa no processo, a qual sabemos intensa e meticulosa, o que não se aplica, obviamente, à tradução de Treece, realizada após a morte de Rosa. Desta forma, o título “Hocus Psychocus” contém dois traços semânticos do texto fonte, um ligado ao plano psicológico, representado em “-psiquice” e “psy” e o outro ao caráter mágico contido tanto em “Pirlimpimpim” como na formulação “Hocus Phocus”.

Um pequeno grupo de contos teve o título traduzido de forma a explicar o original por uma breve descrição, é o caso de “Sequência”, “A benfazeja” e “Darandina”, em que Shelby produziu, inclusive, de uma intertextualidade com Shakespeare e seu “Much Ado for Nothing”, o que condiz com o anticlímax do conto de Rosa. Especificamente em “A Woman of Good Works” temos ainda a modificação na natureza do artigo, que apesar de aparentemente simples, resulta na atenuação de um efeito importante: as fortes referências à predestinação de Mula Marmela, a quem o título se refere, por parte do narrador. Desta forma, o artigo definido tem uma função estética importante, reforçada pelo enredo e, sobremaneira, em seu desfecho.

Três outros títulos são traduzidos com uma pequena mudança: “A menina de lá”, “Nenhum, nenhuma” e “Nada e a nossa condição”. No primeiro caso, “beyond” substituindo “lá” não deixa de acrescentar um pouco da leitura subjetiva da tradutora: a nuance sobrenatural da palavra em língua inglesa apenas se confirma no desenvolvimento do conto em português. Além disso, no nível puramente lexical, ainda que ambas as palavras estejam relacionadas a espaço, “lá” aponta para um lugar, enquanto “beyond” o excede. Em “No Man,

no Woman”, uma particularidade da língua inglesa fez com que Shelby ficasse sem saída: nenhuma possibilidade de tradução para “nenhum” ou “nenhuma”, carrega indicação de gênero. Assim, já de início não seria possível manter o número de palavras no título e um traço distintivo de oposição de gênero originalmente representado por uma letra acabou forçosamente sendo reproduzido por duas palavras adicionais. Em “Nada e a nossa condição”, a substituição de “nossa” por “human” gera um distanciamento duvidoso, uma vez que o narrador está visivelmente envolvido pela experiência de despojamento vivida por Tio Man’Antônio, que é, inclusive, parente seu. Outra diferença importante se dá pelo uso da palavra “condition” que em língua inglesa pode ser empregada para descrever um problema de saúde, o que se aplica ao comportamento do protagonista.

Por fim, temos os casos particulares de “Famigerado”, “Partida do audaz navegante” e “–Tarantão, meu patrão...”. “Notorious” consiste em uma das mais acertadas escolhas vocabulares considerando a simples substituição lexical, seja no plano estrutural ou vocabular da tradução de *Primeiras Estórias*. Isto se dá pela manutenção de uma informação estética de alto grau de fragilidade: a natureza ambivalente da palavra “Famigerado”. Como discutido em itens anteriores, toda a narrativa se desenvolve ao redor desta dubiedade e por causa dela, portanto imprescindível. Pela postura tradutória adotada em *The Third Bank of the River*, a diluição do potencial do título em frase seria um procedimento quase que esperado. A palavra “Notorious”, no entanto, reúne não apenas as duas cargas semânticas de “Famigerado”, de fama e vilania, como permite a possibilidade de significado exclusivamente positivo explorada pelo farmacêutico.

Em “A partida do audaz navegante”, um detalhe tão sutil quanto significativo. Por toda a narrativa temos uma alternância entre o uso de “audaz” e “aldaz”, um indicativo de uma série de outras oposições que se apresentam enquanto as crianças tentam lidar com a eminente despedida de Zito: temos inicialmente a mudança climática, em que a chuva que os prende cessa e dá lugar ao céu azul que os permite ir à praia; o choque frequente entre chegada e partida, objeto ao mesmo tempo do conto em questão e da narrativa inventada por “Brejeirinha” e desenvolvida em conjunto; a variação do relacionamento entre Zito e Ciganinha, entre afastamentos e aproximações, briga e reconciliação; a oposição entre terra firme e mar na parte final do conto, em que sozinhas as ondas já configuram a inconstância; o próprio Zito, que carrega em seu nome uma indicação diminutiva, é tímido e introspectivo e é representado metaforicamente na figura de um navegante audaz; e, ainda, no enigma proposto mais de uma vez por Brejeirinha sobre qual seria a relação entre um ovo e um espeto,

precisamente opostos, por seus formatos.

Dois navegantes, duas narrativas e dois públicos diferentes: nós enquanto leitores e os personagens como ouvintes. Curiosamente, a diferença entre “audaz” e “aldaz” é apenas acessível para os leitores. No título em português, temos o uso de “audaz”, de acordo com a gramática normativa, como que marcando a autenticidade deste caráter, em oposição a este outro “aldaz” apenas aparente. Para seus primos, Zito parece mesmo intrépido, prestes a se lançar ao mar em aventuras. Aos leitores, no entanto, se revela esta falha em sua suposta audácia, denunciando sua hesitação.

No que diz respeito à tradução, Shelby decide utilizar apenas uma variante, a dicionarizada. Além disso, retira também do título o elemento central motivador de todas as outras alternâncias: a partida. Em “The Audacious Mariner Sets Sail”, Treece mantém a carga semântica de partida – ainda que a tenha transformado em frase –, observa a diferença entre “audaz” e “aldaz” e a reproduz. Mesmo que seu padrão de uso para “audaz” e “aldaz” seja um pouco diferente do original, ou mesmo sem regularidade, a simples presença de uma alternância serve de indicativo para a atmosfera de oposição que reflete a complexa construção psicológica dos personagens.

A tradução de “–Tarantão, meu patrão...” é um bom exemplo do que Campos descreve como transcrição. Apesar de algumas mudanças questionáveis em relação, por exemplo, à própria natureza da frase, que em língua inglesa deixa de ser discurso direto na qual “Tarantão” é vocativo, a recriação do nome do protagonista ganha nova e harmônica roupagem. Grande empecilho na oralidade para falantes em língua inglesa que entram em contato com o português, -ão é substituído. Na recomposição da máquina tradutória, temos uma inversão das consoantes nas duas últimas sílabas, o que resulta em uma aproximação com a palavra “tantrum”, característica marcante do personagem. A musicalidade causada pela rima e pela fala em discurso direto, que sugere uma advertência do empregado para com a atitude inusitada do patrão, no entanto, acaba se perdendo. Por seu caráter cavalheiresco, seria possível ainda uma aproximação entre Tantarum e D’Artagnan, de *The Three Musketeers*, de Alexandre Dumas.

5.3 EXPLOITATION OF WORDS

Utilizado primeiramente por Burgess (1993), o termo *Exploitation of words* se refere ao uso do potencial semântico de um vocábulo ao máximo, o que é um firme propósito no

estilo de Rosa. Não me refiro aqui a neologismos ou dinamizações, mas a palavras regulares da língua portuguesa que tem seu significado comum potencializado, o que muito se aproxima dos ideais de ressignificação da linguagem cotidiana e de sua desautomatização defendidos por Chklovski. Vejamos inicialmente o exemplo da palavra “conforme”, no conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”. Apesar de também poder ser utilizado como adjetivo, o uso mais comum de “conforme” em língua portuguesa é na função de conjunção. Por sua natureza conectiva, conjunções comumente não fecham sentenças. Porém, em “Sorôco ia trazer as duas, conforme.” (PE, 63), sente-se inicialmente a quebra do padrão lógico da língua quando o leitor esbarra no ponto-em-seguida, como se algo lhe faltasse, para logo depois chegar à compreensão de que a palavra “conforme”, mesmo sozinha, já contém toda a informação necessária. O leitor, porém, sente-se tão impelido a completar a sentença que Shelby não resistiu à tentação em “Sorôco was going to bring both women; he had agreed it had to be done” (TBR, 214), oferecendo outra vez aos seus leitores sua própria compreensão a partir do texto fonte. Ainda que sistematicamente mais sutil, Treece também dilui o efeito produzido pelo uso de uma conjunção fechando uma sentença e traduz o trecho por “Soroco was going to bring the two women along, as arranged.” (TJ, 167).

Observemos agora mais alguns exemplos desta escolha lexical rosiana e de suas traduções.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third bank of the river</i>
“Os irmãos Dagobé”	“The Dagobé Brothers”
Severo, em si, enorme o Doricão. Só fez não dizer. Subiu na seriedade. De receio, os circunstantes tomavam mais cachaça-queimada. Tinha caído outra chuva. O prazo de um velório, às vezes, parece muito dilatado (p. 76).	Only severe, huge Doricão said nothing. He swelled with gravity. Fearfully, those standing near ventured to drink more burnt rum. It had rained again. A wake seems to go on too long, sometimes (p. 201).

A esta altura do conto o narrador descreve a tensão das pessoas que estavam velando o mais velho dos irmãos Dagobé. O uso de “circunstante” como substantivo condensa nesta palavra muitas informações, as quais são reiteradamente ratificadas pelo narrador, de que aqueles que se encontravam ali para acompanhar o velório estavam receosos por força das circunstâncias e por isso bebiam. A chuva aparece como indicativo de que não podiam sair.

Somando a transformação do *receio* em advérbio à descrição da dinamização presente em “those standing near”, Shelby confere ao trecho uma relação de modo, quando na verdade ela era de consequência.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Nenhum, Nenhuma”	“No Man, no Woman”
Depois, porém, porque mudassem de idéia, ou porque o Menino tivesse de sojornar lá por mais tempo, deixaram-no saber o que dentro daquele dito quarto se guardava. Deixaram-no ver. E, o que havia ali, era uma mulher. Era uma velha, uma velhinha (p. 99-100).	Later on, either because they had changed their minds or because the Child’s stay among them was to be a longer one, they let him know what was kept in that room. They let him see. And all it was was a woman. A little old woman (p. 166).

Em “Nenhum, nenhuma” temos o uso de um verbo pouco comum em língua portuguesa, mas de grande importância para a narrativa. Nela, o Menino – que, pode-se dizer que é o mesmo das narrativas que abrem e fecham o livro, ainda que por indícios muito sutis – habita temporariamente uma residência sem que devesse estar ali, por força de um imprevisto. Como forma de evidenciar o estado emocional deste personagem deslocado e letárgico, Rosa utiliza a palavra “sojornar”, indicando a apatia de quem nada faz além de ver o passar dos dias, sobretudo se observarmos a origem da palavra “jornada” que ainda contém resquícios do latim *diurnata*. Desta forma, o Menino “só” “jorna” e Rosa faz uma palavra usual funcionar como neologismo. Curiosamente, a palavra “sojourn” existe em língua inglesa, mas a tendência explicativa na tradução de Shelby é tão forte que ela prefere utilizar palavras mais comuns, mesmo nestes casos.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“O cavalo que bebia cerveja”	“The Horse That Drank Beer”
Às vezes eu não trazia, às vezes trazia, e ele me indenizava o dinheiro, me gratificando (p. 141-142).	Sometimes I didn’t bring it; but sometimes I did, and then he’d pay me back and give me a tip. (p. 110).

A complicada relação entre Reivalino Belarmino e Seo Geovânio, principalmente no

que concerne serviços e pagamentos, é condensada na palavra “indenizava”, que neste caso específico é realmente muito diferente de “pay me back”. “Indenização” significa, de forma geral, o ressarcimento por um dano. Dentre outras coisas, a tarefa de comprar cerveja para o cavalo era especialmente ofensiva para Reivalino e este caráter pernicioso é ratificado pela escolha lexical rosiana que desta vez se perde irremediavelmente na tradução.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>	<i>The Jaguar</i>
“Partida do audaz navegante”	“The Aldacious Navigator”	“The Audacious Mariner Sets Sail”
–“A moça estava paralela, lá, longe, sozinha, ficada, inclusive, eles dois estavam nas duas pontinhas da saudade... (p. 172).	“The girl was parallel, away far off, all alone, she had to stay there; really, the two of them were on the two tips of homesickness... (p. 80-81).	– <i>The young lady was parallel there, far away, alone, left behind, and what’s more the two of them were at opposite ends of missing each other. (p. 16).</i>

“Ficar” é um verbo que confere intrinsecamente uma certa responsabilidade ao sujeito, de forma que em língua portuguesa não é utilizado para descrevê-lo passivamente, como no trecho destacado. Como resultado desta subversão gramatical temos a condição de abandono da moça. “She had to stay there” traz de volta a responsabilidade para ela e ainda adiciona uma espécie de obrigação, quase como uma missão que a impedisse de ir e afetasse em sua decisão de ficar. “Left behind” expressa exatamente o conteúdo semântico do texto fonte e mantém a responsabilidade da separação nas mãos de Zito, ainda que se aproxime mais das soluções textuais da primeira tradução e sua postura explicativa, desconstruindo a força da escolha lexical rosiana.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>	<i>The Jaguar</i>
“Os cimos”	“Treetops”	“Treetops”
A mãe e o sofrimento não cabiam não cabiam de uma vez no espaço de instante, formavam avesso – do	Mother and sorrow would not fit in the space of the same instant; one was the other turned inside out – it	Mother and suffering couldn’t fit all at once in the space of the moment, together they made up the

horrível do impossível. Nem ele isso entendia, tudo se transtornando então em sua cabecinha (p. 225).	was horrible, impossible. He could not understand it himself; it was all mixed up in his little head. (p 228).	wrong side of things – the awfulness of the impossible. He didn't quite understand this, everything changing now inside his little head. (p. 29).
---	--	---

Outro exemplo de quanto a análise do plano puramente vocabular do texto de Guimarães Rosa pode revelar está no uso da palavra “transtornando”: é como se, paradoxalmente, Rosa produzisse um neologismo sem alterar a palavra original, da mesma maneira como criou uma antítese com um só vocábulo em “vagalume”. No que concerne apenas o plano estrutural, “transtornando” não pode ser considerado um neologismo, trata-se de palavra dicionarizada que manteve sua formação intacta. A frase na qual foi inserida, no entanto, impele o leitor à ideia de transformação, tanto que esta potencialidade é transformada em texto por Treece pelo uso da palavra “changing”, que deixou a carga semântica de transtorno por conta do contexto. Shelby fez o oposto e verbalizou o caráter de perturbação com “mixed up”.

5.4 ORALIDADE

Buscarei neste item examinar demais processos produtivos em alguns contos de Guimarães Rosa dando ênfase aos diálogos e sua oralidade peculiar, sua carga de informação cultural e seus efeitos. Os seguintes artigos serão utilizados como base para as análises neste campo: “Traduire ou simuler l’oralité?” de Odile Schneider-Mizony e sua análise de diferentes estratégias de tradução da oralidade considerando aspectos culturais e de contextualização; e “Translating orality, recreating otherness”, de Alexandra Assis Rosa, da Universidade de Lisboa, que trata da variação linguística relacionada ao contexto, identidade e outros aspectos extralinguísticos.

Antes de continuarmos, no entanto, esclareço algo: é sobre o plano diegético que ora me debruço. Assim, reservo para outro momento a relação existente entre autor e público que se realiza no ato da leitura. Nesse item, porém, considerarei as situações de fala dentro da narrativa enquanto texto e, conseqüentemente, seus contextos de situação e cultura ficcionais.

5.4.1 Poder e estigma social

Tomo inicialmente o exemplo da conversa entre um jagunço e um farmacêutico do conto "Famigerado" de *Primeiras Estórias*. Para analisar este aspecto na narrativa, faço a ressalva de que o preconceito acerca de determinada variante é um item absolutamente objetivo do texto e representa unicamente a visão que Damázio tem de si mesmo. No conto, o narrador-personagem descreve a visita inesperada de um pistoleiro e seu grupo à sua residência. O farmacêutico teme estar em perigo pois desconhece as reais intenções de seus visitantes e, por isso, modaliza bastante sua fala por medo de parecer ofensivo. Também o jagunço escolhe suas palavras, cada um reconhecendo a autoridade do outro: o farmacêutico ignora as armas e respeita o poder de fogo do jagunço, este ignora o significado de uma palavra e reverencia o letramento do farmacêutico, a quem recorre para saber se fora insultado.

A esta altura da narrativa, algo curioso: considerando apenas a fala de Damázio, o receio do anfitrião não se justifica, pois nada há nela que seja índice de ameaça. Por ser narrador-personagem, o farmacêutico sofre influência da situação e toda a atmosfera de tensão é apenas uma desconfiança sua. Vejamos abaixo algumas falas do jagunço representadas no conto de forma direta, das quais mais tarde observaremos também as traduções.

"Eu vim perguntar a vosmecê uma opinião sua explicada..." (PE, 57)

"Vosmecê é que não me conhece. Damázio, dos Siqueiras... Estou vindo da Serra..." (PE, 58).

"Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: fasmisgerado... faz-me-gerado... falmisgeraldo... famílias-gerado?" (PE, 59).

"Pois... e o que é que é, em fala de pobre, linguagem de em-dia-de-semana?" (PE, 60).

As falas de Damázio estão repletas de informações sociais e culturais. O uso de uma variante da língua que se afasta da norma padrão é vital para a construção do personagem e não para reafirmar um estereótipo, mas pelo próprio enredo, uma vez que gira em torno de uma questão estritamente vocabular. Marcas de oralidade como "vosmecê", "perguntar" e a referência ao que ele mesmo chama de "fala de pobre" e "linguagem de em-dia-de-semana", além de marcar a diferença entre sua fala e a de seu interlocutor, também a posiciona como

socialmente desfavorecida.

Desta forma, a linguagem tem papel central nesta narrativa: por ela se marcam diferenças sociais que influenciam diretamente no desenrolar do conto. O conhecimento formal da língua por parte do farmacêutico o põe em uma posição de vantagem em relação a Damázio, o jagunço. Esta diferença é registrada nos diálogos e mesmo reconhecida pelo pistoleiro, como em “– Lá, e por estes meios de caminho, tem nenhum ninguém ciente, nem têm o legítimo – o livro que aprende as palavras [...] Agora, se me faz mercê, vosmecê me fale, no pau da peroba, no aperfeiçoado: o que é que é, o que já lhe perguntei?” (PE, 59).

Sobre este aspecto, Rosa Assis (2015:2) esclarece que:

A competência comunicativa de um falante – abrangendo tanto competência linguística quanto conhecimento extra-linguístico do contexto empírico no qual a linguagem é usada (ou seja, códigos verbais e não-verbais) – oferece a consciência da relação de uma série de aspectos com significado comunicativo e valor sociocultural.¹³

No conto em questão, não apenas nós os leitores temos consciência destas relações linguísticas e sociais como também os próprios personagens, que agem de acordo com elas. Se deslocadas as falas da narrativa, longe da influência do narrador que textualmente as cerca e manipula, podemos perceber na verdade a representação da oralidade de uma pessoa que aparentemente não recebeu letramento formal, mas que em seu modo de expressão parece bastante respeitosa, sobretudo no pronome de tratamento "vosmecê", como se refere ao seu interlocutor.

Por toda a narrativa esse respeito é reiterado, não apenas pelo pronome de tratamento, mas também pelo modo como sempre se coloca Damázio como estando em posição inferior ao farmacêutico, o que mesmo metaforicamente pode se compreender no momento em que desce do cavalo e se aproxima da janela sem sequer o olhar diretamente. Ele deixa sua condição social segura de jagunço e visivelmente constrangido faz seu questionamento, sob influência do prestígio que atribui ao saber formal de seu interlocutor.

Em Rosa Assis (2015:3)

Tomando o parâmetro de valor sociocultural ou prestígio como foco, as variedades podem ser representadas ao longo de um eixo que se estende do prestígio máximo ao

¹³ A speaker's communicative competence – encompassing both linguistic competence and extra-linguistic knowledge of the experiential context in which a language is used (i.e. verbal and non-verbal codes) – offers awareness of the relation of a set of linguistic features with communicative meaning and sociocultural value.

mínimo (ou mesmo estigma, ou seja, avaliações negativas de uma forma linguística), com base nas atitudes avaliativas em relação ao uso da linguagem. Uma variedade padrão (especialmente em seu uso formal e escrito) está associada a alto *status* sociocultural e prestígio e localizada na extremidade do prestígio máximo¹⁴.

Desta forma temos a oposição entre o prestígio social conferido ao farmacêutico e, ao mesmo tempo, o estigma que carrega Damázio pela variante da língua que domina. Outro recurso utilizado por Damázio que normalmente marca sua posição como hierarquicamente inferior é uma delonga textual com objetivo de atenuar um possível conflito: ao invés de prontamente expor sua dúvida, ele prepara seu interlocutor dizendo o motivo de estar ali em "Eu vim perguntar a vosmecê uma opinião sua explicada", bem como narra brevemente os fatos que originaram sua dúvida, que por conta disso, aliás, só é revelada após a metade do conto. Curiosamente, o efeito gerado, no entanto, foi o inverso. A demora vai aumentando a tensão por parte do farmacêutico, que na escassez de indícios textuais, precisa ler informações de contexto e de cultura para examinar sua desconfiança, como podemos ver no trecho a seguir:

O que frouxo falava: de outras, diversas pessos e coisas, da Serra, do São ão, travados assuntos, inseqüentes, como dificuldade. A conversa era para teias de aranha. Eu tinha de entender-lhe as mínimas entonações, seguir seus propósitos e silêncios. Assim, no fechar-se com o jogo, sonso, no me iludir, ele me enigmava (*PE*, 59).

A conversa se dá face a face e, para o farmacêutico, Damázio está hierarquicamente acima naquele contexto, em uma situação social que parece ser uma emboscada, um acerto de contas. Isso reflete diretamente na relação entre os interlocutores, fazendo-o dispensar um tratamento diferenciado, diligente. A informação cultural diz ao protagonista que um jagunço que "estava em armas – e de armas alimpadas" (*PE*, 58) não iria até alguém com o propósito anunciado, mas para uma execução. Desta forma, de uma avaliação positiva de seu interlocutor talvez dependesse sua própria vida e isto influencia inclusive em sua tradução intralingual da palavra chave do questionamento de Damázio: a possibilidade semântica negativa do vocábulo é omitida, sendo revelado apenas o seu caráter de celebridade.

¹⁴Taking the parameter of sociocultural value or prestige as focal point, varieties may be represented along an axis extending from maximum to minimum prestige (or even stigma, i.e. negative evaluation of a linguistic form), based on the speakers' evaluative attitudes towards language use. A standard variety (especially in its formal and written use) is associated with high socio-cultural status and prestige and located at the extreme of maximum prestige.

Na parte final do conto, em que o farmacêutico compreende que não corre perigo, já é possível observar mudança em seu comportamento, agora sem tanta diligência: inicialmente, quando ainda nem era propício, convidou Damázio a entrar. Porém, no último parágrafo temos:

Saltando na cela, ele se levantou de molas. Subiu em si, desagravava-se, num desfogaréu. Sorriu-se, outro. Satisfez aqueles três: - "Vocês podem ir, compadres. Vocês escutaram bem a boa descrição..." - e eles prestes se partiram [...] Agradeceu, quis me apertar a mão. Outra vez, aceitaria de entrar em minha casa (PE, 61).

Sentido-se seguro, sua cortesia inicial se atenua juntamente à tensão. Agora que Damázio parece suscetível, o convite não é reiterado. Podemos inclusive inferir que o anfitrião sequer apertou a mão de seu interlocutor, pois geralmente utilizamos o verbo "querer" como no trecho em destaque quando nos referimos a uma ação não realizada.

No conto "Os irmãos Dagobé" encontramos situação semelhante no que diz respeito à leitura de elementos de contexto e situação em detrimento à oralidade textual dos personagens. Nele, adentramos no aperto e tensão da casa dos Dagobé para, junto à multidão curiosa e amedrontada, velar o mais velho dos irmãos, morto por Liojorge em legítima defesa.

O narrador é um destes que acompanham o velório. Como no conto anterior, as falas dos personagens presentes na narrativa de forma direta, não apontam indícios do perigo imaginado, como podemos ver em:

Aquilo podia-se entender? Eles, os Dagobés sobrevividos, faziam as devidas honras, serenos, e, até, sem folia mas com alguma alegria. Derval, o caçula, principalmente, se mexia, social, tão diligente, para os que chegavam ou estavam: - "Desculpe os maus tratos..." Doricão, agora o mais-velho, mostrava-se já o solene sucessor de Damastor, como ele corpulento, entre leonino e muar, o mesmo maxilar avançado e os olhinhos nos venenos; olhava para o alto, com especial compostura, pronunciava: - "Deus há-de-o ter!" E o do meio, Dismundo, formoso homem, punha uma devoção sentimental, sustida, no ver o corpo na mesa: - "Meu bom irmão..." (PE, 74).

Outra vez o conteúdo textual oral da conversa face-a-face é ignorado. A elaboração na fala dos irmãos, por não ser habitual, é tida como subterfúgio e não convence o interlocutor da relação amistosa que os irmãos buscam estabelecer. As informações contextuais são mais fortes e o clima tenso se dá pela eminente vingança, sobretudo quando o próprio assassino se apresenta no local, oferecendo-se para ajudar a carregar o caixão. No contexto cultural em que estão inseridos os personagens, a retaliação é dada como certa.

Depois do que muito sucedeu, porém, espantavam-se de que os irmãos não tivessem obrado a vingança. Em vez, apressaram-se de armar velório e enterro. E era mesmo estranho (*PE*, 74).

Tanto em "Famigerado" como em "Os irmãos Dagobé" os narradores dão mais valor ao contexto de situação e de cultura do que ao próprio texto oral de seus interlocutores e isso leva ao desfecho inesperado.

Abordando o texto rosiano sob a perspectiva da oralidade é possível observar como pequenos detalhes podem ser relevantes estejam eles presentes no texto, no contexto situacional ou mesmo cultural dos interlocutores. Porém, o que acontece a estes elementos quando expostos ao processo de tradução? Por força do enredo, alguns elementos se mantêm, tais como as delongas realizadas por Damázio. Independentemente do idioma para o qual possa ser traduzido ou mesmo dos procedimentos adotados pelo tradutor, não poderão ser totalmente suprimidas do texto as falas que antecipam a pergunta central do conto. O mesmo não acontece no que diz respeito à relação entre os personagens em que a escolha da tradutora causa uma ligeira mudança.

Como em "A terceira margem do rio" também o trabalho com a oralidade resulta em algum prejuízo quando de sua tradução. Nesta narrativa, no entanto, o dilema do protagonista em relação à situação de seu pai e a quebra de um ciclo decorrente de sua hesitação em momento chave são ainda mais relevantes do que as informações estéticas produzidas ao decorrer do conto. Assim, ainda que despida de maiores efeitos provenientes da oralidade, o cerne da estória se mantêm. Por outro lado, no caso de "Famigerado", se temos afetada a linguagem dos personagens, que é a própria substância e objeto do aparente embate intelectual, o que nos sobra da estória é um homem pedindo informação.

Se observarmos, por exemplo, o conto "O espelho", que é na verdade uma espécie de ensaio em forma de monólogo, a maior parte dos possíveis problemas decorrentes das escolhas dos tradutores não parece ter grande relevância ou impacto negativo. Nele o narrador descreve sua experiência pessoal e ponderações acerca da natureza do espelho, numa busca gradual pela neutralização de tudo que não lhe parecia essencialmente seu, como forma de observar em si mesmo apenas o que lhe fosse precisamente peculiar. Desta forma a narrativa apresenta menos um enredo do que uma tese. Nela o característico trabalho com a linguagem ocorre apenas algumas vezes e ainda assim de maneira sutil, não necessariamente decisiva para o conto.

Vejam no quadro abaixo alguns exemplos importantes acerca da tradução deste aspecto em “Famigerado”.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Famigerado”	“Notorious”
- "Eu vim perguntar a vosmecê uma opinião sua explicada..." (p. 57).	“I came here to ask your ’pinion ’bout a certain matter...”
- "Vosmecê é que não me conhece. Damázio, dos Siqueiras... Estou vindo da Serra..." (p. 58).	“You don’t know me, I reckon. Damázio Siqueira. Just came down from the Sierra” (p. 221)
Saiba vosmecê que saí ind’hoje da Serra, que vim, sem parar, essas seis léguas, expresso direto pra mor de lhe perguntar a pergunta, pelo claro... (p. 59).	I want you to know all I came down for today, six leagues without stopping, straight in to town, was to ask you that question and get a straight answer (p, 223).
-"Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: fasmisgerado... faz-me-gerado... falmisgeraldo... famílias-gerado?" (p. 59).	“And now will you do me a good turn? Will you learn me the right meaning of <i>notherious... motorious... mastorious... nosterrious... ?</i> ” (p. 223).
-"Pois... e o que é que é, em fala de pobre, linguagem de em-dia-de-semana?" (p. 60).	“Well, what is it then, in poor man’s talk and weekday language?” (p. 224).

Primeiramente podemos observar algum trabalho em relação à manutenção da oralidade no texto de chegada, o que se dá pelo uso das variantes das palavras “opinion” e “about”. Embora “ask” e “vosmecê” sigam inalteradas, o falar menos formal do personagem é representado, mesmo que de forma atenuada. Um efeito importante resulta do uso da palavra “sierra”, por sua origem hispânica, o que certamente vai influenciar na construção do personagem. Estas vicissitudes são inerentes à tradução de textos desta natureza, como vemos em:

Traduzir aspectos formais não é particularmente difícil. Traduzir aspectos formais correlacionados a informações sobre falante, situação e prestígio, ainda filtrado por uma poética de ficção e usada para oferecer indiretamente informação contextual

sobre um personagem, no entanto, representa problemas¹⁵ (ROSA ASSIS, 2015:5-6).

As informações contextuais oferecidas indiretamente pela oralidade no texto em língua inglesa acabam adicionando elementos que na cultura norte americana surtirão outro efeito como a associação de Damázio à origem hispânica da palavra que descreve o lugar de onde acabou de chegar, algo que certamente não está presente na caracterização em *Primeiras Estórias*, tanto textual como culturalmente.

No segundo trecho em destaque, a busca pela representação da oralidade que observamos na primeira fala de Damázio na versão anglófona parece ter sido abandonada. "Vosmecê" é traduzida em inglês por "you", "Ind'hoje" também não recebeu atenção especial, assim como a expressão "pra mor de" no terceiro trecho, em que novamente "ask" substitui "preguntar". É possível que Shelby tenha escolhido marcar a oralidade de forma mais clara apenas inicialmente, como modo de estabelecer o *status* social do personagem e uma vez tendo considerado esse objetivo alcançado, optou por atenuar sua fala para efeito de maior fluidez textual e compreensão, conforme sua postura.

Nos dois últimos exemplos temos outro apagamento de uma marca de oralidade que ratifica o comportamento de Damázio frente a seu interlocutor: as sucessivas delongas para explicitar sua real demanda, marcadas textualmente em "o que é mesmo que é" e "e o que é que é". A escolha por "the right meaning of" e "what is it then" respectivamente, não apenas desfazem o adiamento da questão central sugerida pela repetição vocabular, como também o próprio falar socialmente desprestigiado originalmente representado, que a tradução buscar compensar com o uso do verbo "learn" no sentido de ensinar. Tornar o texto mais natural às cores locais implica na dissolução de um efeito importante, como explica Schneider-Mizony (2010:92):

Esta orientação se encontra nas tomadas de posição de outros tradutores, que defendem a ideia de que a "oralidade não é sinônimo de fluidez" e que não é necessário simplesmente "falando" (Déprats 1997:37). Uma tradução fluida como uma verdadeira conversa oral simplificaria demais o material imaginário e transformaria a literariedade original em texto à francesa¹⁶.

¹⁵ Translating formal features is not particularly difficult. Translating formal features correlated with information on speaker, situation, and prestige, further filtered by a poetics of fiction and used to indirectly offer contextual information about a character, however, does pose problems.

¹⁶ Cette orientation se retrouve dans les prises de position d'autres traducteurs, qui défendent l'idée que l'« oralité n'est pas synonyme de fluidité » et qu'il ne faut pas simplement « faire parlant » (Déprats 1997: 37). Une traduction fluide comme une vraie conversation orale simplifierait trop le matériau imaginaire et transformerait la littéralité originale en texte à la française.

Estas alterações certamente modificam a relação entre os interlocutores e, por consequência, os contextos situacionais e culturais. A hierarquia social não fica tão marcada textualmente e isto é relevante sobretudo pelo papel primordial da relação de poder no conto. Sendo a fala elemento vital para sua constituição enquanto personagem, este outro, o traduzido, parece não mais ser consciente do estigma social que o faz hesitar e passa a soar mais confiante. Sobre este aspecto, escreve Rosa Assis (2015:5) que:

A ficção pode também recriar a mentalidade da oralidade como um perfil discursivo específico associado ao analfabetismo, à marginalidade sociocultural, e à falta de poder e habilidades ao recorrer a fatores linguísticos como os mencionados por Ong, que tendem a ser estigmatizados como o são seus usuários e contextos¹⁷

Isto, no entanto, nos leva a outro questionamento: afinal, que efeitos produz no texto de chegada o uso de marcas de oralidade equivalentes ao seu contexto cultural? Utilizar aspectos peculiares ao falar interiorano americano para indicar a posição social de um jagunço não o transformaria em outro personagem? Obviamente isto acarretará mudanças na relação das interações na narrativa. Esta problemática, porém, faz parte da natureza do processo de tradução. Cada novo posicionamento perante o texto, procedimento tradutório ou abordagem acaba resultando em novas consequências e barreiras.

5.4.2 A naturalização da oralidade

Em seu artigo "Os vastos espaços", Paulo Rónai escreve sobre marcas de oralidade no texto rosiano, como, por exemplo, o uso de artigo antes de pronomes indefinidos. O narrador de "A terceira margem do rio", que também é personagem, a saber, filho do homem que decide morar na canoa, constrói frases como: "não fez a alguma recomendação" (*PE*, 80), bem como também produz outras frases com marcas de oralidade importantes, tais como "Do que eu mesmo me alembro" (*PE*, 79) e "Nosso pai nada não dizia" (*PE*, 79). Para os trechos destacados, temos em inglês, respectivamente: "gaving no parting advice" (*TBR*, 190), "I don't

¹⁷ [...] fiction may also recreate the mindset of orality as a specific discursive profile associated with illiteracy, socio-cultural marginality, and lack of power and skills by resorting to linguistic features such as those mentioned by Ong, which tend to be stigmatized as are their users and contexts.

remember..." (*TBR*, 189) e "Father said nothing" (*TBR*, 190).

Ainda que narrar pareça um ato unilateral, é com o leitor que esse diálogo se estabelece e também essa relação se diferencia a partir da forma que o conto venha a ser traduzido. Comparando os trechos, observa-se a atenuação da marca de oralidade na fala do narrador-personagem e assim o contexto situacional se compromete, uma vez que o falar também carrega informações sociais e muitas vezes mesmo geográficas. Como escreve Schneider-Mizony (2010:88), "Os tradutores 'naturalizam' frequentemente, ou seja, aclimatam em uma outra língua e cultura fatos languageiros que parecem indissolúvelmente ligados à língua e cultura de partida"¹⁸. Vejamos agora um caso em que a oralidade é embebida de informação estética.

Rosa (1962)	Grossman (1967)	Shelby (1968)	Treece (2001)
Nossa mãe a gente achou que ela ia esbravejar, mas persistiu somente alva de pálida, mascou o beijo e bramou: — "Cê vai, ocê fique, você nunca volte!" (p. 80).	We expected Mother to rant and rave, but she didn't. She looked very pale and bit her lip, but all she said was "if you go away, stay away, Don't ever come back!" (p. 125).	We thought mother would have a fit, but she only blanched white, bit her lip, and said bitterly: "Go or stay; but if you go, don't you ever come back!" (p. 190).	And mother, we thought she was going to fly into a rage, but she just stood there ashen-faced, livid... bit her bottom lip and growled at him: "If you leave, you can just stay away, and never come back!"

A esta altura do conto, temos o narrador descrevendo o momento da despedida de seu pai, logo após a canoa ter ficado pronta. Antes de ir, porém, uma frase curta da mãe carrega na oralidade uma significativa gradação: "Cê vai, ocê fique, você nunca volte!" (*PE*, 80). Em três representações de um mesmo pronome, três estágios de proximidade: do menos ao mais formal, neles se refletem a consequência da decisão do pai, em que ficar significa maior intimidade e partir maior distanciamento. Na tradução de Shelby temos "Go or stay; but if you

¹⁸ Les traducteurs souvent « naturalisent », c'est-à-dire acclimatent dans une autre langue et culture des faits langagiers qui semblent indissolublement liés à la langue et culture de départ.

go, don't you ever come back!" (TBR, 190). Como podemos ver, desfeita a marca de oralidade, vanesce com ela a gradação do relacionamento entre os interlocutores. Observando conjuntamente as demais traduções, constatamos que os três autores decidiram por começar sua frase inserindo o condicional “if”. Esta simples adição é já o suficiente para transformar informação estética em semântica, pois visa explicar ao leitor a consequência da partida quando em português isso está apenas implícito. Em nenhuma das construções relativas à frase da Mãe temos marcas de oralidade e assim se desfaz a ideia de proximidade e afastamento entre os personagens. Apenas em outra frase, como forma de compensação, Treece confere menor formalidade à frase com o uso da expressão “fly into a rage”, quando em *Primeiras Estórias* temos, no entanto, simplesmente o verbo “esbravejar”.

“A terceira margem do rio” é um dos contos de *Primeiras Estórias* em que a oralidade é um elemento central. Isto acontece não apenas pela ambientação da narrativa, que se passa em um cenário interiorano, como também pelo fato do próprio narrador ser também personagem, de forma que seu falar carrega peculiaridades necessárias à construção de sua identidade.

Rosa (1962)	Grossman (1967)	Shelby (1968)	Treece (2001)
Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos (p.79).	By my own recollection, he was neither jollier nor more melancholy than the other men we knew (p. 125).	I don't remember that he seemed any crazier or even any moodier than anyone else we knew (p. 189).	From what I myself can recollect he didn't strike you as more peculiar or any sadder than the other folk we knew (p. 157).

Retirado do primeiro parágrafo de “*A terceira margem do rio*”, este trecho carrega a primeira evidência textual clara da origem humilde do narrador marcada pela oralidade característica a variantes menos prestigiadas socialmente na língua portuguesa. “Do que eu mesmo me alembro”, além da redundância, carrega o estigma social do desvio da gramática normativa no verbo “lembrar”. Se o verbo for observado isoladamente, nenhuma das traduções busca a oralização. Considerando, no entanto, a frase como um todo, é possível notar na tradução de Treece uma marca da oralidade pela redundância presente em “I myself” e, ainda, mais à frente, a palavra “folk” também se aproxima um pouco mais de um relato

oral. É bem verdade que em português a palavra que se refere a pessoas é apenas uma inferência, pois não está explícita. Para “os outros”, Grossman elege “the other men” e Shelby “anyone else”. Treece normalmente evita ao máximo adicionar informações ao texto fonte. Neste trecho, no entanto, sua escolha parece proposital, a fim de conferir maior grau de proximidade com o discurso oral.

Rosa (1962)	Grossman (1967)	Shelby (1968)	Treece (2001)
Nosso pai nada não dizia. Nossa casa, no tempo, ainda era mais próxima do rio, obra de nem quarto de légua (p. 79-80).	Father said nothing. Our house was less than a mile from the river (p. 125).	Father said nothing. Our house was closer to the river then than it is now, less than a quarter of a league away (p. 189-190)	Our father didn't say a thing. Our house, at that time, was still pretty close to the river, little more than a mile or so (p. 157).

Este trecho apresenta duas marcas de oralidade. A primeira logo na frase inicial, por sua sintaxe diferenciada e pela repetição da negativa. Para traduzi-la, Grossman e Shelby optaram por “Father said nothing” enquanto Treece preferiu “Our father didn't say a thing”. Ainda que semanticamente a escolha das três traduções esteja correta, a terceira é menos formal. A segunda marca de oralidade ocorre na descrição da distância entre a casa e o rio, feita inicialmente de maneira mais geral e depois por meio de um sistema métrico. Grossman omite a primeira e utiliza milha em vez de légua, convertendo os valores de maneira aproximada. Shelby traduz ambas as informações sobre a distância, mantendo o mesmo sistema métrico. Treece retoma a milhagem e decide aludir à imprecisão pela adição em “little more” ao invés da diferença em “obra de nem”. Também neste caso a terceira edição soa menos formal que as anteriores, tanto pelo acréscimo de “or so”, reforçando a indecisão, como pela própria ausência de um artigo antes de “little more”.

5.4.3 Ritmo e sonoridade

Ainda no que diz respeito à oralidade, analiso neste item outra ferramenta textual muito presente na produção rosiana. Refiro-me ao ritmo e sonoridade construídos por meio

das aliterações. Quantitativamente a ocorrência deste recurso em *Primeiras Estórias* é apenas comparável à dinamização, chegando à casa das centenas. Desta forma, voltar-me-ei neste item para duas narrativas em especial, nas quais considero ter a aliteração um papel central e sistêmico, contribuindo de maneira decisiva para elaboração de um efeito único.

Logo no primeiro parágrafo do conto “Sequência”, observa-se a recorrência de aliterações, mormente com as letras “v” e “c”. Vejamos abaixo este trecho e sua tradução.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Sequência”	“Cause and Effect”
Na Estrada das Tabocas, uma vaca viajava. Vinha pelo meio do caminho, como uma criatura cristã. A vaquinha vermelha, a cor grossa e afundada – o tom intenso de azamar (p. 113).	A COW WAS traveling on the road to Tabocas. She walked down the middle of the road like a Christian, a little red cow of a deep, solid, cinnamon color (p. 147).

Comparando os trechos em destaque, podemos observar que há aliterações presentes nas duas línguas, com algumas ocorrências a menos na tradução. A marcante presença deste recurso textual em “Sequência” reforça o caráter principal da vaca vitória: sua obstinação. Por todo o conto, sequências como “sofrido simulamento”, “veio vindo”, “ia indo”, “perseguia a paisagem” e mesmo o nome de alguns personagens como Tio Terêncio parecem ratificar o caráter de persistência tratado na narrativa como sendo obra do próprio destino. Nos exemplos a seguir destaco mais dois trechos deste conto em que o efeito construído em língua portuguesa é atenuado.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Sequência”	“Cause and Effect”
Se encontrava cavaleiros, sabia deles se alonjar, colada ao tapume, com disfarces: sonsa curvada a pastar, no sofrido simulamento (p.114).	She knew how to keep her distance from the riders she met, sticking close to the fence and looking innocent: lowering her head and craftily pretending to graze as long as she had to. (p. 148)
No córrego a vaquinha entrou, veio vindo,	It led to a stream. The cow waded into it,

dentro d'água. Três vezes esperta. Até que outra cerca travou-a, ia deixando-a desairada. Volveu – irrompida ida: de um ímpeto então a saltou: num salto que queria ser vôo. Vencia. E além se sumia a vaca vermelha [...] (p. 115).	making her way through the water. Three times smart. Until she was unluckily checked by another fence. She went back a way – broke into a run – and jumped over the fence in a sudden rush, with a leap that was almost flight. She was winning. And the red cow disappeared from view [...] (p. 150).
--	--

No primeiro trecho não apenas as aliterações como a própria métrica da frase, somada à sua pontuação, passa ao leitor a nítida impressão da leitura de um poema. Em língua inglesa, além da usual tendência explicativa da tradutora que transforma “sofrido simulamento” em “craftily pretending to graze as long as she had to”, observar-se apenas uma aliteração, o que não é suficiente para conferir ao texto algum efeito rítmico consistente. No trecho posterior temos a soma de aliteração, assonância e eco. Também há que se considerar o próprio conteúdo semântico de algumas frases isoladamente tais como “veio vindo”, “Volveu – irrompida ida” e “vencia”, como elementos importantes na construção da atmosfera de obstinação e tenacidade. Neste caso já é possível identificar algum trabalho com a linguagem na tradução, como em “was winning”, sem, contudo, parecer resultado de um esforço regular de um projeto.

Há momentos, no entanto, em que Shelby consegue reproduzir em língua inglesa a elaboração do texto fonte no que diz respeito ao ritmo e sonoridade, como podemos observar no trecho a seguir.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Sequência”	“Cause and effect”
Aí e lá, tomou-a em vista. O vulto, pé de pessoa, que a cumeada do morro escalava. Ver o que diabo. Reduzida, ocupou, um instante, a lomba linha do espigão. Aí, se afundou para o de lá, e se escondeu de seus olhos. Transcendia ao que se destinava. (p.	Then and there he got his sights on her. The shape, looking about the size of a person, scaling the ridge of the hill. Well, if that didn't beat the devil! She seemed to shrink in size as she stood out, for a second, on the curved line of the ridge. Then she sank over

116).	the other side and was hidden from his view. She was surpassing her destiny. (p. 151).
-------	--

Já no primeiro período do trecho em língua inglesa temos cinco aliterações. O ritmo de marcha é favorecido inclusive pela rima interna. A sequência mais longa de aliterações ocorre no momento mais importante, em que a vaquinha vitória realmente está em movimento, em “She seemed to shrink in size as she stood out, for a second” temos sete palavras começadas pela letra “s” variando foneticamente entre duas consoantes fricativas bem próximas. Esta alternância se repete nas frases seguintes, porém em menor quantidade. Ainda assim, o trabalho com a linguagem é não apenas evidente como também eficaz e consegue contemplar conjuntamente as cargas semântica e estética do texto em língua portuguesa.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Nada e a nossa condição”	“Nothingness and the Human Condition”
Da varanda, dado o dia diáfano, já ainda a distância de tanto e légua avistavam-no, pontuando o claro do ar, em certas voltas de estrada, a aproximar-se e desaproximar-se, sequer sequente. (p. 130)	From the veranda, if the day was clear, they could see him when he was still many leagues off, a dot in the diaphanous air, seen at certain turns in the road, coming closer, then retreating, seemingly in no logical order. (p. 121).
Passou a paisagem pela vista, só a segmentos, serial, como dantes e ainda antes. De roda, na vislumbração, o que dos vales e serros vem é o que o horizonte é – tudo em tudo. Pois, noutra lança de vista, ele pegava a paisagem pelas costas [...] (p. 131).	[...] his eyes traveling across the landscape, one portion of it after the other, as he had done in the room before and in the one before that. On his round of the house he saw dimly, at least, where the valley and mountaintops were – absolutely everything. When he cast a second glance around, he glimpsed the landscape from behind [...] (p. 122).
Definia-se, ele, ali, sem contradição nem resistência, a inquebrantar-se, desde quando	Since he no longer had either past or future, he decided to remain where he as, firm as a

de futuro e passado mais não carecia. Talvez, murmurasse, de tão dentro em si, coisas graves, grandes, sem som nem sentido. (p. 131-132).	rock, despite all contradiction or resistance. He may have murmured, deep within him, serious and weighty things, soundlessly and past understanding (p. 122).
Seus pés-no-chão muitos camaradas, luzindo a solsim foices, enxadas, facões, obedeciam-lhe, sequacíssimos, no que com talento de braços executavam, leigos, ledos, lépidos. (p. 133).	Like the eager supporters they were, his barefoot farmhands, gaily and with alacrity, if not entirely professionally, exercised their muscles at his behest. (p. 124).

Em “Nada e a nossa condição”, já trabalhado anteriormente sob outro ponto de vista, o já referido processo de despojamento material e autoanulamento que realmente leva a condição de Tio Man’Antônio a deixar de existir, a se transformar em nada, é refletido na inércia da própria narrativa e seu ritmo monótono, construído por meio de muitas aliterações. Apesar de o narrador não se declarar exatamente como personagem, ele se apresenta como parte da comunidade em que o fato ocorreu, de maneira que seu relato pode ser compreendido enquanto oralidade, semelhante ao que acontece com um contador de histórias. Os dois primeiros trechos selecionados na tabela anterior são responsáveis pela criação deste efeito de monotonia desde a própria descrição do cenário, como em “Da varanda, dado o dia diáfano, já ainda a distância”, “Passou a paisagem pela vista, só a segmentos, serial” e “pegava a paisagem pelas costas” e, posteriormente, na construção do personagem, em “Talvez, murmurasse, de tão dentro em si, coisas graves, grandes, sem som nem sentido”. Para nenhum destes trechos e seus efeitos há aliterações ou alguma compensação na tradução.

No último exemplo em destaque, a construção “leigos, ledos, lépidos” permite ao leitor praticamente escutar os sucessivos golpes das ferramentas “a derrubarem mato”. Na tradução, a sequência é deslocada e redistribuída: “ledos” aparece primeiro, transformada em advérbio, “lépidos” logo em seguida, por “with alacrity”, em que não há nenhum indício de trabalho estético e, por fim, “leigos” é transformado em uma frase completa “if not entirely professionally” (PE, 133).

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>
“Nada e a nossa condição”	“Nothingness and the Human Condition”
Tio Man’Antônio respeitava, no	Uncle Man’Antônio honored all mute,

tangimento, a movida e muda matéria; mesmo em seu mais costumeiro gesto – que era o de como se largasse tudo de suas mãos, qualquer objeto. (p. 136)	moving matter without wanting to keep it; he paid it respect even when making his most characteristic gesture of releasing something he held in his hands. (p.128).
--	---

Por outro lado, da mesma maneira como no conto “Sequência”, também é possível encontrar momentos em que Shelby contempla informação semântica e estética ao mesmo tempo e de forma ainda mais ajustada na tradução de “Nada e a nossa condição”, em que mantém a sonoridade e ritmo no mesmo trecho em que este efeito foi moldado no texto fonte. Além de manter a aliteração em “movida e muda matéria”, Shelby acabou também acrescentando outras aliterações ao trecho como em “he held in his hands”: a autora absorve o modo de produção de Rosa e o aplica mesmo em frases que não foram produzidas sob este molde. Para este momento específico da narrativa isto não incorre necessariamente em algum prejuízo, mas concorre para a ratificação do efeito único resultante das aliterações como instrumentos de ritmo e sonoridade. Aliados à própria carga semântica de frases como “muda matéria” e “largasse tudo” e ao enredo, temos como que representados metaforicamente em uníssono o autoanulamento e a monotonia.

A aliteração consiste no principal trabalho com a linguagem na tradução de Barbara Shelby. No entanto, com base nas ocorrências não apenas nestes dois contos como nas demais narrativas de *The Third Bank of the River* é possível afirmar que o procedimento de Shelby em sua tradução ocorre sem que haja muita. É frequente, por exemplo, a presença de aliterações nas traduções de contos nos quais este nem é o foco principal. A variação na quantidade de aliterações em uma narrativa ou a maior presença de neologismos em outra certamente carrega em si um propósito e no projeto estético rosiano estes elementos confluem para a construção de um efeito.

5.5 POSTURAS TRADUTÓRIAS

Mais de três décadas separam *The Third Bank of the River* e *The Jaguar*. Este fato é primordial para o entendimento de possíveis diferenças nos procedimentos tradutórios de Barbara Shelby e David Treece nos contos de *Primeiras Estórias*. Neste item retomo de maneira mais conclusiva o que já foi feito mais livremente nos capítulos anteriores: uma aproximação contrastiva das duas traduções. Convém esclarecer, no entanto, que não é

objetivo deste exercício ranquear os tradutores, mas tão somente compreender as escolhas de cada um, analisando seus motivos e consequências, sobretudo no que diz respeito aos efeitos estéticos delas resultantes.

No que diz respeito às diferentes posturas tradutórias, é necessário novamente enfatizar o intervalo das traduções e as mudanças significativas no campo teórico, sobretudo em relação ao que se espera de uma tradução frente ao caráter poético em textos literários, tema já discutido anteriormente. Curiosamente, na tradução de *Primeiras Estórias*, tanto Shelby como Treece não apresentam constância suficiente em seus procedimentos de forma a constituir um projeto coeso. Apesar de anunciar sua postura tradutória mais próxima dos moldes da domesticação e de centrar sua produção na compreensão do leitor, dissolvendo-lhes metáforas e outros efeitos estéticos em frases explicativas, Shelby por várias vezes faz também o oposto e reproduz precisamente não apenas neologismos como marcas de oralidade e outros recursos literários de Guimarães Rosa. Com *The Jaguar*, Treece visivelmente se propõe a fazer o oposto de Shelby em termos de projeto e construir sua tradução buscando conservar ao máximo a linguagem rosiana. Seus avanços neste sentido são inegáveis. No entanto, ainda assim, em muitos momentos Treece parece se distanciar das próprias diretrizes, de forma que seu projeto perde em consistência.

Há, no entanto, um conto bastante peculiar de *Primeiras Estórias* que pode ajudar a compreender melhor a diferença de postura entre as traduções. “O espelho” é mais um registro do que propriamente uma narrativa. Um monólogo em que o interlocutor não se manifesta, estando apenas implícito, o que pode mesmo ser compreendido como uma sugestão de que seja o leitor este ouvinte. Descrito pelo próprio narrador como sendo “não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições” (*PE*, 119), o texto se assemelha a um ensaio em que o experimentalismo verbal, declaradamente centro da produção rosiana, é deixado desta vez em segundo plano, de forma que não apresenta, por exemplo, traços de oralidade marcantes ou jogos de linguagem, pelo contrário: temos uma fala com características acadêmicas, inclusive pelo uso de algumas palavras em latim. De seu narrador, além do próprio relato, não temos muitas informações, de forma que o único aspecto sobre si revelado consiste na sua própria forma de expressão: a de uma pessoa formalmente instruída e requintada.

Abrandado o cerne de seu projeto estético, outros aspectos textuais acabam ressaltados. Dentre eles, a aguda concisão vocabular que se empenha em ser tão lacônica quanto possível, extraindo das palavras o máximo e podando a frase de tudo que lhe pareça

dispensável. Desta forma, é possível ver com um pouco mais de clareza a diferença entre as posturas das duas traduções, dos projetos a partir dos quais foram desenvolvidas.

Vejamos alguns exemplos do procedimento de ambos os tradutores:

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the river</i>	<i>The Jaguar</i>
“O espelho”	“The Mirror”	“The Mirror”
Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo (p. 119)	I refer to its <i>transcendent nature</i> . But then, everything that exists is the iceberg’s tip of some mystery or other. Including facts. Or the lack of them. When nothing is happening, there is a miracle occurring which we do not happen to be able to see (p. 135-136)	I am alluding to the transcendent. Incidentally, all things are merely the tip of a mystery. Even facts. Or their absence. Do you doubt me? When nothing happens, there is a miracle that is unseen by us (p. 93)
Sim, são para se ter medo, os espelhos (p. 121)	Yes, we have reason to be afraid of mirrors (p. 138)	Yes, they are to be feared, mirrors (p.95)
Sim? (p. 128)	Well, what is your considered judgement? (p. 146)	You will? (p. 103)

Observando os trechos selecionados, vemos que por vezes mesmo a quantidade de palavras serve como indicativo da diferença na abordagem. No primeiro, Barbara Shelby opta por acrescentar a metáfora do *iceberg* e a ideia de aptidão em “to be able”, que não está em desacordo com as possibilidades de leitura, mas que, por outro lado, não faz parte do texto em português. Da mesma forma, na passagem seguinte, *we have reason* pode auxiliar na compreensão por parte do leitor, mas também não está objetivamente expresso no conto. O caso mais icônico de seu procedimento tradutório nesta narrativa, no entanto, ficou reservado para seu último vocábulo. O narrador, após explicar sua experiência ao seu interlocutor, pede sua opinião sobre tudo o que descrevera. Como forma de passar o turno de fala, diz tão somente a palavra “sim” em forma de indagação. Enquanto Treece opta por uma forma enxuta, Shelby produz uma sentença de seis palavras, para que não haja dúvidas de que agora

seria a vez do interlocutor se pronunciar. Por todo o conto a segunda tradução consegue captar e reproduzir a concisão vocabular que em “O espelho” se apresenta em grau ainda mais concentrado. Trece chega, inclusive, a ser mais econômico que o próprio Rosa em alguns casos, como em “Even facts” para “Inclusive, os fatos”.

A compreensão do leitor como foco da postura tradutória é o mote de uma anedota reproduzida por Viotti (2008) em seu artigo sobre a correspondência de Guimarães Rosa, tradução e projeto literário, já utilizado anteriormente no segundo capítulo. No chiste, um amigo brasileiro de Meyer-Clason, tradutor de *Grande Sertão: Veredas* para o alemão, diz a ele que estava aguardando por sua edição germânica na esperança de que pudesse compreender algo, já que em português não conseguira. Desta forma, vemos que este aspecto explicativo das traduções de Guimarães Rosa longe de ser um caso isolado parece consistir em uma verdadeira tendência, quase como um procedimento natural.

Tendo “O espelho” como ponto de partida, vejamos agora esta postura tradutória ainda em outros contos de *Primeiras Estórias*. Em “As margens da alegria”, por exemplo, no primeiro trecho a seguir, temos outro caso em que uma palavra sozinha acaba transformada em frase. Note-se que há ainda um claro isolamento visual no verbo que descreve o deslocamento do Menino. Em choque pela recente e traumática experiência da morte do peru, o menino apenas seguia. Estava tão alheio à situação e às pessoas quanto o verbo em relação às demais palavras.

A falta de uma equivalência exata de tempos verbais entre as línguas portuguesa e inglesa acaba gerando também outro pequeno problema na primeira tradução, que se aproxima mais à ideia de futuro do pretérito quando a ação em português, na verdade, já está em andamento. Mais importante, no entanto, é que a concisão da linguagem se perde em uma descrição. Trece busca reproduzir o caráter lacônico e prescinde do pronome em uma língua na qual raramente isto acontece, dando assim um claro indício de seu projeto.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>	<i>The Jaguar</i>
“As margens da alegria”	“The Thin Edge of Happiness”	“The Bounds of Happiness”
Cerrava-se, grave, num cansaço e numa renúncia à curiosidade, para não	He enclosed himself gravely in weariness and apathy so that his thoughts would not	He shut himself solemnly away within a kind of weariness, an abandonment

<p>passar com o pensamento. Ia. Teria vergonha de falar do peru. (p. 53)</p>	<p>wander. He would go with them. He was ashamed to say anything about the turkey. (p. 8)</p>	<p>of all curiosity, so as not to be carried along by his thoughts. Just keep moving. He would be ashamed to speak of the turkey. (p. 25)</p>
<p>Não viu: imediatamente. A mata é que era tão feia de altura. E – onde? Só umas penas, restos, no chão. – “Ué, se matou. Amanhã não é o dia-de-anos do doutor?” (p. 52).</p>	<p>Then, in a flash, it was not there to see. The forest was hideous and tall. Oh – where – ? Only a few feathers, a few remains, there on the ground. “Ué, he’s dead. Don’t you know it’s the ‘doctor’s’ birthday tomorrow?” (p. 7).</p>	<p>He didn’t see him: not straight away. The woods were so horrible and tall. So – where? Just a few feathers, some remains, on the ground. – “Oh dear, it’s got killed. Isn’t it your birthday tomorrow, sir?” (p. 24).</p>

Retomando a ideia desenvolvida no segundo capítulo desta tese de que a tradução pode ser definida a partir de seu grau de aproximação em relação ao texto de partida, é possível afirmar que a segunda tradução certamente tem como objetivo diminuir a distância existente entre o texto fonte e sua primeira tradução. É bem verdade, no entanto, que a esse movimento falte constância. No segundo trecho, por exemplo, é Treece quem acrescenta informações e com importantes consequências no enredo. A simples inserção de “Oh dear” na frase que atesta a morte do peru resulta em pelo menos dois efeitos não presentes em português: o direcionamento da sentença por meio do vocativo, quando em português ela parece uma frase solta, sobretudo porque normalmente assim consegue informações o Menino, sem perguntá-las diretamente por timidez; e, ainda mais importante, o tom de consolo e carinho, este realmente oposto à forma brusca e sem modalização com a qual o Menino recebe a notícia. Em *Primeiras Estórias* os demais personagens não estão cientes deste impacto e tratam a morte da ave como um processo natural e o Menino, inclusive, busca esconder das pessoas o seu sentimento de pesar.

Em outros momentos, ambos os tradutores reproduzem tanto informação semântica como estética, desmontando e remontando a máquina da tradução de Campos cada um a sua maneira. No conto “Os cimos”, por exemplo, que narra uma segunda visita do Menino à casa dos tios, outra experiência com aves é marcada pela significativa onomatopéia a seguir:

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>	<i>The Jaguar</i>
“Os cimos”	“Treetops”	“Treetops”
Cada madrugada, à horinha, o tucano, gentil, rumoroso: ... <i>chégochégochégo</i> ... – em vôo direto, jazido, rente, traçado macio no ar (p. 230).	Each dawn, at the same time, the punctual, noisy toucan ...come, come... in easy flight, as if at rest, drawn softly on the air (p. 234).	Each dawn, at just the same time, the toucan, noble, fullthroated: ... <i>comingcomingcoming</i> ... - flying a straight, low swooping path traced gently through the air (p. 35).

De forma geral, mesmo quando Shelby reproduz em sua tradução tanto o sentido como o efeito, Treece busca ser mais preciso. Assim, em português temos a representação do som dos tucanos por meio de uma repetição que se aproxima à conjugação do verbo “chegar” na primeira pessoa do presente do indicativo. O número menor de repetições em Shelby bem como sua separação atenua um pouco a ideia de rumor. Treece mantém a quantidade de repetições, adiciona o gerúndio que neste caso contribui para a carga semântica de uma ação que está em andamento, como em português e ainda mantém o itálico, que serve como indicativo para a introdução da onomatopeia no texto.

Por outro lado, também há momentos em que é apenas a primeira tradução que reproduz informação semântica e estética ao mesmo tempo, como no exemplo a seguir.

<i>Primeiras Estórias</i>	<i>The Third Bank of the River</i>	<i>The Jaguar</i>
“Os cimos”	“Treetops”	“Treetops”
Deitado, o Menino se sentia sustoso, o coração dando muita pancada. (p. 227).	When he lay down the boy felt frightened; his heart thudded. (p. 230).	The Little Boy felt scared, lying there, his heart pounding away. (p. 32).

A aliteração construída em “se sentia sustoso” reflete a batida acelerada do coração do Menino. Nela temos a repetição não apenas do som inicial da palavra, como também da segunda sílaba, que marca ainda mais o ritmo cardíaco. Shelby reproduz exatamente este efeito com “felt frightened”. Aliás, como visto anteriormente, o uso deste recurso é uma marca de sua tradução, mesmo em trechos onde não há aliterações originalmente. Na segunda

tradução, Treece usa “scared” em vez de “frightened”, provavelmente também como forma de se distanciar da primeira tradução. Ambos os trechos em língua inglesa apresentam ainda a aliteração “his heart”.

Os trechos analisados mostram dois fatos: o primeiro é de que cada tradutor tem sua postura e projetos definidos. Shelby, com seu poderoso grau de compreensão dos efeitos produzidos por Guimarães Rosa ao longo das narrativas de *Primeiras Estórias*, busca transmitir ao leitor sua própria leitura, muitas vezes beirando à paráfrase. Treece vai em direção oposta, centra sua tradução no efeito e busca transmitir ao leitor não apenas o sentido, mas a experiência. O segundo fato é de que ambos os autores nem sempre seguem seus próprios projetos, de forma que Shelby em vários momentos apresenta uma postura mais ousada, sobretudo no que diz respeito a neologismos e aliterações, bem como Treece também acaba desviando seu foco para a compreensão do leitor em muitas ocasiões. Retomando o breve panorama traçado no terceiro capítulo, sobretudo no que diz respeito à classificação das traduções por seu grau de proximidade entre tradutor, autor e leitor, é possível afirmar que esta variação é esperada. Muito embora, a este respeito, Schleiermacher¹⁹ seja bastante taxativo: para ele, o tradutor precisa escolher entre abandonar o leitor ou o autor e que um resultado bastante questionável surgiria da tentativa de combinar as duas posturas.

Por ter sido produzida décadas depois, é de se esperar que a tradução mais recente apresente uma postura inovadora, de acordo com as discussões acerca dos estudos tradutórios que lhe são contemporâneas. Se considerarmos as posturas de Shelby e Treece como uma bússola tradutória, o norte de Shelby aponta para entendimento do leitor. Ela compreende a narrativa, reproduz seu enredo, faz uso de paráfrases e atenuações. É importante lembrar, no entanto, que isto não decorre necessariamente de uma deficiência artística, mas também e, talvez principalmente, por uma decisão editorial, que já foi responsável pela westernização de *Grande Sertão: Veredas*. Shelby tem consciência plena de revelância do plano estético da obra e é com pesar declarado que, por muitas vezes, ela conduz seu leitor por desvios e atalhos, ou por considerá-los mais seguros, ou porque não vislumbrasse outra saída. A bússola de Treece aponta para a transcrição e ele decide aceitar o desafio de seguir a norte a todo o

¹⁹ Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais possível tranquilo o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro. Ambos os caminhos são tão completamente diferentes que um deles tem de ser seguido com o maior rigor, pois, qualquer mistura produz necessariamente um resultado muito insatisfatório, e é de temer-se que o encontro do escritor e do leitor falhe inteiramente (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 57).

custo, mesmo que para isto precise abrir caminhos novos onde não há estrada pavimentada. Seu trajeto oferece mais riscos a ele e ao seu leitor e é apenas por acidente, distração, ou puro cansaço, que algumas vezes busca a segurança de alguma rota mais amena. Duas traduções, duas bússolas, duas posturas.

6. CONCLUSÃO

Para além das margens de seu rio e mesmo das narrativas de *Primeiras Estórias*, a obra de João Guimarães Rosa funciona, declaradamente, como um ciclo. Para isto o autor elege seu símbolo: a lemniscata, utilizada em praticamente todos os resumos semióticos das narrativas, presentes no índice ilustrado de *Primeiras Estórias*, com exceção da representação do conto “Nenhum, nenhuma”, onde temos alfa e ômega desempenhando a mesma função ainda metaforizada na figura da personagem Nenha e o fim de sua vida sendo mostrado textualmente como recomeço. Em uma destas iconografias Guimarães Rosa equipara margem e lemniscata como em uma equação e assim temos o ciclo do rio em sua perene mobilidade.

Na construção do cenário de vários contos de *Primeiras Estórias* temos não apenas o rio como também plantas, animais e tantos outros elementos regionais que povoam a obra. É relativamente recente e ao mesmo tempo amplamente reconhecida a importância da análise da interferência de fatores culturais na tradução: palavras aparentemente sinônimas que podem ter significado diverso em outro idioma, metáforas que podem ter impacto menor ou maior em outra cultura ou mesmo cores que, em países diferentes podem estar relacionadas a sentimentos completamente opostos. Nem tão comum, no entanto, é considerar a influência extratextual da cultura, a qual, por exemplo, pode determinar o processo de tradução de uma obra e, muitas vezes, sua própria postura e projeto, de forma que o tradutor em si fique de mãos atadas. Em uma das correspondências trocadas entre Rosa e sua editora inglesa, por exemplo, temos a clara determinação de que *Grande Sertão: Veredas* ganhasse ares de *western*. Assim temos forçosamente um fator externo, mas também cultural, que acaba sendo ainda mais decisivo para a obra e sua reprodução, pois que uma metáfora mal compreendida pode modificar algum efeito dentro da narrativa, mas um posicionamento editorial influencia a tradução de um livro por inteiro de forma a determinar em que grau ele estará situado na escala de proximidade para com sua tradução.

Neste campo, prática e teoria evoluem juntos, suportando-se mutuamente: a teoria observando os procedimentos nas traduções e traçando os perfis de seus projetos e os tradutores construindo suas posturas com base no que as novas tendências da área apontam como sendo procedimento mais apurado.

Após abrir esta tese fazendo um apanhado geral sobre a relevância da obra de Guimarães Rosa e das barreiras que sua tradução para a língua inglesa enfrentou em sua gênese e recepção, contrui um breve panorama dos estudos da tradução buscando em diversos

autores aquilo em que houvesse maior concordância o que resultou em três percepções gerais acerca do ato de traduzir: a primeira delas consiste no critério utilizado para a categorização dos tipos de tradução, sempre baseados numa relação de proximidade e afastamento do texto fonte, é assim desde Dryden, passando por Schleiermacher e Jacobson, dentre outros. O segundo entendimento é de que a poesia habita um patamar diferenciado na tradução, em que temos Paul Valéry conferindo ares de sobrenaturalidade ao fazer poético, descrevendo a poesia como a língua dos deuses, Octávio Paz apontando o fracasso da maioria das tentativas de tradução poética e mesmo autores como Schopenhauer, por exemplo, afirmando que traduzir poesia seja uma tarefa simplesmente irrealizável. A terceira percepção acerca da tradução é como uma convergência conclusiva às mais diferentes abordagens: a de que traduzir não é uma tarefa plenamente realizável e então temos Humboldt que afirma ser possível argumentar que quanto mais o tradutor se empenha em ser fiel ao texto, mais dele se afasta. Ainda assim, desde Dryden, que faz uso de terminologias como “sentido” e “espírito” da obra, até Campos e seu conceito de transcrição, está presente o entendimento de que um projeto tradutório pode reproduzir a experiência estética de uma obra, ainda que seja por procedimentos diferentes dos utilizados pelo autor em sua composição.

No capítulo seguinte observei conceitos antropológicos de grande relevância para o estudo de obras como as de Guimarães Rosa, por seu forte embasamento cultural: multidimensionalidade (LLOYD, 2014) e tradução social (SEVERI e HANKS, 2015), que consistem, basicamente, no entendimento de que a tradução é um fenômeno de múltiplas camadas, no qual a língua ocupa, sim, o papel central, mas está permeada de uma série de outras informações advindas dos campos cultural, social e etnográfico, dentre outros, tendência esta já presente seminalmente mesmo em autores como Jakobson e Benveniste, que tem abordagens mais centradas na linguagem. Considerando isto, passei a discutir o conceitos de transcrição e de máquina da tradução, de Haroldo de Campos, que entende a tradução como um processo de duas etapas, que equivalem à leitura, na qual o tradutor desmonta o que foi produzido pelo autor e, posteriormente, ao momento da produção, em que o tradutor remonta a máquina por meio da transcrição, buscando reproduzir o projeto estético do texto de saída.

Sobre o leitor enquanto categoria, compreendo que ocupe dois extremos que podem, a princípio, parecer paradoxais, mas não o são pois pertencem a momentos epistemologicamente distintos: a produção e a recepção. Do ponto de vista estritamente artístico, no momento da produção o leitor deve ser solenemente ignorado, pois arte é

expressão e não comunicação, como afirma o próprio Walter Benjamin em *A Tarefa do Tradutor*. No outro extremo, no momento da recepção, o leitor, antes ignorado, passa a ser o centro, pois aqui é o autor que está em segundo plano. No entanto, há ainda um terceiro movimento: quando este leitor passa a ser tradutor. Neste ponto o desafio é ajustar suas impressões subjetivas à objetividade da obra, renunciando a toda a liberdade recebida pelas mãos da Estética da Recepção. Isto, obviamente, considerando que a postura tradutória seja norteada pelo princípio de proximidade entre tradutor, autor e leitor, que busca a reprodução do projeto estético rosiano.

Para compreender estas posturas, o quarto capítulo se voltou para a análise dos principais aspectos formais da obra aproximando trechos do texto de saída e de suas traduções. Observando o comportamento dos tradutores frente a procedimentos estéticos peculiares à obra rosiana, tais como a produção de neologismos e dinâmizações, dentre outros recursos, é possível afirmar que a primeira tradução, de Barbara Shelby, foi produzida centrada no entendimento do leitor e que a segunda, de David Treece, tinha como norte um projeto estético.

No quinto capítulo analisei outros recursos importantes à construção textual de Guimarães Rosa e demonstrei como a atenuação do projeto estético pode se estender ao plano estrutural da obra. A oralidade consite em outro aspecto bastante caro à produção de Guimarães Rosa e, portanto, selecionei os contos que mais continham discurso direto e, principalmente, aqueles em que a linguagem oral ocupasse papel central no enredo. Nele estudei inicialmente a relação entre língua, poder e estigma social, de como a construção do personagem passa pela maneira como ele se expressa. Observei também, com base em Rónai (1968) e Schneider-Mizony (2010), como ocorre o processo de naturalização da oralidade e, ainda nesta frente de trabalho, como ritmo e sonoridade são produzidos por meio de aliteraões e da própria pontuação. De maneira geral, a análise dos trechos destacados revelou a mesma tendência explicativa observada no capítulo voltado ao exame dos principais aspectos formais das narrativas, sempre acompanhada, porém, de eventuais trabalhos estéticos e compensações.

Sem deixar de considerar a mão de bronze editorial como fator extratextual, é possível ver claramente o resultado de uma série de discussões e influências como agentes determinantes nos projetos de tradução e que conseqüentemente se refletem no próprio texto. Em Shelby, as diretrizes anteriormente descritas para a produção de *Grande Sertão: Veredas* foram seguidas também para a tradução de *Primeiras Estórias* da coletânea analisada nesta

tese. Ambas as traduções estão mormente voltadas ao entendimento do leitor.

Treece, com uma postura que reflete as discussões mais recentes nos Estudos da Tradução sobre a importância da manutenção dos projetos estéticos, encara a obra rosiana buscando se aproximar mais do experimentalismo que lhe é peculiar e sem dúvida atinge seu propósito na maior parte dos casos, ainda que falte alguma regularidade em seu trabalho que poderia conferir maior coesão à sua postura: ao mesmo tempo em que avança em muitas frentes, tais quais a manutenção do estranhamento na leitura, o cuidado na transcrição de neologismos e a busca da concisão vocabular rosiana, ainda cede em muitas oportunidades ao afã de revelar ao seu leitor o que no texto era apenas “a ponta de um mistério” (PE, 119).

É bem verdade, porém, que, por diversas vezes, tanto a primeira tradução se preocupou em reproduzir também o plano estético da obra, como a segunda, com base nos exemplos trabalhados, acabou sucumbindo à tentação de materializar em texto o que habitava apenas o plano do subentendido ou mesmo da pura subjetividade da leitura. É mesmo possível afirmar que ambos os projetos não apresentam muita regularidade no que concerne sua postura, pois com frequência se distanciam do que haviam estabelecido como parâmetro de tradução.

A palavra “tradução”, bem como o próprio ato de traduzir se refere a uma tarefa de movimento. No livro *Traslatio Studiorum* (SGARBI, 2012) *Traslatio* está relacionada a traslado, transferência, transposição. Curiosamente, “travessia” foi a palavra eleita por Rosa para dar desfecho a sua obra prima, que em seu outro extremo, o título, reporta-se aos caminhos inundados por entre os buritis, nas veredas do *Grande Sertão*. O autor mineiro encharca as páginas de suas obras e converte as águas em seu símbolo de eterno traslado, metáfora recorrente de vida e experiência. Isto explica sua necessidade de vê-las transpor os limites nacionais, ainda que alijadas de seu ímpeto original, como ocorre, aliás, com os rios e suas fozes, lugar onde apenas aparentemente terminam, posto que na verdade se encontram com outras águas para um amálgama fecundo e irreversível.

Conterrâneo seu, o São Francisco, rio que tem por alcunha “Velho Chico” passa atualmente por um processo de transposição, o que rende uma boa metáfora sobre a tradução da obra rosiana: após conduzido por mais de setecentos quilômetros de canais, este rio que chega é o mesmo que sai? Certamente muito de seu potencial terá se perdido. Para Rosa, no entanto, de acordo com as correspondências analisadas nesta tese, ainda mais importante é que estas águas cheguem àqueles que não tem outro meio de consumi-las. Desfazendo a metáfora, certamente aqueles que recebem as águas oriundas do São Francisco haveriam de

concordar. Retornando ao nosso campo de estudo, haveria aqui um choque entre teoria e prática em relação ao que pensa Benjamin sobre a tarefa do tradutor. Na mesma linha, Benedito Nunes chegou a atribuir ao próprio Guimarães Rosa a culpa do resultado a seu ver negativo de algumas traduções, justamente por ceder ao desejo de logo as ver publicadas.

Se aplicarmos a metáfora da obra como um rio à classificação das traduções e de seus projetos a partir do princípio da proximidade entre tradutor, autor e leitor, podemos compreender os canais de maneira positiva, como sendo as traduções que buscam oferecer ao leitor a água da fonte, pois que estas, ainda que no caminho tenham perdido muito de sua pureza, não apenas provém como verdadeiramente são constituídas da matéria de sua origem. Por outro lado, as outras traduções, que diluem o projeto estético de sua fonte, estas sim podem ser vistas como represas, que possuem o objetivo justamente de conter o potencial do rio, transformando-o. Sobre as represas, sabemos que estas normalmente inundam comunidades inteiras e condenam sua cultura ao esquecimento. Assim, que possamos todos aprender com os rios e com os projetos que a eles temos imposto em nome do progresso, para que em nossa engenharia de tradução construamos cada vez mais canais e menos represas.

Travessia.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, A. B. e CARDOSO, D. S. A “Discursive Dive into The Third Bank of the River by Guimarães Rosa”. *Bakhtiniana*, São Paulo, 10 (1): 26-40, Jan./April. 2015.
- ASSIS ROSA, Alexandra. “Translating Orality, Recreating Otherness”. In: *Orality in Translation. Special Issue of Translation Studies*. Ed. Paul Bandia, 2015, p. 209-225.
- BRAGA, Camila Nathália de Oliveira e FIGUEIREDO, Giacomo Patrocínio. “Primeiras Estórias / Stories: Aspectos da Tradução de Guimarães Rosa para o Inglês. *Graphos*, v. 8, n. 2, 2006.
- BRASIL, Assis. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Simões, 1969. 148p.
- BENJAMIN, Walter. “A tarefa (renúncia) do tradutor”. Tradução de Susana Kampff Lages. In Heiderman, Werner (org). *Antologia Bilingüe – Clássicos da teoria da tradução, vol I: alemão-português*. Florianópolis: Núcleo de tradução (NUT)/Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.
- BERMAN, Antoine. *Toward a Translation Criticism: John Donne*. Trad. Françoise Massardier-Kenney. The Kent State University Press, 2009. 249 p.
- BURGESS, Anthony. *English Literature*. Longman, Hong Kong, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. “A tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 31-47.
- CARDOSO, Marília Rothier. “Cadernos de Rosa: uma lição benjaminiana sobre a arte da linguagem”. In: *Revista de Letras*, Fortaleza, v.1/2, n. 28, p. 112-115, 2006
- CASTRO, Dácio Antônio de. *Primeiras Estórias, roteiro de leitura*. São Paulo: Ática, 1993. 92 p.
- CASTRO, Vanessa C. L. de. “‘A terceira margem do rio’: um autor e dois tradutores”. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 42, n. 74, p. 151-162, maio 2017. ISSN 1982-2014. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/8719>. Acesso em: 23.03.2008. doi: <http://dx.doi.org/10.17058/signo.v42i74.8719>
- CHKLOVSKI, Viktor. “A arte como procedimento” in *Teoria da literatura: os formalistas russos*, Porto Alegre, Globo, 1976. 39-56
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- CORTÁZAR, Julio. “Algunos aspectos del cuento”. Originalmente publicado na revista *Casa de las Américas*. La Habana, n. 60, julio 1970.

- COUTO, Mia. “Uma palavra de conselho e um conselho sem palavras”. Disponível em <http://www.cienciaviva.pt/projectos/contociencia/textomiacouto.asp>.
- EIKHENBAUM, Boris. *Teoria da literatura - Formalistas russos*. 4 ed. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski et alii. Porto Alegre: Globo, 1978.
- FAVALLI, Clotilde Pereira de Souza. *O mito em Primeiras Estórias*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1985. 199f.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- HOLANDA, Sílvio. “O trágico em Guimarães Rosa: *Primeiras Estórias*”. Moara. Belém, n. 20, p.115-130, 2003.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. 2 v.
- ISER, Wolfgang. “O jogo do texto”. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A Literatura e o Leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.
- JAKOBSON, Roman. *Os aspectos linguísticos da tradução*. 20.ed. In: Linguística e comunicação. São Paulo: Cultrix, 1995.
- JAUSS, Hans Robert. “A Estética da Recepção: Colocações Gerais”. In: JAUSS, Hans Robert et alii. *A Literatura e o Leitor*; seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43-61.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78p.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos da metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 2003.
- LOPES, Óscar. *Ler e depois*. 3. ed. Porto: Inova, 1970. v. 1, p. 334.
- LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In COUTINHO, Eduardo F. Guimarães Rosa. Rio de Janeiro/Brasília, INL, 1983 (Col. Fortuna Crítica, 6). p. 62-97.
- LLOYD, G. (2014). "On the very possibility of mutual intelligibility" (p. 221-135). *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, Vol 4, No 4. Disponível em: "<http://www.haujournal.org/index.php/hau/issue/view/hau4.2>" __<http://www.haujournal.org/index.php/hau/issue/view/hau4.2>_ .
- MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O Léxico de Guimarães Rosa*. 3. ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 1987. 368p.
- OLIVEIRA, Franklin de. “Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 475-526.

- PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: Narrativa e processo social nas Primeiras Estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006. 272 p.
- PERRONE, C. A. “The Third Bank of the Devil: North American Reception of the Work of João Guimarães Rosa”. *Itinerários*, Araraquara, n. 21, p. 89-98, 2003.
- POE, Edgar Allan. *Contos de terror, mistério e morte*. Tradução de Oscar Mendes. 7ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- PROENÇA, Cavalcanti. *Trilhas no Grande Sertão*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1958.
- RABASSA, Gregory. “João Guimarães Rosa: The Third Bank of the River.” *Books Abroad*, vol. 44, no. 1, 1970, pp. 30–35. *JSTOR*, JSTOR, www.jstor.org/stable/40124042.
- ROMANO, James V. “Structure and Mysticism in ‘The Third Bank of the River.’” *Luso-Brazilian Review*, vol. 20, no. 1, 1983, pp. 93–103. *JSTOR*, JSTOR, www.jstor.org/stable/3513219.
- RÓNAI, Paulo. “Os vastos espaços”. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. 176p. p. XXIX-LVII.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956. 594p.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 2. ed. Texto definitivo. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956. 571p. _xe "CDU : 821.134.3-1\19\"" _
- ROSA, João Guimarães. *Premières Histoires*. Bibliothèque brésilienne. Métailie, 1991.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. 176p.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 236p.
- ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 2v.
- ROSA, João Guimarães. “The third bank of the river”. In: *Modern Brazilian Short Stories*. Trad. William L. Grossman. University of California Press, 1967, p. 125-130.
- ROSA, João Guimarães. *The Jaguar*. Trad. David Treece. Oxford: Boulevard, 2001. 183p.
- ROSA, João Guimarães. *The third bank of the river and other stories*. Trad. Barbara Shelby. New York: Alfred A. Knopf, 1968. 238p.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. Ueber die verschiedenen Methoden des UebersetUeber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. In: Heidermann, W. (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Tradução: Celso R. Braidia. Florianópolis: UFSC, 2010. p. 38-101. (Palestra: 24/6/1813, Academia de Ciências de Berlin; publicação do original: 1838).
- SCHNEIDER-MIZONY, Odile. “Traduire ou simuler l’oralité ?”. *Glottopol* 15, 2010. p. 80-

95.

SCHULTE, Rainer; BIGUENET, John. *Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago Press, c1992. 254p.

SEVERI, C. & HANKS, W. (2014). "Translating Worlds: The epistemological space of translation" (p.1-17). *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, Vol 4, No 4. Disponível em: <http://www.haujournal.org/index.php/hau/issue/view/hau4.2>

SGARBI, Marco (ed.), *Translatio Studiorum: Ancient, Medieval and Modern Bearers of Intellectual History*. Leiden, Brill, 2012.

UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Buenos Aires: Losada, 2003.

VERLANGIERI, Iná Valéria. J. *Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. 1993, 357 f.

VIOTTI, Fernando Baião. "As cartas de Guimarães Rosa: tradução e projeto literário. In: GUERINI, Andréia; TORRES, Marie Helene Catherine; COSTA, Walter Carlos (Org.). *Literatura traduzida e literatura nacional*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. 204p.

ZILBERMAN, Regina. *A estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. 124p.