

Marta Susana García

**GRANDE SERTÃO: VEREDAS, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA
ANÁLISE TEXTUAL DA OBRA E DAS DUAS TRADUÇÕES AO
ESPANHOL**

Dissertação de Mestrado apresentada no Curso de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Berthold Zilly

Florianópolis

2015

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

García, Marta Susana

GRANDE SERTÃO: VEREDAS, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA -
ANÁLISE TEXTUAL DA OBRA E DAS DUAS TRADUÇÕES AO ESPANHOL /
Marta Susana García ; orientador, Berthold Zilly -
Florianópolis, SC, 2015.
216 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Estudios de la Traducción. 3.
Grande Sertão: Veredas . 4. Análise Textual. 5. Português -
Espanhol. I. Zilly, Berthold. II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da
Tradução. III. Título.

Marta Susana García

**GRANDE SERTÃO: VEREDAS, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA:
ANÁLISE TEXTUAL DA OBRA E DAS DUAS TRADUÇÕES AO
ESPANHOL**

Esta dissertação foi julgada por banca examinadora e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Florianópolis, 27 de agosto de 2015.

Profa. Dra. Andréia Guerini (UFSC)
Coordenadora do curso

Banca examinadora:

Prof. Dr. Berthold Zilly - Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Profa. Dra. Martha Pulido
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Profa. Dra. Andréa Cesco
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof. Dr. Júlio Monteiro
Universidade de Brasília (UnB) (Videoconferência)

AGRADECIMENTOS

À coordenadora do curso Andréia Guerini, por me incentivar a não desistir do meu sonho.

A meu orientador Berthold Zilly, por ter me acolhido e apoiado ao longo do período do Mestrado.

À professora Andréa Cesco, por responder prontamente meus e-mails e sempre se colocar à disposição para me auxiliar e brindar conselhos proveitosos.

À professora Luciana Rassier, por ser essa pessoa dedicada, sempre positiva, incrivelmente profissional e educada. Agradeço-lhe as palavras de incentivo e de carinho que levarei comigo durante minha vida acadêmica e pessoal.

Ao professor Marcelo Bueno de Paula, pela sua presença incondicional sempre que precisei.

Ao trabalho acadêmico incansável e ao valioso conhecimento dispensado pela professora Marie-Hélène C. Torres.

A todos aqueles que participaram da minha caminhada acadêmica, de maneira direta ou indireta, com dicas, apoio, conhecimento e muito mais.

À CAPES pelo contribuição financeira.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo apresentar uma análise dos aspectos linguísticos do estilo de Guimarães Rosa: lexicais, sintáticos, morfológicos e retóricos, e poéticos representados através das particularidades da linguagem diferenciada em *Grande Sertão: Veredas*, e nas soluções encontradas pelos tradutores. O autor eleva o nível do puramente discursivo a um degrau superior da expressividade com a utilização de recursos estilísticos, as figuras de linguagem; essas construções revelam-se diferenciadoras com respeito à prosa tradicional. O processo de criação de palavras e a renovação de outras já em desuso, a inclusão de um novo significado em termos já existentes ou procedentes de outras línguas, ou seja, ressemantização, os denominados neologismos que fazem parte importante da obra do romancista. A sintaxe é, sem dúvida, a contribuição estilística mais original e diferenciada, com raiz na oralidade do sertão mineiro e na pena criativa do escrito. Na sequência, analisam-se as soluções encontradas pelos tradutores ao viés das reflexões tradutórias de Antoine Berman e F. Schleiermacher. O corpus constitui-se do romance e das duas traduções para a língua espanhola: a primeira versada pelo poeta espanhol Ángel Crespo, publicada com o título *Gran Sertón: Veredas*, em 1967; foi selecionada para esta pesquisa a segunda edição de 1982. A retradução ao espanhol foi realizada pelos professores argentinos Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar e publicada em 2009, com o mesmo título: *Gran Sertón: Veredas*; foi escolhida para o presente trabalho a edição de 2011.

Palavras-chave: *Grande Sertão: Veredas*. Literatura traduzida. Análise textual.

ABSTRACT

This research aims to present an analysis of the linguistics aspects of Guimarães Rosa style: lexical, syntactic, morphological, and rhetorical and poetic, represented through the particularities of the different language in *Grande Sertão: Veredas* (The Devil to Pay in the Backlands), as well as in the solutions found by the translators. The author raises the level of simply discourse to a superior degree of expression with the use of stylistic appeals, the figures of speech; these structures are considered differentiators as regards the traditional prose. The process of creating words and the renewal of disused ones, the inclusion of new meanings to existing terms or to terms that come from other languages, that is, resemantization, the so-called neologism are important elements of the novelist's work. The syntax is undoubtedly the most original and different stylistic contribution, which is settled in the oral tradition of Minas Gerais' backland, and in the creative pen of the writer. Next, the solutions found by the translators are analyzed to the bias of translational reflections of Antoine Berman and F. Schleiermacher. The corpus is constituted of the novel and its translations to Spanish: the first version was written by the Spanish poet, Ángel Crespo, published under the title *Gran Sertón: Veredas*, in 1967; to this research, the second edition of 1982 was selected. The retranslation to Spanish was produced by the Argentinean professors, Florencia Garramuño and Gonzalo Aguilar, and published in 2009 under the same title: *Gran Sertón: Veredas*; to this research, the 2011 edition was chosen.

Keywords: *Grande Sertão: Veredas* (The Devil to Pay in the Backlands). Translated literature. Textual analysis.

RESUMEN

La presente investigación tiene el objetivo de presentar un análisis de los aspectos lingüísticos del estilo de João Guimarães Rosa: lexical, sintáctico, morfológico y retórico, y poético representados a través de las particularidades del lenguaje diferenciado en *Grande Sertão: Veredas*, y en las soluciones encontradas por los traductores. El autor eleva el nivel de lo puramente discursivo a un escalón superior de expresividad con la utilización de recursos estilísticos, las figuras de lenguaje; esas construcciones se revelan diferenciadoras cuando comparadas a las de la prosa tradicional. El proceso de creación de palabras y la renovación de otras ya en desuso, la inclusión de un nuevo significado en vocablos ya existentes o procedentes de otras lenguas, es decir, resemantización, los denominados neologismos que forman parte importante de la obra del romancista. La sintaxis es, sin duda, la contribución estilística más original y diferenciada, con raíz en la oralidad del sertón minero y en la pluma creativa del escrito. En la secuencia, se analizan las soluciones encontradas por los traductores con base en las reflexiones traductorias de Antoine Berman y F. Schleiermacher. El corpus consiste en el romance y en las dos traducciones para la lengua española: la primera realizada por el poeta español Ángel Crespo, publicada con el título *Gran Sertón: Veredas*, en 1967; seleccionada para este trabajo la segunda edición de 1982. La retraducción al castellano la realizaron los profesores argentinos Florencia Garramuño y Gonzalo Aguilar y se publicó en 2009, con el mismo título: *Gran Sertón: Veredas*; se optó, para esta disertación, por la edición de 2011.

Palabras claves: *Gran Sertón: Veredas*. Literatura traducida. Análisis textual.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

- Figura 1 - Primeira edição em castelhano de *Grande Sertão: Veredas* (1967), realizada por Ángel Crespo.....17
- Figura 2 - Segunda edição (2011) da tradução argentina de *Grande Sertão: Veredas*, realizada por Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar.....18

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1. GRANDE SERTÃO: VEREDAS.....	29
1.1. Sobre o autor	29
1.2. Características da obra	31
1.3. A linguagem e o estilo particular do autor.....	35
1.4. Reflexões tradutórias de João Guimarães Rosa	44
CAPÍTULO 2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	51
2.1. Reflexões tradutológicas de Antoine Berman.....	51
2.2. Reflexões tradutórias de Friedrich Schleiermacher	56
2.3. Contribuições teóricas sobre tradução de Haroldo de Campos.....	58
2.4. Método orientador para uma análise crítica	59
2.5. Interferências e dificuldades resultantes do contato com línguas próximas	64
2.6. Processos linguísticos, conceitos sobre lexicologia, semântica, morfologia, sintaxe, morfossintaxe, figuras de linguagem	67
CAPÍTULO 3. ANÁLISE DOS TRECHOS SELECIONADOS: DO TEXTO-FONTE E DAS DUAS TRADUÇÕES	71
3.1. Primeiro trecho: Causos, estórias e personagens	72
3.2. Segundo trecho: O caso de Maria Mutema.....	129
3.3. Terceiro trecho: primeiro momento do julgamento de Zé Bebelo	150
3.3.1 segundo momento do julgamento.....	192
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	197
REFERÊNCIAS.....	205

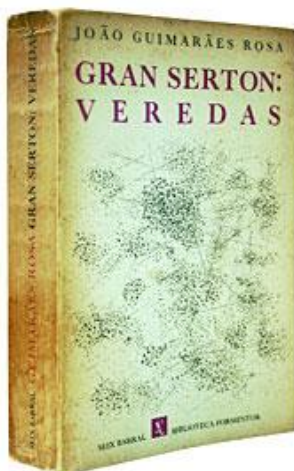
I. INTRODUÇÃO

"Cada língua guarda em si uma verdade interior que não pode ser traduzida" (ROSA, 1994, p. 87)

A escolha do romance de João Guimarães Rosa como tema foi fruto de uma grande admiração pelo trabalho do escritor de Minas Gerais, Estado do Brasil onde a autora desta pesquisa morou durante quinze anos da sua vida e onde pôde experimentar a convivência com o povo da região, seus costumes, cultura e linguagem peculiar.

Para a realização desta dissertação analisam-se as duas traduções ao espanhol do romance de Rosa: a primeira, publicada em Barcelona pela editora Seix-Barral, em 1967, sob o título *Gran Sertón: Veredas*, vertida pelo tradutor/poeta e crítico de arte Ángel Crespo. A edição utilizada nesta pesquisa é a segunda, de dezembro de 1982, publicada pela mesma editora. Esta contém um prefácio: Nota do Tradutor, e um glossário, no final do livro.

Primeira edição em castelhano de *Grande Sertão: Veredas* (1967), realizada por Ángel Crespo.



Fonte: <http://zip.net/bxr7nS>

A segunda tradução foi publicada pela primeira vez em 2009, pela editora argentina Adriana Hidalgo, com o mesmo título da tradução espanhola e realizada pelos professores/tradutores Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar. Para completar o corpus de análise desta pesquisa utiliza-se a 2ª edição, publicada em 2011. A versão argentina contém um prefácio dos tradutores, porém eles optaram por não colocar glossário.

Segunda edição (2011) da tradução argentina de *Grande Sertão: Veredas*. Realizada por Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar.



Fonte: <http://zip.net/bxr7nS>

A narrativa de *Grande Sertão: Veredas* está em primeira pessoa. Narrativa esta que por causa das digressões do narrador, Riobaldo, é longa e tortuosa, simula o próprio sertão físico, espaço onde se desenrola toda a história. O personagem, na condição de rico fazendeiro, no momento de contar a sua vida, revive suas pelejas, seus medos, seus amores e suas dúvidas, principalmente do tempo quando era um jovem jagunço.

Grande Sertão: Veredas não é dividido em capítulos, subtítulos e não apresenta sinais gráficos que indiquem alguma divisão do monólogo ininterrupto do personagem/narrador, é um fluxo contínuo, sem maiores pausas, embora haja parágrafos. Por este motivo, a difícil escolha de

trechos para serem analisados norteou-se pelo trabalho realizado por Kathrin Holzermayr Rosenfield (1992). A crítica literária divide o romance num roteiro de leitura de sete sequências, cada uma delas tendo um volume aproximadamente igual (entre 70 e 80 páginas, com a exceção de um trecho de apenas três páginas e meia), que, segundo Rosenfield (1992), são partes que possuem certa unidade temática e formal interna.

Os trechos escolhidos para a análise realizada no presente trabalho são três, apresentando situações comunicativas diferentes, com registros desiguais e falantes de diversos níveis culturais:

1) O primeiro trecho selecionado denominou-se: “Causos, histórias e personagens”, corresponde às primeiras oito páginas da “primeira sequência”, que Rosenfield (1992), intitula: “Qual é o princípio ordenador do universo?”, desde a página 11 até a página 18, onde o autor do romance apresenta muitos casos e episódios curtos, aparentemente desconexos, memórias do narrador/personagem dirigidos ao interlocutor que não interfere, só escuta, através de uma narração descontínua.

2) O segundo trecho selecionado é o “Causo¹ de Maria Mutema” encontrado na “terceira sequência”, que Rosenfield (1992) intitula: “O que significa ser jagunço?”. Causo este em que se questiona, segundo a autora, a tensão entre a maldade natural e a consciência ética. Trata-se de um episódio que, segundo Manuel Cavalcanti Proença (1958), no capítulo II “Don Riobaldo do Urucuia, cavaleiro dos Campos Gerais”: “[...] é um verdadeiro conto incrustado no corpo do romance, como processo de reter o desenvolvimento da ação, prolongando o interesse da narrativa.” (PROENÇA, 1958, p. 14)

O narrador Riobaldo reproduz o que ouviu de outro jagunço, Jõe Bexiguento, de um nível cultural e linguístico um pouco inferior do narrador. Portanto, grosso modo, a fala não é de Riobaldo, embora este a reproduza, podendo intervir de alguma maneira. Em outras palavras, o estilo seria talvez 80% de Jõe Bexiguento e 20% de Riobaldo.

3) O terceiro trecho para análise é “O julgamento do personagem Zé Bebelo”, trecho dividido em dois momentos. Esta cena encontra-se também na terceira sequência de Rosenfield (1992). Neste episódio há

¹ Segundo o dicionário eletrônico Houaiss (2009), provavelmente a palavra *causo* se originou do cruzamento dos termos *causo* e *causa*, significando: “narração ger. falada, relativamente curta, que trata de um acontecimento real, caso, história, conto”. Em *Grande Sertão: Veredas* se fala em “caso”, com o mesmo significado, mas como o autor usa o termo “causo” em outros escritos, a crítica literária costuma aplicar esse termo que se tem imposto.

vários personagens fazendo discurso, dialogando e disputando, pois se observam as forças opostas, entre os desejos mais primitivos de vingança e a destruição do outro ser vivo, e os de justiça, qualidade civilizatória e inovadora no meio jagunço, e representada por Joca Ramiro, quem em vez de matar sumariamente o inimigo preso, concorda em julgar o comportamento guerreiro de Zé Bebelo, num processo quase jurídico, e depois o absolve por não encontrar crime, ou mais precisamente, o condena a certo exílio, pois tem que retirar-se para o Estado de Goiás. Assim a vida do chefe Bebelo é poupada. Esta cena é dialógica, trata-se da fala de vários outros jagunços, e do debate entre eles, ou seja, são discursos públicos, com características retóricas. Vários personagens participantes do juízo expõem suas opiniões dando seus votos.

Quanto à técnica narrativa, segundo Augusto de Campos (2009), Rosa toma de empréstimo a terminologia cinematográfica valendo-se de *flash-backs* e *travellings* para incursionar no tempo e no espaço em que se situa o personagem-narrador do *Grande Sertão: Veredas*. Para Campos, o próprio Riobaldo sente que está narrando fora das regras, como se fosse errado, retomando o fio da narração num apanhado complexo, como em: “Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas.” (ROSA, 1994, p. 19)

A criação e recriação de uma linguagem extremamente inovadora e semi-hermética como a rosiana é uma provocativa transfiguração pertinaz do português popular e culto, um desvio sistemático do português-padrão e das convenções literárias, em que o autor funde palavras para criar novas, modismos regionais, colocando o problema também da intraduzibilidade de muitos termos indígenas da flora, fauna e topônimos, pura e exclusivamente brasileiros, o que incentiva a examinar as soluções encontradas pelos respectivos tradutores, no caso para a língua espanhola.

Para o autor, o português-brasileiro sofreu: “[...] um processo de mistura com elementos indígenas e negroides, com os quais se fundiu o Brasil...”:²

[...] nosso português-brasileiro é uma língua mais rica, inclusive metafisicamente, que o português falado na Europa. [...] já é incalculável o enriquecimento do português no Brasil, por razões etnológicas e antropológicas. (ROSA, 1994, p. 81)

² Palavras de João Guimarães Rosa dirigidas a Günter Lorenz em Diálogos com Guimarães Rosa, em 1965. Entrevista encontrada na Coleção *Fortuna Crítica, Guimarães Rosa*. Seleção de textos, realizada por Eduardo F. Coutinho (1991).

Antoine Berman afirma com suas reflexões, no livro *A prova do estrangeiro* (2002), que um escritor como Guimarães Rosa, que escreve a partir de uma tradição oral e popular, traz em si um problema para a tradução, ou seja: como restituir textos enraizados na cultura oral para uma língua estrangeira sem essa tradição, ou onde essa tradição foi esquecida? O teórico destaca que poderia se observar nisso somente um problema técnico e setorial: “Mas, na verdade, existe aí um *desafio* que coloca em jogo o sentido e o poder da tradução”. (BERMAN, 2002, p. 43, grifo do autor)

O título do romance, por exemplo, o termo “sertão” foi traduzido para o espanhol como “sertón”, palavra não dicionarizada neste idioma, porém utilizada há muito tempo em traduções de literatura brasileira. Como também a metamorfose sofrida pelo termo “jagunço”, transformado em “yagunzo”. Essas hispanizações de termos brasileiros já foram usadas pelo primeiro tradutor de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, para o espanhol, Benjamín de Garay, em sua tradução publicada na Argentina em 1938, e intitulada *Los Sertones*.³ Termos também usados por Vargas Llosa em seu romance sobre a Guerra de Canudos, *La Guerra del fin del mundo*, de 1981.

Há toda uma tradição na tradução de literatura brasileira com temática sertaneja para o espanhol, de modo que Crespo e seus sucessores não precisaram inventar traduções para todos os termos especificamente brasileiros e regionais em *Grande Sertão: Veredas*.

Riobaldo é o condutor da história com uma linguagem fora do habitual, forma estilizada do linguajar da região Norte do Estado de Minas Gerais. Daí o desafio para os tradutores de realizarem um novo diálogo com o texto, enfrentando a linguagem “rosiana”, com a invenção, a síntese e as composições de vocábulos, com as perturbações morfológicas mediante a permuta dos sufixos e prefixos formadores de palavras, mudando muitas vezes as categorias lexicais, o que convida os tradutores à criação de neologismos também no espanhol.

O objetivo geral pretendido neste trabalho é realizar primeiramente uma análise indutiva⁴ dos trechos selecionados, obtendo o máximo de conhecimento quanto às inovações linguísticas do autor: lexicais,

³ Conceitos introduzidos no artigo escrito pela autora desta dissertação de mestrado “*Grande Sertão: Veredas*. Que “yagunzo” é esse? (2013)

⁴ No dicionário Aulete digital: Fil. Lóg. Que parte de fatos ou dados particulares para elaborar princípios gerais ou inferir uma conclusão [Cf.: *dedutivo*.] [F.: Do lat. *inductivus*, a, um.]

semânticas, sintática. Como objetivo específico, a análise recai na criação de neologismos, sintaxe e retórica e poética, e a seguir, analisa-se o processo tradutório no qual mergulharam os que versaram o romance *Grande Sertão: Veredas* para o idioma espanhol.

Ángel Crespo escreve no prefácio da sua tradução de *Grande Sertão: Veredas* (1967), que se trata de uma sintaxe atípica e complexa, que não obedece às normas do português tradicional e deixa transparecer o ritmo da oralidade, de modo que surge uma prosa poética para ser lida em voz alta, num tom cantável, o que estiliza as peculiaridades das falas sertanejas; um reto para a tradução que deve deixar transparecer, com a pronunciabilidade, a imaginada oralidade do texto-fonte no texto de chegada.

Na análise detalhada dos trechos selecionados do romance e das respectivas traduções, apresentam-se como base teórica as reflexões tradutológicas de Berman expostas em *A tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo* (2013, 2. ed.), e *A prova do estrangeiro* (2002); “Sobre os Diferentes Métodos de Tradução”, de Schleiermacher apud Heidermann (Org.), 2010; como também o estudo realizado por Mary L. Daniel em *João Guimarães Rosa: Travessia Literária* (1968); e o trabalho de Ivana Versiani em *Guimarães Rosa: dois estudos* (1975); Cavalcanti Proença, em *Trilhas no Grande Sertão* (1958); e outros estudos realizados sobre a obra do escritor mineiro.

Grandes textos da literatura mundial só podem ser lidos universalmente por meio da tradução. Muitas obras, principalmente as canônicas, no decorrer do tempo, são traduzidas mais de uma vez, especialmente quando a língua de chegada tem diversas variedades, como acontece com as traduzidas pelos colonizadores europeus para as Américas; neste caso, entre o espanhol da Espanha e o da Argentina, os dois países têm culturas e costumes bem diferenciados. Além disso, as línguas evoluem, tanto a língua-meta como a língua-fonte, como também evoluem e mudam as ideias e práticas tradutórias.

Em *Pour une critique des traductions*, Berman (1995) apresenta um esboço de um método de análise crítica de tradução. Do modo que, como o crítico analisa não se trata de um método, mas de uma possível trajetória de análise. Esse trajeto analítico divide-se em etapas sucessivas: Primeiramente, a leitura completa das traduções e da obra (com leituras colaterais de apoio), apresentando através destas leituras o estilo do autor e de sua obra, como também “as zonas textuais problemáticas”. As próximas etapas têm a ver com os momentos fundamentais do ato crítico em si, é aqui que são apresentadas as categorias de base que vão estruturar a crítica, como: À procura do tradutor; O projeto de tradução;

O horizonte do tradutor; Análise da tradução; Formas de análise; A confrontação; O estilo da confrontação; O fundamento da avaliação; A crítica produtiva. Estas etapas apresentadas por Berman serviram como base orientadora na elaboração da composição geral da pesquisa.

A estrutura deste trabalho dissertativo consiste em: Introdução; três capítulos: Capítulo 1: *Grande Sertão: Veredas*, Capítulo 2: Fundamentação Teórica, Capítulo 3: Análise dos trechos selecionados: do texto-fonte e das duas traduções; Considerações Finais e Referências. O Capítulo 1 subdivide-se em: 1.1. Sobre o autor; 1.2. Características da obra; 1.3. A linguagem e o estilo particular do autor; 1.4. Reflexões tradutórias de João Guimarães Rosa. O Capítulo 2 subdivide-se em: 2.1. Reflexões tradutológicas de Antoine Berman; 2.2. Reflexões tradutórias de Friedrich Schleiermacher; 2.3. Contribuições sobre tradução de Haroldo de Campos; 2.4. Método orientador para uma análise crítica; 2.5. Interferências e dificuldades resultantes do contato com línguas próximas; 2.6. Processos linguísticos, conceitos sobre lexicologia, semântica, morfologia, sintaxe, morfossintaxe, figuras de linguagem. O Capítulo 3 subdivide-se em: 3.1. Primeiro trecho: causos, histórias e personagens; 3.2. Segundo trecho: caso de Maria Mutema; 3.3. Terceiro trecho: Primeiro momento do julgamento de Zé Bebelo; 3.3.1: Segundo momento do julgamento.

As traduções e as retraduações de uma obra literária são de fundamental importância, elas não representam somente a passagem de um idioma para outro, mas também o acesso a costumes e tradições de uma nação. Esse processo tradutório tanto pode conduzir ao conhecimento de aspectos culturais alheios quanto à descoberta de possibilidades muitas vezes desconhecidas da própria língua e até particularidades da cultura de chegada.

As retraduações deveriam representar novas interpretações do trabalho tradutório de quem realiza a tarefa. Berthold Zilly afirma em *Os Sertões e Grande Sertão: Veredas: Reflexões do Tradutor*: “Se traduzir é interpretar, e vice-versa, quando se tem outras ideias sobre interpretação, é natural que surja a ideia de uma nova tradução”⁵. (ZILLY, 2013, p. 312)

Foi nas últimas décadas do século XIX que começaram a surgir reflexões e propostas de um novo paradigma de tradução, com teóricos como Schleiermacher, Walter Benjamin, e mais tarde Antoine Berman, Lawrence Venuti, Meschonnic, criando conceitos como domesticação x

⁵ Entrevista concedida a Carolina Selvatici da Fundação Biblioteca Nacional —, em 9 de outubro de 2012, publicada por Roberto Acízelo.

estrangeirização, tradução etnocêntrica x tradução hipertextual, ética da tradução, o trabalho sobre a letra, tradução literal e muito mais.

Na obra do autor mineiro emerge uma variedade significativa de trocadilhos e fusões, jogos de palavras, arcaísmos, invenções linguísticas, neologismos, onomatopeias, aliteraões, aforismos; uma riqueza linguística que transforma a linguagem sertaneja em pura arte, mesclando neologismos que proporcionam uma gama de novos vocábulos e aforismos pautados em falas ou expressões sertanejas.

Para João Adolfo Hansen:

Sendo possível pensar Rosa como escritor que produz dispositivos de heteróclito, o grande e estranho feito de seus textos consiste em reescrever a própria língua, redistribuindo-lhe as classes e as categorias [...]. (HANSEN, 2000, p. 20)

Num primeiro momento, o livro produziu um impacto em leitores e críticos, em razão da metamorfose sofrida pela linguagem e de técnicas empregadas que não se alinham com as do romance tradicional. A narrativa de Riobaldo revela um fundo de termos e expressões, e até de sintaxe do interior do Estado de Minas Gerais, todo retrabalhado e transfigurado para uma linguagem que é quase um idioleto, o que dificulta o trabalho tradutório, o objeto desta pesquisa é analisar essas dificuldades e decisões tomadas pelos tradutores.

Alguns exemplos a seguir mostram essa particularidade da linguagem rosiana, a invenção de neologismos através de formas onomatopáicas e de reduplicação com o objetivo de enfatizar, diferenciar, visualizar, surpreender: “*Xamenxame* de abelhas bravas” (ROSA, 1994, p. 367); trata-se de uma forma reforçada de *enxame*. “[...] o *xaxaxo* de alpercatas.” (ROSA, 1994, p. 60); onomatopeia do ruído das alpercatas. “Alaripe ainda *cruzacruzou*” (ROSA, 1994, p. 362); forma enfática do verbo *cruzar*. Como exemplo de aliteração está o termo *arrejarrajava*, verbo criado para caracterizar os tiros de uma metralhadora: “-desfechavam com metralhadora. Aí *arrejarrajava*, feito um capitão de vento.” (ROSA, 1994, p. 228) Repetição do fonema da letra *r* para marcar o barulho daquela arma de fogo.

Criação de palavras por meio da justaposição, como em: “Onde o criminoso vive seu *cristo-jesus*.” (ROSA, 1994, p. 11)

Este estudo pretende mostrar o resultado de dois trabalhos de tradução realizados em épocas diferentes e sob o prisma de culturas distantes, já que a primeira foi realizada por um poeta espanhol, escri-

tor/tradutor e crítico de arte nos anos 60; e a segunda na Argentina, por tradutores/professores, e também escritores, 40 anos depois. Dois países com diferenças culturais significativas, apesar de falarem o mesmo idioma.

Valentín García Yebra (filólogo, escritor, acadêmico e tradutor espanhol), em *Experiencias de un traductor* (2006) aborda as três principais questões que se apresentam para o tradutor em geral: 1) É possível a tradução? 2) O que deve ser traduzido de um texto? 3) Como se deve traduzir? Numa obra como o *Grande Sertão: Veredas*, essas questões são altamente relevantes, já que se trata de um desafio para qualquer tradutor.

Como já disse Curt Meyer-Clason, o primeiro tradutor alemão do romance, em carta datada em 22/01/1964:

Solicitar a ajuda de todas as forças da imaginação; colocar em campo uma tropa inteira de faculdades imaginativas; tentar aqui e acolá pregar uma peça no autor, superar-lhe num ponto e por vezes registrar uma vantagem. Em outras palavras, tenho de tentar compensar vitórias e derrotas (tanto mais que a cada passo tenho que engolir uma derrota); tenho de juntar numa conta um saldo positivo de versões superiores em alemão para ficar em condições de poder engolir, se necessário, trechos intraduzíveis ou soluções fracas, até mesmo falhas. Em outras palavras: tenho de pensar sempre no todo e jamais apenas na frase considerada no momento. (BUSSOLOTTI (Org), 2003, p. 153)

O professor, escritor, ensaísta, crítico literário, Antonio Maura (Bilbao, 1953), escreveu um ensaio titulado “¿Reflejar o recrear? Comentario sobre las dos versiones de *Grande Sertão: Veredas*, em língua espanhola”⁶, onde comenta brevemente a nova tradução argentina e a compara com a de Crespo, assinalando por um lado o valor universal do romance e, por outro, a diferença entre os perfis e os objetivos do tradutor espanhol e dos tradutores argentinos. Para Maura, a tradução de

⁶ Antonio Maura é um dos colunistas do site Cronopios onde foi publicado o artigo mencionado. O portal Cronopios é pioneiro no Brasil e um dos primeiros do mundo em produção regular de programas e entrevistas em 3D. Publicado em São Paulo, Brasil.

Crespo de *Grande Sertão: Veredas*, é a de um poeta. Sobre a tradução de Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar, o crítico opina que se trata de um trabalho tradutório com uma visão mais acadêmica do que experimental ou poética, diferentemente da primeira. O presente estudo tenta verificar e diferenciar essas primeiras avaliações.

Guimarães Rosa não apenas acompanhou ativamente as traduções de grande parte de sua obra, como também guardou cuidadosos registros dos contatos que manteve com os tradutores e editores. O Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo adquiriu grande parte do acervo do escritor mineiro através do Processo de Cessão por parte dos herdeiros. A correspondência que totaliza quase 400 documentos compreende também a correspondência entre Guimarães Rosa e seus tradutores: Curt Mayer-Clason, para o alemão; Harriet de Onís, para o inglês; Edoardo Bizzarri, para o italiano; Jean-Jacques Villard, para o francês. Iná Valéria Rodrigues Verlangieri, por exemplo, documentou e examinou a correspondência com Harriet de Onís, na sua dissertação de mestrado apresentada na Unesp Araraquara.

Estas correspondências são excelentes para os diversos estudos da tradução, já que informam sobre estratégias e técnicas tradutórias sugeridas pelo próprio autor aos tradutores do grande romance. Resultando numa grande ajuda para enfrentar e solucionar muitas das dificuldades encontradas; e também revelam um autor que oferece e pede *cooperação* e *co-pensamento*. O que é possível constatar na carta em resposta a Meyer-Clason, datada em 14 de fevereiro de 1964, na que Rosa concorda com o tradutor quando este último indica que havia colorido e temperado nomes da fauna e flora estrangeiros: “Apreciei, muitíssimo, o que me diz [...]. Isto era necessário e valorizará muito o texto.” (BUSSOLOTI (Org.), 2003, p. 165).

Na mesma carta, Rosa demonstra o desejo de que fossem traduzidos muitos dos nomes próprios, quando se tratarem de nomes expressivos, contendo um significado identificável, especialmente os inventados por ele, e diz: “O amigo facilmente verá e sentirá quais lucram com a tradução.” (BUSSOLOTI (Org.), 2003, p. 165). Alguns desses nomes que o autor sugere ao tradutor são: a *Virgem Mãe*; a *Coruja*; a *Vereda da Vaca Mansa de Santa Rita*; o *Pé-da-Pedra*; e muitos outros. As mesmas condições são indicadas para os nomes próprios de pessoas, por exemplo: o *Rasga-em-Baixo*; o *Pau-na-Cobra*; o *Sangue-de-Outro*; o *Carro-de-Boi*, etc. Porém, o desejo do autor para outros topônimos e nomes onomásticos, com ênfase no efeito sonoro ou forma, era o de ficarem sem traduzir, por exemplo: a *Guararavacã do Guaicuí*; a *Barbaranha*; e outros. (BUSSOLOTI (Org.), 2003, p. 166)

Partindo da premissa de que o romance de Rosa é uma fonte de inovações linguísticas, com base no sertão mineiro e suas particularidades, avalia-se de importância significativa para esta pesquisa a análise das soluções e estratégias encontradas pelos que versaram *Grande Sertão: Veredas* para a língua espanhola.

CAPÍTULO 1. GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Este capítulo traz informações relevantes sobre o autor; as reflexões relacionadas com a tradução de sua obra contidas em cartas a seus tradutores e em entrevista concedida a Günter Lorenz durante um congresso de escritores em Gênova, em 1965 (ROSA, 1991); características relevantes do romance; narrativa; linguagem diferenciada criada pelo escritor mineiro com seu estilo particular.

1.1. Sobre o autor

Nasceu em Cordisburgo, pequena cidade no sertão do Estado de Minas Gerais (1908-1967), formou-se em Medicina, profissão que exerceu até 1934, Rosa teve a oportunidade de conhecer a vida sertaneja, os costumes, as crenças, as músicas, os falares e também a flora e a fauna, e guardar registro de tudo isso. Desde pequeno estudou outras línguas, e cedo percebeu que a sua vocação era ser escritor, e soube utilizar toda a sua habilidade dos idiomas que conhecia.

Seus primeiros trabalhos como escritor foram contos, publicados na revista *O Cruzeiro*, em 1929. A partir de então, vieram livros de coletânea de contos e seu único romance, *Grande Sertão: Veredas*. Suas principais obras são: *Sagarana* (1946), contos; *Corpo de Baile*, novelas (1956); *Grande Sertão: Veredas*, romance (1956); *Primeiras Estórias*, contos (1962); *Tutaméia – Terceiras Estórias* (1967), contos; *Estas Estórias*, (1969) contos; *Ave Palavra* (1970), contos, poemas, notas de viagem, diário, reportagens poéticas e meditações do autor. Sua consagração definitiva veio com o romance *Grande Sertão: Veredas* (1956).

O autor fez diversas viagens ao interior para fazer pesquisa de campo, para conhecer melhor a paisagem, os costumes, e a linguagem dos sertanejos, a vegetação, a agricultura, a pecuária e, além disso, enviou perguntas e questionários sobre lendas e falares dos sertanejos para os seus amigos e parentes em Minas.

Rosa era impregnado de profunda religiosidade, embora não quanto a determinada religião ou denominação, e tinha além disso inclinações místicas e esotéricas, inclusive espíritas. Crenças panteístas, mas também mágicas, a ideia de fluídos bons e maus faziam parte de sua vida.

Amante da língua e das línguas, ele disse para Lorenz na entrevista de 1965, em Gênova:

Aprendi algumas línguas estrangeiras apenas para enriquecer a minha própria e porque há demasiadas coisas intraduzíveis, pensadas em sonhos, intuitivas, cujo verdadeiro significado só pode ser encontrado no som original. (ROSA, 1991, p. 87)

No diálogo com Lorenz em 1965 (COUTINHO (Org.), 1991), o escritor expõe sua experiência de vida como médico, rebelde e soldado; etapas que ele considera importantes e que constituem o que chama de paradoxo, conceito presente na sua obra. Confessa que, como médico, conheceu o valor místico do sofrimento; já como rebelde, enfrentou o valor da consciência; e no papel de soldado teve que encarar a proximidade da morte. É precisamente com essa escala de valores que se forma seu mundo interior. Adicionando a este mundo da diplomacia o trato com cavalos, vacas, religiões e idiomas. Todo este conhecimento e experiência somados a outros fatos vivenciados constituem o que seria o contexto pessoal e referencial do romance *Grande Sertão: Veredas*, chegando ao ponto no qual o escritor considera o momento em que o homem e sua biografia resultam em algo novo. Rosa fala do sertão como a alma de seus homens, e como homens, herdando deles o dom de contar estórias, com a diferença de que ele sabe rescrevê-las. Sempre com os ouvidos muito atentos e com o olhar de quase antropólogo e de cientista, botânico e zoólogo, escutava e registrava tudo, transformando tudo em lenda, contos e confissões.⁷

Em entrevista dada a Pedro Bloch, Guimarães Rosa diz:

Você conhece os meus cadernos, não conhece? Quando eu saio montado num cavalo, por minha Minas Gerais, vou tomando nota de coisas. O caderno fica impregnado de sangue de boi, suor de cavalo, folha machucada. Cada pássaro que voa, cada espécie, tem voo diferente. Quero descobrir o que caracteriza o voo de cada pássaro, em cada

⁷ Algumas dessas cadernetas estão arquivadas no acervo do escritor no Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo. Em maio de 1952, Guimarães Rosa viajou pelo sertão de Minas Gerais e Bahia, acompanhando uma boiada com a caderneta presa ao pescoço; tomando nota das atividades cotidianas dos vaqueiros, dos nomes de plantas e animais, dos provérbios, das cantigas, das expressões coloquiais da região. O volume fac-similar do diário *A Boiada* (2011) traz o artigo de Sandra Guardini Vasconcelos: “Sertão e memória: as cadernetas de campo de Guimarães Rosa”. Vasconcelos (1997) destaca o modo particular de Rosa de mapear o sertão como observador atento e olhar de poeta.

momento. Não há nada igual neste mundo. Não quero palavra, mas coisa, movimento, voo. (BLOCH, 1963)⁸

Constata-se que o mundo ficcional, a paisagem, a sociedade, os personagens são a estilização de um mundo real, extraliterário, e que não é possível entender plenamente a ficção sem saber algo sobre sua base real. Também faz parte dessa base real a fala e a literatura oral do povo, de que o romance seria uma espécie de continuação e extensão popular-erudita.

Em 1963, João Guimarães Rosa foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras, mas adiou a sua cerimônia de posse por quatro anos. Finalmente, em 1967, tomou posse e três dias depois, em 19 de novembro de 1967, faleceu no Rio de Janeiro.

1.2. Características da obra

Grande Sertão: Veredas é uma das mais importantes obras da literatura brasileira do século XX. Publicado em 1956 pela editora José Olympio, o livro chama a atenção por sua dimensão, de mais de 600 páginas, e pela ausência de capítulos, um fluxo narrativo em primeira pessoa. No mesmo ano da sua publicação ganhou o Prêmio Machado de Assis, do Instituto Nacional do Livro, o Prêmio Carmen Dolores Barbosa (1956) e o Prêmio Paula Brito (1957).

No primeiro livro de contos de Guimarães Rosa, *Sagarana*, publicado em 1946, reconheceu-se a novidade sem poder explicá-la e nem analisá-la, mas com o tempo surgiram os estudos e com eles os ensaios nos que se observaram leituras especializadas mais teóricas e sofisticadas; assim emergiram trabalhos onde se reconhecem a rapsódia e com ela a musicalidade, a oratória, o ritmo, tradições regionais da língua, o mistério, a metafísica, o amor, as superstições e o trágico; o que abre um leque de perspectivas críticas e de estudos dedicados à linguagem rosiana particularmente inovadora, criada por um escritor com o completo domínio dos recursos literários.

Rosa foi extremamente erudito, e incorporou aspectos das mais diversas culturas na sua obra. Como ele mesmo disse em janeiro de 1965, em Gênova, durante aquele famoso diálogo com Günter Lorenz, durante o Congresso de Escritores Latino-Americanos: "Quando escre-

⁸ Entrevistado por Pedro Bloch e publicado na revista *Manchete*, de 15/06/1963-Extraído de: *Pedro Bloch entrevista*. Rio de Janeiro, Bloch, ed. 1989, nº 580.

vo, repito o que já vivi antes. E para estas duas vidas, um léxico só não me é suficiente”. (ROSA, 1991, p. 72)

Trata-se de uma narrativa longa e labiríntica que consiste num monólogo-dialógico no qual o protagonista/narrador Riobaldo, velho fazendeiro e ex-jagunço, que trocou a vida da jagunçagem pela tranquilidade da fazenda, narra suas aventuras a um interlocutor presente, mas cujas manifestações verbais não são registradas. Além disso, o leitor e o tradutor tem que imaginar a linguagem corporal dos dois interlocutores. O texto oferece apenas pistas sobre a existência desse ouvinte, mas sem ele, o monólogo dialógico de Riobaldo não existiria. Além disso, o interlocutor mudo de Riobaldo é quem documenta essa conversa de três dias seguidos, anotando-a, transcrevendo-a palavra por palavra em sua caderneta. Entram nessa narrativa as paixões, morte, sofrimento, guerras, amor e ódio, reflexões sobre a existência de Deus e o Diabo e sobre a existência dele mesmo, Riobaldo; como também o conflito sofrido entre a modernização e a justiça, do sertão e a cidade. O ex-jagunço faz uma espécie de autobiografia, relatando um redemoinho de acontecimentos nos quais participara desde sua infância até o momento em que deixa o mundo dos jagunços. Estas lembranças revelam um ser diferente dos outros, pois é muito inteligente e frequentou a escola, o que o torna um sertanejo letrado que demonstra ter capacidade e liberdade intelectuais incomuns: “O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Diverjo de todo o mundo...” (ROSA, 1994, p. 16).

A narrativa não segue um formato linear, o que se deve muito à biografia de Riobaldo, do ponto de vista cultural e linguístico. Na sua infância e juventude viveu com a mãe, bem pobre, não tendo pai conhecido, depois da morte da mãe, seu padrinho, Selorico Mendes, o chama para morar com ele na sua fazenda. Enquanto vive sob a guarda do padrinho, quem se revela mais tarde o pai biológico do narrador, Riobaldo recebe formação escolar básica pelas mãos do Mestre Lucas, em Curralinho (Corinto), neste lugar tem contato com famílias de fazendeiros, e conversas, inclusive com estrangeiros, com sacerdotes. Riobaldo vira espécie de auxiliar de professor, depois vira professor do político e chefe de jagunços Zé Bebelo, e ao mesmo tempo seu aluno, em termos políticos e de raciocínio social e ideológico. Ao voltar para a fazenda de Selorico Mendes, o protagonista conhece o bando de jagunços de Joca Ramiro a quem o padrinho/pai oferece pouso. Dentre eles estão Hermógenes e Ricardão, os futuros assassinos de Joca Ramiro.

Além disso, Riobaldo tem veleidades poéticas, é uma espécie de poeta bissexto, amador, possui sensibilidade para poesia e música popu-

lar, também para a poeticidade da natureza, da paisagem, dos buritis, dos passarinhos etc. Como por exemplo, neste trecho do *Grande Sertão*:

Urubu é vila alta,
 mais idosa do sertão:
 padroeira, minha vida –
 vim de lá, volto mais não...
 vim de lá, volto mais não?...
 Corro os dias nesses verdes,
 meu boi mocho baetão:
 buriti – água azulada,
 carnaúba – sal do cão...

Remanso de rio largo,
 viola da solidão:
 quando vou p'ra dar batalha,
 convido meu coração...(ROSA, 1994, p.81)

Tudo isto marca a cultura de Riobaldo e explica um pouquinho o talento linguístico e narrativo do narrador/protagonista. Ele é muito curioso, se interessa por tudo, conversa com todas as pessoas, quer saber tudo, aprende muito sobre a natureza através de seu amigo Diadorim, quem sabe de muitos casos e anedotas e superstições que o povo narra. Personagem que para Riobaldo, no seu papel masculino, porém, mulher, representa o conflito do amor homossexual. E Riobaldo sabe que aquilo que está falando vai ser transcrito, vai se transformar em texto escrito, ele praticamente dita a sua fala para que esta se transforme em língua escrita. Ou seja, ele fala já com estratégias, até certo ponto, de quem escreve, ele é meio escritor. Em outras palavras, o próprio Riobaldo conscientemente estiliza, não fala como qualquer sertanejo, ele produz um texto destinado a virar livro, até exorta o interlocutor para não esquecer de nada, para transcrever tudo. Riobaldo tem ensino fundamental, é extremamente inteligente, bom aluno, lê bastante, na medida do possível, reúne grande conhecimento em muitas áreas e, portanto, grande vocabulário, conhece retórica, política e eclesiástica, conhece a Bíblia, é bom professor e orador.

Segundo Antonio Candido (2011), *Grande Sertão: Veredas* revela uma reconstituição esmerada da realidade do sertão e da vida dos jagunços provenientes de um sertão inculto, sofrido, porém, sensível aos conflitos existenciais, histórico-culturais, morais, religiosos, metafísicos. O conflito interior sobre a existência de Deus e o Demônio do persona-

gem/narrador Riobaldo constitui a essência principal da trama. Como se observa a seguir:

O que não é Deus é estado do demônio. Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver. – a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo. O inferno é um sem-fim que nem não se pode ver. (ROSA, 1994, p. 44)

Para o crítico: “O que é bonito no *Grande Sertão: Veredas* é a extrema ambiguidade.” (CALLADO; CANDIDO; *et al*, 2011, p. 24). As oposições imperam no grande poema, na presença marcante dos opostos: amor e guerra, aceitação e repúdio da jagunçagem, luta entre o bem e o mal, sentimentos nostálgicos e anti-nostálgicos, o lado positivo e o lado negativo das coisas, estas são e não são, a narrativa flui como as águas do rio São Francisco, sem parar. Diz Riobaldo: “E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente.” (ROSA, 1994, p. 68)

Segundo as reflexões de Candido (2011), o jagunço Rosiano é uma forma de ser homem, portanto um drama ontológico da condição humana, embora dentro de um contexto histórico e social, o coronelismo no sertão do norte de Minas. O crítico ressalta que, Rosa, completamente voltado para o universo do sertão, configura temas que naquela época já eram considerados gastos e ultrapassados, como: o regionalismo, o pitoresco da linguagem, mas que consegue realizar o milagre de um romance inteiramente novo e de alcance universal.

Segundo Afrânio Coutinho (1986), Guimarães Rosa fundiu, neste romance, elementos do experimentalismo linguístico da primeira fase do modernismo e a temática regionalista da segunda fase do movimento, unindo também o nacionalismo e universalismo da terceira fase.⁹

⁹ Para Coutinho (1986), a primeira fase deste movimento teve início em 1922 com a Semana de Arte Moderna e vai até 1930, uma proclamação de independência cultural através de três características fundamentais: rompimento com o passado; orientação revolucionária, busca da expressão nacional; rebelião, destruição, revisão de valores. Trazendo uma linguagem coloquial, viva e cotidiana para a arte. Absorção dos movimentos de vanguardas europeus, como: Futurismo, Cubismo, Expressionismo, Surrealismo, Dadaísmo. A segunda fase do Modernismo vai de 1930 a 1945, com três tendências importantes: prosa urbana, prosa intimista e prosa regionalista; reconstrução sobre moldes novos. A

O ambiente rural já havia fornecido muito material para a literatura brasileira. Alencar, Taunay e Bernardo Guimarães produziram, no Romantismo, narrativas em que o homem e o espaço sertanejos foram retratados e idealizados. Já no Realismo/Naturalismo, Domingos Olímpio e Manuel de Oliveira Paiva mostraram aspectos do sertão que o Romantismo não tinha revelado. Chegando ao Pré-Modernismo, Euclides da Cunha, Monteiro Lobato e Simões Lopes Neto fizeram do sertão, como realidade geográfica e social, um tema central da literatura. Seguindo a rota do tempo, na década de 1930, surge o romance do Nordeste, de crítica social, com Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz, entre outros. Os regionalistas incorporaram termos da região, já Guimarães Rosa cria, recria e inova as formas, a fala dos personagens e a escrita singular e de vanguarda, auxiliado pelo conhecimento de diversas línguas. Essa inovação visa, como já havia ressaltado Candido (2011), apresentar o sertão como palco de atuações, problemas e perspectivas universais do homem, interpretáveis à luz de conceitos sociológicos-filosóficos e teológicos, temas intrínsecos ao ser.

1.3. A linguagem e o estilo particular do autor

Nas palavras de Rosa a Günter Lorenz: “Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só.” (ROSA, 1991, p. 83)

Neste subtítulo apresentam-se de maneira sucinta algumas características e recursos utilizados por Guimarães Rosa para confeccionar sua linguagem.

É preciso considerar que, segundo Azeredo (2012), uma das questões mais instigantes no confronto com a linguagem é a categoria do estilo, sobretudo pela dificuldade que se tem em defini-lo com precisão. *Estilo* deriva do latim *stilus*: “haste de planta”, “ferro pontudo com que os antigos escreviam nas tábuas enceradas”, “maneira ou arte de escrever, de falar”. Porém, os conceitos evoluíram e levam a noções diferentes que dependem da maneira através da qual cada escritor ou teórico interpreta a arte de escrever ou falar. Ao longo da história surge uma ampla variedade de modos de conceituar estilo. O gramático ressalta a existência do esforço do homem para imprimir no seu trabalho uma

terceira de 1945 a 1960, representada principalmente pela prosa. Inaugurada após a Segunda Guerra Mundial, coloca ênfase na busca de novas regras para se opor à atividade libertária e demolidora da primeira fase. Surgiu uma pesquisa no domínio da linguagem, não somente na poesia, senão especialmente na prosa de ficção.

marca individualizante ou particular, desta maneira, o *estilo* está em tudo o que o ser humano cria. Neste sentido, é possível distinguir uma pintura de Portinari ou de Picasso; um modelo de vestido ou de calça; uma escritura de imóvel de um contrato de serviços; uma estrofe de *Navio Negreiros* (Castro Alves, século XIX), de uma estrofe de *Os Lusíadas* (Camões, século XVI); cada uma tem suas expressões e sua sintaxe. Ainda que restrito à esfera da linguagem verbal, o conceito de *estilo* aplicado a esses casos é muito amplo, pois compreende o conjunto de traços linguísticos capazes de tipificar um texto segundo o gênero ou o período em que foi produzido. Além disso, é a marca pessoal de um escritor, e também de uma obra. O *estilo*, portanto, é ou pode ser típico de uma época, de uma nação, região, talvez religião, corrente literária, grupo social, grupo ideológico, gênero literário, tema, autor e obra. De modo que, nessa linha de pensamento, segundo Azeredo, pode-se definir o conceito de *estilo* como:

O conjunto dos traços de linguagem que conferem uma expressão distintiva e peculiar aos textos de um autor, de uma época, de uma tendência estética ou de um dado gênero de composição. É nesse sentido que se pode falar no estilo de José de Alencar, no estilo medieval, no estilo impressionista ou no estilo narrativo. (AZEREDO, 2012, p. 478)

É nesse sentido que se pode citar aqui uma afirmação de João Adolfo Hansen: “A questão, retórica, coloca-se, real: como acercar-se de um texto singular que produz um estilo – estilo Guimarães Rosa – e que dissolve a acepção clássica em que o estilo inventa o texto?” (HANSEN, 2000, p. 23, grifos do autor).

A historiografia de periodização estilística, segundo Afrânio Coutinho (1986), proporciona uma concepção mais flexível e mais próxima da realidade quanto ao desenvolvimento literário, já que é na essência do fenômeno estilístico que se encontra o seu ponto identificador, e cita a definição do conceito de estilo feita por Hartfeld, traduzida ao português:

Estilo individual é o aspecto particular de um artefato verbal que revela a atitude do autor na escolha de sinônimos, vocabulário, ênfase no material vocabular abstrato ou concreto, preferências verbais ou nominais, propensões metafóricas ou me-

tonímicas, tudo isto, porém, não só do ponto de vista de *écart* do dicionário e da sintaxe, mas, também, do ponto de vista do todo ficcional, cuja organização é servida por essas preferências com todos os pormenores e ramificações artísticas. (HARTFELD apud AZEREDO, 1986, p. 17 e 58)

Na carta que G. Rosa escreve no dia 3 de novembro de 1964, dirigida a Mary L. Daniel, o autor afirma que leva para a linguagem literária moderna os mesmos processos fonéticos y morfológicos que caracterizam a língua portuguesa desde suas origens arcaicas:

Os sertanejos de Minas Gerais, isolados entre as montanhas, no imo de um Estado central, conservador por excelência, mantiveram quase intacto um idioma clássico-arcaico, que foi o meu, de infância, e que me seduz. Tomando-o por base, de certo modo, instintivamente tendo a desenvolver suas tendências evolutivas, ainda embrionárias, como caminhos que uso. (ROSA, apud DANIEL, 1968, p. 91)

O escritor de Cordisburgo criou um trabalho inovador unindo o modernismo linguístico a temas regionalistas do sertão brasileiro. No entanto, por se tratar de uma narrativa densa, repleta de reflexões e divagações, sentimentos de todo ser humano, ganha um caráter universal, o que se resume numa frase do romance: "o sertão é do tamanho do mundo." (ROSA, 1994, p. 52)

Como uma espécie de cientista e pesquisador, como amante da língua e das línguas, Rosa concebe cada palavra e a coloca no texto no espaço designado e criado especialmente para ela. Quer devolver a cada palavra toda a sua força, riqueza e beleza, para isso cria um estilo poético, em que cada elemento, cada oração, sintagma e cada palavra têm certa autonomia, liberdade, brilho. Ou seja, um estilo predominantemente paratático, sem subordinação de um elemento a outro, como na poesia, cada palavra e cada sintagma com a sua dignidade.

O escritor diz a Günter Lorenz:

Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se esta tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da lingua-

gem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original. (ROSA, 1991, p. 81)

Outras palavras de Rosa:

Escrevo e creio que este é o meu aparelho de controle: o idioma português, tal como o usamos no Brasil, entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros. A gramática e a chamada filologia ciência linguística, formas inventadas pelos inimigos da poesia. (ROSA, 1991, p. 70-71)

Segundo Antonio Callado (2011), Rosa não tem influência de nenhum grande escritor anterior a ele, não se parece com escritores regionalistas, nem com o grande romancista e contista do sertão que foi Graciliano Ramos, porém de estilo completamente diferente do escritor de *Grande Sertão: Veredas*.

Rosa é o fenômeno do artista preocupado, como um pintor que se preocupa com sua tinta, Ele é uma espécie de Van Gogh, de pessoa que queria saber como é que é a tinta (apesar de ser um homem paisagístico, não é?), mas ele estava mais interessado era na palavra – *Ave palavra*, aquelas coisas dele -, então o que ele queria era desenvolver uma nova língua portuguesa. E isso ninguém fez como ele, nem no Brasil nem em Portugal. (CALLADO, CANDIDO, CAMPOS, *et. al.* 2011, p. 15, grifos do autor)

Segundo Antonio Candido (2011), Rosa não é um regionalista propriamente dito, já que, através de personagens sertanejos, manifesta uma presença de problemas universais. Trata-se de uma linguagem nova, ao mesmo tempo enraizada na região e ligada ao passado da língua portuguesa, com presença do regional e do arcaico e de palavras criadas pelo autor, calcadas no léxico regional ou de línguas estrangeiras, quando não se trata de invenções totais. Candido (2011) salienta que essas composições de vocábulos ocorrem muito na língua alemã: “[...] a pessoa pode fundir meias palavras, palavras para fazer uma nova, e ele fazia

muito isso. Então me parece uma atmosfera completamente diferente.” (CANDIDO, 2011, p. 21). Como exemplo disso, Cavalcanti Proença (1958) apresenta o vocábulo criado pelo romancista, *Saragana*, composto pelo radical germânico *saga* e o sufixo *rã* ou *rana*, do tupi.

Para Daniel (1968), os idiomas francês e inglês, como também outras línguas, por exemplo, italiano, espanhol, grego servem de base principal para o léxico estrangeiro do autor. Esses termos são introduzidos naturalmente e, em geral, sofrem alterações na ortografia para facilitar a introdução no contexto e não provocar exagerada artificialidade. Como exemplos da criação de neologismos, Daniel (1968) apresenta o termo *pêpa*: “Grão, porção mínima. //Pode ser uma redução de *pepitas*.

Nei Leandro de Castro (1970), em *Universo e vocabulário do Grande Sertão*¹⁰, fala dos sufixos hipocorísticos, das violências gramaticais, dos ritmos que acendem a imaginação audiovisual do leitor, e que aparecem principalmente nas situações amorosas pelas que passa Riobaldo, formando uma linguagem poética nada convencional.

Segundo Castro (1970), Rosa, desejando fugir do tradicional, transfigura todos os formatos estereotipados, desde os sinais diacríticos à sintaxe. “Seu romance escapa ao *romanesco* – busca no mundo mais prosaico, que descreve precisamente as áreas e motivos envoltos, um clarão poético.” (WOLFGANG KAYSER *apud* CASTRO, 1970, p. 7)

Seu tradutor espanhol Ángel Crespo escreve sobre a linguagem rosiana:

Me refiero al especial, al particularísimo lenguaje de Rosa que le hace prácticamente intraducible. El narrador mezcla en su estilo (sabiamente violentado por un extremoso hipérbaton y por amplia serie de construcciones ajenas al portugués usual en las que no deja de influir el refuerzo pronominal a la manera castellana) multitud de palabras de la gíria o germanía campesina que nos da en su versión popular o transformadas por él mismo, así como palabras - simples o compuestas – cuyas radicales provienen de los idiomas indígenas e incluso de otros ajenos como el alemán. (CRESPO, 1963, pp. 303-304)

Daniel (1968) encontra uma incidência considerável do recurso de afixação na formação de neologismos, sobretudo dos prefixos e, em

¹⁰ Em 1967, com este livro, obtém dois prêmios literários significativos: o Prêmio Câmara Cascudo e o Prêmio Mário de Andrade.

menos quantidades, os sufixos, por exemplo, no vocábulo *parapassando*, que expressa indecisão ou vagueza de movimento: “[...] um bando de uns dez homens [...] andavam *parapassando*, como que à espera do destino [...]” (ROSA, 1994, p. 266).

Mais raras, na opinião de Daniel (1968), são as alterações internas ou finais de vogais ou de consoantes que o autor utiliza com a intenção de grafar com precisão a pronúncia coloquial ou regional de certos vocábulos, como por exemplo: *Argemiro* por *Algemiro*; *pessear* por *passear*; *rejume* por *regime*; *antão* por *então*.

Outro recurso observado por Daniel é a formação de palavras derivadas de outra categoria lexical, como por exemplo, na formação de verbos a partir de substantivos, como neste exemplo: “E ele *umbigava* um princípio de barriga barriguda [...]” (ROSA, 1994, p. 18), houve a verbificação do substantivo *umbigo*; “As tantas seriemas que *chungavam*” (ROSA, 1994, p. 202), aqui se mostra a formação de um verbo a partir do termo *chunga*, que é sinônimo de *seriema*, ave peralta do Brasil. Como exemplo de adjetivo transformado em verbo encontra-se o adjetivo *espetacular*: “[...] amém, ele disse, *espetaculava*.” (ROSA, 1994, p. 225); do mesmo modo funciona: “Som como os sapos *sorumbavam*” (ROSA, 1994, p. 24.), verbo derivativo do adjetivo *sorumbático*.

Outra técnica empregada pelo autor é a formação de novos substantivos baseados em verbos. Daniel (1968) denomina esta técnica rosiana de substantivos pós-verbais. Ela também observa que a criação de verbos, à base de elementos nominativos, é um procedimento normal em quase todos os idiomas; o uso rosiano é uma extensão e intensificação deste processo natural, como por exemplo: *esfrega-esfregar*, *janta-jantar* etc. Só que, como ressalta Castro (1970), Guimarães Rosa não cessa de transmitir força e beleza a esse processo, como se observa nestes exemplos do romance: “Dava o raiar, entreluz da aurora, quando o céu branquece” (ROSA, 1994, p. 80); “[...] que eu ficasse preso naquele *urjo* de guerra, [...]” (ROSA, 1994, p. 240). Para Castro (1970): “A luz que começa a *luzir* na aurora, a aflição que *urge* recebem novas tonalidades, exatas, insubstituíveis”. (1970, p. 16)

O ficcionista também opera outro processo como a criação de novos advérbios adicionando o sufixo -mente a adjetivos. Mary Daniel (1968) observa o excepcional dom perceptivo e intuitivo do autor revelado nestas formas adverbiais formadas a partir de adjetivos. Segundo a estudiosa, o interesse do escritor pelo advérbio como veículo de demonstração enfática, observa-se no emprego do sufixo -mente a advérbios de tempo já vigentes para criar formas duplas como: *sempremente*, *antesmente*, *depoismente* e muitos outros. Por outro lado, João Guima-

rões Rosa usa muitas vezes adjetivos como advérbios e também advérbios como substantivos. Ou seja, os limites entre categorias verbais são relativizados.

Todas estas observações descritas anteriormente de derivativos: verbal-nominal, nominal-verbal, adjetival-verbal ou adjetival-adverbial, realizadas e analisadas pela autora de *João Guimarães: Travessia Literária* mostram de modo pleno que o autor do *Grande Sertão* não segue a categorização tradicional, e sim uma criação livre e flexível de formas derivativas para o fim de atingir um grau de expressividade maior com economia verbal.

Vê-se no exemplo a originalidade da interfuncionalidade: “Sujeito despachado, moreno bem queimado, mas de anelados cabelos, e com uma coragem *terrivelmente*.” (ROSA, 1994, p.109, grifo nosso). No exemplo, o advérbio *terrivelmente*, derivado do adjetivo *terrível* mais sufixo *-mente*, é usado como se fosse adjetivo, o que confere coragem ao substantivo a que se refere, um aspecto verbal, ativo, dinâmico, processual.

Outras técnicas empregadas pelo romancista mineiro são: a substantivação de verbos conjugados, os adjetivos substantivados, a substantivação de preposições e frases preposicionais. O uso de substantivos como adjetivos e vice-versa é um procedimento comum nas línguas românicas, principalmente no português e no espanhol, embora, na obra de Guimarães Rosa apareça com maior frequência do que em outros autores. Como exemplo deste último processo, de preposição como substantivo em *Grande Sertão: Veredas*: “Tiroteamos na suspensão deles, os quantos que matamos, matamos, os mais fugiram sem *após*.” (ROSA, 1994, p. 156, grifo nosso)

E entre os tipos de técnicas de substantivação originais, Mary Daniel (1968) encontra as interjeições, imperativos etc., integrados na prosa rosiana como se fossem substantivos comuns, por exemplo: “Ah, que vamos em Carinhanha e Montes Claros, ali *no haja vinho...*” (ROSA, 1994, p. 64, grifo nosso). De um modo geral, as interjeições são frequentes e importantes em *Grande Sertão: Veredas*, e de difícil tradução.

A esse respeito, Daniel (1968, p. 86) chega à conclusão de que:

Ainda que a substantivação de elementos tão diversos como advérbios, preposições e verbos possa dar ao leitor a impressão de que o autor está criando efeitos inusitados à custa da correção gramatical, é preciso admitir que por meio deste

recurso ele abre novas perspectivas na flexibilidade dos substantivos. O aproveitamento de tais formas traz à categoria nominal, tradicionalmente estática, novos conceitos espaciais, temporais e modais e lhe infunde um espírito dinamicamente expressivo que não deixa de captar a imaginação do leitor e até expandir esta no processo de rompimento dos compartimentos gramaticais.

A professora norte-americana também aponta o emprego do imperfeito do subjuntivo em orações principais como a maneira mais original do tratamento dos tempos verbais realizado pelo autor. A professora Ivana Versiani, também aborda detalhadamente o uso desse modo verbal em *Guimarães Rosa: Dois Estudos* (1975),

No Brasil, em geral, o subjuntivo é usado em orações subordinadas, o que significa que o uso em orações independentes seja muito restrito:

Numa narrativa como *Grande Sertão: Veredas*, em que o narrador se coloca tão vivamente entre o leitor e os fatos narrados, seria de esperar uma alta frequência de subjuntivos. Mas o que, realmente, nela ocorre vai muito além do que é possível dentro do sistema linguístico português. (COELHO; VERSIANI, 1975, p. 83)

Grande parte do emprego que Guimarães Rosa faz do subjuntivo é comum à língua portuguesa, mas a outra é completamente nova. Como exemplo originalíssimo do modo rosiano em *Grande Sertão*: “Otacília estava sendo uma incerteza – assunto longe começado. *Visse*, o que desse, *viesses*.” (ROSA, 1994, p. 282, grifo nosso). Ou: “As verônicas e os breves ele *vendesse* ou *avarasse* para os infernos.” (ROSA, 1994, p. 281, grifo nosso)

Versiani argumenta sobre a difícil tarefa da classificação de orações por causa de duas características do estilo rosiano: “a tendência a omitir ou obscurecer o nexos sintático entre orações; e a inclinação a superpontuar.” (1975, p. 137)

A preferência do autor pela justaposição, sem nexos sintático entre orações, traduz até certo ponto a procura por recriar a linguagem oral, porém também é própria da poesia. Observa-se uma preocupação de Guimarães Rosa em obter uma linguagem tensa, condensada, como se

confirma no trecho da carta do autor dirigida a Mary Lou Daniel, datada em 3 de novembro de 1964, Rosa escreve:

Apoiava-se na sintaxe popular – filha da ignorância, da indigência verbal, e que leva a frouxos alongamentos, a uma moleza sem contenção. (Ao contrário, procuro a condensação, a força, as cordas tensas). (ROSA, apud DANIEL, 1968, p. 103)

Em outras palavras, o que prevalece é a parataxe, um estilo paratático, com relativa igualdade e autonomia dos elementos sintáticos, que é uma característica tanto da oralidade quanto da linguagem poética.

Outro procedimento que o autor utiliza na prosa para obter efeito de oralidade é a superpontuação, que, para Daniel (1968), cria um resultado tenso e marcado, como também indica o ritmo pausado da linguagem oral. A professora Ivana (1975) explica que Rosa, tanto quando omite o nexos subordinativo, também isola a subordinada pela pontuação, essa subordinada pode continuar com todas as características sintáticas de subordinada, inclusive o que se refere ao uso do subjuntivo, apresentando, deste modo, uma especial particularidade. O período a seguir é um bom exemplo disso: “Diadorim mandou o Fanchinho se *levantasse*: que *puxasse* também da faca, *viesses* melhor se desempenhar!” (ROSA, 1994, p. 106).

O excesso de vírgulas tem a ver com a frequência de pausas respiratórias, típicas de uma narração oral e improvisada, em que não há necessidade de rapidez. A lentidão também permite reflexão e lembrança, organização das palavras e afrouxamento da ordem sintática.

Guimarães Rosa cria neologismos nos quais emprega os já mencionados processos de encurtamento e os de mistura de palavras, por exemplo: *brumalva*, combina a ideia da palavra *alva* com a de *bruma*; *sufruía*, fusão de *sofrer* e *fruir*. Apesar de esses processos serem mecânicos:

[...] exigem alto grau de habilidade e um bom sentido de equilíbrio para produzir novas formas que são ao mesmo tempo compreensíveis, originais, e de bom gosto artístico. Guimarães Rosa alcança este fim com o qual tem criado um bom número de “palavras fundidas” que são uma das marcas características do seu estilo [...] (DANIEL, 1968, p. 59)

No diálogo com Lorenz, Rosa coloca em evidência o desejo de que quando completasse cem anos, ou talvez antes, escreveria o seu romance mais importante: um dicionário, que faria parte da sua autobiografia. Anseio este que não conseguiu realizar durante sua vida, porém, esse desejo do escritor mineiro parece ser realizado por Nilce Martins, em seu livro *O Léxico de Guimarães Rosa*, publicado em 2001. Martins ressalta a intensidade da complexa elaboração da linguagem rosiana, obstáculos criados pelo autor com a intenção de exigir do leitor atenção e participação na criação artística. Martins (2002) inventariou cerca de 8.000 palavras, dentre elas, mais de 30% são dadas como não dicionariadas.

1.4. Reflexões tradutórias de João Guimarães Rosa

Durante o processo de tradução da sua obra, Guimarães Rosa manteve uma intensa correspondência com seus tradutores, e nela chegou a formular as ideias que ele tinha sobre os métodos e estratégias de tradução, muito úteis para este trabalho e fundamentais para os tradutores que tiveram a graça e o favor dessa correspondência. À medida que Rosa se torna um dedicado leitor da sua própria obra, esta correspondência se torna material teórico-crítico, e uma excelente fonte de recomendações para os tradutores.

O escritor mineiro concorda com a proposta do tradutor italiano quanto à tradução de nomes próprios, localidades e apelidos: manter em forma original alguns, traduzir outros, e “traduzadaptar” os demais. Segundo o próprio Rosa, o tradutor francês, Jean-Jacques Villard, já estava seguindo as instruções do autor, o que muito lhe agradava. Porém, comenta, na mencionada correspondência, que os tradutores norte-americanos haviam deixado todos estes nomes na forma original, atitude para a qual o autor faz questão de expor o seu desagrado.

Na citação a seguir de uma das cartas de Rosa a Bizzarri, de 1963, observam-se as preocupações do autor em relação à tradução da sua escrita difícil e complexa:

[...] vejo que coisa terrível deve ser traduzir o livro! Tanto sertão, tanta diabrura e tanto engurgitamento. [...] O que deve aumentar a dor-de-cabeça do tradutor, é que: o concreto, é exótico e mal conhecido; e, o resto, que devia ser brando e compensador, são vagezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísi-

ca, juntas ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos. Deus te defenda. (BIZZARRI, 1981, p. 20)

Ao ler as declarações de Rosa na correspondência com seu tradutor alemão (BUSSOLOTTI (Org.), 2003), observa-se que ele tinha uma forte convicção de que a tradução também deveria ser livre, criativa, corajosa, mas não deformadora como a que foi realizada na versão para o inglês: trechos encurtados, omissões de partes de frases com conotação diferente, agressiva, rude; apagamento da dinâmica poética. E afirma que esses processos domesticadores chegam a desfigurar o que o autor quis dizer, tirando-lhe à obra a energia dialética, a visão do mundo, provocando alterações, enfraquecimentos, empobrecimentos. À luz da “analítica da tradução e a sistemática da deformação”, de Berman (2013), a tradução ao inglês do *Grande Sertão* mostra claramente que esse conceito do teórico francês pode ser aplicado aqui, já que defende uma tradução estrangeirizante, em outras palavras, ou melhor, nas palavras do próprio teórico: “Emendar as estranhezas de uma obra para *facilitar* sua leitura acaba por desfigurá-la, e, portanto, enganar o leitor a quem se pretende servir. Precisa-se, antes, como no caso da ciência, de uma *educação à estranheza*”. (BERMAN, 2013, p. 93, grifos do autor)

Rosa disse, no seu diálogo com Günter W. Lorenz, algo curioso e muito importante no que diz respeito a sua relação com a língua: “O elemento metafísico”. O autor mineiro parte do princípio de que existem dois componentes de igual nível de importância nesta relação: no primeiro, ele considera a língua seu elemento metafísico, o que gera consequências; o segundo refere-se às singularidades sem restrições da filologia, as variantes latino-americanas do português e do espanhol, nas que ele acredita também ter processos de origem metafísica, muitas ilógicas e outras incompreensíveis só com nosso discernimento em estado puro.

Vilma Guimarães Rosa escreve sobre essas reflexões tradutológicas em “A obra do meu pai”, artigo traduzido ao espanhol e publicado no N° 5 da *Revista de Cultura Brasileña*, da qual foi extraída a citação a seguir em espanhol:

Traducir es reinstrumentar un texto. Es reorquestar una historia, transcribirla en otra pauta, en otra clave. Traducir es re-vestir: cambio de ropaje de las ideas, sin más alteraciones que lo mínimo inevitable. A veces, el nuevo instrumento ofrece algunas nuevas posibilidades. Consciente de ello, él no las dejaba sin aprovechar. A veces incluso

sorprendía a los traductores por sus propuestas. Lo que importaba era el desarrollo de la emoción, desdoblada en palabras tan suficientes como indispensables. (ROSA, 2007, p. 131)

Para Guimarães Rosa, o que importa é o impacto produzido no leitor, portanto, a tradução deve visar um efeito similar ao efeito produzido no leitor do texto-fonte.

Em carta para a tradutora norte-americana H. de Onís, Rosa escreveu:

Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente, constantemente, com o português: chocar, “estranhar” o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas; obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade” nas palavras, na sintaxe. Pode parecer crazy [sic] de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como a um animal bravo e vivo. O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor. [...] (ROSA, 1959, apud VERLANGIERI, 1993, p. 99, grifos do autor)

Um trecho importante para ilustrar as intenções literárias e tradutórias de João Guimarães Rosa, encontrado na carta mencionada acima, é o trecho a seguir:

Mas, o mais importante, sempre, é fugirmos das formas estáticas, cediças, inertes, estereotipadas, lugares comuns etc. Meus livros são feitos, ou querem ser pelo menos, à base de uma dinâmica ousada, que se não for atendida, o resultado será pobre e ineficaz. Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escritor, a todo momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado, mas a força elementar, selvagem. Não a clareza, mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. (ROSA, 5 de maio de 1959)

O crítico Emir Rodriguez Monegal, no ensaio intitulado “Mestre Guimarães”, no nº 6 da revista *Mundo Nuevo*, em 1966, menciona os comentários que Guimarães Rosa lhe fez sobre as dificuldades provocadas pelo estilo peculiar nos tradutores do grande romance. Sobre a tradução norte-americana, Rosa diz que pode ser lida com mais facilidade que o texto-fonte, pois os tradutores sentiram a necessidade de simplificar e explicar o texto. Quanto à tradução alemã, o ficcionista declara que Meyer-Clason havia conseguido a tarefa quase impossível de ser fiel ao texto-fonte e legível na língua de chegada¹¹. Da versão francesa diz que foram muito racionalizadas as complexidades da dicção original. No entanto, da versão ao espanhol, realizada por Ángel Crespo, Rosa se declara maravilhado: “(...) deveria ter escrito o romance em espanhol, idioma mais forte e mais adequado para o tema”. (MONEGAL, 1966, p. 234)

Crespo expõe seu projeto de tradução do *Grande Sertão: Veredas* para o espanhol no prefácio (Nota del Traductor) mencionando que o romance havia sido traduzido para o alemão, francês e inglês, e que conhecendo as duas últimas versões, considerava que os tradutores não se preocuparam em manter o clima linguístico do romance. Na opinião do poeta espanhol, trata-se de um francês e um inglês ortodoxos e levemente matizados de certo coloquialismo. Esclarece que sua tradução está mais exposta a desvios da norma lexical e gramatical, no entanto, ela respeita mais o verdadeiro conceito de tradução no sentido rosiano, empenhando-se em aplicar ao castelhano o mesmo instrumental que Guimarães Rosa aplicou ao português com efeitos semelhantes ao que o autor obteve. Sobre os arcaísmos comuns no interior do Brasil, Crespo admite ter procurado correspondência no espanhol. Quanto à colocação de certas palavras fora das normas tradicionais pelo escritor mineiro, o tradutor manchego opta por não substituí-las pelas corretas na língua espanhola, e sim por repetir essa estratégia na língua de chegada. Por outro lado, a quantidade significativa de nomes de animais, vegetais, alimentos e objetos de diferente natureza, sem correspondência exata no

¹¹ Há opiniões contrárias sobre a avaliação de Rosa a respeito da tradução alemã, como por exemplo: Fábio Luís Chiqueto Barbosa (2010). Para este estudioso, a qualidade excepcional da tradução alemã é um mito ou mal-entendido difícil de ser explicado; esta, naturalmente, não é ruim, mas não muito melhor do que a tradução para o inglês, em alguns aspectos até pior, pois interpreta o texto rosiano livremente, restringindo, portanto a sua polissemia, sem desvios da língua-padrão.

espanhol e cuja sinonímia da língua falada na América seria muito complicada, o tradutor prefere não oferecer uma tradução duvidosa, porém, mantê-los com uma adaptação fonética ortográfica, transcrevendo a pronúncia brasileira é indicada no glossário que acompanha sua tradução. Por exemplo, o termo de origem tupi *acauã*, dicionarizado no Brasil, cujo significado é: ave de rapina da família dos falconídeos, a solução encontrada pelo tradutor é o formato castelhanizado *acauán*, encontrado no glossário mencionado. Como outro exemplo, encontra-se o vocábulo tupi *araçá*, que designa vários tipos de arbustos da família das mitáceas; versado ao espanhol por Crespo como *arazá*.

Com respeito ao título, o tradutor espanhol explana a decisão de uma tradução literal para não seguir o vicioso costume de inventar outro sem a qualidade literária do texto-fonte. O que coincide com a determinação de Meyer-Clason em deixar o título em português na tradução ao alemão. O autor confirma sua aceitação no que diz respeito a essa decisão, em carta datada em 9 de abril de 1964, levando assim para os leitores alemães os termos brasileiríssimos do título no formato original. No entanto, o título em alemão não respeita a bipartição: *Grande Sertão: Veredas*, eliminando a palavra *veredas*. As duas traduções para o espanhol sim respeitam o caráter bipartido do título, divisão representada pelos dois pontos.

Na tradução ao espanhol os termos *sertão* e *veredas* são castelhanizados, e assim, o título fica: *Gran Sertón: Veredas*. Nenhum desses dois termos possui equivalência em espanhol; no entanto, *sertón*, palavra que já havia sido incorporada ao espanhol latino-americano, por tradutores como Garay, por exemplo. A palavra *veredas*, com significado muito diferente na língua espanhola, encontra-se no glossário com sua respectiva explicação. Ainda que “veredas” em espanhol evoque outras ideias, por exemplo, *calçadas*; porém, o termo, aos poucos, é explicado pelo próprio Riobaldo e pela trama do livro. E em espanhol também significa “via”, “caminho”, “passagem”.

A decisão de manter parcialmente o título original em alemão: *Grande Sertão*, e de hispanizar o título completo em espanhol: *Gran Sertón: Veredas*, condiz com os conceitos de Venuti (2002) sobre estrangeirização, como por exemplo, neste caso: levar o leitor até a cultura estrangeira, até a região do sertão brasileiro com sua *secura* e suas *veredas* refrescantes e belas.

Em carta do dia 17 de junho de 1963, dirigida a Meyer-Clason, Rosa escreve:

Naturalmente, eu mesmo reconheço que muitas das “ousadas” expressionais têm de ser perdidas, em qualquer tradução. O mais importante, no livro, o verdadeiramente essencial, é o conteúdo. A tentativa de reproduzir tudo, tom a tom, faísca a faísca, golpe a golpe, o monólogo sertanejo exacerbado, seria empreendimento gigantesco e chinesamente minuciosíssimo, obra de árdua recriação, custosa, temerária e aleatória. (BUSSOLOTI (Org.), 2003, p. 113)

Para Barbosa (2010), ao traduzir as narrativas de Rosa precisa ser avaliada a polifonia do discurso, ou seja, a superposição de suas vozes, caso contrário, pode-se produzir em tradução um texto mutilado em seus aspectos mais importantes.

CAPÍTULO 2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1. Reflexões tradutológicas de Antoine Berman

No livro *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo* (2013), o teórico francês apresenta reflexões audaciosas quanto ao processo de tradução: a “tradução literal”, em contrapartida crítica à “tradução etnocêntrica”. Trata-se de uma crítica a algumas teorias e práticas tradicionais que concebem a tradução como um ato embelezador do sentido, posição esta que provocou mal-entendidos entre os participantes, já que estes profissionais da tradução consideravam o ato de traduzir literalmente o mesmo que traduzir “palavra por palavra”. Segundo Berman existe uma confusão entre a “palavra” e a “letra”, porém, “traduzir a letra de um texto não significa absolutamente traduzir palavra por palavra”. (BERMAN, 2013, p. 20)

Como exemplo prático desta reflexão, o teórico ressalta que os provérbios de uma língua têm quase sempre equivalentes em outra, como por exemplo, em alemão: “a hora da manhã tem ouro na boca”, corresponderia em francês a “o mundo pertence aos que se levantam cedo”; em português se diz “Deus ajuda a quem cedo madruga”.

Traduzir o provérbio seria, portanto, encontrar o seu equivalente (a formulação diferente da mesma sabedoria). Desta forma, frente a um provérbio estrangeiro, o tradutor encontra-se numa encruzilhada: ou busca seu suposto equivalente, ou o traduz “literalmente”, “palavra por palavra”. Não entanto, traduzir literalmente um provérbio não é simplesmente traduzir “palavra por palavra”. É preciso também traduzir o seu ritmo, o seu comprimento (ou sua concisão), suas eventuais aliteraões etc. Pois um provérbio é uma forma. (BERMAN, 2013, p. 20)

Nos casos em que há jogos sonoros, produzidos com o recurso de aliteração, no texto-fonte, e que na tradução para outra língua são representados sob outra sonorização, desta vez válida no idioma de chegada; porém, de uma outra forma; para Berman trata-se do trabalho sobre a “letra”, já que não é uma cópia nem uma reprodução, e sim um jogo de

significantes. Trata-se da transmissão do sentido, sem a estranheza da língua estrangeira.

Berman (2013) cita um texto de Alain, quem diz:

Tenho a ideia de que sempre se pode traduzir um poeta, inglês, latino ou grego, exatamente palavra por palavra, sem acrescentar nada, e conservando inclusive a ordem, até encontrar o metro e mesmo a rima. Eu, raramente, conduzi o experimento até este ponto; é necessário tempo, digo, meses, e uma rara paciência. Chega-se inicialmente a uma espécie de mosaico bárbaro; os fragmentos estão mal juntados; o cimento os liga, mas não os harmoniza. Resta a força, o brilho, até mesmo uma violência, e provavelmente mais do que o necessário. É mais inglês que o inglês, mais grego que o grego, mais latim que o latim... (ALAIN, 1934: 56-57, apud BERMAN, 2013, p. 33)

Essa afirmação coincide com a reflexão de Berman (2013) de que a maioria dos tradutores se desvia de tal relação com a “letra”, como também a maioria das teorias de tradução, condenando a tradução “literal”, “palavra por palavra”.

O teórico francês divide a tradução em três aspectos: a) falando culturalmente, é “etnocêntrica”; b) literariamente, ela é “hipertextual”; c) filosoficamente, é “platônica”. O que por sua vez recobre uma camada mais profunda: “ética”, “poética” e “pensante”, respectivamente. Estes conceitos mais o conceito de “religioso” são o que o teórico chama de “letra”.

Neste estudo do crítico francês o “etnocêntrico” significa trazer tudo para sua própria cultura, às suas normas e valores, considerando tudo o que está fora dela, o que denomina de Estrangeiro, como negativo ou, no máximo, adaptado para incrementar a cultura em questão. Quanto à tradução “hipertextual”, entende-se por esta um texto criado como imitação, paródia, pastiche, adaptação, plágio ou outra transformação formal que se faça a partir de um texto de partida.

Quanto à captação do sentido, Berman (2013) afirma que se a tradução é fiel ao sentido, não o é à “letra”, porém, ele quer dizer que sendo infiel à “letra” estrangeira é fiel à “letra” própria. Capta-se o sentido na língua para a qual se traduz. Para isto, deve-se despojar o texto de tudo que não seja transferível. Berman (2013) afirma que a captação do sentido revela a primazia de uma língua. Para que a anexação apare-

ça, o sentido da obra estrangeira deve sujeitar-se ao idioma-meta. O sentido não é liberado, e sim encerrado numa outra língua, considerada mais ideal, mais racional e mais absoluta, esta é a essência da tradução etnocêntrica, baseada na primazia do sentido, e esse sentido estrangeiro é introduzido de tal forma que seja aclimatado, de modo que “[...] a obra estrangeira apareça como um “fruto da língua própria”. (BERMAN, 2013, p 45, grifos do autor), da língua de destino.

Na tradução etnocêntrica existem duas máximas: uma sustenta que a obra estrangeira deve ser traduzida sem aparecer vestígios do que delataria ser uma tradução; a outra alimenta a ideia de que o trabalho de tradução realizado teria que aparecer como se tivesse sido feito pelo próprio autor na língua de chegada.

Friedrich Schleiermacher, filósofo e teólogo alemão, em seu texto “Sobre os diferentes métodos de tradução”¹², afirma que “o objetivo de traduzir como se o autor tivesse escrito na língua da tradução não é apenas inatingível, senão que também é nulo [...]”. (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 81). Para o filósofo, cada um produz originalmente apenas em sua língua materna, por causa disto, não seria possível alguém se colocar como se tivesse escrito em outra língua. É simplesmente inimaginável. E apresenta um exemplo para esta reflexão:

Mais ainda, o que se responderia se, a um tradutor que diz ao leitor, Aqui te apresento o livro tal como o seu autor o teria escrito se o tivesse escrito em alemão, o leitor contestasse, Eu estou tão agradecido como se você me tivesse apresentado o retrato do homem tal como pareceria se sua mãe o tivesse engendrado com outro pai? (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 89, grifos do autor)

Voltando ao pensamento de Berman (2013), transformação, imitação, adaptação também são modos de hipertextualidade. Nas reflexões do teórico, as exigências da tradução etnocêntrica levam o tradutor a efetuar operações hipertextuais, o que é muito bem típico no classicismo francês com as suas Belas Infieis, e também mais discretamente em nossos dias, na praxe de algumas editoras. A França clássica havia colocado sua língua e literatura como padrão de comunicação, representação

¹² Texto apresentado pela primeira vez em forma de discurso na Academia Real de Ciências de Berlim em 1813 e publicado em 1842, após a sua morte.

e de criação literária; este modelo constituiu-se pela exclusão de todos os elementos linguísticos vernáculos e estrangeiros da língua traduzida. Consequentemente, a tradução só poderia ser uma transposição livre, uma adequação filtrante dos textos estrangeiros, tornando-se então, inteiramente hipertextual. Para o crítico da tradução, a adaptação toma formas mais discretas, formas “sincréticas”, na medida em que o tradutor, em alguns momentos traduz “literalmente”, e em outros “livremente”, ora um pastiche, ora uma adaptação.

Segundo o teórico, questionar a tradução hipertextual e etnocêntrica significa tentar localizar a parte necessariamente etnocêntrica e hipertextual de toda tradução. Isto é: indicar o espaço ocupado pela captação do sentido e a transformação literária. Quer dizer que esse espaço é secundário, que o essencial do traduzir está além, e que a definição da tradução como transferência dos significados e variações estéticas encontrou novamente algo de mais fundamental, resultando na falta de espaço e valor próprios deste tipo de tradução.

Como característica da prosa literária, refere-se à ação de reunir todos os múltiplos espaços linguísticos de uma comunidade.

A prosa literária se caracteriza, em primeiro lugar, pelo fato de captar, condensar e mesclar todo o espaço polilinguístico de uma comunidade. Ela mobiliza e ativa a totalidade das “línguas” coexistindo numa língua. Pode-se ver isso em Balzac, Proust, Joyce, Faulkner, Roa Bastos, Guimarães Rosa, Gadda etc. Assim, do ponto de vista da forma, esse cosmos linguístico que é a prosa, e em primeiro lugar o romance, se caracteriza por uma certa *informidade*, que resulta da enorme mistura das línguas na obra. Ela é característica da *grande prosa*. (BERMAN, 2013, p. 65, grifos do autor)

Devido à enormidade de massa linguística concentrada na obra em prosa manifesta-se um “não controle” de sua escrita, um certo “escrever mal”, arriscando quebrar a formalidade. Porém, isto também representa a riqueza da obra, consequência do “polilinguismo”. Berman afirma que o “principal problema da tradução da prosa é respeitar a *polilogia informe* do romance e do ensaio”. (BERMAN, 2013, p. 67, grifos do autor)

Essas tendências que Berman (2013) analisa como a destruição da letra dos originais, só em prol do benefício do “sentido” e da “bela forma”, são elas: a racionalização, a clarificação, o alongamento, o eno-

brecimento e a vulgarização, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos textuais, a destruição (ou a exotização) das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e idiotismos, o apagamento das superposições de línguas.

Estas tendências formam um todo que ilustra indiretamente o que se entende por “*letra: a letra são todas as dimensões às quais o sistema de deformação atinge.*” (BERMAN, 2013, p. 86, grifo do autor)

Não existem receitas de como traduzir que se oponham às forças deformadoras, tão normativas e dogmáticas como as anteriores. Obviamente o tradutor deve pensar no público ou, com mais precisão, na legibilidade da sua tradução. O tradutor que traduz para o público é levado a trair o texto-fonte; porém, quando não traduz para o público, também o trai porque apresenta uma obra concebida especialmente para tal objetivo.

Uma cultura pode-se apropriar de obras estrangeiras sem haver tido relações dialógicas anteriormente, recebendo o estrangeiro enquanto estrangeiro. Quanto à tradução, sempre se falou sobre fidelidade e exatidão, o que se refere a certa postura do homem em relação a si mesmo, aos outros, ao mundo e à existência; neste caso aos textos. Deixar entrar o estrangeiro é mais que comunicação de uma comunicação, é a manifestação de uma manifestação, já que numa obra se manifesta o mundo na sua totalidade. A manifestação de um texto-fonte que, apesar do fato de que toda obra está relacionada a obras anteriores no polissistema literário e aos seus derivados translinguísticos, é original no espaço de sua própria língua.

No caso de Guimarães Rosa, cuja escrita é uma língua reinterpretada, recriada, que ultrapassa as fronteiras habituais da originalidade e desafia o próprio leitor brasileiro com suas invenções e mudanças de estruturas léxicas e sintático-semânticas é que diante da tarefa de traduzir um autor desse gabarito, a questão de como fazê-lo, como transpor o Estrangeiro, o falar sertanejo do interior de uma região brasileira, Minas Gerais, onde o próprio sertão fala, sem significante equivalente em outra língua, objetivo desta pesquisa. Em outras palavras, o problema está em como transpor o estranhamento que o texto provoca até para o leitor da cultura-fonte, para o qual o romance foi escrito.

No livro de Antoine Berman, *A Prova do Estrangeiro* (2002), o teórico cita um dos mais importantes filósofos-teólogos do século XX, Franz Rosenzweig, quem diz “Traduzir é servir a dois senhores”. Berman explica que, como primeiro senhor, trata-se de servir à obra, ao

autor, à língua estrangeira. Como segundo senhor, de servir à língua para a qual se traduz e a seu público leitor. Aqui surge o que se pode chamar de drama do tradutor. (BERMAN, 2002, p. 15)

2.2. Reflexões tradutórias de Friedrich Schleiermacher

O ensaio intitulado “Sobre os diferentes métodos de tradução”, de Schleiermacher, foi lido por ele em 24 de junho de 1813, na Academia Real de Ciências em Berlim¹³.

Para Schleiermacher (2010), quando se sente que as mesmas palavras na boca de uma pessoa não têm o mesmo sentido que na boca de outra e vice-versa, compreende-se que é preciso traduzir. Se cada palavra de uma língua correspondesse exatamente a uma palavra da outra, que expressassem os mesmos conceitos com as mesmas extensões, se as flexões representassem as mesmas relações, e também coincidissem as formas de articulação, tendo diferenças apenas para os ouvidos, estar-se-ia diante de uma tradução puramente mecânica. Com exceção dos efeitos do acento e do ritmo, o leitor estrangeiro estaria na mesma situação frente ao autor e sua obra que o nativo.

Segundo o teólogo alemão, cada homem é regido pelo poder da língua que ele fala; ele e seu pensamento se fundem como um produto dela, portanto, ele não consegue pensar com determinação nada que se encontre fora dos limites de sua língua. Os seus conceitos, o tipo e limites de suas articulações estão em relação com ela. Mas, por outro lado, cada homem de pensamento livre e espontaneidade espiritual molda também a língua, caso contrário não teria sido possível a formação e desenvolvimento do estado primitivo e rude até a formação completa na ciência e na arte. O filósofo conclui que se a compreensão do discurso já é difícil no mesmo idioma, que consiste na penetração no espírito da língua e na particularidade do escritor, então se trata muito mais de uma arte superior quando se refere às produções numa língua estranha e distante. Todo ato de comunicação acarreta o risco de um mal-entendido, mesmo dentro da mesma língua, ou seja, na comunicação intra-lingual.

Na opinião de Schleiermacher (2010), ao se iniciar a tarefa tradutória, a cautela deve aumentar quando se quer determinar com exatidão os seus fins e considerar os seus meios. O teórico indaga:

¹³ A primeira publicação da tradução foi na *Revista Princípios*. Vol. 14, n. 21, jan./jun. 2007.

Deveria ele [o tradutor] se propor a estabelecer, entre dois homens tão separados um do outro como são os que falam a sua própria língua e desconhecem a do escritor original, e o escritor mesmo, uma relação tão imediata como aquela do escritor e seu leitor original? (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 53)

Schleiermacher expõe dois conceitos de tradução: a paráfrase e a imitação.

A paráfrase é mais utilizada no domínio das ciências; a imitação mais no das belas artes; e assim como todos admitem que uma obra de arte perde seu tom, seu brilho e todo seu conteúdo artístico quando parafraseada, também é certo que ninguém ainda cometeu a loucura de tentar uma imitação de uma obra-mestra da ciência tratando livremente seu conteúdo. (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 57)

Schleiermacher se pergunta qual é o caminho verdadeiro que o tradutor deve seguir se quiser aproximar escritor e leitor. Para ele há apenas dois:

Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá ao seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro. (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 57)

Na primeira proposta o tradutor se esforça por substituir o conhecimento da língua do texto-fonte, do qual carece o leitor, obrigando este a aceitar certas estranhezas e dificuldades de compreensão. Na segunda, a tradução tenta colocar o autor como se ele tivesse escrito a obra na língua de chegada, facilitando ao leitor a tarefa da compreensão. Quanto a isto, Schleiermacher (2010) afirma que tudo o que se fala sobre tradução, como tradução segundo a letra ou o espírito, traduções fiéis ou traduções livres, tem que poder reduzir-se aos dois tipos indicados.

De fato, quanto mais se aproximar a tradução da forma do texto-fonte mais estranheza o leitor sentirá, pois a língua está sendo forçada a uma atitude não cotidiana, conseqüentemente se expor à censura de não ser natural, de se assemelhar mais ao exótico. Portanto, realizar esta

tarefa tradutória com arte e equilibradamente, sem ocasionar prejuízo à língua é a maior dificuldade e desafio enfrentados por um tradutor. Mas a estratégia tradutória a ser escolhida depende em grande parte do tipo de texto, e do grau de literariedade ou poeticidade. Um texto instrumental e técnico não precisa de tradução estranhadora.

2.3. Contribuições teóricas sobre tradução de Haroldo de Campos

Haroldo de Campos (São Paulo SP 1929 - São Paulo SP, 2003) foi poeta, tradutor, ensaísta.

Em “Da tradução como criação e como crítica”, escrito em 1962, Haroldo de Campos define a atividade tradutória como uma desmontagem e remontagem da máquina de criação, como a passagem de um complexo decifrar para um novo e complexo cifrar.

No livro publicado pela Editora Nova Fronteira, em 2011, intitulado *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra*,¹⁴ onde estão reunidos vários ensaios escritos por diversos escritores sobre a obra rosiana, Campos (2011) relata o encontro que teve com o escritor de Cordisburgo, durante o Congresso Internacional do PEN Clube no ano de 1966, nos Estados Unidos; nesse ensaio o crítico literário relata suas reflexões em relação ao romancista mineiro.

Durante a conversa, Rosa expõe o processo de composição de seus textos, em particular do *Grande Sertão: Veredas*. Descreve sua luta com o “demo” na hora da inspiração literária, uma luta corpo a corpo, para depois transformar essa experiência em palavras escritas. Campos (2011) afirma que, depois de ouvir aquele relato, fato relatado por Rosa, ele tem certeza de que o romance é uma espécie de autobiografia. O autor tem algo de Riobaldo, também da onça devoradora de “Meu tio Iauaretê”¹⁵, praticando antropofagia em termos de linguagem, tomando o bem onde o encontra. Considera o autor um escritor voraz no que diz

¹⁴ Esse depoimento de Haroldo de Campos como os depoimentos de Antonio Callado, Décio Pignatari, Antonio Candido, Paulo Mendes da Rocha e Sérgio Sant’Anna foram tomados e gravados para o documentário *Os nomes do Rosa*, produzido por Tereza Gonzalez e Vânia Catani, com roteiro de Ana Luiza Martins Costa, Claufe Rodrigues e Pedro Bial, e direção geral de Pedro Bial, mais tarde reunidos neste livro. Informação encontrada no prefácio da Editora Nova Fronteira sobre a edição.

¹⁵ Essa onça se chama Maria-Maria, tem papel central no “Meu tio o Iauaretê”. A primeira leitura do crítico deste texto foi na revista *Senhor*; o conto foi publicado em *Estas estórias* (1969), obra póstuma.

respeito a sua linguagem, como uma ostra que joga seu estômago para fora, pega tudo o que há para se apropriar, de formas e ideias de todas as fontes possíveis, as introduz de novo àquele estômago, mastiga tudo aquilo e, por último, produz o texto; procedimento que segundo Campos (2011), caracteriza Rosa como um escritor neo-barroco-contemporâneo, Segundo o crítico, o ficcionista dá ao romance um peso metafísico, e aquilo que Rosa disse que fazia como escritor, Riobaldo realiza na sua vivência no sertão, uma espécie de filósofo sertanejo sempre em desentendimento com o demo e extremamente assustado consigo mesmo, já que ama um personagem masculino, o que representa um problema no contexto daquela ética machista e varonil do sertão.

O crítico denomina a tradução de *transcrição*, e diz que quanto mais difícil é um escritor mais traduzido ele é, ou mais vale a pena traduzi-lo. Mas não traduzir no sentido referencial como faz um intérprete num congresso, e sim recriado, reinventado. É fundamental alargar as fronteiras da língua de chegada incorporando-lhe elementos da língua de partida. Por exemplo, falando de uma tradução de qualquer língua para o alemão, o tradutor, em lugar de *germanizar* o sânscrito ou de *germanizar* o grego, deveria *helenizar* e *sanscretizar* o alemão, fazer com que a língua se submetesse ao *soco violento* da língua estrangeira para expandir seus horizontes.¹⁶ Conclui que é isso que deveria ser feito na tradução, correspondendo com o que Rosa fazia na sua linguagem, lançando mão de todos os recursos que tinha, as alterações dos vocábulos, rupturas da estrutura sintática da sentença, o conhecimento de outras línguas, a ressuscitação de muitas palavras caídas em desuso.

2.4. Método orientador para uma análise crítica

Berman (1995) divide o método em diversas etapas: Leitura e releitura da tradução, as leituras do texto-fonte, a procura do tradutor, O projeto de tradução, O horizonte do tradutor, A análise da tradução, A confrontação, O estilo da confrontação, O fundamento da avaliação e, por último, A crítica produtiva.

Segundo o teórico, deve-se efetuar a análise concreta do texto traduzido: 1) Uma pré-análise textual selecionando diversos traços estilísticos fundamentais do texto-fonte; "zonas textuais" problemáticas ou eventos felizes; 2) Uma interpretação da obra que permita uma seleção das suas passagens significativas.

¹⁶ Conceitos de Rudolf Pannwitz citado por Walter Benjamin no seu artigo "A Tarefa do Tradutor", escrito em 1923 apud Heidermann (org.), 2010, p. 225.

Para Berman (1995), neste texto o “projeto” de tradução é o que define o modo pelo qual o tradutor realizará o trabalho da obra em questão. Um aspecto importante é conhecer o tradutor: elementos biográficos, psicológicos, existenciais; se é tradutor ou autor também, em que língua(s), etc. Se ele optou por fazer um trabalho sem paratextos ou uma edição comentada. Em seguida, o teórico chega à confrontação fundamentada, à etapa concreta e decisiva da crítica de tradução.

Convém, portanto, apresentar algumas informações relevantes sobre os tradutores das duas versões em língua espanhola de *Grande Sertão: Veredas*.

a) Ángel Crespo:

Nasceu em Alcolea de Calatrava, em 1926 foi poeta, professor, ensaísta, tradutor e crítico de arte espanhol. Sua obra poética se caracteriza pela oposição ao realismo do pós-guerra; influenciado, então, pelo surrealismo. Foi um dos fundadores do *postismo*¹⁷. Dirigiu sua produção para a chamada “poesia de compromisso”¹⁸, sem abandonar a busca do sentido como objetivo de toda manifestação humana e dos recursos da criação lírica.

Foi ele quem teve a coragem de traduzir pela primeira vez ao espanhol este romance, trabalho que mereceu aplausos do próprio Guimarães Rosa; seu ímpeto poético o leva à invenção de palavras e à alteração das frases, da sintaxe conforme o modelo do autor buscando mais expressividade, como também o desejo de recriar e conseguir o tom das aliterações e demais recursos estilísticos de Guimarães Rosa na sua tradução.¹⁹

Nesta primeira tradução para o idioma espanhol do romance, Crespo apresenta um glossário na última parte do livro, e um prefácio

¹⁷ Corrente vanguardista do pós-guerra, que evoluiu depois para formas de maior compromisso social. Fonte: Seção Literatura do Centro Virtual Cervantes. (BERNABÉ, 2013)

¹⁸ “Después de su etapa de realismo mágico, ya entrados los años sesenta, Crespo se implicó en la lucha contra la dictadura, lo que llevó a su poesía a exacerbar su compromiso social, si bien nunca comulgará con la estética marxista”. (Bonilla, 2013 - Centro Virtual Cervantes)

¹⁹ “De algo no hay duda: algunos de los mejores poemas que pueden leerse en español los firmó Crespo, pues no en vano él puso en nuestro idioma la *Divina comedia*, de Dante y los versos de todos los poetas que habitaban en Fernando Pessoa, dos de las cumbres del arte de la traducción en nuestra lengua.” (Bonilla, 2013 – Centro Virtual Cervantes)

confeccionado por ele próprio. As subseqüentes edições foram publicadas pela editora Seix Barral que realizou várias reimpressões, como as de 1975, 1983 e 1985, e em 1999 foi realizada uma edição de bolso pela Alianza Editorial.

O trabalho do tradutor espanhol norteia-se pelo respeito à formação de palavras, à sintaxe e à sonoridade do romance, como ele mesmo o indica no prefácio que antecede o seu trabalho de tradução desta obra, já mencionado no capítulo 1 da presente pesquisa.

Guimarães Rosa elogiou, de maneira bastante generosa, a tradução espanhola na qual disse ter ouvido sua própria voz²⁰. Já, Mario Vargas Llosa, no seu artigo intitulado “¿Epopéya do Sertón, Torre de Babel o Manual de Satanismo?” (2007), criticou duramente a tradução de Ángel Crespo no mesmo ano em que foi publicada, e considerou o fracasso do tradutor tão grande quanto à ousadia do seu trabalho:

La tentativa de Crespo era soberbia, su fracaso es también excepcional. Su traducción se aparta, en efecto, de todas las modalidades existentes del castellano, pero en ningún momento se impone al lector como una lengua viviente y necesaria; más bien, da la impresión todo el tiempo de algo híbrido, artificioso, fabricado y paródico: recuerda al esperanto. (VARGAS LLOSA, In: *Revista Brasileña* n° 5, 2007, p. 101)

Vargas Llosa tem razão em termos descritivos, só que ele não valoriza o que constata. Ele não percebe que a poética que critica, no fundo é a poética de Guimarães Rosa, que também deve ser a do tradutor.

Na sua viagem ao Brasil em 1965, a convite do Ministério de Relações Exteriores, Crespo conheceu Guimarães Rosa e viajou pelo sertão, fez questão de caminhar e entrar nos famosos barzinhos de beira de estrada em Minas Gerais e escutar as falas dos habitantes, fato que o ajudou a traduzir o romance de Rosa.

A poética deste tradutor espanhol transmite uma visão realista com uma vibração misteriosa no interior do verso. Algumas de suas obras mais significativas neste sentido são: *Poesía, invención y metafísica* (1970), *Juan Ramón Jiménez y la pintura* (1974), *Dante y su obra* (1979), *Estudios sobre Pessoa* (1984) y *El Duque de Rivas* (1986).

²⁰ Em carta datada em 23 de fevereiro de 1967 e dirigida ao Embaixador de Brasil em Espanha, Antonio C. Câmara Canto.

Também escreve uma biografia de Fernando Pessoa, *La vida plural de Fernando Pessoa*, publicada em 1988. A grande obra em prosa deste autor, *Libro del desasosiego*, foi traduzida por Crespo em 1984.

O poeta/tradutor também ressalta a importância e a complexidade do que chama gênero literário independente e menciona ter escrito bastante sobre o assunto. Também dirigiu um seminário sobre tradução na Universidade Central de Barcelona.

Ángel Crespo faleceu em Barcelona no dia 12 de dezembro de 1995.

b) Florencia Garramuño:

Nasceu em Rosario, Argentina, em 1964. É professora associada do Departamento de Humanidades da Universidad de San Andrés, diretora do Programa em Cultura brasileira e Investigadora independente do CONICET. Licenciada em Letras pela Universidade de Buenos Aires, onde se especializou em Teoria literária e Literatura Latino-americana. Recebeu seu PhD em Romances *Languages and Literatures de Princeton University* e realizou seu pós-doutorado no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi professora na Universidade de Buenos Aires e também na Temple University, e professora visitante em diversas universidades do exterior. Foi editora assistente da revista *Margens/Márgenes* e integra o conselho editorial de várias publicações acadêmicas. É co-diretora da coleção de literatura brasileira “Vereda Brasil” da editorial Corregidor. Entre seus livros está *Modernidades Primitivas: tango, samba y nación* (Buenos Aires, Fondo de cultura económica, traduzido ao português pela editoria da Universidade Federal de Minas Gerais e ao inglês por Stanford University. Edita também, com Aguilar e outros, a revista *Grumo*.

c) Gonzalo Aguilar:

Nasceu em Buenos Aires, em 1964, um dos colunistas do site *Cronopios*, doutor em Letras pela Universidade de Buenos Aires (UBA) e professor da Cátedra de Literatura Brasileira e Portuguesa nesta Universidade. Apaixonou-se pelas narrativas de Guimarães Rosa, Machado de Assis e Clarice Lispector e pela poesia de Oswald de Andrade e Drummond. Aguilar descobriu a poesia concreta através de Caetano Veloso, o que foi uma verdadeira revelação. Seu primeiro trabalho nesse âmbito foi “Poemas”, uma antologia da poesia de Augusto de Campos. Alguns anos depois, em 1999, editou no México uma antologia de poe-

mas, ensaios, manifestos e traduções de Haroldo, Augusto e Décio Pignatari, intitulada *Galaxia Concreta*. O livro *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista* (2003) é, portanto, o resultado de muitos anos de dedicação ao movimento da poesia concreta e às vanguardas em geral. Lançou o livro *Por una ciencia del vestigio errático* (Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade, 2010).

Sobre a filosofia e estratégia de tradução do romance de Guimarães Rosa, eles escreveram no prólogo da obra traduzida que apostaram em: “extremar las capacidades ingeniosas del castellano para reconstruir ese mundo simultáneamente legendario y cotidiano de Rosa es lo que hemos intentado con esta nueva traducción.” (ROSA, 2011)

Aguilar declara, em entrevista concedida a Adán Méndez, da *Revista de Libros de El Mercurio*, no domingo 1º de junho de 2008, por que era necessário realizar uma nova tradução ao espanhol do romance de Guimarães Rosa:

Un clásico es el texto que soporta y exige más de una traducción -comprueba Aguilar-. Las traducciones no sólo trasladan un texto de una lengua a otra sino que son un testimonio de cómo se lee en un determinado momento. Y así como los clásicos pueden ser leídos en cualquier época, cuando son traducidos, cada época lo hace a su manera. La traducción de *Grande Sertão: Veredas* es un testimonio de cómo se leía a fines de los años sesenta, de cómo la narrativa hispanoamericana de esos años había instaurado una nueva concepción de la narración y de cómo la traducción de Guimarães era no sólo un acercamiento a Brasil sino una incorporación del escritor brasileño en los debates literarios de ese entonces. (MÉNDEZ, 2008)

Sobre a tradução feita por Crespo, Aguilar (2008) ressalta que se trata de um trabalho muito bom, mas que foram encontrados alguns aspectos problemáticos, como por exemplo, que o poeta espanhol havia trabalhado com o conceito de que o léxico de Rosa ou o do português do Brasil é intraduzível. Assim, toma como neologismos palavras que são de uso corrente em português e não traduz outros termos que têm sua correspondência em castelhano, fato evidente em nomes de animais, plantas e topônimos. Aguilar (2008) opina que Crespo estaria muito apegado à sintaxe rosiana, sem perceber claramente quando se trata da sintaxe própria do português brasileiro ou da proveniente do experimen-

talismo de Guimarães Rosa. Na opinião do escritor/tradutor argentino, *Grande Sertão: Veredas*, lido no idioma de partida, é um texto fluente e que prende o leitor, porém a versão de Crespo resulta muitas vezes cortada e difícil de seguir. Na versão argentina tentou-se obter a fluidez da leitura sem normalizar demasiado o texto.

Os tradutores apresentam no prólogo da tradução uma introdução rica em detalhes sobre a obra de partida em questão. Eles declaram que a riquíssima descrição da flora e da fauna feita por Rosa, da qual surgem termos sem equivalentes em castelhano, já que são próprios do Brasil, levou-os a seguir o próprio critério de traduzir todo o possível, orientando-se por vocábulos indígenas compartilhados pelo castelhano e o português. A decisão de não incluir notas de rodapé e nem glossário, sabendo do risco, foi ousada, já que esse havia sido o conselho dado pelo próprio escritor do romance aos tradutores das outras línguas às quais a obra tinha sido vertida anteriormente. Os tradutores argentinos optaram pela incorporação da explicação de alguns poucos termos no próprio texto, apelando à inteligência e à imaginação do leitor. A partir dessa proposta tradutória enfrentaram a empreitada.

2.5. Interferências e dificuldades resultantes do contato com línguas próximas

No processo tradutório de línguas próximas são encontradas facilidades e dificuldades específicas que existem provocadas pelas próprias semelhanças, como neste caso com os pares de idiomas português-brasileiro e o espanhol, o que por sua vez apresenta diferenças de variedades entre Espanha e Argentina.

Num estudo feito por Heloísa Pezza Cintrão, a pesquisadora expõe que a noção de “interferência” ou “transferência” é abordada nos estudos de aquisição de L2 (segunda língua) e daí passa aos Estudos de Tradução. Quando as línguas são próximas, as tentativas de empréstimo são relativamente mais bem-sucedidas. As probabilidades de interferência entre línguas moderadamente similares teriam potencialmente as maiores incidências de erros devido ao empréstimo e a falsos amigos. No caso de um aprendiz falando ou escrevendo na L2, o sentido da interferência se verifica da LM (língua materna) para a L2. O empréstimo, suposto motor do fenômeno da transferência, no caso da aquisição de L2 (sentido LM >L2), isto poderia explicar também o fenômeno da transferência na tradução direta escrita, que parece se apresentar na direção inversa. Heloísa Cintrão explica assim:

A percepção da frequência de uso em diferentes domínios discursivos, registros ou mesmo dialetos entre um par de sinônimos intralingüísticos requer um domínio amplo e refinado dos sistemas lexicais e das relações desses sistemas com fatores pragmáticos e discursivos que interferem nos efeitos de sentido de um enunciado ou texto, e isso tem evidentes implicações para pensar o que significa compreender para traduzir. (CINTRÃO, 2006, p. 77)

Com seu estudo, Citrão obtém a prova circunstancial de que a probabilidade de interferência entre o português e o espanhol é mais significativa entre palavras gramaticais e estruturas sintáticas do que lexicais. Certas estruturas pareceriam não provocar grandes dificuldades de compreensão auditiva ou leitora; porém, em combinações com outras diferenças sintáticas entre as duas línguas, podem ocorrer distorções significativas de interpretação de um enunciado.

Existe de fato uma semelhança considerável de bases lexicais entre o português e o espanhol, pelo menos de ordem etimológica, dentre as quais se encontram os falsos amigos: formas parecidas foneticamente, e em geral, também etimologicamente, que possuem sentidos diferentes, inclusive opostos em alguma ocasião, ou que pertencem a registros diferentes; o que pode ocasionar uma falsa expectativa de entendimento, quando na realidade trazem confusão e complicam a tarefa de compreensão.

A Profa. Dr. Adja Barbieri Durão, da Universidade Federal de Santa Catarina, realiza pesquisas e orienta alunos na questão dos falsos amigos no que diz respeito às línguas espanhola/portuguesa. Maria Beatriz Melgarejo de Sestrem, orientada pela professora mencionada, apresentou, como dissertação de mestrado o trabalho intitulado “Estudo Comparativo de Equivalentes de Tradução de Falsos Amigos Presentes em Dicionários (Espanhol-Português)”. A pesquisa conclui que tradutores e professores, apesar de proficientes nestes idiomas, precisam prestar bastante atenção, já que este fenômeno pode constituir uma armadilha.

Durão e Francis (2009) falam sobre os problemas das interferências provenientes do trabalho com línguas irmãs:

Como se sabe, o português e o espanhol têm uma proximidade tipológica muito grande, afinal procedem de uma mesma língua mãe – o latim –, Além disso, esses idiomas permaneceram em con-

tato em extensas zonas territoriais, portanto, tanto por sua procedência em comum como pelo intenso contato havido entre eles, a aprendizagem de uma dessas línguas tendo a outra por base, por um lado, oferece facilidades, mas, por outro, dificuldades, as quais são fontes potenciais de interferências. (DURÃO; FRANCIS, 2009, p. 80).

A incidência de falsos amigos ou heterosemânticos encontrados neste par de idiomas pode levar a confusões e interpretações errôneas no momento de decisões tradutórias.

A falta de algum termo e de seu significante leva a procurar uma solução com a adaptação fonética do mesmo no idioma de chegada, adaptação que se torna possível por causa da proximidade destas línguas. Dois exemplos específicos, sobre esta última questão encontram-se no título do romance, matéria prima desta pesquisa, *Grande Sertão: Veredas*: “sertão” e “veredas”, já mencionados neste estudo. O primeiro termo sofreu uma castelhanização por parte dos tradutores: *sertón*; e o segundo ficou *veredas*, exatamente na mesma grafia. No entanto, este último vocábulo entende-se em espanhol de América como calçada para pedestre nas ruas ou praças da cidade. Por outro lado, essas soluções têm alguma tradição na prática tradutória, pois já aparecem em traduções anteriores de literatura brasileira para o espanhol. Na intensa correspondência com seu tradutor italiano, Guimarães Rosa explica o significado de “veredas” em português do Brasil:

De longe, a gente avista os buritis, e já sabe: lá se encontra água. A vereda é um oásis. Em relação às chapadas, elas são, as veredas, de belo verde-claro, aprazível, macio. O capim é verdinho-claro, bom. As veredas são férteis. Cheias de animais, de pássaros. [...] em geral, as estradas, na região, preferem ou precisam de ir, por motivos óbvios, contornando as chapadas, pelos resfriados, de veredas em veredas. (Aí, talvez, a etimologia da designação: *veredas*). (BIZARRI, 1981, p. 22-23, grifos do autor)

Além das dificuldades e desafios corriqueiros que são enfrentados na tarefa tradutória habitual, os tradutores se defrontam com aquelas provenientes das particularidades linguísticas da linguagem rosiana.

2.6. Processos linguísticos, conceitos sobre lexicologia, semântica, morfologia, sintaxe, morfossintaxe, figuras de linguagem

Antes de entrar na análise textual no capítulo 3, apresentam-se neste subcapítulo conceitos básicos referentes a processos gramaticais, os quais servem de base nesta análise dos textos: fonte e respectivas traduções.

Como Azeredo (2012) ressalta, ao longo dos séculos XIII, XIV e XV o português era o meio de expressão de um vasto conjunto de obras escritas. Porém, foi durante o transcurso dos séculos XV, XVI e XVII, como sintoma da revolução cultural do Renascimento, que poetas, cronistas, historiadores e naturalistas, enriqueceram a língua portuguesa escrita com as chamadas formas eruditas, fundamentalmente de origem latina. Foi por influência do Renascimento que o português recebeu um número considerável de palavras relativas às artes, de origem italiana. Nos séculos XVII e XVIII foi a vez da língua francesa contribuir com um número significativo de verbos, substantivos e adjetivo. A chegada dos europeus e seu conseqüente contato com as populações indígenas do Brasil e com os indivíduos trazidos da África foi uma situação decisiva para o enriquecimento do léxico do português brasileiro com palavras como: *arapuca*, *jabuti* e *moqueca*, de origem tupi, e *molambo*, *quitute*, *cochilar*, de origem africana. Chegando ao século XX, e devido à internacionalização da tecnologia americana, o inglês vem emprestando diversos termos à língua portuguesa.

Existem, basicamente, dois processos de formação de palavras: derivação e composição. Segundo Azeredo (2012), o primeiro processo consiste, por definição, numa palavra formada por derivação quando provém de outra, dita primitiva, por exemplo: jardineiro deriva de jardim; incapaz deriva de capaz. No segundo processo, uma palavra é formada por composição quando resulta da união de dois ou mais vocábulos simples, como por exemplo: *guarda-roupa*, *porco-espinho*, *azul-marinho*, *fotomontagem*, *motosserra*, *eletrodoméstico*.

Além das alterações na sua composição mórfica sofridas por uma língua ao longo do tempo, existe a mudança semântica. Por exemplo, do substantivo *barco* deriva o verbo *embarcar*, que ampliou seu uso e conseqüente o significado, para o ato de tomar qualquer condução, já seja barco, trem, ônibus, avião. Como exemplo de restrição semântica, pode-se observar a palavra ônibus que, como afirma Azeredo (2012), originariamente significava “para todos” (do latim *omnibus*), assumiu com o tempo o significado exclusivo de “veículo rodoviário para uso coletivo”. Para o gramático: “o que levou a comunidade a consagrar *embarcar* e

ônibus nos significados que conhecemos hoje foi o princípio da criatividade”. (AZEREDO, 2012, p. 398)

Os exemplos anteriores ilustram alguns dos aspectos através dos quais qualquer língua sofre modificações constantes: criação de novas formas lexicais ou acréscimo de novas acepções a formas lexicais já existentes. Este processo recebe o nome de neologia, e de neologismos às formas e acepções criadas ou absorvidas pelo seu léxico.

Para Alves (1990, p. 5): “o neologismo pode ser formado por mecanismos oriundos da própria língua, os autóctones, ou por itens léxicos provenientes de outros sistemas linguísticos”.

Em Alves (1990) encontra-se uma divisão da formação neológica: neologismos fonológicos; neologismos sintáticos; conversão; neologismos semânticos; outros processos: truncação, palavra-valice, reduplicação e derivação regressiva; neologismos formados por empréstimos; sentimento de neologia: inserção do neologismo no dicionário.

A prefixação e sufixação são também processos de formação de palavras, alguns dos processos mais utilizados por Guimarães Rosa na criação de neologismos, como também a aglutinação; segundo Alves (1990), eles pertencem ao processo de formação dos neologismos sintáticos.

Essas técnicas de formação de vocábulos são processos tradicionais e naturais em muitas línguas e muitos textos, mas, que o criador de *Grande Sertão: Veredas* utiliza, como diz Proença (1958), de uma maneira inusitada e original:

Criava o seu vocábulo, sonoro e claro, sem preocupar-se com o veto gramatical aos hibridismos e proclamava sua adesão a um conceito de liberdade artística: daí por diante utilizaria o instrumento que melhor transmitisse sua mensagem, sem indagar-lhe a origem ou a idade. Dessa liberdade resultam aproximações que causam estranheza – regionalismos vizinhando com latinismos, termos da língua oral e da linguagem castiça entrelaçando-se, contiguidades -surpreendentes do português arcaico e de formas recém-nascidas, mal arrancadas do porão das latências idiomáticas, a estrita semântica dos termos etimológicos e translações violentas, de impulso metafórico ou não. (PROENÇA, 1958, p. 71-72)

Também ocorre que a forma da palavra é sensível aos fenômenos sintáticos, portanto a morfologia trata de fatos que se relacionam ao léxico e a sintaxe.

Segundo Souza e Silva; Koch (1995), as frases são estruturas verbais por meio das quais se estabelece a comunicação. Elas descrevem juízos, ações, situações ou episódios, exteriorizam sentimentos, expõem solicitações ou ordens. As frases organizam e combinam elementos lexicais e morfológicos seguindo certas normas gramaticais, e isso caracteriza a estrutura sintática.

Para Souza e Silva (1995), o que denomina *conteúdo proposicional* é aquilo do qual a frase fala e que se encontra veiculado por meio de elementos linguísticos: fonemas, morfemas, vocábulos escolhidos a partir dos inventários oferecidos por cada língua (paradigmas) e combinados seguindo certos princípios de organização (sintagmas), o que recebe a denominação de *proposição* ou *oração*. Cada língua possui um conjunto de fórmulas semelhantes, o que se conhece por *regras de escritura*, de *estrutura frasal* ou de *base*.

Coutinho (1991) destaca que o processo de evolução da linguagem tem demonstrado que as palavras começam sendo poéticas, porém acabam como puros conceitos. Após a revelação dos significados poéticos das palavras pelos artistas, estas entram no âmbito da linguagem corrente e, com o uso, sofrem um desgaste, e assim, tornam-se puros significados conceituais. A missão do poeta é, então, revitalizar a palavra, fazê-la recobrar a sua expressividade originária. Para isso, o escritor tem que chamar a atenção do leitor para o “significante”, o que pode ser realizado de muitas formas diferentes. Com base nas palavras de Coutinho (1991), conclui-se que duas das técnicas mais comuns utilizadas por Rosa são: alterar o “significante” e criar um neologismo, e associar o “significante” a uma série de outros, fazendo-o funcionar como uma espécie de *leitmotiv*.

Outro aspecto importante analisado neste trabalho são as figuras de linguagem que fazem parte da retórica. Segundo Cherubim (1989), em quanto a gramática põe em destaque a técnica interna do sistema linguístico, a retórica classifica as diversas possibilidades de colocar em movimento essa funcionalidade com o fim de alcançar um efeito tão eficaz quanto possível.

Atualmente, existe um grande interesse pelo estudo das figuras de linguagem, especialmente em relação ao estilo dos falantes-escritores, compreendendo por estilo a maneira de cada um, na qual

existem traços idiossincráticos que se repetem no contexto das próprias figuras, os quais engendram os traços pertinentes da língua idiolética. (CHERUBIM, 1989, p. 6)

Para Azeredo (2012), as figuras de linguagem podem operar no campo da semântica lexical, da construção gramatical, da associação cognitiva do pensamento ou da camada fônica da linguagem. Assim, dividem-se tradicionalmente em: figuras de palavras, figuras de construção ou de sintaxe, figuras de pensamento e figuras tônicas. Como as palavras, as figuras de linguagem não possuem significação isoladamente, elas se encontram inseridas na macrossemântica do texto, tendo a sua funcionalidade no amplo complexo da textualidade.

À medida que estas figuras aparecerem no texto-fonte, e sendo consideradas relevantes para a análise, serão denominadas dentro da classificação tradicional, como por exemplo: pleonasmos, onomatopeias, metonímias, metáforas, aférese, trocadilhos, aliteraões, anacolutos, arcaísmos, polissemia, perífrases ou circunlóquios, etc. Recursos estilísticos utilizados constantemente por Guimarães Rosa na criação da sua prosa poética.

CAPÍTULO 3. ANÁLISE DOS TRECHOS SELECIONADOS: DO TEXTO-FONTE E DAS DUAS TRADUÇÕES

Neste capítulo, apresenta-se a análise dos três trechos selecionados.

O primeiro trecho denominado: *causos*, *estórias* e *personagens*, corresponde às primeiras páginas do romance; Riobaldo, *personagem/narrador*, conta aventuras da sua vida passada ou relatos ouvidos em outros tempos, algumas vezes sem os situar nos aspectos temporais ou causais. Esta parte da sua fala, embora figurem os principais episódios e personagens da vida do narrador, não tem a sequência lógica e cronológica da narrativa tradicional, deixando o leitor desorientado pela aparência caótica e desordenada da narrativa, como se os conectivos explicativos desta tivessem sido apagados deliberadamente.

Os trechos examinados são apresentados em formato sinóptico, o que permite uma visão simultânea, diretamente comparativa dos textos analisados – dividido em três colunas: a primeira correspondente ao texto-fonte, a segunda à tradução de Ángel Crespo, e a terceira à tradução de Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar. As três versões, por sua vez, dividem-se em parágrafos consecutivos com as análises correspondentes a cada evento, destacando-se os considerados mais relevantes pela autora desta pesquisa, em negrito e sublinhado.

O segundo trecho escolhido para análise é, para Rosenfield (1992), o *causo*²¹ de Maria Mutema, caso este que se encontra na terceira sequência do roteiro de leitura de Rosenfield (1992), intitulado “O que é ser jagunço?”.

Walnice Nogueira Galvão (1991, p. 409) diz que o *causo* de Maria Mutema: “[...] é o mais extenso, o mais completo e o mais importante para o romance”. Caso este que é a reprodução da narração de um contador de histórias, o jagunço Jõe Bexiguento.

O terceiro trecho selecionado consiste no julgamento do personagem Ze Bebelo, um episódio que, para esta análise, divide-se em dois momentos. Este consiste em falas e debates altamente retóricos de jagunços de vários níveis culturais e linguísticos, e de registros.

Para facilitar a orientação, apresentam-se abreviações, somente utilizadas neste capítulo: T1 (tradução de Crespo), T2 (tradução de Garramuño e Aguilar). Indicando o texto-fonte com TF e GSV para *Grande*

²¹ Rosenfield usa o termo “causo”, porém este registro não se encontra em *Grande Sertão: Veredas*. No romance este tipo de narrativa popular curta é chamado “caso”.

Sertão: Veredas. Nas tabelas destaca-se a ocorrências analisadas com sublinhado e negrito. No texto da análise o destaque das palavras em questão é o itálico.

3.1. Primeiro trecho: casos, estórias e personagens

Guimarães Rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
<p><u>-Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvores no quintal, no baixo de córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade.</u> Daí, vieram me chamar. <u>Causa dum bezerro:</u> branco, <u>erroso</u>, os olhos de nem ser -; e com máscara de cachorro. <u>Me disseram</u>, eu não quis avistar. Mesmo que, com defeito como nasceu, arrebitado de beijos, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo. <u>Povo prascóvio</u>. Mataram. <u>Dono dele nem sei quem for</u>. Vieram me emprestar minhas armas, cedi. Não tenho abusões. <u>O senhor</u> ri certas risadas... Olhe: quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente – depois, então, se vai ver se deu mortos. <u>O se-</u></p>	<p><u>-Nonada. Los tiros que usted ha oído han sido no de pelea de hombre, Dios nos asista. Apunté a un árbol, en el corral, en el fondo del barranco. Para estar en forma. Todos los días lo hago, me gusta; desde apenas en mi mocedad.</u> Entonces, fueron a llamarme. <u>Por mor de un becerro:</u> un becerro blanco, <u>defectuoso</u>, los ojos de no ser – habrása visto- y con careta de perro. <u>Me lo dijeron;</u> yo no quise verlo. Incluso que, por defecto de nación, remangado de hocicos, parecía reírse como persona. Cara de gente, cara de can: decidieron que era el demonio. <u>Gente parva</u>. Lo mataron. <u>Dueño suyo, no sé quién fuese</u>. Vinieron a que les prestase mis armas, se las cedí. No tengo supersticiones. <u>El señor</u> ríe ciertas risotadas... mire: cuando es tiro de verdad, primero la jauría empieza a ladrar, instantáneamente; después, se va entonces a ver si hubo muertos. <u>El señor</u> apechugue, esto es el</p>	<p><u>-Nonada. Los tiros que usted oyó no fueron de pelea de hombre, no, Dios me libre. Le apunté a un blanco en el árbol, en el corral, en la bajada del arroyo. Para practicar. Lo hago todos los días,</u> me gusta; <u>desde que era bien joven</u>. Por eso me vinieron a buscar. <u>Por causa de un ternero:</u> blanco, <u>defectuoso</u>, con ojos de no ser; y con semblante de perro. <u>Me dijeron;</u> yo no quise mirarlo. Tanto que, por defecto como nació, con el hocico arremangado, cuando se reía parecía persona. Cara de gente, cara de perro; decidieron: era el diablo. <u>Pueblo ignorante</u>. Lo mataron. <u>Ni sé quién era su dueño</u>. Vinieron a pedirme mis armas; se las di. Yo <u>supersticioso</u> no soy. <u>Usted</u> se ríe de una manera... Mire: cuando es tiro de verdad primero la jauría empieza a ladrar, instantáneamente. Después, ahí se va a ver si hubo muertos.</p>

<p>nhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucuia. Toleima, para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade. O Urucuia vem dos montões oestes. Mas, hoje, que na beira dele, tudo dá – fazendões, almargem de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda vírgens dessas lá há. O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda parte. (1994, p. 11)</p>	<p>sertón. Algunos quieren que no lo sea: que situado está el sertón por los campos generales de fuera a dentro, dicen ellos, al final de los rumbos, en las tierras altas, más allá del Urucuia. Tontunas. Entonces, para los de Corinto y del Curvelo ¿esto de aquí no es llamado sertón? ¡Ah, qué más tiene! El sitio sertón se extiende: es donde los pastos no tienen puertas, es donde uno puede tragarse diez, quince leguas, sin topar con casa de morador; es donde el criminal vive su cristo-jesús, apartado del palo de la autoridad. El Urucuia viene de las montañas oestes. Pero hoy, de todo hay a su vera: hacendones de haciendas, praderíos de prados de buen rendir, las vegas; cultivos que van de bosque en bosque, de maderas bien gordas, que incluso vírgenes los hay por allí. Los campos generales mucho se extienden. Aquellos campos son sin tamaño. En fin, cada uno lo que quiere aprueba, ya lo sabe usted: pán o torta, según te importa... el sertón está en todas partes. (1967, p. 13)</p>	<p>Hay que aguantarse. así es el sertón. Algunos quieren que no lo sea: que el sertón está cerca- do de mesetas de afuera hacia adentro, dicen al final del rumbo, en tierras altas, más allá del Urucuia. Bobadas. Para los de Corinto y de Curvelo, entonces, ¿lo de acá no es sertón? ¡Qué tontería! Lugar sertón se ensancha: es donde los pastos no tienen límite: donde se puede correr diez, quin- ce leguas, sin toparse con ninguna casa, y donde el criminal vive su jesuscristo, alejado de la vara de la autori- dad. El Urucuia viene de los montes oestes. Pero, hoy, que a su orilla da de todo: hacendones de haciendas, pasturas de pastos de buen rendi- miento, sembradíos; cultivos que van de selva a selva, maderas gordas, hasta vírgenes hay allá. Los campos corren alrededor. Esos campos son sin tamaño. Ya sabe, cada uno aprueba lo que quiere: sobre gustos, no hay nada escrito. El sertón está por todas partes. (2011, p. 23)</p>
---	---	--

O romance começa com o termo *nonada*, segundo Castro (1970), formado por *non*, forma arcaica de *não*, e *nada*. Ou também: *bagatela*,

insignificancia, coisa sem coisa, ninharia, segundo os dicionários Houaiss (2009) e Aulete online. Segundo Castro (1970), Guimarães Rosa emprega esse vocábulo em seis ocasiões em *GSV*, em quatro delas significando a forma reforçada de negação. Esta palavra sozinha constitui, como destaca Nilce Martins (2001), a primeira frase e a primeira estranheza, também se encontra no último parágrafo da obra. Na T1 e T2 nota-se que os tradutores optaram por traduzir de modo literal, já que em espanhol o termo, também em desuso, tem o mesmo significado que em português, acepção encontrada no DRAE, e também formada pelos morfemas *no + nada*.

Para Campos (2011), Guimarães Rosa é um clássico da língua e um escritor-inventor de ponta, com um poder linguístico extraordinário. Porém, às vezes, parecia que estava inventando, embora estivesse “simplesmente” ressuscitando palavras que existiam sepultadas num léxico riquíssimo e tradicional da língua portuguesa, desconhecido hoje em dia. Mas, neste caso, o crítico explica que o escritor mineiro coloca nelas um peso metafísico do sertão, onde Riobaldo é um personagem em constante luta com o demo. Ou seja, os tradutores usam o mesmo procedimento do autor: a revitalização de uma palavra caída em desuso.

Na oração no TF *Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja*, se observa uma colocação sintática não tradicional, típica da oralidade regional, com ênfase na partícula negativa colocada no final da oração principal, seguida de um apelativo, uma oração incompleta, comum na comunicação oral. Na T1, encontra-se: *Los tiros que usted ha oído han sido no de pelea de hombre, Dios nos asista*; o tradutor espanhol coloca a partícula negativa depois dos dois verbo, não no final, o que também demonstra uma estranheza no espanhol, já que a forma usual é com a partícula antes do verbo conjugado, enfatizando assim a negação. Na T2, os tradutores optam por utilizar uma estrutura gramatical tradicional, padrão, e, além disso, por repetir a negação, colocando a partícula negativa novamente e entre vírgulas: *Los tiros que usted oyó no fueron de pelea de hombre, no, Dios me libre*; o que também enfatiza a negação e o pleonasma. A frase anterior também apresenta uma elipse do artigo masculino no início da frase, o qual teria que anteceder o substantivo *tiros*, como dita a norma padrão. Nas duas versões os tradutores optaram por eliminar essa particularidade provocada pela falta desse artigo no TF, e colocar o artigo em espanhol *los*. Solução que, sob a luz das teorias tradutórias de Berman, não traduz a “letra” do texto fonte, o que resulta em tradução etnocêntrica.

Quanto à *Deus esteja*, Rosa apresenta uma frase incompleta, elíptica, extremamente sugestiva, ao passo que os tradutores preferem uma

locução completa, usual, sem a elipse, diminuindo assim a polissemia, ou seja, usos figurados, por metáfora ou metonímia, por extensão de sentido, analogia. Trata-se de outro desvio do usual e do esperado, de uma “qualidade diferencial”, que causa estranheza. Para ilustrar melhor esta questão, apresenta-se um trecho de Yuri Tynianov, formalista russo:

(...) a literatura contemporânea não pode ser estudada isoladamente. A existência de um fato literário depende de sua qualidade diferencial (isto é, de sua correlação seja com a série literária, seja com uma série extraliterária), em outros termos, de sua função. (TYNIANOV, 1971, p. 109)

Mais adiante, neste parágrafo do TF que está sendo analisado, encontra-se uma passagem com algumas particularidades semânticas, ou seja, com diferentes significados: *Alvejei mira em árvores no quintal, no baixo de córrego*. O TF apresenta a prática de tiro-ao-alvo em árvores, em outras palavras, em várias árvores do quintal, na parte mais baixa do córrego, que também se encontra no quintal. Na T1: *Apunté a un árbol, en el corral, en el fondo del barranco*, Crespo expõe uma tradução um tanto inesperada, já que o poeta/tradutor muda o plural de *árvores*, transmitindo a ideia de que se atira para qualquer árvore existente no quintal; o singular, em espanhol *árbol*, o que muda a imagem do TF para a de mirar a um só ponto, para uma árvore determinada. Quanto ao termo *quintal*, Crespo e os tradutores argentinos traduzem como *corral*, palavra com um significado bastante diferente em castelhano. Segundo o DRAE: “Sitio cerrado y descubierto, en las casas o en el campo, que sirve habitualmente para guardar animales”. O tradutor espanhol traduz por *barranco*. Na T2, encontra-se a tradução: *Le apunté a un blanco en el árbol, en el corral, en la bajada del arroyo*. Nota-se que os tradutores argentinos preferem seguir a opção de Crespo, com o singular do substantivo *árbol*, e com *quintal* por *corral*; porém, para *córrego*, empregam uma expressão pertinente e explicativa que define melhor o termo do TF: *en la bajada del arroyo*.

Por meu acerto, nesta locução preposicional, e em muitos outros trechos, Rosa usa *por* e *para* sem muita distinção, o que é usual no português popular do sertão, porém, sob o viés da norma culta, transmite estranheza. Na T1 e T2, os tradutores utilizam a preposição *para* em vez de *por*, conforme o espanhol padrão, de modo que se perde a “qualidade diferencial” e a estranheza, e assim observa-se um texto-meta domesticado.

Em *Todo dia isso faço*, há uma inversão sintática (hipérbato) quanto ao objeto direto *isso*, em relação ao verbo *faço*, que para a gramática tradicional deveria estar depois do verbo. Quanto a *todo dia*, locução adverbial temporal, pela norma deveria estar no final da frase. Observa-se nas traduções uma tendência à correção dessas particularidades do estilo do autor. Na T1, a estranheza só se mantém na inversão da locução adverbial: *Todos los días lo hago*; e na T2, não há estranheza nenhuma: *Lo hago todos los días*.

Esse período termina com uma frase elíptica, pela omissão do verbo, que normalmente deveria anteceder o advérbio *mal*, em *desde mal em minha mocidade*. Trata-se de uma curiosa construção, tipicamente rosiana, para a qual as duas versões apresentam diferenças. Na T1, o tradutor procura uma solução quase palavra por palavra com *desde apenas en mi mocedad*, reconfigurando o TF; na T2, os tradutores não reproduzem o recurso estilístico com a construção *desde que era bien joven*; uma solução em espanhol-padrão. Para Berman uma solução que empobrece a qualidade do TF.

No TF, em *Causa dum bezerro*, há uma supressão de parte da locução preposicional, o que normalmente seria “Por causa de”, portanto, tem-se um desvio da norma culta. Na T1, encontra-se *Por mor de un becerro*, o tradutor procurou reconfigurar por aférese (supressão do fonema no começo da palavra), já que, *por mor de*, equivale a *por amor de*. Na T2 não ocorre aférese, dado que a locução *Por causa de un ternero*, não reconstrói esse recurso estilístico.

Quanto ao vocábulo não dicionarizado *eroso*, Daniel (1968) denomina esse tipo de formação *neologismos de função*. O adjetivo é formado a partir do radical do substantivo *erro* mais o sufixo *oso*. Os tradutores, tanto na T1 quanto na T2, não reconfiguram essa criação da palavra, e a traduzem por um vocábulo dicionarizado da língua espanhola: *defectuoso*, apagando assim a criação rosiana no TF.

Em *Me disseram*, a colocação do pronome no começo da frase é aceito no português brasileiro falado, porém não pelas normas da escrita. Portanto, no registro usado por Riobaldo só caberia a ênclise. Em espanhol não existe essa diferença entre oralidade e escrita na colocação do pronome, conseqüentemente, nas traduções perde-se a conotação de coloquialidade, pois a próclise não pertence a nenhum registro específico. O que chama a atenção, do ponto de vista das línguas-alvo, é a elipse do objeto direto, insólita em espanhol. A T1 apresenta uma solução padrão, a T2 se desvia da norma, assumindo a falta de objeto direto (pronome oblíquo), produzindo assim uma “qualidade diferencial”, mediante um desvio da linguagem padrão.

Prascóvio é uma variante linguística, por epêntese (adição de uma letra ou de uma sílaba no meio da palavra), de *pacóvio*, tolo, ingênuo. No TF: Povo *prascóvio*; expressão traduzida por Crespo como: *Gente parva*. *Parva*, segundo o dicionário da RAE é um adjetivo que significa *pequeno*. Já os tradutores argentinos optaram por *Pueblo ignorante*. As soluções tradutórias encontradas nas duas versões não reconfiguram o neologismo criado por epêntese que se apresenta no TF.

Em *Dono dele nem sei quem for*, Guimarães Rosa brinca com o verbo no futuro do subjuntivo *for*, gerando uma estranheza. Na T1, Crespo traduz com o verbo no pretérito imperfeito do subjuntivo *fuese*, praticamente um anacoluto, e com isto traz a estranheza para a língua espanhola, reconhecendo também a inversão sintática da frase. Já na T2, optou-se por uma tradução etnocêntrica, sem nenhuma singularidade, tanto do tempo verbal quanto da sintaxe: *Ni sé quién era su dueño*.

O senhor, no TF, representa, em português brasileiro, tratamento formal da segunda pessoa do singular. Em espanhol *El señor*, expressão que Crespo, na T1, utiliza como tradução literal, representa a terceira pessoa na língua espanhola, o que muda a mensagem da frase, sendo de um registro bem mais formal e antiquado do que no TF. Na T2, os tradutores traduzem pelo termo *Usted*, tratamento que se utiliza para a segunda pessoa do singular formal. Na segunda aparição desta expressão, os tradutores argentinos optam por traduzir com uma frase cujo sujeito e impessoal. Encontra-se no TF: *O senhor* tolere; na T1: *El señor* apечугue; na T2: *Hay que aguantarse*.

Para *campos gerais*, tanto em plural como num surpreendente singular *O gerais*, este último sublinhado em itálico no TF. Na T1 encontra-se uma tradução literal, estrangeirizante do poeta espanhol: *campos gerais*; no entanto, na T2, observa-se o termo *mesetas*, o que rememora uma planície elevada e plana; mais a palavra *campos*: “Terreno extenso fuera de poblado” (RAE). Já o termo *gerais*, segundo o dicionário Aulete digital alude a uma região do Norte de Minas Gerais e do Nordeste brasileiro: “Campos do Planalto Central; lugares desertos e intransitáveis no sertão do Nordeste”.

Na frase *Lugar sertão se divulga*, nota-se a elipse do artigo na TF, porém, na T1, o tradutor suprime a estranheza colocando o artigo *El*; na T2, os tradutores reproduzem a elipse encontrada no TF.

A combinação de duas palavras conhecidas, separadas e ligadas por hífen, é uma das técnicas de criação de uma nova palavra (neologismo) bastante utilizada por Rosa, como neste caso *cristo-jesus*, como sinônimo de paz, sossego, descanso, já que dois substantivos masculinos, justapostos e com significado não dicionarizado, assinalam uma

expressão popular. Nas duas traduções encontra-se o mesmo propósito semântico do TF. Na T1 há uma formação semelhante *cristo-jesús*, com hífen, já na T2 não, em *jesuscristo*, pois não se reproduz a forma, já que se trata do nome do Filho de Deus, em maiúscula, não dicionarizado em minúscula, mas sim representa a mudança de aceção.

Encontra-se, no final deste parágrafo, um provérbio gerado pela pluma criadora de Guimarães Rosa: *pão ou pães, é questão de opiniões...*, estabelecendo coesão recorrential pelo paralelismo sonoro das terminações em *ão* e *ães*. O poeta e tradutor/espanhol cria também um provérbio, como no TF, com um jogo de sonoridades, ou seja, de rimas, enriquecendo com a novidade a língua espanhola, ainda que o falso plural do TF, elemento humorístico, não tenha sido reconfigurado por Crespo na estrutura: *pan o torta, según te importa*. O refrão espanhol conhecido, e que, provavelmente, serviu de inspiração para Crespo é: *A falta de pão, buenas son tortas*. Na T2, encontra-se um provérbio popular já conhecido na língua meta ficando, então, uma tradução domesticadora, sem particularidades, uma vez que é apresentado um provérbio comumente conhecido: *sobre gustos, no hay nada escrito*.

Guimarães rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
<p>Do demo? Não glosa. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio, <u>desfalam</u> no nome dele – dizem só: <u>Que-Diga</u>. Vote! não... <u>Quem muito se evita, se convive</u>. Sentença num Aristides – o que existe no buritizal primeiro desta mão direita, chamado a <u>Vereda-da-Vaca-Mansa-de-Santa-Rita</u> – todo o mundo crê: ele não pode passar em três lugares, designados: porque então a gente escuta a choriño, atrás, e uma <u>vozinha</u> que avisando: - “Eu já vou!...” – que é o <u>capiroto</u>, o que-diga... E</p>	<p>¿Del demonio? No estoy glosando. Pregunte usted a los habitantes. Con falso recelo, se <u>desdicen</u> de su nombre: sólo dicen: el <u>Que-Diga</u>. ¡Volto a tal! no... <u>con quien mucho se evita, se cohabita</u>. Lo que se dice de un tal Aristides – el que vive en el primer palmar a mi derecha mano, llamado el <u>Atajo-de-la-Vaca-Mansa-de-Santa-Rita</u>- todos se lo creen: no puede pasar por tres lugares marcados: porque entonces escucha uno un llantico, por detrás, y una <u>vocecica</u> advirtiendo: -<<<¡Ahí voy... ¡Ahí voy! >>>; que</p>	<p>¿Del diablo? No glosa. Pregunte a los moradores. Con falso recelo, se <u>desdicen</u> en su nombre. Lo único que dicen: el-<u>Que-te-Dije</u> ¡Fuera! No... <u>Con quien mucho se evita, se cohabita</u>. Lo que se cuenta de un tal Aristides –el que vive en el primer palmar a mi derecha, llamado la <u>Vereda de la Vaca Mansa de Santa Rita</u>-, Todos se lo creen: que no puede pasar en tres lugares designados porque entonces se escucha un lloriqueo, atrás, y una <u>vocecita</u> avisando: “Ya voy, ya</p>

um Jisé Simplício__ – quem qualquer daqui jura ele tem um **capeta** em casa, miúdo **satana-zim**, preso obrigado a ajudar em toda ganância que executa; razão que o Simplício se empresa em vias de completar de rico. **Ap**, por isso dizem também que a besta pra ele **rupeia**, nega de banda, não deixando **quando ele quer amontar...** Superstição. Jisé Simplício e Aristides, mesmo estão se engordando, de assim não-ouvir ou ouvir. Ainda o senhor estude: agora mesmo, nestes dias de época, tem gente **porfalando** que o Diabo próprio parou, de passagem, no Andrequicé. Um Moço de fora, teria aparecido, e lá se louvou que, **para aqui vir** – normal, a cavalo, dum dia-e-meio – ele era capaz que só com uns vinte minutos bastava... porque costeava o **Rio do Chico** pelas cabeceiras! Ou, também, quem sabe – sem ofensas – não terá sido, por um exemplo, até mesmo o senhor quem se anunciou assim, quando passou por lá, por prazido divertimento engraçado? Há-de, não me dê crime, sei que não foi. E mal e não quis. Só que uma per-

es el **capirote**, el que diga... Y un Jisé Simplício, del que cualquiera de aquí jura que tiene un **capeta** en casa, **satana-sín** chiquitín, preso, al que obliga a ayudarlo en cuantos negocios emprende: razón por la que el Simplício está en camino de acabar en rico. **Vava**, que por eso dicen también que a la mula **se le pone el pelo de punta**, le da bandazos, no permitiéndoselos, **cuando el otro quiere montar...** Supersticiones. Jisé Simplício y Arístides andan engordando, dando oídos o no. Y fíjese usted: ahora mismo, en tiempo de estos días, hay gente que **propala** que el mismísimo Diablo paró, de paso, en Andrequicé. Un mozo de fuera habría aparecido y allí se alabó de que **para venir aquí** –lo normal, a caballo, es un día y medio- él era capaz de que con sólo veinte minutos le bastase... ¡porque costeaba el **Río del Chico** por las nacientes! O también, quién sabe –sin ofender- ¿no habrá sido, es un decir, incluso usted mismo quien así se anunció, cuando pasó por allí, por placentera diversión graciosa? ¡Ah, pues no me recrimine,

voy”, y es el **capirote**, el que te dije... Y un Jisé Simplício, del que cualquiera de aquí jura que tiene un **dian-tre** en casa, un **satana-sín**, prisionero, y que lo obliga a ayudarlo en todo negocio que emprenda, razón por la que va a acabar rico. **Vamos**, por eso dicen también que la mula **se le retoba**, corcovea, **no dejando que él la monte...** Superstición. Jisé Simplício y Aristides, hasta están engordando, dando oídos o no. Incluso mire usted: ahora mismo, en los días de esta época, hay gente **propalando** que el Diablo mismo paró, de paso, en Andrequicé. Un mozo de afuera habría aparecido, y allá se alabó que **para venir acá** –lo normal, a caballo, de un día y medio- él era capaz que con sólo veinte minutos le bastaba... ¡porque costeaba el **Río del Chico, el San Francisco**, por las nacientes! O también, quién sabe. Sin ofender: ¿no habrá sido, por un casual, hasta el mismo señor que se anunció así, cuando pasó por allá, por placentera diversión graciosa?

<p>gunta, em hora, às vezes, clareia razão de paz. Mas, o senhor entenda: o tal moço, se há, quis mangar. Pois, hem, que, despontar, o Rio pelas nascentes, será a mesma coisa que um se redobrar nos internos <u>deste nosso Estado nosso, custante</u> viagem de uns três meses... Então? Que diga? Doideira. A <u>fantasiação</u>. E, o respeito de dar a ele assim esses nomes de rebuço, é que é mesmo um querer invocar que é mesmo um querer invocar que ele forme forma, com as presenças! (1994, p. 11-12)</p>	<p>que sé que no fue! Y no buscaba pelea. Sólo que una pregunta a tiempo, a veces, alumbra razón de paz. Pero entiéndame usted: el mozo, si existe, quiso burlarse. Pues, vaya, que salvar el río por las fuentes sería lo mismo que un adentrarse en las entrañas de <u>este nuestro Estado nuestro, viaje que cuesta</u> unos tres meses... ¿Entonces? ¿Que-Diga? Tonterías. El <u>fantaseamiento</u>. Y el respeto de darle, así, esos nombres de disfraz, ¿eso sí que es un querer invocarle para que forme forma, con sus presencias! (1967, p. 13-14)</p>	<p>¡Ah, ya sé, no se me enoje, sé que no fue usted! Y no buscaba pelea. Sólo que una pregunta, en el momento indicado, a veces, alumbra razón de paz. Pero el señor entienda: el tal mozo, si hay tal, quiso burlarse. Pues bien, que despuntar el Río por las nacientes sería lo mismo que adentrarse en <u>esta nuestra provincia, viaje que lleva</u> tres meses... ¿Entonces? ¿El que te dije? Locura. <u>Fantaseos</u>. Y el respeto de darle esos nombres disfrazados, eso sí que es lo mismo que querer invocarlo y que forme forma, con sus presencias. (2011, p. 23-24)</p>
---	---	--

O termo *desfalám*, não dicionarizado, é um neologismo formado a partir do verbo *falar* pela prefixação com *-des*. Segundo Castro (1970), e Martins (2001), o romancista o emprega no lugar de *não falar*. Tanto na T1 quanto na T2, os tradutores não empregam um neologismo na língua espanhola, pois *desdicen*, do verbo *desdecir*, é uma palavra registrada nos dicionários, como no DRAE. Conclui-se que teria havido uma reconfiguração da ousadia do autor na criação do neologismo *desfalám*, se os tradutores tivessem apelado à criatividade e optado por *deshablan*, pois é uma palavra não registrada nos dicionários.

No nome que designa o diabo, o *Que-Diga*, observa-se um neologismo que, segundo Daniel (1968), o romancista combina elementos ligados por hífen. Crespo procura uma solução imitadora, com *el Que-Diga*, possível graças à proximidade das línguas em questão. Os tradutores argentinos optam por uma forma com o pronome *te*: *el Que-te-Dije*; uma locução usual.

Quem muito se evita, se convive é um provérbio rosiano, com o qual o autor não fala diretamente do demônio, porém, ele fala que é inevitável a convivência com ele. Nas duas traduções encontra-se a mesma tradução literal: *con quien mucho se evita, se cohabita*. Ou seja, o que é aliteração (e assonância) em português, vira rima em espanhol, ficando dentro do espírito estético rosiano.

Na T1, para o termo *capeta: demonio*, encontra-se uma tradução literal, porém, em espanhol *capeta* não consta nos dicionários. Na T2 os tradutores optam pelo termo *diantre*, segundo o DRAE: *diantre*. “1. m. coloq. eufem. diablo (|| ángel rebelado). diantre, o diantres. 1. interjs. coloqs. diablo.” Ou seja, um eufemismo popular, emprestado do francês.

Vereda-da-Vaca-Mansa-de-Santa-Rita é um dos tantos topônimos criados por Guimarães Rosa, encontrados na lista enviada para Meyer-Clason na correspondência mantida pelo escritor e tradutor. Nela Rosa manifesta seu desejo de que alguns nomes de lugares, sobretudo os inventados, fossem traduzidos conforme a capacidade sugestiva do tradutor. Nas traduções analisadas neste documento, encontra-se, por conta da proximidade das línguas, uma recriação literal do TF, exceto o termo *vereda*, pois este não tem o mesmo significado na língua meta. Na T1, Crespo opta pelo substantivo masculino *atajo*, em *Atajo-de-la-Vaca-Mansa-de-Santa-Rita*, que significa: “Senda o lugar por donde se abrevia el camino” (RAE); um significado bem diferente. Garramuño e Aguilar apresentam uma tradução “palavra por palavra” com *Vereda de la Vaca Mansa de Santa Rita*, trazendo com o termo *veredas* uma solução estrangeirizante para o leitor do texto-meta, já que o significado da palavra *veredas* em espanhol é outro, como foi assinalado anteriormente. Porém, no processo da leitura o significado dela no romance aos poucos se clarifica.

As respectivas traduções do diminutivo do termo *voz: vozinha* trazem diferenças culturais, entre variedades do espanhol, em função de diferenças entre os diminutivos comumente usados na Espanha e na Argentina: *vocecica*, na T1, e *vocecita*, na T2. Em outras palavras, os tradutores reconfiguram o procedimento expressivo do autor, aproveitando as possibilidades da formação de palavras do espanhol que, em geral; são bastante similares às do português.

O vocábulo *capiroto* é um substantivo masculino de uso informal no Norte do Brasil para se referir ao diabo, segundo o dic. Houaiss eletrônico (2009). Na T1 e na T2 o termo encontrado é *capirote*, com significado que difere bastante da acepção do termo usado pelo autor no TF. No DRAE, encontra-se “adj. Dicho de una res vacuna: Que tiene la

cabeza de distinto color que el cuerpo”. Contudo, pelo contexto em que se encontra, o leitor vai interpretar a palavra como *diabo*.

O diminutivo *satanazim* é uma palavra criada com o sufixo *zim* em lugar de *zinho*, e traduzido pelo tradutor espanhol com uma adaptação hispanizada *satanasín*. A versão argentina mostra uma forma construída a partir da palavra *satán* “(Del lat. *satan*, y este del hebr. *šāṭān*, adversario, enemigo; en la tradición judeocristiana, el demonio Satanás)”, etimologia encontrada no DRAE, mais o sufixo *sín*.

Apre: “interj. para denotar tédio ou aversão, ira, dor, admiração, desaprovação, etc.” (Dicionário on-line Aulete digital). Crespo traduz como *Vaya*, do verbo *ir* em terceira pessoa do singular do presente do subjuntivo, atuando como interjeição. Garramuño e Aguilar igualmente se valem deste artifício tomando como interjeição a forma arcaica *Vamos*, na primeira pessoa do plural do presente do subjuntivo.

Para este neologismo *rupeia*, Castro tem a seguinte explicação: “O significado do verbo usado como transitivo se aproxima da acepção de *rupar*” (1970, p. 132). O dicionário Aulete digital apresenta *rupar* com o significado de *ladrar*. Na T1, a solução encontrada é uma explicitação (MONA BAKER, 1996), ou seja, uma frase inteira: *se le pone el pelo de punta*. Na T2, a solução achada é *se le retoba*. *Retobar* tem várias acepções, mas neste caso a definição é de *rebelarse, enojarse*.

O termo *porfalando* é um neologismo criado pelo autor com o prefixo *-por* + o verbo *falar*. Para Castro (1970), trata-se de uma forma enfática de *falar*. Na T1, é traduzido como *propala*, do verbo *propalar*, cujo significado, segundo o DRAE, é um verbo transitivo que significa “Divulgar algo oculto”. Na T2, os tradutores encontram a solução com o gerúndio deste mesmo verbo *propalar*.

Na expressão *para aqui vir* há uma inversão dos componentes em lugar de *para vir aqui*; trata-se de um hipérbato, figura de sintaxe. Na tradução espanhola a estrutura encontrada não recria a alteração da ordem dos termos e mostra uma sintaxe usual, com o advérbio de lugar *aquí*, mais usado na Espanha: *para venir aquí*. Na tradução argentina encontra-se *para venir acá*, uma composição também adequada, em termos gramaticais, composta pelo advérbio de lugar *acá*, muito mais comum na Argentina. De tal modo, pode-se reconhecer neste exemplo a origem dos tradutores e dos leitores, que usam variedades diferentes do espanhol.

Para o topônimo *Rio São Francisco*, encontra-se uma forma reduzida do nome por aférese ou apócope, *Rio do Chico*. Em português é muito comum chamar de *Chico* a pessoa que tem o nome *Francisco*. Assim como, em espanhol de *Paco*, a quem também leva esse mesmo

nome. Porém, nas duas traduções encontram-se soluções estrangezantes com a adaptação para o espanhol de *Río*, já que em espanhol leva acento ortográfico, como *Río del Chico*, na T1. O substantivo *chico*, na língua espanhola, é sinônimo de pequeno, ou também de *muchacho*. Na T2, observa-se uma solução explicativa *Río del Chico, el San Francisco*. Talvez, a solução domesticadora poderia ter sido *Río del Paco*.

Em *deste nosso Estado nosso*, o autor usa, no seu discurso, um traço comum da oralidade, a redundância, como recurso de reforço ou de retomada da informação, o que é chamado de pleonismo. Crespo recria para o espanhol esta figura de linguagem, com a frase *este nuestro Estado nuestro*. Garramuño e Aguilar trazem uma solução simplificada e sem pleonismo: *esta nuestra provincia*.

O neologismo *custante*, no léxico da professora Martins (2001), é explicado assim: “Que custa, custando, exigindo” (2001). Formado a partir do radical *cust*, do verbo *custar*, mais o sufixo *ante*, que corresponde ao antigo particípio do presente. As soluções tradutórias não apresentam neologismos, na T1 aparece: *que cuesta*, e na T2 *que lleva*, com referência ao tempo que durou a viagem em questão.

O vocábulo *fantasiação*, palavra rara, não tem entrada nos dicionários, exceto no Michaelis. Em Castro (1970), é a forma enfática de *fantasia*. O tradutor espanhol cria um neologismo: *fantaseamiento*. Já na tradução argentina, os tradutores optam por um termo dicionarizado: *Fantaseos*, e com a elipse do artigo.

Guimarães Rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
<p>Não seja. Eu, pessoalmente, quase que já perdi nele a crença, <u>mercês a Deus</u>, é o que ao senhor lhe digo, à pureza. Sei que é bem estabelecido, que grassa nos Santos-Evangélicos. Em ocasião, conversei com um rapaz seminarista, muito condizente, conferindo no livro de rezas e revestido de paramenta, com uma <u>vara de maria-preta</u> na mão – proseguiu que ia</p>	<p>O quizá no. Yo, personalmente, casi he perdido la creencia en él, <u>a Dios gracias</u>; es lo que le digo a usted, verdad verdadera. Sé que está sentado, que anda en los Santos Evangelios. Una vez, hablé con un chico seminarista, muy en lo suyo, embebido en su libro de oraciones y revestido de ornamentos, con una <u>vara de maria-negra</u> en la mano, quien me contó que iba a asis-</p>	<p>O no. Yo, personalmente, casi que ya perdí la creencia en él, <u>a Dios gracias</u>; es lo que le digo, la pura verdad. Sé que está bien establecido, que figura en los Santos Evangelios. En una ocasión tuve oportunidad de conversar con un muchacho seminarista, muy prudente, embebido en su libro de oraciones, vestido con sus ornamentos, con una <u>vara de maria</u> en la</p>

adjutorar o padre, para extraírem o **Cujo**, do corpo vivo de uma velha, na **Cachoeira-dos-Bois**, ele ia com o vigário do Campo-Redondo... Me concebo. O senhor não é como eu? Não acreditei patavim. Compadre meu Quelemém descreve que o que revela efeito são os baixos espíritos descarnados, de terceira, fuzuando nas piores trevas e com ânsias de se travarem com os viventes – dão *encosto*. Compadre meu Quelemém é quem muito me consola – Quelemém de Góis. Mas ele tem de morar longe daqui, na **Jijujã**, Vereda do Buriti Pardo... Arres, me deixa lá, que em endemoniamento ou com encosto – o senhor mesmo deverá de ter conhecido diversos, homens, mulheres. Pois não sim? Por mim, tantos vi, que aprendi. **Rincha-Mãe, Sangue-d’Outro**, o **Muitos-Beicos**, o **Rasga-em-Baixo**, **Faca-Fria**, o **Fancho-Bode**, um **Treciziano**, o **Azinhavre**... o Hermógenes... Deles, punhadão. Se eu pudesse esquecer tantos nomes... **Não sou amansador de cavalos! E, mesmo, quem de si de ser jagunço se en-**

tir al cura para sacar al **Cuyo** del cuerpo vivo de una vieja, en la **Casca-da-de-los-Bueyes**; iba con el vicario de Campo-Redondo... Aquí yo me entiendo. ¿A usted no le ocurre? No creí palabra. Mi compadre Quelemén dice que quienes la arman son los bajos espíritus descarnados, los de tercera, revolviéndose en las peores tinieblas y con ansias de enredarse con los vivos: los parasitan. Mucho me consuela mi compadre Quelemén, Quelemén de Gois. Pero tiene que vivir lejos de aquí, en **Jijuján**, Vereda del Buriti Pardo... Ande, déjeme allá, que – endemoniamento o con arrimo- ha debido usted conocer a varios, hombres, mujeres. ¿Pues no, sí? Yo, por mí, tantos vi que aprendi. **Relincha-Madre**, **Sangre-de-Otro**, el **Mucha-Jeta**, el **Rasga-por-Bajo**, **Faca-Fría**, el **Maricabrón**, un tal **Treciziano**, el **Car-denillo**, el Hermógenes... Puñados de ellos. Si yo pudiese olvidar tantos nombres... **¡No soy domador de caballos! E, incluso, quien a ser yagunzo se mete, ya es de alguna manera nuncio del demonio. ¿No lo será? ¿Lo será?**

mano, que me contó que iba a asistir al cura para sacar al **demonio** del cuerpo vivo de una vieja, en la **Cascada de los Bueyes**, iba con el vicario de Campo Redondo... Yo me entiendo. ¿Ud. no es como yo? No me creí ni una palabra. El compadre mío Quelemén dice que los que aturden son los bajos espíritus descarnados, de tercera, *revolviéndose* en las peores tinieblas y con ganas de meterse con los vivos – se posesionan de ellos. El compadre mío Quelemén es quien mucho me consuela – Quelemén de Góis. Pero él tiene que vivir lejos de acá, en **Jijujã**, Vereda de la Palmera Parda. Ande, déjeme, que –endemoniados o poseídos- usted mismo ha de haber conocido a varios, hombres y mujeres. ¿O me equivoco? Yo vi tantos que ya aprendí. El **Relincha-Madre**, el **Sangre-del-Otro**, el **Mucho-Hocico**, el **Rasga-Abajo**, el **Facón-Frío**, el **Cabrón**, un tal **Treciziano**, el **Herrumbre**, el Hermógenes, un montón. Si pudiera olvidar tantos nombres... **No soy amansador de caballos. Y, aun, quien a yagun-**

<p><u>trete, já é por alguma competência entrante do demônio. Será não? Será?</u> (1994, p. 12)</p>	<p>(1967, p. 14-15)</p>	<p><u>zo se mete, ya es de alguna manera cómplice del demonio. ¿Será o no será?</u> (2011, 24-25)</p>
---	-------------------------	---

A palavra *mercês* a Deus, parece ser plural de *mercê*: Termo formal, arcaico. Em T1 e T2, encontra-se uma tradução comum: *a Dios gracias*, sem o uso de algum termo antigo.

Em *vara de maria-preta*, o romancista está se referindo, segundo Martins (2001), a uma erva de pequenas flores alvas com diminutos frutos pretos. Na T1, a solução encontrada é uma tradução literal *maría-negra*. Na T2, não se encontra a tradução do nome da tal erva, no seu lugar só tem *vara de maría*.

Cujo é um pronome relativo, entretanto, segundo o dicionário Houaiss eletrônico (2009), também é usado no registro popular e regional como substantivo masculino: “ser de que já se falou, quando não se deseja, não se sabe ou não é possível nomeá-lo; sujeito, cara, dito-cujo. Diabo.” Na T1, o tradutor opta por colocar a tradução do pronome relativo em espanhol *Cuyo*, porém sem a conotação dada no TF, que se insinua pelo contexto. Na T2, os tradutores preferem usar o correspondente semântico *demonio*.

O topônimo *Cachoeira-dos-Bois*, inventado pelo autor, encontra-se nas duas versões ao castelhano uma tradução equivalente da língua meta: *Cascada-de-los-Bueyes*, porém, na T2 sem hífen.

O topônimo *Jijujã*, no TF, é uma palavra formada a partir do tupi *jiju*. O Moderno dicionário digital de português explica: “jeju je.ju *sm* (tupi *ieiú*) *Ictiol*. Peixe caracínídeo, espécie de traíra (*Hoplerythrinus unitaeniatus*). *Var: jiju*”. Na T1, há uma tradução castelhanizada com a adaptação de *jã* por *ján*: *Jijuján*. Na T2, os tradutores optam pelo termo estrangeiro deixando-o como no TF.

Quanto aos nomes de personagens secundários do romance, como: *Rincha-Mãe*, *Sangue-d’Outro*, o *Muitos-Beijos*, o *Rasga-em-Baixo*, *Faca-Fria*, o *Fancho-Bode*, um *Treciziano*, o *Azinhavre*, “acumulam-se num mesmo trecho diversos recursos rítmicos, reforçando às vezes até a pura música, a tendência lúdica da prosa” (PROENÇA, 1958, p. 84). Os tradutores, tanto na T1 quanto na T2, solucionam esta ocorrência de uma maneira sugestiva, levando esta originalidade para a língua espanhola, sem perder o ritmo, tanto na T1 com *Relincha-Madre*, *Sangre-de-Otro*, *el Mucha-Jeta*, *el Rasga-por-Bajo*, *Faca-Fría*, *el Maricabrón*, *un tal Treciciano*, *el Cardenillo*, quanto na T2 com *Relincha-Madre*, *el San-*

gre-del-Otro, el Mucho-Hocico, el Rasga-Abajo, el Facón-Frío, el Carbrón, un tal Treciziano, el Herrumbre; o que vai de acordo com a proposta feita pelo próprio Rosa ao seu tradutor alemão Curt Mayer-Clason; informação contida na introdução deste documento.

Nas suas reflexões sobre a existência ou não de Deus e o Diabo, Riobaldo duvida da condição de jagunço. No meio de tantos pensamentos, acredita que essa condição seja obra do demônio. Assim, o parágrafo é concluído por um aforismo: *Não sou amansador de cavalos! E, mesmo, quem de si de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio. Será não? Será?* Esta construção linguística recheada do estilo rosiano: rica pontuação, neologismos, pleonasmos, sintaxe própria da oralidade regional. *Entrete*, segundo Martins (2001), é uma forma popular usada no lugar de *entretém*. *Entrante*, registrado por Martins (2001) com a acepção de *que entra, que participa; parceiro, cúmplice*; termo em forma de participio presente substantivado. Na T1, encontra-se *¡No soy domador de caballos! E, incluso, quien a ser yagunzo se mete, ya es de alguna manera nuncio del demonio. ¿No lo será? ¿Lo será?* Uma reelaboração da pontuação e, por conseguinte, do ritmo da prosa, porém, não são encontrados neologismos na língua meta, a não ser *yagunzo*, por outro lado já introduzido na língua espanhola por outros tradutores de literatura brasileira. Na T2, os tradutores preferem *No soy amansador de caballos. Y, aun, quien a yagunzo se mete, ya es de alguna manera cómplice del demonio. ¿Será o no será?*, estrutura sem criações neológicas e sem recursos estilísticos diferenciados, o que mostra uma solução domesticadora.

Guimarães Rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
<p>De primeiro eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. <u>Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquéim: quem mói no asp'ro, não fantasia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessorsegos, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular idéia. O</u></p>	<p>Al principio, yo hacía y revolví, y pensar, no pensaba. No administraba el tiempo. <u>Viví sacando lo difícil de lo difícil, el pez vivo del asador: quien está a las duras no fantasia. Pero ahora, con la holganza que se me llega, y sin pequeños desasosiegos, ando rumia que rumia y le he tomado el gusto a</u></p>	<p>Al principio, yo hacía y deshacía, y pensar no pensaba. No tenía tiempo, <u>Viví sacando difícil de difícil, pez vivo en el asador: quien muele en lo asp'ro, no fantasia. Pero ahora, con este descanso que me viene, y sin pequeños desasosiegos, estoy rumia que te rumia. Y me inventé este gusto de especular ideas. ¿Existe el diablo</u></p>

<p><u>diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenúncio. Essas melancolias. O senhor vê: existe cachoeira; e pois? cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma?</u> Viver é negócio muito perigoso... (1994, p. 12-13)</p>	<p><u>especular ideas. El diablo ¿existe y no existe? Doy mi palabra. Abrenuncio. Estas melancolias. Usted puede verlo: existe la cascada ¿y entonces? Pero, una cascada es un barranco de tierra y agua cayendo por él, retumbando; usted consume esa agua, o deshace el barranco, ¿queda algo de la cascada?</u> Vivir es un negocio muy peligroso... (1982, p. 15)</p>	<p><u>o no existe? Doy lo dicho. Arreniego. Estas melancolías. El señor ve: existe la catarata, ¿y entonces? Pero la catarata es barranco en el suelo, y el agua que cae por ahí, retumbando; usted consume esa agua o deshace el barranco, ¿queda alguna catarata?</u> Vivir es negocio muy peligroso... (2011, p. 25)</p>
---	---	---

Na frase: *Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp'ro, não fantaseia*, o autor cria uma construção de orações coordenadas, um jogo de palavras ou figuras de linguagem, por exemplo, uma figura de sintaxe: “Repetição de um constituinte oracional ou da significação de algum termo ou expressão. [...] em que alguma informação é oferecida de maneira redundante, [...]” (AZEREDO, 2012, p. 489). Além do mais, numa única frase o autor adota o jeito sertanejo de dizer *fantasia, difícil, áspero*, com as formas da fala regional *fantaseia, difícil, asp'ro*, formas que fogem da norma culta, mostrando um código rico e complexo baseado no falar das pessoas simples do sertão mineiro. Na T1, o tradutor constrói uma estrutura que reproduz a repetição do termo *difícil*, porém, com a forma corrente, sem a troca da vogal *i* pela *e*: *Viví sacando lo difícil de lo difícil*. Na T2, encontra-se: *Viví sacando difícil de difícil*, também sem a particularidade. Quanto à frase no TF: *quem mói no asp'ro, não fantaseia*, uma colocação metafórica pseudopopular criada por Rosa, Crespo cria uma estrutura parecida, embora não inovadora: *quien está a las duras no fantasea*. Com relação a *fantaseia*, perde-se também a estranheza com a conjugação em terceira pessoa *fantasea*, termo usual na língua espanhola. Na T2, encontra-se *quien muele en lo asp'ro, no fantasea*, os tradutores argentinos recriam o metaforismo e a estranheza do termo *asp'ro*, uma síncope com o apóstrofo, um sinal diacrítico indicativo de supressão de letras que ocorre na oralidade. Para as ocorrências mencionadas anteriormente, Garramuño e Aguilar seguem os procedimentos tradutórios de Crespo.

<p>Guimarães Rosa</p> <p>Explico ao senhor: <u>o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem</u> – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto por si, cidadão, é que <u>não tem diabo nenhum. Nenhum!</u> – é <u>o que digo</u>. O senhor aprova? <u>Me declare, franco – é alta mercê que me faz: e pedir posso, encarecido</u>. Este caso – por estúrdio que me vejam –é de minha certa importância. Tomara não fosse... Mas, não diga que o senhor, assidado e instruído, que acredita na pessoa dele? Não? <u>Lhe agradeço!</u> Sua alta opinião compõe minha valia. Já sabia, esperava por ela – já o campo! Ah, a gente, na velhice, carece de ter sua aragem de descanso. <u>Lhe agradeço</u>. Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi. Alguém devia de ver, então era eu mesmo, este vosso servidor. __Fosse lhe contar... Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. <u>Até: nas crianças – eu digo. Pois não é dito: “menino - trem do diabo”?</u> <u>E nos usos,</u></p>	<p>Ángel Crespo</p> <p>Me explicaré: <u>el diablo campea dentro del hombre, en los repliegues del hombre;</u> o es el hombre arruinado o el hombre hecho al revés. Suelto, por sí mismo, ciudadano, <u>no hay diablo ninguno. ¡Ninguno!</u> <u>Es lo que digo.</u> ¿Está de acuerdo? <u>Dígalo todo, con franqueza: es alta merced que me hace, y pedir puedo, encareciendo.</u> Este caso —por muy extravagante que me vea—es de mi verdadera importancia. Ojalá no lo fuese... pero no me diga que usted, sesudo e instruido, cree en su persona. ¿No? <u>¡Se lo agradezco!</u> Su alta opinión abona mi valía. Ya lo sabía, la estaba esperando: ahora respiro. Ah, uno, en su vejez, necesita una brisa de descanso. <u>Se lo agradezco.</u> No hay diablo ninguno. Ni espíritu. Nunca los vi. Alguien tendría que verlos y, entonces, sería yo mismo, servidor de usted. Si yo le contase... Bien, el diablo organiza su estado negro en las criaturas, en las mujeres, en los hombres. <u>Hasta en los niños, se lo aseguro.</u> ¿Pues no es un dicho el que dice: “niño: trasto del diabo”?</p>	<p>Garramuño e Aguilar</p> <p>Le explico: <u>el diablo rige dentro del hombre, en las asperezas del hombre</u> —o es el hombre arruinado, o el hombre de los reveses. Suelto, por sí, ciudadano, <u>no hay diablo alguno. ¡Ni unito, es lo que le digo!</u> ¿Concuerdada? <u>Sea franco conmigo: es alta merced que me hace; pedir eso puedo, encarecidamente.</u> Este caso —por extraño que me considere— es muy importante para mí. Ojalá no lo fuera... Pero, ¿No diga que usted, sesudo e instruido como es, cree en la persona de él? ¿No? <u>Le agradezco.</u> Su alta opinión compone mi valor. Ya sabía, la estaba esperando; de pronto, el campo. Ah, la gente, en la vejez, precisa tener su airecito de descanso. <u>Le agradezco.</u> No hay diablo ninguno. Ni espíritu. Nunca vi si alguien tenía que verlo, ése soy yo, su servidor. Si le contara... Bien: El diablo regula su negrura en los mortales, en las mujeres, en los hombres. <u>Hasta en las criaturas, le digo. ¿O acaso no se dice “ese chico es un demonio”?</u> <u>Y en los usos, en las plantas, en las aguas,</u></p>
---	--	---

<p><u>nas plantas, nas águas, na terra, no vento...</u> Estrumes. ...<u>O diabo na rua, no meio do redemoinho...</u> (1994, p. 13, grifos do autor)</p>	<p><u>Y en los usos, en las plantas, en las aguas, en la tierra, en el viento...</u> basura... <u>El diablo en la calle, en medio del molino...</u> (1982, p. 15)</p>	<p><u>en la tierra, en el viento...</u> Basura... <u>El diablo en la calle, en medio del remolino...</u> (2011, p. 25-26)</p>
---	---	---

As reflexões sobre a existência do demônio continuam enfatizando que este se encontra dentro do corpo do homem, mas precisamente nos *creposos*: *o diabo vive dentro do homem, os creposos do homem*. Rosa efetua uma substantivação do adjetivo, o que parece ter a ideia de *alma, entranhas*. Na T1, o tradutor o entendeu como *repliegues*, termo registrado no dicionário da RAE como: “Plieque: Doblez, especie de surco o desigualdad que resulta en cualquiera de aquellas partes en que una tela o cosa flexible deja de estar lisa o extendida”. “Replieque: Plieque doble o irregular”. Na T2, Garramuño e Aguilar traduziram-no como *asperezas*, termo menos polissêmico e sugestivo.

Em *no tem diabo nenhum. Nenhum!* – *é o que digo*, o autor enfatiza a não existência do diabo com uma sintaxe marcada pela partícula negativa *não* ao princípio da frase, uma dupla negação – pleonasma - e também a repetição, numa expressão exclamativa, começada pelo termo *nenhum*, marcando fortemente o tom negativo da expressão; trata-se de uma linguagem puramente popular e coloquial. Para Schwarz: “[...] a segmentação miúda da frase, a fragmentação em partículas tornadas equivalentes pela menor estruturação gramatical, acompanham a presença de um jorro verbal.” (SCHWARZ, 1991, p. 381). Para essa passagem, a T1 apresenta a seguinte solução: *no hay diablo ninguno. ¡Ninguno! Es lo que digo*. Recriando assim a estrutura pleonástica do TF. Quanto à T2, os tradutores reproduzem somente a estranheza da sintaxe, sem a repetição do pronome indefinido negativo; porém, compõem uma estrutura criativa com o diminutivo de *uno*: *no hay diablo alguno. ¡Ni unito, es lo que le digo!*, o que parece ser uma estratégia domesticadora.

Em *Me declare, franco – é alta mercê que me faz: e pedir posso, encarecido*, o autor começa a frase com uma próclise – anteposição do pronome ao verbo, sinal de registro de português falado e popular, diferente da norma culta, ao passo que a mesma estrutura sintática é neutra em espanhol, pois a próclise nesses casos é comum da língua falada e da norma culta. A seguir, *franco*, adjetivo separado por uma vírgula, que também poderia ser entendido como advérbio, recurso frequente em João Guimarães Rosa, ou seja, o uso de adjetivo como advérbio, sem o

sufixo *-mente*, parece ter uma função ambígua, adjetivo e advérbio. Trata-se de uma frase sem conectivos, reduzida, que revela as preferências linguísticas do autor do romance, como as frases justapostas que a seguem com termos como *mercê*, em agradecimento, já em desuso. Após os dois pontos, há uma construção de tipo telegráfico, também do agrado do autor, e que também expõe a expressividade oral do sertanejo. *Encarecido*, adjetivo, é usado como advérbio, em Rosa. Para este caso, o tradutor da T1 encontra uma solução que transpõe o ritmo cortado da fala e a palavra *merced*, também uma forma de agradecimento em desuso, mas ele troca o adjetivo *encarecido* pelo gerúndio: *Dígalo todo, con franqueza: es alta merced que me hace, y pedir puedo, encareciendo*. Na T2, observa-se uma sintaxe mais corrente, o arcaísmo *merced* é mantido, porém, os tradutores optam por mudar o adjetivo *encarecido* pelo advérbio *encarecidamente*: *Sea franco conmigo: es alta merced que me hace; pedir eso puedo, encarecidamente*. Solução com tendência domesticadora, já que não traz para a língua tradutora nenhuma estranheza; texto que, sob a luz das reflexões tradutórias do Berman: “[...] a racionalização deforma o original ao inverter sua tendência de base (a concreitude) e ao linearizar suas arborecências sintáticas.” (BERMAN, 2013, p. 70)

A seguir, no TF: *Lhe agradeço!* mostra novamente a oralidade em destaque com o uso da próclise no começo da frase. Esta diferença, entre o uso comum na língua falada do pronome oblíquo antes do verbo e o que a norma gramatical indica, isto é, a utilização da ênclise no começo de frase num registro culto escrito só vale para o português. Como foi assinalado anteriormente, isso não ocorre na língua espanhola, como consequência, para um leitor da língua meta, o registro coloquial-regional passa despercebido.

Fosse lhe contar... é uma frase elíptica, já que falta a partícula conjuntiva *se* que indica uma subordinação, uma hipótese ou condição. Nas duas versões para o espanhol, não é recriada a estranheza causada pela elipse. Encontra-se na T1: *Si yo le contase...*; e na T2: *Si le conta-ra...*

Na parte final deste parágrafo revela-se a ação vil do demônio em todo tipo de vida, inclusive das crianças. O autor usa o vocábulo *trem*, muito comumente utilizado em Minas Gerais com o sentido de *coisa*, na expressão metafórica: *menino - trem do diabo?* Na T1, o tradutor prefere: *niño: trasto del diablo*. O termo *trasto*, em espanhol, segundo a RAE, tem o significado de: **3.** m. despectivo: Cosa inútil, estropeada, vieja o que estorba mucho. **4.** m. coloquial: Persona inútil o informal. Na T2, os tradutores optam por omitir a existência do termo e traduzir:

ese chico es un demonio, solução que empobrece a tradução. Berman (2013) denomina esse tipo de procedimento de “empobrecimento qualitativo”: (BERMAN, 2013, p. 75, grifos do autor).

<p>Guimarães Rosa</p> <p>Hem? Hem? Ah. Figuração minha, de pior pra trás, as certas lembranças. <u>Mal haja-me!</u> Sofro pena de contar não... Melhor, <u>se arrepare:</u> pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a <u>mandioca mansa</u>, que se come comum, e a <u>mandioca-brava</u>, que mata? Agora, o senhor já viu uma estranhez? <u>A mandioca-doce pode de repente virar azangada</u> – motivos não sei: às vezes se diz que é por replantada no terreno sempre, com mudas seguidas, de manaíbas – vai em amargando, de tanto em tanto, de si mesma toma peçonhas. E, ora veja: a outra, a mandioca-brava, também é que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal. E que isso é? Eh, o senhor já viu, por ver, a feiúra de ódio franzido, carantonho, nas faces dum cobra cascavel? Observou o porco gordo, cada dia mais feliz bruto, capaz de, pudes-se, roncar e engolir por</p>	<p>Ángel Crespo</p> <p>¿Eh? ¿Eh? ¡Ah! Figuración mía, por si atrás queda, de ciertos recuerdos. <u>¡Maldita sea!</u> Sufro pena de no contar. O mejor, <u>fíjese:</u> pues un mismo suelo, y con igual formato de ramas y hojas, ¿no da la <u>mandioca mansa</u>, la común que se come, y la <u>mandioca brava</u>, que mata? Ahora, ¿no nota usted una rareza? <u>La mandioca dulce puede de repente ponerse irritada;</u> por no sé los motivos; a veces se dice que es por replantada siempre en el mismo terreno con cambios seguidos, de esquejes; se va haciendo amarga, poco a poco, toma de sí misma su propio veneno. Y ahora, <u>fíjese:</u> la otra, la mandioca brava, también puede a veces volverse mansa a lo tonto, comerse sin mal alguno. ¿Y qué es esto? ¿Ya ha visto usted, por ver, la fealdad de odio fruncido, carantoño, en la cara de una serpiente cascabel? ¿Observó al puerco gordo cada día más feliz bruto, capaz</p>	<p>Garramuño e Aguilar</p> <p>¿Eh?... ¿Eh?... Ah. Figuración mía, de peor si queda atrás, los ciertos recuerdos. <u>¡La pu-cha!</u> Me da pena no contarlo. Mejor, <u>fíjese:</u> es que en un mismo suelo, con igual formato de ramas y hojas, ¿no da la <u>mandioca mansa</u>, que se come común, y la <u>mandioca brava</u>, que mata? ¿Viu usted tamaña rareza? <u>La mandioca dulce puede de repente volverse amarga;</u> por qué, no sé; a veces se dice que es porque se la planta siempre en el mismo terreno, con mudas seguidas, de tallos –va amargando, de tanto en tanto; de sí misma toma su propio veneno. Y <u>fíjese:</u> la otra, la mandioca brava, también a veces puede virar mansa, a lo tonto, y comerse sin ningún mal. ¿Y eso qué es? ¿Y usted ya vio, por ver, la fealdad del odio arrugado, <i>carantoño</i>, en la cara de una víbora cascabel? ¿Observó el chanchito gordo, cada día más feliz el bruto, capaz de, si pudiera, roncar y</p>
---	---	--

<p>sua suja comodidade o mundo todo? E gavião, corvo, alguns, as feições deles já representam a precisão de talhar para adiante, rasgar e estraçalhar a bico, parece uma <u>quicé</u> muito afiada por ruim desejo. Tudo. Tem até tortas raças de pedras, horrorosas, venenosas – <u>que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro delas dorme: são o demo.</u> Se sabe? E o demo – que é só assim o significado dum <u>azogue</u> maligno –tem ordem de seguir o caminho dele, tem licença para campear?! Arre, ele está misturado em tudo. (1994, p. 13)</p>	<p>de, si pudiese, roncar y engullir para su sucia comodidad el mundo todo? ¿Y el gavilán, y el cuervo, algunos de ellos, cuyas facciones ya representan la necesidad de tajar, rasgar y despedazar con el pico, que parece <u>navaja</u> muy afilada por un ruin de-seo? Todo. Hay hasta malas razas de piedras, horrorosas, venenosas, <u>que estropean mortal el agua si están yaciendo en fondo de pozo; dentro de ellas duerme el diablo: son el demonio.</u> ¿Se sabe? Y el demonio, que es por ende el significado de un <u>azogue</u> maligno, ¿tiene orden de seguir su camino, tiene licencia para campear? Ea, en todo está mezclado. (1982, p. 15-16)</p>	<p>engullir por su sucia comodidad a todo el mundo? ¿Y el gavilán, el cuervo, algunos, sus facciones ya representan la precisión de contar hacia delante, rasgar y despedazar con el pico, parece una <u>navaja</u> afilada por un ruin de-seo. Todo. Hay hasta torcidas razas de piedras, horrorosas, <u>venenosas, que arruinan de muerte el agua si yacen en el fondo del pozo; en ellas duerme el diablo: son el demonio.</u> ¿Se sabe? Y el demonio, que es sólo un <u>espíritu</u> maligno, ¿tiene orden de seguir el camino, tiene licencia para campear?! Arre, que anda metido en todo. (2011, p. 26)</p>
---	--	---

No TF: *Mal haja-me!* é uma expressão que denota surpresa. Nas traduções observa-se uma diferença cultural significativa, como na T1 que Crespo apresenta a expressão comum na Espanha *¡Maldita sea!*, ao passo que os tradutores argentinos traduzem com a expressão *¡La pu-cha!*, bem típica no país da retradução.

Se arrepere, de reparar (verbo transitivo ou intransitivo), expressão que não corresponde à língua culta, em função da colocação de um *a* como prefixo, e com a conotação de prestar atenção, observar. Ocorrência comum nos registros regionais, muito popular no Brasil. Tanto na T1 quanto na T2, os tradutores não reconfiguram esta anormalidade da língua normativa.

A seguir, o autor de *GSV* cria um jogo semântico com diferentes denominações para a mandioca: *mandioca mansa*, *mandioca-brava*, *mandioca-doce* e *azangada*. Este último adjetivo, segundo Castro

(1970), derivado do verbo *azangar* (bras.), molestar, irritar, funciona no texto como metáfora. Segundo Daniel (1968), trata-se de um neologismo de função, pois não se encontra dicionarizado como adjetivo. Esses atributos não são próprios de seres inanimados, como neste caso que se refere a uma raiz comestível, já que o termo denota um significado proveniente de um estado de ânimo ou um sentimento, próprio de seres humanos ou animais. A opção tradutória na T1 é a de recriar o jogo metafórico com o termo *irritada*; porém, na T2, encontra-se a palavra *amarga*, o que corresponde ao gosto do tubérculo, suprimindo a metáfora.

Na tradução de Crespo se encontra o termo *cambios* para *mudas*, o que produz uma transformação semântica significativa, já que em espanhol *muda* se encontra perfeitamente dicionarizada e com o mesmo significado do português. Na T2, os tradutores optam por *mudas*. Possivelmente Crespo confundiu *muda* com *mudança*.

A palavra *quicé* de origem tupi: *kĩ'se* significa “faca”. Em ambas as versões, T1 e T2, encontra-se traduzido como *navaja*, um substantivo feminino usado correntemente, desaparecendo assim a conotação da origem indígena no texto meta.

Guimarães Rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
<p><u>-Que o que gasta, vai gastando o diabo de dentro da gente, aos pouquinhos, é o razoável sofrer.</u> E a alegria de amor - <u>compadre meu Quelemém diz.</u> Família. Deveras? É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é... <u>Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos!</u> Sei desses. <u>Só que tem os depois- e Deus, junto.</u> Vi muitas nuvens. (1994, p. 13-14)</p>	<p><u>Que quien lo gasta, va gastando al diablo dentro de uno muy poco a poco, es el razonable sufrir.</u> Y la alegría de amor: <u>lo dice mi compadre Quelemém.</u> La familia. ¿De veras? Sí y no. A usted le parece y no le parece. Todo es y no es. <u>Casi todos los más graves criminales feroces siempre son muy buenos maridos, buenos hijos, buenos padres, y son buenos amigos de sus amigos.</u> Conozco algunos. <u>Sólo que tienen sus despueses, y vaya por Dios.</u> He visto</p>	<p><u>Que lo que nos gasta, va gastando también al diablo dentro nuestro, de a poquito, es el razonable sufrir.</u> Y la alegría del amor <u>-dice mi compadre Quelemém.</u> La familia. ¿De veras? Sí y no. Usted puede estar de acuerdo o no. Todo es y no es... <u>Y hasta el más grave y feroz criminal casi siempre es muy buen marido, buen hijo, buen padre, y es buen amigo de sus amigos.</u> Sé de esos. <u>Sólo lo que hay el después -y Dios, a su lado.</u> He visto muchas nubes. (2011, p.</p>

	muchas nubes. (1982, p. 16)	26)
--	-----------------------------	-----

A primeira construção deste parágrafo *Que o que gasta, vai gastando o diabo de dentro da gente, aos pouquinhos, é o razoável sofrer* consta de uma série de frases sem conectivos, mostrando uma estrutura concisa, pelo processo de alteração sintática na colocação dos elementos na sentença, própria da língua falada. Em ambas as traduções encontra-se uma recriação fiel desta sintaxe, mostrando uma solução que capta o estilo rosiano, de um modo geral. Porém, a tradução argentina diminui a polissemia ao acrescentar um objeto direto ao verbo *gasta*.

Em: [...] *compadre meu Quelemém diz*, o pronome possessivo *meu* encontra-se numa posição fora do comum, entre o substantivo masculino e o nome *Quelemém*. Sintaxe não reconstituída em nenhuma das traduções, encontra-se nelas uma sintaxe tradicional: *lo dice mi compadre Quelemén*, na T1, e: *dice mi compadre Quelemém*, na T2.

Na oração *Só que tem os depois– e Deus, junto*, há uma substantivação do advérbio temporal *depois*, o que mostra um “neologismo de função”, denominação usada por Daniel (1968). Na T1, encontra-se a reprodução deste processo com o termo *despueses*, um plural não dicionarizado, uma solução arrojada que recria o recurso usado pelo autor. Na T2, os tradutores argentinos também substantivam o advérbio, porém, colocando o artigo *el* antes de *después*; e assim, evitando o plural, fica uma construção comum, sem nenhum tipo de estranheza. Para Ber- man: “o principal problema da tradução da prosa é respeitar a *polilogia informe* do romance e do ensaio”. (2013, p. 67, grifos do autor)

Guimarães Rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
Mas, em verdade, filho, também, abrandada. Olhe: um chamado Aleixo, residente a légua do Passo do Pubo, no da-Areia, era o homem de maiores ruindades calmas que já se viu. Me agradou que perto da casa dele tinha um acudinho , entre as palmeiras, com traíras , pra-	Pero, en verdad, un hijo también ablanda. Míre: uno llamado Alejo, residente a una legua del paso del Podre, donde el río de la Arena, era el hombre de mayores ruindades calmosas que jamás se vio. Me agradó que cerca de su casa tuviese, entre las palmeras, una alber-	Pero, la verdad, un hijo también ablanda. Míre: uno llamado Aleixo, residente a una legua del Paso del Podrido, en el del Arena, era hombre de las mayores ruindades a sangre fría que se haya visto. Me gustó que cerca de su casa había un arrovito , entre palmeras, con

<p>almas de <u>enormes, desenormes</u>, ao real, que receberam fama; o Aleixo dava de comer a elas, em horas justas, elas se acostumaram a se assim das locas, para papar, semelhavam ser peixes ensinados. Um dia, só por graça rústica, ele matou um velhinho que por lá passou, desvalido rogando esmola. O senhor não duvide – tem gente, neste aborrecido mundo, que matam só para ver alguém fazer careta... Eh, pois, <u>empós</u>, o resto o senhor prove: vem a mão, vem o são, vem o cão. Esse Aleixo era homem afamado, tinha filhos pequenos; aqueles eram o amor dele, todo, despropósito. <u>Dê bem, que não nem um ano estava passado, de se matar o velhinho pobre</u>, e os meninos do Aleixo aí adoeceram. Andação de sarampão, se disse, mas complicado; eles nunca saravam, Quando, então, sararam. Mas os olhos deles <u>vermelhavam</u> altos, numa <u>inflamação de sapiranga a rebelde</u>; e <u>susseguinte</u> – o que não sei e se</p>	<p><u>quilla</u>, con peces <u>traíras enormes, más que-enormes</u>, a lo vivo, que fama ganaron; el Alejo les daba de comer a horas fijas, ellos se acostumbraron a salir de sus escondrijos para manducar, que parecían peces enseñados. Un día, sólo por gracia rústica, mató él a un viejito que por allí pasaba desvalido rogando limosna. No lo dude usted: hay gente, en este aborrecido mundo, que mata tan sólo por ver hacer una mueca... Y pues, <u>después</u>, pruébeme usted el resto: viene el pan y la mano, viene el can, viene el rano. Este Alejo era hombre emparentado, tenía hijos pequeños; ellos eran su amor todo, una exageración. <u>Fíjese bien que no había pasado un año de la muerte del viejito pobre</u> y los niños de Alejo ahí se enfermaron. Infección de sarampión, se dijo, pero complicado; no se curaban. Cuando, entonces, sanaron. Pero sus ojos mucho se <u>abermejaban</u>, con una <u>inflamación de sapiranga a lo rebelde</u>; y <u>subsiguientemente</u> —lo que no sé</p>	<p><u>tarariras, enormes fuera de lo común, extraenormes</u>, en lo real, que se hicieron famosas; el Aleixo les daba de comer, siempre en horario, y ellas se habían acostumbrado así, las locas, a venir para comer, que parecían peces amaestrados. Un día, sólo por gracia rústica, mató a un viejito que pasaba por ahí, pidiendo limosna desvalido. No lo dude: hay gente, en este mundo malvado, que mata sólo para ver la mueca que hacen... Y, <u>después</u>, el resto usted lo pruebe: viene la mano, viene el San, viene el can. Este Aleixo era hombre afamado, tenía hijos pequeños, que eran su vida, todo, un despropósito. <u>Escuche bien: no había pasado ni un año de matar al viejito pobre</u>, y los hijos del Aleixo se enfermaron. Epidemia de sarampión, dijeron, pero complicado: nunca sanaba. Cuando, al final, sanaron. Pero los ojos de ellos <u>enrojecían</u> intensos, en una <u>hinchazón de sarpullido rebelde</u>; y <u>subsiguiente</u> —lo que no sé si fueron todos a</p>
---	--	---

<p>foram todos numa vez, ou um logo e logo outro e outro – eles restaram cegos. Cegos, sem remissão dum favinho de luz dessa nossa! O senhor imagine: uma escadinha – três meninos e uma menina – <u>todos cegados. Sem remediável.</u> O Aleixo não perdeu o juízo; mas mudou: ah, demudou completo – agora vive da banda de Deus, suando para ser bom e caridoso em todas suas horas da noite e do dia. Parece até que ficou <u>o feliz</u>, que antes não era. Ele mesmo diz que foi um homem de sorte, porque Deus quis ter pena dele, transformar para lá o rumo de sua alma. Isso eu ouvi, e me deu raiva. Razão das crianças. Se sendo castigo, que culpa das hajas do Aleixo aqueles <u>meninozinhos</u> tinham?! (1994, p. 14)</p>	<p>es si fueron todos de una vez o uno primero y luego otro y otro—se quedaron ciegos. ¡Ciegos, sin remisión, de una brizna de esta luz nuestra! Imagínese usted: toda una escalita —tres niños y una niña— <u>cegados todos. Sin remediable.</u> El Alejo no perdió el juicio, pero cambió: ah, cambió por completo; ahora vive del lado de Dios, sudando para ser bueno y caritativo en todas sus horas de la noche y del día. Hasta parece que <u>es feliz</u>, que antes no lo era. Él mismo dice que fue hombre de suerte porque Dios quiso tener pena de él, cambiar el rumbo de su alma. Eso he oído y me dio coraje. Por causa de los niños. ¿Si era castigo, qué culpa tenían aquellos <u>niños</u> de las hazañas de Alejo? (1982, p. 16-17)</p>	<p>un mismo tiempo, o primero uno y luego el otro y el otro- quedaron ciegos. ¡Ciegos, sin remisión, sin ni siquiera una chispa de luz de esta luz nuestra! Imagínese: una escalerita, tres varones y una nena, <u>todos ciegos. Sin remediable.</u> El Aleixo no perdió el juicio, pero cambió. Ah, recambió completo: ahora vive del lado de Dios, sudando para ser bueno y caritativo a toda hora del día y de la noche. Hasta parece que se <u>volvió feliz</u>, que antes no lo era. Él mismo dice que fue un hombre de suerte, porque Dios quiso tener pena de él, transformar para allá el rumbo de su alma. Yo escuché eso y me dio rabia. Por las criaturas. Si era castigo, ¡¿Qué culpa de las hazañas del Aleixo tenían aquellos <u>chiquilines</u>?! (2011, p. 27)</p>
--	---	---

Para o diminutivo *açudinho*, que significa uma pequena represa, traduzido para o espanhol como *alberquilla*, na T1, diminutivo de alberca, termo não explicado no DRAE, como “Depósito artificial de agua, con muros de fábrica, para el riego”; deste modo, semanticamente próximo do TF. Na T2, encontra-se o termo *arroyito*, que, em termos de significado, difere bastante, já que este último não representa uma construção, um reservatório, mas sim um caudal de água natural.

Traíras, pra-almas enormes, desenormes, utilização do recurso de sintaxe: pleonismo, repetição intensificadora, enfatizando o discurso. No segundo termo ainda se observa a criação de um neologismo com o prefixo *des*. O tradutor da T1 recria um cenário próximo em: *enormes, más que-enormes*. Na T2, os tradutores também reconfiguram a redundância em: *enormes fuera de lo común, extraenormes*, ocasionando, então, um efeito enfático como o esperado no TF.

Empós, é um arcaísmo, segundo o Houaiss (2009), formado pela preposição *em* + *pós*: Diacronismo: antigo: *após, depois*. Nas T1 e T2, encontra-se o advérbio *después*, considerado atual e em uso. De modo que há uma mudança de registro e um desestranhamento.

A frase: *Dê bem, que não nem um ano estava passado, de se matar o velhinho pobre, e os meninos do Aleixo aí adoeceram*, é uma parataxe, ao passo que, na norma culta se esperaria algo como: “Quando tinha passado um ano depois da morte, aí adoeceram”. Aparece também a formação de um curioso tempo verbal formado com *estava* como auxiliar e o particípio *passado*, sintaxe popular do sertão. Também se observa *de se matar*, uma mudança de função do que seria a expressão substantivada *da morte*. Na T1, encontra-se uma sintaxe comum seguindo a gramática tradicional, e sem a recriação desse tempo verbal que Rosa reproduz de uma língua oral sertaneja não existente na gramática tradicional, como tampouco a mudança de função do sintagma *morte*. Na T2 encontra-se uma mudança de função pelo verbo *matar*. Na T2, os tradutores reconstituem essa mudança do substantivo para verbo.

Nesta estrutura linguística anterior, chama a atenção *não nem*, combinação incomum, logicamente desnecessária, típica da oralidade popular, construída com duas partículas negativas. A solução encontrada é a mesma nas duas versões: *no había pasado*, uma construção perfeitamente comum. Para Berman: “aniquila-se assim a riqueza oral e a dimensão polilógica da prosa.” (BERMAN, 2013, p.74)

Para *vermelhavam*, do verbo *vermelhar* - Crespo cria um neologismo em espanhol, *abermejaban*, do *embermejar*. Já na T2, encontra-se o termo *enrojecían*, do verbo *enrojecer*; termo comum sem efeito estranhador.

Em *inflama de sapiranga à rebelde*, o autor reduz a palavra *inflamação*, para *inflama*. Em *Léxico de Guimarães Rosa*, Martins (2001, p. 443) define: “Sapiranga. (V. Sanga). De olhos avermelhados, inflamados, por doença (blefarite), cheios de pintinhas vermelhas. A inflamação faz perder as pestanas e arroxeia as pálpebras”. Na T1 não se encontra a redução da palavra como no TF: *inflama*, e sim a palavra completa *inflamación*, como uma tradução literal, uma incorporação,

como se fosse uma palavra espanhola do termo *sapiranga*, termo este não dicionarizado em espanhol. Já na T2, a tradução encontrada difere semanticamente, pois o termo utilizado *sarpullido* tem outro significado, no DRAE encontra-se: “**1.** m. Erupción leve y pasajera en el cutis, formada por muchos granitos o ronchas. **2.** m. Señales que dejan las picaduras de las pulgas”.

O vocábulo *sussequinte* criado por Rosa a partir de, segundo Castro (1970), *a seguir, por conseguinte*, talvez influenciado por *subsequente*, leva o prefixo *sus*, técnica muito utilizada pelo romancista na criação de neologismos. Na T1 e na T2, a opção é traduzir com um termo sem modificações, perdendo assim a criação do neologismo. Ou seja, perda da qualidade diferencial, e, por conseguinte, do estranhamento.

Todos cegados, neologismo de função, Rosa utiliza o participípio passado no lugar do adjetivo ou substantivo masculino *ciegos*, para descrever a situação dos filhos do Aleixo. Na T1, o poeta espanhol traduz literalmente o termo, porém, inverte a sintaxe: *cegados todos*. Já na T2, os tradutores se decidem por uma tradução sem estranheza: *todos ciegos*.

Em *Sem remediável* encontra-se novamente a preferência de Rosa pela alteração da categoria gramatical, usando um adjetivo como substantivo. Tanto a T1 quanto a T2 revelam também essa mudança de função com: *sem remediable*; trazendo o estranhamento para a língua tradutora.

Um dos processos muito usado por Guimarães Rosa, no empenho em devolver a poeticidade às palavras, que com o passar do tempo acabam como puros conceitos, o romancista cria neologismos utilizando o processo de aglutinação e afixação. Isto consiste no acréscimo feito ao significante de um vocábulo e assim sugerir novas conotações como no caso do termo *menino* que sofre a adição do sufixo diminutivo: *menino* + *zinhos*. Rosa apela, como diz Proença (1958), à consciência etimológica do leitor, neologizando termos comuns. Encontra-se na T1 um termo sem nenhuma modificação do significante, portanto, perde-se o processo proposto no TF. Na T2, Garramuño e Aguilar propõem um vocábulo também dicionarizado *chiquilines*, de *chiquilín*, na. (Del dim. de *chico*). **1.** m. y f. Niño pequeño.

Guimarães Rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
Compadre meu Quelemém reprovou minhas	Mi compadre Quelemén reprobó mis incertidum-	Mi compadre Quelemém me reprochó mis

incertezas. Que, por certo, **noutra vida revirada, os meninos também tinham sido os mais malvados, da massa e peça do pai, demônios do mesmo caldeirão de lugar.** Senhor o que acha? E o velinho assassinado? – Eu sei que o senhor vai discutir. Pois, também. Em ordem que ele tinha um pecado de crime, no corpo, por pagar. Se a gente – conforme compadre meu Quelemém é quem diz – se a gente torna a encarnar renovado, eu cismo até que inimigo de morte pode vir como filho do inimigo. Mire veja: se me digo, tem um sujeito Pedro Pindó, vizinho daqui mais seis léguas, homem de bem por tudo em tudo, ele e a mulher dele, **sempre sidos bons, de bem.** Eles têm um filho **duns** dez anos, chamado Valtei- nome moderno, é o que o povo daqui agora **aprecia**, o senhor sabe. Pois **essezinho, essezim,** desde que algum entendimento alumiu nele, feito mostrou o que é: **pedido madrasto,** azedo queimador, **gostoso de ruim de dentro do fundo das espécies de sua natureza.** **Em qual que judia,** ao

bres. Que, por cierto, **en otra vida mudada, los niños también habían sido los más malvados, de igual masa y paño que el padre, demonios de la misma caldera.** ¿Qué le parece a usted? ¿Y el viejito asesinado? Sé que va usted a discutirme. Pues también que puede, por si tenía en el cuerpo un pecado de crimen que pagar. Si las personas, conforme mi compadre Quelemém es quien lo dice, si las personas vuelven a encarnar renovadas, yo pienso que hasta un enemigo mortal puede venir como hijo del enemigo. Mire vea: si me digo que hay un sujeto, Pedro Pindó, vecino de aquí a más de seis leguas, hombre de bien en todo y por todo, él y su mujer **siempre tan buenos, gente de bien.** Tienen un hijo **de unos** diez años llamado Valtei, nombre moderno que es lo que la gente de aquí **aprecia** ahora, ya lo sabe usted. Pues **el talecito, el talecín,** desde que algún entendimiento en él alumbró, pronto mostró lo que es: **malvado hecho de encargo,** acedo incendiario, **amante de lo ruin desde de el fondo de las especies de su naturaleza.**

dudas. Que, seguro, **en la otra vida vivida, los chiquitos también habían sido malvados, de la misma madera y pieza que el padre, demonios del mismo caldero de lugar.** ¿A usted qué le parece? ¿Y el viejito asesinado? Ya sé que usted va a discutir. Pues, también. En orden de que él también tenía un pecado de crimen en el cuerpo todavía por pagar. Si la gente –según dice el compadre mío Quelemém-, si la gente se reencarna renovada, pienso que hasta un enemigo de muerte puede venir como hijo del enemigo. Mire vea: si me digo, hay un sujeto Pedro Pindó, vecino de acá a seis leguas, hombre de bien por todo y en todo, él y su mujer, **siempre sidos buenos, de bien.** Él tiene un hijo **de unos** diez años, llamado Valtei –nombre moderno, de esos que ahora el pueblo **aprecia**, va sabe. Pues **esecito, esesí,** desde que algún entendimiento se prendió en él, enseguida mostró lo que es: **malvado a pedido,** ácido quemador, **amante de lo ruin desde el fondo de las especies de su naturaleza.** **El tal que ju-**

devagar, de todo bicho ou criaçãozinha pequena que pega; uma vez, encontrou uma **crioula benta-bêbada dormindo**, arranjou um caco de garrafa, lanhou em três pontos a popa da perna dela. O que esse menino **babeja** vendo, é sangrarem galinha ou esfaquear porco. – “Eu gosto de matar...” – uma ocasião ele pequenino me disse. Abriu em mim um susto; porque: passarinho que se debruça – o vôo já está pronto! Pois, o senhor vigie: o pai, Pedro Pindó, modo de corrigir isso, e a mãe, **dão nele, de miséria e mastro** – botam o menino sem comer, amarraram em árvores no terreiro, **ele nu nuelo**, mesmo em junho frio, lavram o corpinho dele na peia e na taca, depois limpam a pele do sangue, com cuia de salmoura. **A gente sabe, espia, fica gasturado**. O menino já rebaixou de magreza, **os olhos entrando, carinha de ossos, encaveirada, e entisicou, o tempo todo tosse, tossura da que puxa secos peitos**. Arre, que agora, visível, o Pindó e a mulher se habituaram denele bater, de pouquinho em pouquinho foram criando

El cual que hace judiadas, bien despacito, a todo bicho o criaturita pequena que agarra; una vez, encontró a una **criolla borracha perdida, durmiendo**; cogió un cascote de botella, le cortó en tres sitios la pantorrilla. Cuando ese niño **babea** de gusto es cuando ve sangrara una gallina o acuchillar a un puerco. “Me gusta matar...”, me dijo en una ocasión, siendo pequenito. Me dejó asustado, porque pajarito que aletea pronto echa a volar. Pues, fíjese bien: el padre, Pedro Pindó, por mor de corregirle, y la madre, **le atizan de firme**, dejan al niño sin comer, le atan a los árboles del terrado, **desnudo desnudito**, hasta en junio frío, le señalan el cuerpo con la maniota y la correa, después le limpian la piel de sangre, con jícaras de salmuera. **Uno lo sabe, espía, mucho se disgusta**. Al niño, ya le bajaron las carnes, **los ojos hundientes, carita de huesos, acalaverada, y se entisicó, todo el tiempo con tos, tosedura que le deja secos los pechos**. Anda, que ahora, bien que se ve, Pindó y la mujer se acostumbraron a sacudirle; po-

diaba, despacito, en todo bicho o criaturita pequeña que se le cruzaba. Una vez encontró **una negra que estaba durmiendo su borrachera**, agarró una botella rota, y le cortó la pulpa de la pierna en tres sitios distintos. Lo que ese chico **se babea** viendo, es desangrar gallinas o acuchillar chanchos. – “A mí me gusta matar...” – me dijo en una ocasión de muy chiquitito. Me dio un susto: porque, ¡pajarito que aletea, ya está volando! Así que, fíjese: el padre, Pedro Pindó, como modo de corregir eso, y la madre, **le pegaban, de miseria y mástil**: lo dejaban sin comer, lo amarraban a los árboles del patio, **desnudo desnudado**, mismo en el frío de junio, le labran el cuerpo a golpes de chicote y cinturón, después le limpian la sangre de la piel con tazones de salmuera. **Uno lo sabe, lo ve, y queda disgustado**. El chiquito ya adelgazó de flacura, tiene **los ojos hundidos, carita de huesos, acalaverada, y entisicó, tose todo el tiempo, una tosedura de la que saca el pecho seco**. Ande, que ahora, visi-

<p>nisso um prazer feio de diversão – como regulam as sovas em horas certas confortáveis, até chamam gente para ver o exemplo bom. Acho que esse menino não dura, <u>já está no blimblim</u>, não chega para a quaresma que vem... Uê-uê, então?! Não sendo como compadre meu Quelemém quer, que explicação é que o senhor dava? Aquele menino tinha sido homem. Devia, em balanço, terríveis perversidades. <u>Alma dele estava no breu</u>. Mostrava. E, agora pagava. Ah, mas, acontece, quando está chorando e penando, ele sofre igual que se fosse um menino bonzinho... Ave, vi de tudo, neste mundo! <u>Já vi até cava-lo com soluço...</u> –o que é a coisa mais custosa que há. (1994, p. 14-15)</p>	<p>quito a poquito han ido encontrando en ello un placer feo de diversión; como regulan las sobas en horas fijas confortables, llaman ya a la gente para que presencien el buen ejemplo. Me parece que ese niño no dura mucho, <u>ya está pelelín</u>, no llega a la cuaresma que viene... Jujuí, ¿y entonces? No siendo la que quiere mi compadre Quelemén, ¿qué explicación daría usted? Aquel niño había sido hombre. Era deudor, en la balanza, de terribles perversidades. <u>Su alma estaba negra como la pez</u>. Bien lo mostraba. Y, ahora, pagaba. Ah, pero sucede que, cuando está llorando y penando, sufre igual que si fuese un niño buenecito... ¡Ave María, de todo he visto en este mundo! <u>Hasta a un caballo he visto con hipo</u>... que es la cosa más difícil que hay. (1982, p. 17-18)</p>	<p>ble, Pindó y su mujer se acostumbraron a pegarle, de a poquito en poquito fueron creando un placer bruto de diversión –como regulan las palizas en horarios fijos cómodos, y hasta llaman a la gente para que vea el buen ejemplo. Me parece que ese chico no dura mucho, <u>ya está en un tilín</u>, no llega a la cuaresma que viene. ¡Eh, eh! Si no es como quiere mi compadre Quelemém, ¿qué explicación me da usted? Aquel niño había sido hombre. Debía, en el balance, terribles perversidades. <u>Su alma estaba en las tinieblas</u>. Se veía. Y ahora lo pagaba. Ah, pero ocurre que, cuando está llorando y penando, sufre igual que un niño buenito... ¡Ave María, vi de todo en este mundo! <u>Ya vi hasta caballo con sollozo</u>... –que es lo más raro del mundo. (2011, p. 27-28)</p>
---	--	--

Com esta expressão *noutra vida revirada*, derivação por metáfora, com o sentido de “vida passada”, e também “vida revolta, desordenada, confusa”, o autor indica, com seu estilo diferenciado, que os meninos já haviam sido malvados em outra vida, refere-se à reencarnação, concepção do espiritismo, que fortemente influenciou João Guimarães Rosa. Na T1, o tradutor a recria quase literalmente: *en otra vida mudada*. Porém, a solução dos tradutores argentinos na T2 prioriza o sentido: *en otra vida vivida*. Aqui, a semelhança sonora das palavras utilizadas vira aliteração e rima.

Na estrutura a seguir: [...] *os meninos também tinham sido os mais malvados, da massa e peça do pai, demônios do mesmo caldeirão de lugar*, observa-se três frases separadas por vírgulas, sem conectivos. Guimarães Rosa descreve a maldade desses meninos semelhante à do pai; técnica muito usada pelo autor na sua obra em busca da concisão do discurso. As vírgulas indicam a fala de Riobaldo, que é muito pausada, o que afrouxa a coesão sintática, dando certa autonomia às orações e aos sintagmas entre esses sinais de pontuação, realçando o caráter paratático do estilo rosiano. Tanto na T1 quanto na T2, observa-se a reconstrução dessa estrutura linguística com sua pontuação e ritmo. Na T1, Crespo traz *en otra vida mudada, los niños también habían sido los más malvados, de igual masa y paño que el padre, demonios de la misma caldera*, empregando o termo equivalente *masa* para *massa*. Os tradutores da T2 preferem determinar o tipo de elemento e usam *madera*.

No TF, encontra-se a expressão: *sempre sidos bons, de bem*, nela vê-se o particípio passado do verbo *ser* isolado após o advérbio, e também na forma inédita do plural, no lugar do tempo verbal mais-que-perfeito composto do indicativo *tinham sido*. Na T1, o tradutor não reproduz a estranheza levando a frase à forma gramaticalmente correta: *siempre tan buenos, gente de bien*. Em contrapartida, os tradutores da T2 trazem a diferença na estruturação verbal do texto de chegada reconfigurando o TF: *siempre sidos buenos, de bien*. Observa-se, nesta ocorrência, que a T2 é mais ousada, mais poética e mais estranhadora do que a T1.

Destaca-se a morfologia do termo *apreceia*, pois pela gramática normativa deveria ser *aprecia*. Todavia, *apreceia* é uma forma antiga e popular do sertão, esta se alinharia com a forma de *odeia* do verbo *odiar*. Já para Mary Daniel (1968) é um dos processos independentes de formação de neologismos utilizado pelo romancista, a analogia – uma série de casos de alteração fonológica dentre os quais se encontra a terceira pessoa do singular, do presente do indicativo dos verbos terminados em *-iar*, em vez de *-ia* que seria a forma corrente. Para este evento no TF, encontra-se na T1 o verbo sem essa alteração e a utilização da forma dicionarizada na língua espanhola *aprecia*. Na T2, os tradutores arriscam e recriam essa modificação no verbo trocando a terminação *-ia* por *-ea*. Novamente, pode-se observar que a solução encontrada pelos tradutores da T2 se encontra mais próxima da forma do TF, e esta recria a distância para com a norma culta.

Os termos *essezinho* e *essezim*, segundo (Castro, 1970), são diminutivos do pronome demonstrativo *esse*, com a intenção de exprimir um tom afetivo, um desvio da gramática normativa que só conhece diminu-

tivos de substantivos e de adjetivos Na T1, o tradutor forma os diminutivos a partir do adjetivo *tal*, criando assim os neologismos: *talcito* e *talecín*. Na T2, os tradutores argentinos, seguindo o TF, configuram o diminutivo também a partir do demonstrativo *ese*, ficando: *esecito* e *esesí*.

Na última oração coordenada desta sentença Riobaldo define a maldade pura e gratuita do menino Valtei: [...] *gostoso de ruim de dentro do fundo das espécies de sua natureza*. Ou seja, que se sente muito bem com tanta ruindade. Nota-se um jogo pleonástico com a repetição de *de*, redundância que atua como recurso de reforço ou retomada da informação; uma transcrição fonética do falar mineiro. Crespo e os tradutores rio-platenses não recriam o recurso estilístico do TF, com as seguintes construções, na T1: *malvado hecho de encargo, acedo incendiario, amante de lo ruin desde el fondo de las especies de su naturaleza*; e na T2: *amante de lo ruin desde el fondo de las especies de su naturaleza*.

Com esta expressão bem particular: *Em qual que judia*, o autor começa o parágrafo com uma preposição e dois pronomes relativos, referindo-se ao menino malvado, ao caráter dele, seu comportamento. Nas duas traduções utiliza-se o pronome pessoal *el* em lugar da preposição *em*, o que aponta uma substituição da estranheza pelo usual. Na tradução espanhola, Crespo recria a figura de sintaxe com os pronomes *cual* e *que*. Na tradução argentina observa-se que os tradutores optam por *tal* em lugar de *cual*, e um pretérito imperfeito do verbo *judiar*, não dicionarizado na língua espanhola, mas existente na língua falada da América hispânica como substantivo masculino para indicar, segundo o DRAE: “Tierra sembrada de judías”.

O termo *crioulo/a* tem diversas acepções, porém no Brasil, usa-se especialmente para se referir a um indivíduo negro. No TF, o autor refere-se claramente a uma pessoa *negra* de sexo feminino, vocábulo traduzido na T1 como *criolla*: “Autóctono, propio, distintivo de un país hispanoamericano” (DRAE), devido provavelmente a um mal-entendido, um falso amigo escondido e não discernido. Já na T2, os tradutores preferem a palavra *negra*, representando com mais exatidão o significado desejado no TF.

Nesta mesma frase aparece *benta-bêbada*, união de dois adjetivos, um “neologismo formado por composição”, expressão usada por Ieda Maria Alves (1990, p. 41). Precisamente uma criação de composição coordenativa: “A função sintática de coordenação é exercida pela justaposição de substantivos, adjetivos ou membros de outra classe gramatical.” (ALVES, 1990, p. 44). No fundo é um de oximoro, pela opo-

sição semântica dos dois componentes; e, em termos sonoros, é uma aliteração. O segundo termo tanto pode ser um adjetivo quanto um substantivo. O tradutor espanhol recria a expressão *borracha perdida*, expressão esta muito comum. Nota-se a falta do elemento religioso, de devoção, quase santidade. Já na T2, os tradutores optaram por uma frase sem adjetivos *que estaba durmiendo su borrachera*, também uma solução poeticamente empobrecedora, sem elemento semântico religioso, sem o oximoro e nem aliteração. Os tradutores argentinos perderam aqui uma chance de corrigir a tradução de Crespo, o que conseguem fazer em algumas outras ocasiões.

O termo *babejar*, segundo Castro (1970, p. 41), deriva de *babar*; (familiar) *gostar* muito. O que se baseia num fenômeno fisiológico: a boca ficar molhada diante de algo gostoso, comida, algo que alegra muito. Não se encontra dicionarizado, é um neologismo rosiano formado por sufixação. Em ambas as versões ao castelhano encontra-se o verbo *babear* – forma dicionarizada, com as mesmas denotações e conotações.

Nesta estrutura *dão nele, de miséria e mastro* pode se observar que o autor utiliza a técnica sonora da aliteração. Além disso, combina um termo abstrato, *miséria*, e um objeto concreto, *mastro*, também com muito exagero, hiperbolicamente, pois não se pode bater realmente com um mastro que é grande demais para ser pego na mão. Na T1, o tradutor opta por *le atizan de firme*. Trata-se de uma estrutura pouco comum e transmite uma estranheza para o leitor. Na T2, os tradutores optam por reproduzir a metáfora, reconfigurando a estranheza rosiana: *le pegaban, de miseria y mástil*.

Rosa emprega a aliteração e a repetição com variação em *ele nu nuelo*, enfatizando a nudez do menino. Nas duas versões nota-se que os tradutores trazem soluções adequadas e recriadoras do TF. Na T1 apresenta-se *desnudo desnudito*, e na T2 *desnudo desnudado*.

Na frase *A gente sabe, espia, fica gasturado*, o termo *gasturado*, segundo Castro (1970) tem o mesmo significado que *estomagado*, *aflito*, *irritado*; para Martins (2001, p. 246): Deriva de *gastura*: “irritação, aflição, mal-estar que ocasiona arrepios e até náuseas; sensação desagradável por ouvir ou ver alguma coisa que não se pode suportar. //Bras. pop. us. com certa frequência por GR.” Crespo o traduz com o verbo *disgustar*, na terceira pessoa do presente do indicativo *disgusta*; e Garraño e Aguilar optam pelo adjetivo do mencionado verbo em espanhol *disgustado*. Verbo este dicionarizado, soluções que aplainam a estranheza.

Segue uma descrição do menino maltratado com vários recursos, como: elipses, metonímia, neologismos, arcaico popular. Em *olhos entrando*, o autor usa uma expressão elíptica com gerúndio sem o verbo auxiliar *estar*. Esses vocábulos mostram vínculos fracos, soltos, dos sintagmas com o período todo. A oração completa seria: *em quanto os olhos estão entrando*.

Segue uma expressão metonímica com *carinha de ossos*; continua com o neologismo *encaveirada*, palavra proveniente do substantivo *caveira*, com a adesão do prefixo *en*, e torna-se o particípio passado do verbo *encaveirar*, que neste caso também seria, para Daniel (1968), um “neologismo de função”, utilização de uma categoria gramatical em vez de outra.

Com respeito a *entisicou*, palavra dicionarizada, Martins (2001, p. 190) registra *entisicado* com o significado de “Tuberculoso.// Arcaico. Popular”. Já o radical *toss*, de *tosse*, recebe o acréscimo do sufixo *-ura*, formando o neologismo *tossura*, o que segundo Martins (2001) traz a intenção do autor de colocar maior força expressiva. Na T1, observa-se que Crespo traduz *olhos entrando* para *ojos hundientes*, além disso, é uma mudança de categoria lexical, de gerúndio para adjetivo, o que delata um neologismo na língua espanhola, já que o comum é *hundido*, termo encontrado na T2. A expressão metonímica é traduzida literalmente, tanto na tradução espanhola quanto na argentina, *carita de huesos*. Observa-se a recriação do neologismo do TF *encaveirada* pelo mesmo neologismo na língua espanhola, nas duas traduções está o termo *acalaverada*, derivado do substantivo *calavera*. Pode-se observar também a criação de mais dois neologismos na língua espanhola: *entisicó* e *tosedura*. Em castelhano não existe o verbo *tisicar*, só a denominação da doença *tisis*. No segundo termo, observa-se a troca da letra *i* por *e*, já que o termo dicionarizado é *tosidura*.

No vocabulário de Castro (1989) encontra-se *blimbilim*, onomatopeia que designa o *fim de alguma coisa*. Segundo Martinico Ramos (apud Castro, 1989, p. 45), no texto é “alusão ao sininho da missa póstuma”. Variante de *bilim-bilim*. O tradutor espanhol opta por *pelelín*, termo também inventado que poderia representar o som do sininho. Já Garramuño e Aguilar escolhem *tilín*, termo de ordem onomatopaico reconhecido pelo DRAE como: “Sonido de la campanilla”. Ou seja, neste caso, a tradução argentina se mostra mais domesticadora.

Aquele menino estava pagando as perversidades cometidas noutra vida, é o que significa a fala de Riobaldo com a seguinte expressão metafórica e elíptica: *Alma dele estava no breu*. Na T1, o tradutor recria a metáfora, porém não a elipse, colocando o pronome possessivo *su*: *Su*

alma estaba negra como la pez. Trata-se de uma paráfrase, “explicitação”, sem estranhamento. Na T2, os tradutores preferem *Su alma estaba en las tinieblas*, uma locução metafórica também, porém com outras palavras, e sem supressão do artigo definido. A estratégia das duas traduções, neste caso, é igual, embora com resultados diferentes.

Guimarães Rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
<p>Bem, mas o senhor dirá, deve de: e no começo – para pecados e artes, as pessoas – como por que foi que tanto emendado se começou? Ei, ei, aí todos esbarram. Compadre meu Quelemém, também. Sou só um <u>sertanejo</u>, nessas altas idéias navego mal. Sou muito pobre coitado. <u>Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração. Não é que eu esteja analfabeto.</u> Soletrei, anos e meio, <u>meante</u> cartilha, memória e palmatória. Tive mestre, Mestre Lucas, no <u>Curralinho</u>, decorei gramática, as operações, regra-de-tres, até geografia e estudo pátrio. Em folhas grandes de papel, com capricho tracei bonitos mapas. Ah, não é por falar: mas, desde o começo, me achavam sofismado</p>	<p>Bien, pero usted me dirá, debe de: ¿y al principio — para pecados y artes de persona — cómo, por qué se empezaron tantas enmiendas? Ah, ah, ahí tropiezan todos. Mi compadre Quelemén, también. Soy sólo un <u>sertanero</u>, entre tan altas ideas navego mal. Soy muy pobre coitado. <u>Envidia mucha tengo de gentes conforme usted, con toda lectura y suma doctoración. No es que yo sea analfabeto.</u> Deletreé, año y medio, <u>mediante</u> cartilla, memoria y palmeta palmatoria. Tuve maestro, el Maestro Lucas, en el <u>Curraliño</u>, aprendí gramática, las operaciones, la regla de tres, hasta geografía y estudio patrio. En hojas grandes de papel, tracé con capricho bonitos mapas. Ah, no es por</p>	<p>Bien, pero usted dirá, debe: y al principio – las personas, para pecados y artes-¿cómo, por qué fue que tantas correcciones comenzaron? Eh, eh, ahí todos se detienen. Mi compadre Quelemém también. Soy sólo un <u>sertanero</u>, en estas altas ideas navego mal. Soy muy pobre desdichado. <u>Mi envidia pura es de unos conforme el señor, con toda la lectura y suma doctoración.</u> No es que yo <u>sea analfabeto</u>. Deletreé año y medio, <u>con</u> silabario, memoria y palmeta. Tuve maestro, el Maestro Lucas, en el <u>Corralito</u>, aprendí gramática, las operaciones, la regla de tres, hasta geografía e historia patria. En hojas grandes de papel, bien prolijo dibujé bonitos mapas. Ah, no es por hablar: pero, desde el</p>

de ladino. E que eu merecia de ir para cursar latim, em **Aula Régia** – que também diziam. Tempo saudoso! Inda hoje, **apreçoio** um bom livro, **despacado. Na fazenda O Limãozinho, de um meu amigo Vito Soziano**, se assina desse almanaque grosso, de logogrifos e charadas e outras divididas matérias, todo ano vem. Em tanto, ponho primazia é na leitura proveitosa, vida de santo, virtudes e exemplos – missionário esperto engambelando os índios, ou São Francisco de Assis, Santo Antônio, São Geraldo... Eu gosto muito de moral. Raciocinar, exortar os outros para o bom caminho, aconselhar a justo. Minha mulher, que o senhor sabe, zela por mim: muito reza. **Ela é uma abençoável**. Compadre meu Quelemém sempre diz que eu posso aquietar meu temor de consciência, que sendo bem-assistido, terríveis bons-espíritos me protegem. Ipe! Com gos-

hablar: pero, desde el principio, me hallaban contumaz de sagaz. Y que yo merecía ir a cursar latín, en **Aula Regia**, que también lo decían. ¡Tiempo nostálgico! Todavía hoy, **aprecio** un buen libro, **disgustado. En la hacienda El Limoncito, de un mi amigo Vito Soziano**, están suscritos a ese almanaque grueso, de logogrifos y charadas y otras divididas materias; llega cada año. Sin embargo, doy primacía a la lectura provechosa, vidas de santos, virtudes y ejemplos: misionero experto engatusando a los indios, o San Francisco de Asís, San Antonio, San Gerardo... Me gusta mucho la moral. Raciocinar, exhortar a los demás al buen camino, aconsejar justamente. Mi mujer, que usted lo sabe, cela por mí: mucho reza. **Es una bendecible**. Mi compadre Quelemén dice siempre que yo puedo aquietar mi temor de conciencia, que estando bien asistido, terribles

principio me encontraron sofismado de astuto. Y que merecía ir a estudiar latín en la **escuela de la capital**, también decían. ¡Ah, qué tiempos! Todavía hoy **apreco** un buen libro, **despaciadamente. En la estancia El limoncito, de un amigo mío, Vito Soziano**, llega ese almanaque gordo, de logogrifos y acertijos y otras diversas notas, todos los años. Sin embargo, doy primacía a la lectura provechosa, vida de santo, virtudes y ejemplos –misionero ingenioso engatusando a los indios, o San Francisco de Assis, San Antonio, San Gerardo... Me gusta mucho la moral. Raciocinar, exhortar a los otros hacia el buen camino, aconsejar lo justo. Mi mujer, que usted conoce, vela por mí: reza mucho. **Es una bendecible**. Mi compadre Quelemén dice siempre que puedo aquietar mi temor de conciencia, porque estoy bien cuidado y terribles buenos espíritus me protegen. ¡Viva!

<p>to... Como é de são efeito, ajudo com meu querer acreditar. Mas nem sempre posso. O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Diverjo de todo o mundo... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa. O senhor concedendo, eu digo: <u>para pensar longe, sou cão solte</u> <u>re – o senhor solte em minha frente</u> <u>uma idéia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém!</u> Olhe: o que devia de haver, era de se reunirem-se os sábios, políticos, constituições gradas, fecharem o definitivo a noção – proclamar por uma vez, artes assembléias, que não tem diablo nenhum, não existe, não pode. Valor de lei! Só assim, davam tranqüillidade boa à gente. Por que o Governo não cuida?! (1994, p. 15-16)</p>	<p>espíritus buenos me protegen. ¡Vaya! con mucho gusto... como es de sano efecto, ayudó con mi querer creer. Pero no siempre puedo. Sépalo usted; toda mi vida he pensado por mí, libre, he nacido diferente. Yo soy yo mismo. Distinto de todo el mundo... casi que nada no sé. Pero desconfío de muchas cosas. Si me lo permite usted le digo: <u>para pensar lejos, soy perro sabio; suelte usted frente a mí una idea ligera, que yo la rastreio hasta el fondo de todos los bosques, amén.</u> Miré: lo que debía ser era que se reuniesen los sabios, los políticos, constituciones importantes, para dar capetazo a la cuestión: proclamar de una vez, resultas de asambleas, que no hay diablo ninguno, no existe, no puede. ¡Valor de ley! Sólo así darían tranquilidad de la buena a la gente. ¿Por qué no se preocupa el Gobierno? (1982, p. 18-19)</p>	<p>Con gusto... Como es de efecto saludable, ayudo con mi querer creer. Pero no siempre puedo. Para que lo sepa: yo toda mi vida pensé por mí mismo, liberto, soy nacido diferente. Yo soy yo mismo. Diverjo de todo el mundo...Y casi no sé nada. Pero desconfío de todo. Si me permite, le digo: <u>para pensar lejos, soy perro cazador: usted suelte una idea ligera enfrente mío y la rastreio hasta el fondo del monte, ¡amén!</u> Mire: lo que hace falta es que se reúnan los sabios, los políticos, las constituciones importantes, y cierren definitivamente la noción, proclamar de una vez y para siempre, en forma de asambleas, que no hay diablo alguno, que no existe, que no puede. ¡Valor de ley! Sólo así se tranquilizaba a la buena gente. ¡¿Por qué el gobierno no se ocupa?! (2011, p. 29-30)</p>
--	--	---

O significado do termo *sertanejo* em português do Brasil, segundo o Houaiss (2009), é: “relativo ao, originário ou próprio do sertão”. Palavra sem equivalente na língua espanhola, porém nas duas traduções aparece *sertanero*, vocábulo hispanizado e não dicionarizado, mas, utilizado e admitido no espanhol, em traduções do português, desde o século XIX.

Em *Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração*, nota-se o tom popular-poético, com sua sintaxe insólita utilizada pelo romancista para expressar a cortesia e um pingo de ironia que Riobaldo sente pelo seu interlocutor letrado. Crespo apresenta: *Envidia mucha tengo de gentes conforme usted, con toda lectura y suma doctoración*, uma construção que recria o ritmo e esse tom popular-poético do TF. Garramuño e Aguilar traduzem: *Mi envidia pura es de unos conforme el señor, con toda la lectura y suma doctoración*. Conclui-se que a sintaxe e o registro são recriados nas duas traduções.

Na construção atípica *não é que eu esteja analfabeto*, como se esse estado fosse momentâneo, Rosa utiliza o verbo *estar*, no subjuntivo, o que é insólito, mas, na T1 e T2 os tradutores optam pelo verbo *ser*, também no subjuntivo, construção esta que não transmite estranheza.

O vocábulo *meante* é uma formação neológica proveniente do advérbio *mediante*, porém com a supressão da sílaba *di*. Segundo Martins, é um termo não dicionarizado: “/Por meio de, mediante. //ND. com valor de preposição.” (MARTINS, 2001, p. 326). Não se encontra o neologismo nas T1 e T2, pois o vocábulo utilizado em espanhol não sofre nenhuma modificação, ficando a preposição *mediante*.

*Curralinho*²² é o antigo nome do Município de Corinto, em Minas Gerais. Na T1, Crespo adapta o topônimo para o castelhano com a letra ñ, *Curraliño*, trazendo assim o estrangeiro para a língua meta. Já na T2, os argentinos optam por uma tradução domesticadora, *Corralito*, palavra utilizada para designar um pequeno cercado para crianças que ainda não caminham.

Com respeito à denominação *Aula Régia*, foi a primeira forma do sistema de ensino público no Brasil, sendo pertencentes ao Estado e não

²² Em artigo publicado pelo IBGE, “Corinto – MG – Histórico”, em Enciclopédia dos Municípios Brasileiros, encontra-se a seguinte referência histórica do município: A região onde se situa o município de Corinto foi desbravada, por volta de 1900, pelos tropeiros que a atravessaram de norte a sul e de leste a oeste, implantando o comércio. O nome de Corinto, dado à antiga povoação de Curralinho, não encerra significado particular algum. Teve origem na feliz escolha de um vigário que adotou para a cidade o nome da famosa cidade grega.

mais restritas à Igreja. Riobaldo refere-se à aula de latim da qual ele achava-se merecedor em receber. Vê-se que na T1 o tradutor traduz literalmente por *Aula Regia*, sem acento. Em espanhol, segundo Marcos (1997), denomina-se assim ao organismo legislativo e conselho-assessor dos monarcas em assuntos militares, políticos e judiciários, desenvolvido pelos visigodos. Na T2, Garramuño e Aguilar optam por outra solução tradutória com outro significado: *escuela de la capital*.

O termo *aprecio* e um regionalismo derivado do verbo *apreciar*, conjugado em primeira pessoa do indicativo, com adição da letra *e*. O tradutor espanhol traz uma paráfrase, priorizando assim o sentido em lugar da letra com *aprecia*. No obstante, na T2, encontra-se a tradução da letra, reproduzindo assim o neologismo: *apreceo*. O que resulta num efeito de estranhamento.

Para Castro (1970) *despaçado* é um neologismo que provém de *espaçado*; *alargado*, *ampliado*. Na T1, o tradutor parece interpretar com um sentido bem distante, pois parece ter confundido *degustar* com *disgustado*. O que não parece acontecer na T2, já que a solução encontrada é o adverbio *despaciadamente*, termo não dicionarizado, mas que provém de *despacio*, o que se lê com um significado bem aproximado.

Nesta frase *Na fazenda O Limãozinho, de um meu amigo Vito Soziano*, o nome da fazenda é traduzido pelo diminutivo no espanhol *El Limoncito*, tanto na T1 quanto na T2. A fazenda pertencia a Vito Soziano, no entanto o que chama a atenção é o artigo indefinido junto ao pronome possessivo na primeira pessoa antes do pronome pessoal *meu*, provocando assim uma estranheza que o tradutor da T1 recria com precisão: *de un mi amigo Vito Soziano*; já os tradutores da T2 não reconstituem a estranheza colocando a expressão dentro dos padrões da gramática normativa *de un amigo mío, Vito Soziano*.

Na construção *Ela é uma abençoável*, segundo o Houaiss, o termo *abençoável* é um adjetivo de dois gêneros que significa *passível* ou *digno de ser abençoado*. Rosa constrói uma estrutura elíptica, neste caso sem o substantivo feminino, mas com o artigo indefinido *Ela é uma abençoável*, ou seja, causando a substantivação do adjetivo. Nas duas versões para a língua espanhola encontra-se a particularidade indicada do TF, com: *Es una bendecible*, sendo este último vocábulo não dicionarizado.

Em [...] *para pensar longe, sou cão mestre – o senhor solte em minha frente uma idéia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém!*, trata-se de uma construção metafórica, que para Azeredo (2012) é o desvio de significação que o consenso identifica como normal. Vê-se que a solução, tanto na T1 quanto na T2, é reconstruir a me-

táfora com uma tradução literal, porém com algumas diferenças de estilo dos tradutores, como *frente a mí*, na primeira, e *enfrente mío*, na segunda.

<p>Guimarães Rosa</p> <p>Ah, eu sei que não é possível. Não me assente o senhor por beócio. Uma coisa é pôr idéias arranjadas, outra é lidar com <u>país de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias...</u> Tanta gente – dá susto de saber – e nenhum se sossega: <u>todos nascendo, crescendo, se casando, querendo colocação de emprego, comida, saúde, riqueza, ser importante, querendo chuva e negócios bons...</u> De sorte que carece de se escolher: ou a gente se tece de viver no safado comum, ou cuida só de religião só. Eu podia ser: padre sacerdote, se não chefe de jagunços; para outras coisas não fui parido. Mas minha velhice já principiou, errei de toda conta. E o reumatismo... Lá como quem diz: <u>nas escorvas.</u> Ahã. (1994, p. 16)</p>	<p>Ángel Crespo</p> <p>Ah, yo sé que no es posible. No me tenga usted por beocio. Una cosa es poner ideas concertadas, otra es lidiar con un <u>país de personas, de carne y sangre, de mil y tantas misérias...</u> Tanta gente —da susto percatarse— y nadie se sosiega: <u>todos naciendo, creciendo, casándose, queriendo colocación de empleo, comida, salud, riqueza, ser importante, queriendo lluvia y negocios buenos...</u> De suerte que es necesario escoger; o uno se organiza viviendo en la vileza común o cuida sólo de religión sólo. Yo podría ser padre sacerdote, si no jefe de yagunzos; para otras cosas no fui parido. Pero mi vejez ha empezado ya, me equivoqué de punta a punta. Y el reumatismo... Como aquel que dice: <u>en las últimas.</u> ¡Ay! (1982, p. 19)</p>	<p>Garramuño e Aguilar</p> <p>Ah, yo sé que no es posible. No me tome por un ignorante. Una cosa es poner ideas ordenadas, otra es lidiar con un <u>país de personas, da carne y hueso, de mil y tantas miserias...</u> Tanta gente —da miedo pensarlo— y ninguno se sosiega: <u>todos naciendo, creciendo, casándose, queriendo colocación en un empleo, comida, salud, riqueza, ser importante, queriendo lluvia y buenos negocios...</u> De suerte que se necesita elegir: o se teje el propio vivir en la sinvergüenza común, o solo se preocupa sólo de la religión. Yo podía ser padre sacerdote si no jefe de yagunzos; para otras cosas no fui parido. Pero mi vejez ya principió, y perdí toda cuenta. Y el reumatismo... Como quien dice: <u>en las últimas.</u> Ahhhh. (2011, p. 30)</p>
---	---	--

Nesta estrutura *país de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias*, observa-se um processo associativo de ideias, sintaxe típica da linguagem oral, em forma de sintagmas justapostos, sem explicar as relações lógicas entre eles. Segundo Eduardo Coutinho (1991),

Rosa fornece elementos-chave, forçando o leitor a refletir sobre o que se diz e chamando-o a participar na criação da narrativa. A expressão *de carne e sangue* alude àquela já conhecida e comumente usada *de carne e osso*, ou seja, uma variação ou modificação de uma colocação usual, procedimento típico de João Guimarães Rosa, que aqui coloca em evidência a palavra *sangue*. As soluções tradutórias encontradas recriam o cenário do TF com a supressão de conectivos e a pontuação. Crespo reconstrói em espanhol a expressão criada por Rosa *carne y sangre*, já na T2 a opção é traduzir para a conhecida, também em espanhol, *carne y hueso*; um desestranhamento.

Como já foi mencionado anteriormente, o romancista mostra, no seu estilo, aspectos barrocos, como por exemplo, na frase: *todos nascendo, crescendo, se casando, querendo colocação de emprego, comida, saúde, riqueza, ser importante, querendo chuva e negócios bons...* A estrutura consiste na enumeração assindética e na aglomeração de muitas palavras. Deduz-se que se trata de uma figura de pensamento, a gradação. Segundo Azeredo (2012, p. 499), esta figura consiste na reunião de palavras ou expressões que se sucedem segundo uma lógica semântica progressiva. Quanto às duas traduções, observa-se a reconstituição exata do discurso do autor.

No final deste parágrafo encontra-se a utilização, por parte do autor, de um arcaísmo: *nas escorvas*, arcaísmo este não reconfigurado adequadamente em nenhuma das traduções.

Guimarães Rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
<p>Hem? Hem? O que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para se <u>desendoidecer, desdoidar</u>. Reza é que sara da loucura. No geral. <u>Isso é que é a salvação-da-alma...</u> Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas.</p>	<p>¿Eh? ¿Eh? Lo que más pienso, atestigo y explico: todo el mundo está loco. Usted, yo, nosotros, todas las personas. Por eso es por lo que se necesita principalmente de la religión; para <u>desenloquecerse, desenlo-car</u>. El rezo es el que sana de la locura. Por lo general. <u>Él sí que es la salvación del alma...</u> ¡Mucha religión, joven! Yo por mí, no pierdo ocasión de religión. Las</p>	<p>¿Eh? ¿Eh? Lo que más pienso, testimonio y explico: todo el mundo está loco. Usted, yo, nosotros, todas las personas. Por eso es que se necesita principalmente de religión: para <u>desenloquecer, deschi-flar</u>. Rezo es lo que sana de la locura. En general. <u>Eso es lo que es la salvación del alma</u>. ¡Mucha religión, joven! Yo, acá, no pierdo ocasión de reli-</p>

<p><u>Bebo água de todo rio...</u> Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de <u>Cardéque</u>. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer <u>sombrinha</u> me refresca. Mas é só muito provisório. Eu queria rezar – o tempo todo. Muita gente não me aprova, acham que lei de Deus é privilégios, invariável. E eu! <u>Bofe!</u> Detesto! O que sou? – o que faço, que quero, muito curial. <u>Em cara de todos faço, executado.</u> Eu não tresmalho! (1994, p. 16)</p>	<p>aprovecho todas. <u>Bebo água de todos los ríos...</u> Una sola, para mí es poca, quizá no me baste. Rezo cristiano, católico, me meto en lo cierto; y acepto las preces de mi compadre Quelemén, doctrina suya, de <u>Cardéque</u>. Pero, cuando puedo, voy al Mindubín, donde un Matías es creyente, metodista: la gente se acusa de pecadora, lee alto la Biblia y ora, cantando himnos, bien bellos de ellos. Todo me aquieta, me suspende. Cualquier <u>sombrica</u> me refresca. Pero yo soy muy provisional. Yo querría rezar todo el tiempo. Mucha gente no me aprueba, les parece que la ley de Dios es un privilegio, invariable. ¡Y yo! <u>Leñe!</u> ¡Maldita sea! ¿Quién soy? Lo que hago, lo que quiero, es muy canónico. <u>Y en la cara de todos lo hago, ejecutado.</u> ¿Yo? ¡No me descarrío! (1982, p. 19)</p>	<p>gión. Aprovecho todas. <u>Tomo agua de todos los ríos.</u> Una sola, para mí es poco, tal vez no me alcance. Rezo cristiano, católico, me meto en lo cierto; y acepto las oraciones de mi compadre Quelemém, de su doctrina, de <u>Kardec</u>. Pero, cuando puedo, voy al Mindubim, donde un tal Matías es creyente metodista: uno se acusa de pecador, lee en voz alta la Biblia, y ora, cantando los lindos himnos de ellos. Todo me aquieta, me suspende. Cualquier <u>sombrita</u> me refresca. Pero es muy provisorio. A mí me gustaría rezar todo el tiempo. Mucha gente no me aprueba; creen que la ley de Dios es privilegios, invariable. ¡Y yo! <u>Bah!</u> ¡Detesto! ¿Qué soy yo? Lo que quiero, lo que hago, es con mucha propiedad. <u>Y lo hago en la cara de todos, ejecutado.</u> ¿Yo? No me descarrío. (2011, p. 30)</p>
---	--	---

O vocábulo *desendoidecer* encontra-se no glossário de Castro (1970), e traz a aceção de curar-se da doidice ou loucura, igualmente para *desdoidar*. Porém, aquele é formado por *endoidar* (termo dicionarizado) e o prefixo *des*. O termo *doidar* não existe como verbo no léxico da língua portuguesa formal, menos ainda *desdoidar*. Observa-se que o tradutor espanhol faz uso da técnica de criação rosiana, e recria o evento com *desenloquecerse* (verbo pronominal) e *desenlocar*. Garramuño e Aguilar optam por *desenloquecer* (não pronominal) e *deschiflar*, forma-

do pelo verbo *chiflar*, termo coloquial com o significado de uma pessoa perder as faculdades mentais, mais o prefixo *des*; forma criada pelos tradutores.

Na expressão *Isso é que é a salvação-da-alma...*, vê-se um pleonasma, com o emprego de palavras redundantes com a finalidade de impressionar o leitor, segundo Cherubim (1989), dar ênfase ao enunciado. Na T1, a solução encontrada é: *Él sí que es la salvación del alma*, o tradutor prefere não recriar a redundância substituindo o pronome demonstrativo impessoal *isso* pelo pronome pessoal em terceira pessoa *Él*. Na T2, os tradutores optam por recriar a figura de sintaxe com a repetição do verbo *ser* na terceira pessoa, como no TF: *Eso es lo que es la salvación del alma*, recriando a estrutura sintática e fônica da oração brasileira.

Bebo água de todo rio... é uma expressão metafórica que se refere à religiosidade de Riobaldo, aludindo também à geografia do Norte de Minas, que é uma região com muitos rios. Tanto a T1 quanto a T2 trazem uma tradução literal que recria a metáfora: *Bebo agua de todos los ríos...*

Cardéque é uma grafia que reflete a pronúncia popular no Brasil, refere-se ao nome do pedagogo francês Hippolyte Léon Denizard Rivail, mais conhecido pelo pseudônimo Allan Kardec, o fundador do espiritismo moderno. Crespo usa uma forma insólita *Cardequé*, com o acento na última sílaba. Os tradutores da Argentina preferem o nome real do personagem: *Kardec*, talvez para facilitar ao leitor a identificação do pai do espiritismo.

Para o diminutivo *sombrinha*, encontrado no TF, Crespo aplica o diminutivo bastante comum na Espanha *sombrica*, já Garramuño e Aguilar usam o diminutivo mais usado na Argentina *sombrita*.

E em cara de todos faço, executado. Esta é uma frase elíptica, na que se omite o artigo feminino *a*, antes do particípio passado do verbo *executar*, com o sentido de *concluído*, *realizado*, obtendo assim um destaque na ação. O verbo *fazer* é colocado no final da primeira frase, com essa inversão, também é enfatizada a ação. O tradutor da T1 não recria a elipse colocando o artigo, porém, enfatiza a ação com o uso do particípio equivalente *ejecutado*, assim como também a inversão, hipérbato, com: *Y en la cara de todos lo hago, ejecutado*. Na T2, a solução encontrada é: *Y lo hago en la cara de todos, ejecutado* uma estrutura gramaticalmente adequada, portanto, não apresentando os recursos estilísticos utilizados no TF.

<p>Guimarães Rosa</p> <p>Olhe: tem uma preta, Maria Leôncia, <u>longe daqui não mora</u>, as rezas dela afamam muita virtude de poder. <u>Pois a ela pago, todo mês – encomenda de rezar por mim um terço, todo santo dia, e, nos domingos, um rosário.</u> Vale, se vale. Minha mulher não vê mal nisso. E estou, já mandei recado para uma outra, do Vau-Vau, uma Izina Calanga, para vir aqui, ouvi de que reza também com grandes <u>meremereências</u>, vou efetuar com ela trato igual. Quero punhado dessas, me defendendo em Deus, reunidas de mim em volta... Chagas de Cristo! (1994, p. 16-17)</p>	<p>Ángel Crespo</p> <p>Mire: hay una negra, María Leoncia, <u>que lejos de aquí no vive</u>; sus rezos tienen fama de mucha virtud de poder. <u>Pues a ella pago, todos los meses, por encomienda de rezar por mí un tercio, todos los santos días, y los domingos un rosario.</u> Vale, que sí vale. Mi mujer no ve mal en ello. Y ahora, ya he mandado recado a otra, del Váu-Váu, una Izina Calanga, para que venga aquí; oí que reza también con grandes <u>benemerencias</u> y voy a hacer con ella un trato igual. Quiero un puñado de esas, defendiéndome en Dios, reunidas alrededor de mí... ¡Por las llagas de Cristo! (1982, p. 19-20)</p>	<p>Garramuño e Aguilar</p> <p>Mire hay una negra, María Leoncia, <u>no vive lejos de aquí</u>; sus rezos tienen fama de tener mucha virtud de poder. <u>Yo le pago, todos los meses, para que rece por mí un tercio, todos los santos días, y los domingos un rosario.</u> Y vale. Mi mujer no ve nada mal en eso. Y estoy, ya mandé mensaje para otra, de Vau-Vau, una Izina Calanga, para que venga, porque oí que reza con grandes <u>meremerecimientos</u>, voy hacer con ella trato. Quiero un puñado de esas, defendiéndome en Dios, con ellas reunidas a mi alrededor. ¡Llagas de Cristo! (2011, p. 30-31)</p>
--	--	--

A expressão *longe daqui não mora*, equivalente a “não mora longe daqui”, traz consigo uma inversão dos termos da oração reproduzindo, com o hipérbato, um destaque do verbo colocado no final, eventos estudados por Daniel (1968). Evento este recriado por Crespo na T1 *que lejos de aquí no vive*; entretanto, não encontrado na T2, cuja solução é uma construção com os elementos constituintes em suas posições gramaticalmente aceitáveis *no vive lejos de aquí*, sem desvio da norma culta.

Pois a ela pago, todo mês – encomenda de rezar por mim um terço, todo santo dia, e, nos domingos, um rosário. Com esta construção, na que Riobaldo conta o pagamento que realiza para a benzedeira Maria Leôncia em troca da sua reza, o autor utiliza uma pontuação própria do seu estilo, reproduzindo as pausas da oralidade e enfatizando a emotividade da situação. Observa-se na tradução de Crespo que este coloca

vários conectivos não encontrados no TF, porém mantém o ritmo com a pontuação. Na T2, a solução dos tradutores é também recriar essas pausas, mas, em nenhuma das duas versões se acha o travessão, ou seja, a bipartição do período, assim a grande cesura representada pelo travessão se perde.

O neologismo *meremerências* se deve à duplicação do radical, o que fica com máxima originalidade, formado com o lexema *mere-*, emprestado a *merência*, e composto com ele, termo não dicionarizado, mas com significado de *valor, merecimiento, importância* (Martins, 2001), com a raiz etimológica em *merens, -entis*, particípio presente do verbo latino *merere*, “merecer”. Castro (1970) registra a origem latina de *merentia, merentiae*. Crespo apresenta um termo dicionarizado, encontrado no DRAE como: “benemerencia. (Der. del lat. *benemērens, -entis* 'benemérito'). 1. f. p. us. Mérito o servicio”. Na T2 surge um neologismo na língua espanhola formado pelo termo *mercimiento* + o sufixo *mere* usado por Rosa no TF, com duplicação analógica ao termo brasileiro.

Guimarães Rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
<p>Viver é muito perigoso... Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar. Esses homens! <u>Todos puxavam o mundo para si, para o concertar concertado.</u> Mas cada um só vê e entende as coisas <u>dum seu modo.</u> Montante, o mais <u>supro</u>, mais sério – foi Medeiro Vaz. Que um homem antigo... Seu Joãozinho Bem-Bem, o mais bravo de todos, ninguém nunca pôde decifrar <u>como ele por dentro consistia.</u> Joca Ramiro – grande homem príncipe! – era político. Zé-Bebelo quis ser político, mas teve e não</p>	<p>Vivir es muy peligroso. Querer el bien con demasiada fuerza, de modo equivocado, puede ya estar siendo quererse el mal, para empezar. ¡Aquellos hombres! <u>Todos tiraban del mundo hacia sí mismos para arreglar lo arreglado.</u> Pero cada uno sólo ve y entiende las cosas <u>a su manera.</u> El destacado, el más superior, más serio, fue Medeiro Vaz. Un hombre a la antigua... El señor Juanito Bem-Bem, el más bravo de todos; nadie pudo nunca descifren <u>qué consistía él por dentro.</u> Joca Ramiro —¡gran hombre príncipe!— era político. Zé-</p>	<p>Vivir es muy peligroso... Querer el bien con demasiada fuerza, de forma equivocada, puede estar ya siendo querer el mal, para empezar. ¡Estos hombres! <u>Todos tiraban del mundo hacia su lado, para el arreglar arreglado.</u> Pero cada uno sólo ve y entiende las cosas <u>de un modo suyo.</u> El sumo, el más superior, el más Bemem, el más bravo de todos; nadie pudo nunca descifrar <u>cómo era él por dentro.</u> Joca Ramiro, gran hombre, ¡príncipe!, era político. Zé Bebelo quiso ser político, pero tuvo y no tuvo suerte: zorro que se demoró.</p>

<p>teve sorte: raposa que demorou. Só Candelário se endiabrou, por pensar que estava com doença má. Titão Passos era o pelo preço de amigos: só por via deles, de suas mesmas amizades, foi que tão alto se ajaguncou. Antônio Dó – severo bandido. Mas por metade; grande maior metade que seja. Andalécio, no fundo, um bom homem-de-bem, estouvado raivoso em sua toda justiça. Ricardão, mesmo, queria era ser rico em paz: por isso guerreava. Só o Hermógenes foi que nasceu formado tigre, e assasim. E o “Urutu-Branco”? Ah, não me fale. Ah, esse... tristonho levado, que foi – que era um pobre menino do destino... (1994, p. 17)</p>	<p>Bebelo quiso ser político, pero tuvo y no tuvo suerte: raposa que se atrasó. Só Candelario se endemonió por pensar que estaba con dolencia mala. Titán Pasos era el que estaba por los amigos: sólo veía por ellos, de sus mismas amistades, fue el que tanto se avagunzó. Antonio Dó: severo bandido. Mas sólo a mitad, por gran mayor mitad que sea. Andaleció, en el fondo, un buen hombre de bien, atolondrado rabioso en toda su justicia. Ricardón lo que de verdad quería era ser rico en paz: para eso guerreaba. Sólo el Hermógenes fue el que nació formado tigre, y asesino. ¿Y el “Víbora-Blanca”? ¡Ah, no me hable! Ah, aquel... desgraciado indócil, que lo fue; que era una pobre criatura del destino... (1982, p. 20)</p>	<p>Don Candelario se endiabló, por pensar que estaba con una enfermedad mala. Titán Passos valía lo que sus amigos: sólo gracias a ellos, a sus mismas amistades, fue que tan fuerte se avagunzó. Antonio Dó, severo bandido. Pero sólo por la mitad, por más mayor mitad que sea. Andalecio, en el fondo un buen hombre de bien, atolondrado rabioso en toda su justicia. Ricardón, incluso, que lo que quería era en realidad ser rico en paz; para eso guerreaba. Sólo el hermógenes fue que nació formado tigre, y asesino. ¿Y el “Yarará-Blanca”? Ah, ni me hable de ese... Tristonho llevado, que fue, era una pobre criatura del destino... (2011, p. 31)</p>
---	---	--

Neste parágrafo o autor apresenta de maneira criativa e breve alguns dos jagunços/personagens do romance.

Na estrutura *como ele por dentro consistia*, nota-se a inversão sintática entre o verbo e o complemento. Na solução tradutória de Crespo, essa inversão é evitada, de modo que a sintaxe corresponde mais à normalidade; por outro lado há eclipse da preposição *en* antes do pronome relativo *qué*, que corresponde à norma culta nesse tipo de construção: *qué consistía él por dentro*. Na T2 em: *cómo era él por dentro*, vê-se também uma inversão entre sujeito sintático pronominal e verbo – aqui os tradutores optam por *ser* -, mas, não entre verbo e complemento, de modo que a frase apresenta pouco desvio da norma.

Ajagunçou é um neologismo formado a partir da mudança de função do substantivo *jagunço* para o verbo *ajagunçar*. A técnica que os tradutores utilizam para criar esse “neologismo de função”, denominação usada por Daniel (1968), é a mesma utilizada pelo romancista, com o emprego do neologismo *yagunzo*, já citado anteriormente nesta pesquisa, recriando assim na tradução a “letra” do TF.

A palavra *assassim* é uma forma apocopada, que o autor cria a partir do termo *assassino*. Nas duas versões em espanhol encontra-se o vocábulo *asesino*, na sua forma corrente, sem modificações neológicas como no TF. Portanto, um desestranhamento. Perde-se a conotação gerada pela semelhança com *assim*, um elemento dêitico.

<p>Guimarães Rosa</p> <p><u>Tão bem, conforme. O senhor ouvia, eu lhe dizia; o ruim com o ruim, terminam por as espinheiras se quebrar</u> – Deus espera essa gastança. Moço!: Deus é paciência. O contrário, é o diabo. <u>Se gasteja</u>. O senhor rela faca em faca – e afia – que se raspam. Até as pedras do fundo, uma dá na outra, vão-se <u>arredondinhando</u> lisas, que o riachinho rola. Por enquanto, que eu penso, tudo quanto há, neste mundo, é porque se merece e carece. <u>Antesmente</u> preciso. Deus não se comparece com <u>refe</u>, não arrocha o regulamento. Pra quê? Deixa: bobo com bobo – um dia, algum estala e aprende: esperta. Só que, às vezes, por mais auxiliar, Deus espalha, no meio, um pingado de pimenta... (1994, p. 17)</p>	<p>Ángel Crespo</p> <p><u>Está bien, conforme. Usted oía, yo le decía: lo ruin con lo ruin, terminan por romperse los espinos.</u> Dios espera ese desgaste. Joven: Dios es paciencia. Lo contrario, es el Diablo. <u>Se desbasta</u>. Usted aprieta una faca contra otra —y afila— que se rozan. Hasta las piedras del fondo, una da en la otra, se van <u>arredondicando</u> lisas, que el riachuelo rueda. Por ahora, que yo pienso, todo cuanto sucede en este mundo es porque se merece y precisa. <u>Mavormente</u> preciso. Dios no se comparece con rifle, no aprieta el reglamento. ¿Para qué? Consiente: bobo con bobo. Un día, alguno estalla y aprende: espabila. Sólo que, a veces, por más auxiliar. Dios echa en medio una pizca</p>	<p>Garramuño e Aguilar</p> <p><u>Tan bien, conforme. El señor oía, yo le decía: el ruin con el ruin, terminan por quebrarse las espinas.</u> Dios espera ese desgaste. Joven, Dios es paciencia. Lo contrario, es el diablo. <u>Se desgasta</u>. Usted frota cuchillo con cuchillo y se afilan, se raspan. Hasta las piedras del fondo, una da en la otra y se van <u>arredondeando</u> lisas, que el riacho rueda. Por ahora, lo que yo pienso, es que todo lo que hay en este mundo es porque se merece y necesita. <u>Antesmente</u> necesario. Dios no aparece con rifle, no aprieta el reglamento. ¿Para qué? Deja: bobo con bobo, un día alguno estalla y aprende: se aviva. Sólo que a veces, para ayudar más, Dios despartrama en el medio una</p>
--	---	--

	de pimenta... (1982, p. 20)	pizca de pimenta. (2011, p. 31-32)
--	-----------------------------	------------------------------------

No parágrafo anterior, selecionado para análise, o narrador/Riobaldo apresenta os pontos de vista que ele tem em relação ao diabo e a Deus.

O grande monólogo dialógico que dá vida a este romance aparece, mais uma vez, uma construção insólita, elíptica, entrecortada por uma pontuação pouco usual, com paralelismos rimados: *Tão bem, conforme. O senhor ouvia, eu lhe dizia: o ruim com o ruim, terminam por as espinheiras se quebrar.* A vírgula depois de *ruim* não é usual, pois separa sujeito e verbo, mas expressa a minipausa que o falante faz, o sintagma com o sujeito ganha mais peso, pois o falante reflexiona e continua. No final, o infinitivo conforme a norma culta, seria *quebrarem*, mas aqui *as espinheiras* é uma construção que aparece como massa unida. Segundo Coutinho (1991), a pontuação rosiana é um tópico fundamental no estilo do escritor, e é muito mais estética do que propriamente ortográfica. O autor não despreza totalmente as regras gramaticais da língua portuguesa, porém não hesita em violar alguns preceitos em prol da expressividade e da emotividade, do realismo da oralidade e, sobretudo, do impacto, da novidade. Essa pontuação, usada com significativa frequência pelo autor, confere à narrativa um ritmo mais lento, como também atribui ênfase aos vocábulos separados. Nesta sentença em análise, observa-se claramente a preferência de Rosa pelas orações justapostas e coordenadas elíticas (sem conectivos), em vez de uma estrutura hierárquica de orações subordinadas *Tão bem, conforme. O senhor ouvia, eu lhe dizia.*

A separação proposital do sujeito e o verbo em: *o ruim com o ruim, terminam por as espinheiras se quebrar*, é uma característica da pontuação rosiana. A solução tradutória encontrada na T1 reconstrói o teor e também o compasso do TF marcado pela pontuação, o que também acontece em T2. Em português há uma ambiguidade que é interpretada de forma diferente nas duas traduções, sem que naturalmente seja possível decidir o que seria certo ou errado: *o ruim* pode ser masculino, ou neutro, duplicidade semântica que o espanhol não permite, de modo que os tradutores têm que se decidir entre *el ruin* e *lo ruin*.

Falando sobre o diabo, Riobaldo diz que este *Se gasteja*. Castro registra este neologismo como *Gastejar-se*, verbo pronominal criado a partir da forma dicionarizada *Gastar-se*. O Houaiss (2009) traz a aceção: “extinguir-se, esgotar-se”. Os tradutores escolhem verbos menos estranhos, como: *Se desbasta*, na T1; e na T2: *Se desgasta*.

Para esta criação lexical de gerúndio *arredondinando*, Martins (2001, p. 44) registra o infinitivo: “*Arredondinhar / Tornar-se redondinho. // Nota-se no passo a estranha colocação da oração adjetiva distanciada do substantivo modificado*”. Para Castro (1970), é o diminutivo do acento lúdico e afetivo do verbo *arredondar*. O poeta espanhol também cria um vocábulo bastante curioso e lúdico *arredondicando*. Garramuño e Aguilar preferem não contribuir aqui com uma solução experimental, diferentemente de Crespo, usando o gerúndio *arredondeando* do verbo *arredondear*, termo que se encontra dicionarizado.

Uma das tantas maneiras risiana de formar neologismos consiste em acrescentar o sufixo *mente* a um advérbio, neste caso *antes*, conforme a norma, com a intenção de enfatizar a expressão, a adverbialidade. Crespo prefere uma forma dicionarizada *mayormente*, portanto, sem estranheza. Garramuño e Aguilar optam por uma imitação da técnica utilizada pelo autor, já que, graças à proximidade das línguas em questão, é facilmente possível, com o mesmo efeito estranhador. Assim nasce também em espanhol o vocábulo *antesmente*.

Guimarães Rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
<p><u>Haja? Pois, por um exemplo: faz tempo, fui, de trem, lá em Sete-Lagoas, para partes de consultar um médico, de nome me indicado.</u> Fui vestido bem, e em carro de primeira, por via das dúvidas, não me sombrearem por jagunço antigo. Vai e acontece, que, perto mesmo de mim, de frente, tomou assento, voltando deste bravo Norte, um moço <u>Jazevedão</u>, delegado profissional. Vinha com um capanga dele, um secreta, e eu bem sabia os dois, <u>de que tanto um era ruim,</u></p>	<p><u>¿Le parece? Pues, por un ejemplo: hace tiempo, fui en tren, allá en Siete-Lagunas, por cuestión de consultar a un médico de nombre, indicádome.</u> Fui vestido bien, y en coche de primera, por mor de las dudas, no les oliese a yagunzo antiguo. Va y acontece que, cerca mismo de mí, enfrente, tomó asiento, volviendo de este bravo Norte, un mozo <u>Jacevedón</u>, delegado profesional. Venía con un valentón de los suyos, un secreta, y yo bien sabía de los dos, <u>de que tanto el uno era ruin como</u></p>	<p><u>¿Será? Vea, un ejemplo: hace un tiempo, fui de tren, allá en Siete Lagunas, a una parte a consultar a un médico que me habían mentado.</u> Fui bien vestido, y en vagón de primera clase, por si las dudas, para que no me calaran como yagunzo antiguo. No va que sucede que, bien cerca de mí, enfrente, se sentó, volviendo de este bravo Norte, un mozo <u>Yacevedón</u>, delegado profesional. Venía con un capanga de él, un espía, y yo bien que conocía a los dos, <u>que tanto uno era ruin,</u></p>

<p><u>como o outro ruim era.</u> A verdade que diga, primeiro tive o estrito de me desban-car para um longe dali, mudar de meu lugar. Juízo me disse, melhor ficasse. Pois, ficando, olhei. E – lhe falo: nunca vi cara de homem fornecida de bruteza e maldade mais, do que nesse. <u>Como que era urco, trouxo de atarracado, reluzia um cru nos olhos pequenos, e armava um queixo de pedra, sobrance-lhonas; não demedia nem testa.</u> Não ria, não se riu nem uma vez; mas, falando ou calado, a gente via sempre dele algum dente, presa pontuda de guará. Arre, e bufava, um <u>poucadi-nho.</u> Só <u>rosneava</u> curto, baixo, as meias-palavras encrespadas. Vinha <u>reolhando,</u> historiando a papelada – uma a uma as folhas com retratos e com os pretos dos dedos de jagunços, ladrões de cavalos e criminosos de morte. Aquela aplicação de trabalho, numa coisa dessas, gerava a ira na gente. <u>O secreta, xereta, todo perto, sentado junto, atendendo,</u></p>	<p><u>ruin el otro era.</u> La verdad que diga, pri-mero tuve la estricta de desbancarme lejos de allí, cambiar de mi lugar. El juicio me dijo, mejor me queda-se. Pues, quedando, miré. Y, se lo digo: nunca vi cara de hom-bre provista de brutali-dad y maldad mayores, que en aquél. <u>Como que era caballo fri-són, sonso de achapa-rado, relucía un crudo en los ojos pequeños, armado de una quijada de pie-dra, cejonas; no le salía ni cabeza.</u> No se reía, no se rió una vez; pero, hablando o ca-llado, uno le veía siempre un diente, colmillo puntiagudo de guará. ¡Arre! y bufaba, un <u>poquitito.</u> Sólo <u>gruñía</u> corto, bajo, las medias palabras encrespadas. Venía <u>reojando,</u> historiando el papeleo, una a una las hojas con retratos y con el negro de los dedos de los yagunzos, ladrones de caballos y criminales de muerte. Aquella aplicación al trabajo en una cosa de esas encendía en uno la ira. <u>Él secreta, enredeta, bien cerca, sentado al lado, escu-chando, encapricha-</u></p>	<p><u>como ruin era el otro.</u> La verdad, le digo: primero tuve el estricto de cambiarme de asiento, cambiar de lugar. Juicio, me dije, mejor me quedaba. Pues, quedándome, vi. Y le digo: nunca vi cara de hombre provis-ta de tanta brutalidad y maldad como en ese. <u>Como que era un caballo palafrenero, tonto de achaparra-do, relucía crueldad en sus ojos pequeños, armado de una qui-jada de piedra, cejo-tas; casi no tenía frente.</u> No se reía, no se rió ni una sola vez; pero, hablando o ca-llado, siempre se le veía algún diente, un colmillo puntudo de guará. Ande, y bufaba un <u>poquito.</u> Sólo <u>murmuraba</u> corto, bajo, con medias pala-bras encrespadas. Venía <u>reojando,</u> historiando la papela-da, una a una las hojas con retratos y con las huellas de los dedos de yagunzos, ladrones de caballos y criminales de muerte. Aquella aplicación al trabajo en uno de esa laya, daba bronca. <u>El espía, chismoso, bien cerca, lo atienda aplicado en ser como un perro.</u></p>
---	---	---

<p><u>caprichando de ser cão. Me fez um recêio, mas só no bobo do corpo, não no interno das coragens.</u></p> <p>Uma hora, uma daquelas laudas caiu – e eu me abaixei depressa, sei lá mesmo por que, não quis, não pensei – até hoje crio vergonha disso – apanhei o papel do chão, e entreguei a ele. Daí, digo: eu tive mais raiva, porque fiz aquilo; mas aí já estava feito. O homem nem me olhou, nem disse nenhum agradecimento. Até as solas dos sapatos dele – só vendo – que solas duras grossas, dobradas de enormes, parecendo ferro bronze. Porque eu sabia: esse Jazevedão, quando prendia alguém, a primeira quieta coisa que procedia era que vinha entrando, sem ter que dizer, fingia umas pressas, e ia pisava em cima dos pés descalços dos coitados. <u>E que nessas ocasiões dava gargalhadas, dava...</u></p> <p>Pois, osga! Entreguei a ele a folha de papel, e fui saindo de lá, por ter mão em mim de não destruir a tiros aquele sujeito. Carnes</p>	<p><u>do de ser un can. Me dio un recelo, pero sólo en lo bobo del cuerpo, no en lo interno de los corajes.</u></p> <p>Una vez, uno de aquellos folios cayó, y yo me agaché de prisa, qué se yo por qué, no quise, no lo pensé — hasta hoy tengo vergüenza de aquello—, cogí el papel del suelo y se lo entregué. Entonces, digo: me dio más rabia por hacer aquello; pero, ay, ya estaba hecho. El hombre ni me miró, ni dijo ningún agradecimiento. Hasta las suelas de sus zapatos —sólo mirando— qué suelas duras gruesas, dobladas de tan enormes, pareciendo hierro bronce. Porque yo lo sabía: aquel Jacevedón, cuando prendía a alguien, la primera pacífica cosa que procedía era que venía entrando, sin tener que decir, fingía prisa e iba y pisaba encima de los pies descalzos de los cuitados. <u>Y en aquellas ocasiones soltaba carcajadas, las soltaba...</u></p> <p>¡Pues, mierda! Le entregué la hoja de papel, y me fui saliendo de allí, para remediarme de no destruir a tiros a aquel sujeto.</p>	<p><u>Me dio un recelo, pero en lo bobo del cuerpo, no en lo interno de los corajes.</u></p> <p>En uno de esos momentos, una de aquellas hojas se cayó, y yo me agaché rápido, vaya a saber por qué, no quise, no pensé – hasta hoy tengo vergüenza de eso-, levanté el papel del piso y se lo entregué. De ahí, le digo: tuve más rabia, porque hice aquello; pero ya estaba hecho. El hombre ni me miró ni me dijo ningún agradecimiento. Hasta las suelas de sus zapatos, sólo de verlas, qué gruesas suelas duras, dobladas de enormes, parecían de hierro de bronce. Porque yo sabía: ese Yacevedón, cuando prendía a alguien, la primera quieta cosa que procedía era que venía entrando, sin tener qué decir, fingía unos apuros, e iba y pisaba encima de los pies descalzos de los pobres. <u>Y que en esas ocasiones daba unas carcajadas, daba...</u></p> <p>¡Puaj, qué asco! Le di la hoja de papel y fui saliendo de ahí, para contenerme de no destruir a tiros a aquel sujeto. Carnes que</p>
---	---	--

<p>que muito pesavam... E ele umbigava um princípio de <u>barriga barriguda</u>, que me criou desejos... Com minha brandura, alegre que eu matava. Mas, as barbaridades que esse delegado fez e aconteceu, o senhor nem tem calo em coração para poder me escutar. <u>Conseguiu de muito homem e mulher chorar sangue, por este simples universozinho nosso aqui. Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias.</u> Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um <u>pedacinhozinho</u> de metal... (1994, p. 17-18)</p>	<p>Carnes que mucho pesaban... Y él ombligueaba un principio de <u>barriga barriguda</u>, que me dieron ganas. Con mi blandura, alegre lo mataba. Pero las barbaridades que aquel delegado hizo y aconteció, usted no tiene callos en el corazón para poder escucharme. <u>Consiguió de mucho hombre y mujer que llorasen sangre, por este simple universillo nuestro, aquí. Sertón. Usted lo sabe: el sertón es donde manda quien es fuerte, con las astucias.</u> ¡Dios mismo cuando venga, que venga armado! Y una bala es un <u>pedacito</u> de metal... (1982, p. 20-21)</p>	<p>muchos pesaban. Y él ombligaba un principio de <u>barriga bien barriguda</u>, que me dio ganas... Con mi blandura, feliz lo mataba. Pero las barbaridades que ese delegado hizo, e hizo que ocurrieran, el señor, no tiene callos en el corazón para poder escucharme. <u>Consiguió que mucho hombre y mujer llorara sangre por este simple universo nuestro de aquí. Sertón. Usted sabe: sertón es donde manda quien es fuerte, con las astucias.</u> ¡Dios mismo, cuando venga, que venga armado! Y la bala es un <u>pedacitito</u> de metal... (2011, p. 32-33)</p>
--	--	--

Neste parágrafo o ex-jagunço Riobaldo narra o episódio em que ele vai a uma consulta médica.

Esta sentença mostra mais uma vez a preferência de Guimarães Rosa pelas sentenças sem conectivos e com uma pontuação telegráfica que marca o ritmo da oralidade: *Haja? Pois, por um exemplo: faz tempo, fui, de trem, lá em Sete-Lagoas, para partes de consultar um médico, de nome me indicado.* A tradução de Crespo acompanha essa pontuação e, além disso, cria uma forma pouco usual para a tradução de *me indicado*: *indicádome*, formado pelo particípio *indicado* + o pronome enclítico *me*. Na T2, também se recria o ritmo mediante a reprodução da pontuação do TF.

Para o nome dado pelo autor ao homem que entra no trem, o delegado, *Jazevedão*, acham-se nas duas versões adaptações castelhanizadas. Na T1 *Jazevedón*, nome hispanizado, com o acréscimo do sufixo

ón; e na T2 *Yazevedón*, com a mesma terminação, e *Y* no começo, já que na Argentina esta última letra tem o mesmo som da letra *J* do português.

Na seguinte frase ocorre um quiasmo: *de que tanto um era ruim, como o outro ruim era*. Esta figura é recriada nas duas versões espanholas. A T1 traz: *de que tanto el uno era ruin como ruin el otro era*; e a T2: *que tanto uno era ruin, como ruin era el otro*.

Em: *Como que era urco, trouxe de atarracado, reluzia um cru nos olhos pequenos, e armava um queixo de pedra, sobrancehonas; não demedia nem testa*, encontra-se uma série de expressões metafóricas e ideias de grau aumentativo, como a hipérbole, que descrevem com um certo sentido pejorativo e de ironia o delegado sentado no trem, defronte a Riobaldo. Como o vocábulo *urco*, que significa *cavalo*, e que também, segundo o Houaiss (2009), é usado como pejorativo por extensão de sentido, como “bem nutrido, gordo”. Observam-se outra metáfora *queixo de pedra*, e a hipérbole *sombrancelhona*. Encontra-se também o termo, não registrado nos dicionários, *demedia*, explicado em Castro (1970), como derivado de *medir*. As soluções tradutórias, nas duas versões, apresentam soluções adequadas em relação às figuras de linguagem e recriam os mesmos efeitos irônicos e de exagero produzidos pelo TF.

Poucadinho é uma das tantas criações lexicais do romancista, as chamadas por Daniel (1968) de “palavras fundidas”, ou conhecidas, em geral, como “portmanteau”. Segundo Castro (1970), *poucado* é a forma resultante da junção de *pouco* com *bocado*. Como se fosse pouco, Rosa adiciona o sufixo *inho* e cria um diminutivo inusitado. Na T1, o tradutor parece não perceber a função dos dois termos e apresenta *poquitito*, enfatizando o diminutivo com uma sílaba mais *ti*, porém palavra usada correntemente. Na T2, os tradutores optam por *poquito*, termo em formato comum, sem nenhum tipo de estranhamento. Na formação de diminutivos na língua espanhola é utilizado o sufixo *ito* ou *ita* em palavras terminadas em *a* e *o*, e consoantes, exceto *n* e *r*.

Rosneava, em lugar de *rosnava*, revela a criação de neologismos por alteração fonológica. Segundo Castro (1970), trata-se da forma “epentética”²³ de *rosnar*. Crespo traduz para *gruñta*, verbo normal sem o acréscimo de nenhum elemento fonético. Os tradutores argentinos preferem trazer *murmuraba*, também um verbo corrente: O significado do vocábulo encontrado na T2 não corresponde ao da palavra usada no

²³ Apêntese, em linguística, segundo registro encontrado no dicionário eletrônico Houaiss (2009), é a intercalação de um fonema não etimológico no interior de uma palavra, por acomodação articulatória, eufonia, analogia etc.

TF. Ou seja, o desvio da norma não é reconfigurado em nenhuma das duas traduções.

O termo *reolhando*, criação do autor formado pelo prefixo *re* e o verbo *olhar*, que aparece aqui no gerúndio. Para Daniel (1968), trata-se de um neologismo que intensifica a ação. O tradutor espanhol apresenta uma forma já em desuso *ojar* em lugar de *ojeat* e prefixo *re*, recriando assim a forma do TF. Garramuño e Aguilar optam pelo formato atual *ojeat* com o prefixo *re*. Observam-se, então, nas traduções, reconfigurações bem-sucedidas do desvio encontrado no TF.

Nestas duas estruturas: *O secreta, xereta, todo perto, sentado junto, atendendo, caprichando de ser cão. Me fez um receio, mas só no bobo do corpo, não no interno das coragens*, vê-se uma série de adjetivos, locuções verbais e adverbiais, uma forma inusitada de plural em *coragens* que, segundo Coutinho (1991), Rosa mostra a recriação de uma técnica empregada pelos cantadores populares, o ritmo aqui apresentado pela sequência contínua de ideias sem conectivos, separadas pelas vírgulas:

Ao discutirmos o léxico e a sintaxe de Guimarães Rosa, notamos que o autor emprega uma série de elementos ou recursos típicos da linguagem oral. Esta observação se confirma, no nível que designamos de poético, pelo uso da rima e do ritmo, os dois recursos que mais aproximam o estilo de Guimarães Rosa daquele característico dos poetas e narradores populares. (COUTINHO, 1991, p. 222)

As duas versões em espanhol elaboram o mesmo cenário do TF com seu ritmo e o princípio acumulativo de elementos linguísticos, assim como também, a recriação do plural com o termo em espanhol *corajes*, estranho nas duas línguas.

O pleonasma, figura de sintaxe, encontra-se presente nesta frase *E que nessas ocasiões dava gargalhadas, dava...* É bem comum no discurso, especialmente na oralidade, alguma informação oferecida de maneira redundante, como neste caso que ocorre com a terceira pessoa do pretérito imperfeito do verbo *dar*, e atua como um recurso de reforço. Para recriar este efeito pleonástico no espanhol, Crespo recorre ao verbo *soltar*, também na terceira pessoa do pretérito imperfeito: *Y en aquellas ocasiones soltaba carcajadas, las soltaba...* Na T2, os tradutores preferem o mesmo verbo que utiliza o autor do romance, reproduzindo tam-

bém o efeito de retomada da informação, redundância, com efeito de intensificação, na frase: *Y que en esas ocasiones daba unas carcajadas, daba.*

Outro processo sintático importante, utilizado pelo romancista, consiste no emprego de vocábulos cognatos de diferentes categorias lexicais, lado a lado, como neste exemplo *barriga barriguda*. Trata-se de uma figura etimológica: duas ou mais palavras que têm a mesma raiz etimológica, mas que pertencem a categorias lexicais diferentes, tendo também diferenças fonéticas. Segundo Coutinho (1991), é um processo muito comum na linguagem oral, como também na escrita coloquial, literária, retórica; aplicado com a finalidade de enfatizar as palavras utilizadas. Na T1, Crespo reproduz literalmente o texto, e na T2, os tradutores dão preferência à colocação de um advérbio com sentido ponderativo entre os termos: *barriga bien barriguda*.

Quase finalizando este parágrafo, o narrador continua contando as injustiças cometidas por tal delegado nos episódios acontecidos, e descreve o cenário regional e universal que é o “sertão”: *Conseguiu de muito homem e mulher chorar sangue, por este simples universozinho nosso aqui. Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias*. Coutinho (1991) ressalva que Guimarães Rosa incorpora ou recria em sua narrativa grande número de elementos pertencentes à tradição popular. São provérbios e versos que se encontram nas falas dos personagens, como na descrição do sertão apresentada nas frases que estão sendo analisadas. O termo *sertão*, sozinho, forma uma frase entre as duas orações, estrategicamente colocado dentro do contexto geral, e poderia se ver como um aposto, uma espécie de explicação de *universozinho*, e ao mesmo tempo como prefiguração de *sertão*, que surge na oração seguinte no parágrafo, onde é retomado e caracterizado. O tradutor espanhol com a construção *Consiguió de mucho hombre y mujer que llorassen sangre, por este simple universillo nuestro, aquí. Sertón. Usted lo sabe: el sertón es donde manda quien es fuerte, con las astucias*, reconfigura a sintaxe, a pontuação e o falar do narrador. O diminutivo *universillo* leva o sufixo *illo*, mais corrente no espanhol da Espanha do que na Argentina, onde é utilizado *ito* para formar o diminutivo, isto é, *universito*. A solução tradutória dos argentinos *Consiguió que mucho hombre y mujer llorara sangre por este simple universito nuestro de aquí. Sertón. Usted sabe: sertón es donde manda quien es fuerte, con las astucias* também atinge o mesmo nível de emotividade, recriando a técnica narrativa do escritor de Cordisburgo.

A palavra *pedaço* passou por uma modificação com o sufixo *inho*, o que resultou no diminutivo *pedacinho*, incorporado à língua.

Para revitalizar e intensificar este termo, Guimarães Rosa agrega mais um sufixo *zinho* a este vocábulo, e assim deriva na forma duplamente diminutiva *pedacinhozinho*. Seria possível se dizer: o diminutivo do diminutivo. A solução tradutória para esta ocorrência na T1 é o diminutivo gramaticalmente conhecido na língua espanhola por *pedacito*, o que não recria a originalidade do TF. A solução encontrada na T2 mostra a criatividade dos tradutores que encontram a maneira de recriar em espanhol esse insólito diminutivo rosiano, e o fazem com o vocábulo *pedacito*, forma encontrada mediante a repetição do sufixo *ito*.

Guimarães Rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
<p>Tanto, digo: Jazevedão – um assim, devia de ter, precisava? Ah, precisa. Couro ruim é que chama ferrão de ponta. Haja que, depois – negócio particular dele – nesta vida ou na outra, cada Jazevedão, cumprido o que tinha, descamba em seu tempo de penar, também, <u>até pagar o que deveu</u> – compadre meu Quelemém está aí, para fiscalizar. O senhor sabe: o perigo que é viver... Mas só do modo, desses, por feio instrumento, foi que a <u>jaguncada</u> se findou. <u>Senhor pensa que Antônio Dó ou Olivino Oliviano iam ficar bonzinhos por pura soletração de si, ou por rogo dos infelizes, ou por sempre ouvir sermão de padre?</u> Te acho! Nos visos... (1994, p. 18)</p>	<p>Por lo tanto, digo: Jacevedón, uno así, ¿debía de existir, hacía falta? Ah, hace falta. El pellejo ruin llama al aguijón puntiagudo. Sea que después —negocio suyo particular— en esta vida o en la otra, cada Jacevedón, cumplido lo que tuviere, cae en su tiempo de pensar, también <u>hasta pagar lo que debía</u>; ahí está mi compadre Quelemén para fiscalizar. Usted sabe el peligro que es vivir... Mas sólo de ese modo, de aquellos, por feo instrumento, es como el <u>yaguncismo</u> se acabó. <u>¿Usted piensa que Antonio Dó u Olivino Oliviano iban a quedarse sanitos por pura adivinanza suya o por ruego de los infelices o por siempre oír sermón de cura?</u> ¡Te veo! Por las señales... (1982, p. 21-22)</p>	<p>Tanto, digo: Yacevedón, ¿uno así, tenía que haber, era necesario? Ah, es necesario. Cuero ruin reclama punzón puntiagudo. Sea que, después —negocio particular de él— en esta vida o en la otra, cada Yacevedón, cumplido que tenga lo suyo, cae en su tiempo de penar, también, <u>hasta pagar lo que debe</u>; mi compadre Quelemém está ahí para fiscalizar. El señor sabe: el peligro que es vivir... Pero sólo de un modo de esos, por feo instrumento, fue que la <u>yagunzada</u> se acabó. <u>¿El señor piensa que Antonio Dó u Olivino Oliviano iban a volverse buenos por puro deletrear suyo, o por ruego de los infelices, o por oír siempre sermón de padre?</u> ¡Te creo! Por los indicios... (2011, p. 33)</p>

Com este último parágrafo conclui-se a análise do primeiro trecho que, como já foi mencionado anteriormente, é uma miscelânea de casos e também de apresentações de vários personagens que compõem o longo romance, tudo visto na perspectiva e linguagem de Riobaldo.

Na primeira oração selecionada: *até pagar o que deveu*, o autor brinca com os tempos verbais, empregando a terceira pessoa do pretérito perfeito do indicativo em lugar do pretérito imperfeito, chamando assim a atenção do leitor, também para indicar que a dívida, que por assim dizer, foi contraída no passado, em determinado momento, devia ter sido paga naquele momento, mas não foi. Vê-se que o tradutor da T1 prefere não transmitir essa estranheza utilizando o tempo verbal que se considera gramaticalmente correto: *hasta pagar lo que debía*. Na T2, a solução tradutória traz o presente do indicativo em terceira pessoa: *hasta pagar lo que debe*. Nenhuma das duas versões transmite a estranheza apresentada no TF, portanto, ambas apagam o recurso de expressividade do TF.

Jagunçada é um termo dicionarizado no português, no entanto, não se encontra nos dicionários da língua espanhola, nem em sua forma hispanizada. A opção de Crespo é a criação de um vocábulo adaptado ao espanhol *yaguncismo*, termo com significado um pouco diferente, de condição de jagunço, que o poeta espanhol registra no glossário da sua tradução como derivado de *yagunço* (jagunço): “[...] La historia del yaguncismo, aún por hacer, revelará hechos importantes de la historia política brasileña.” (CRESPO, 1982, p. 463). Garramuño e Aguilar também contribuem com o léxico do castelhano através da palavra *yagunzada*. Eles usam uma regra de formação de palavras da língua portuguesa, que também existe na língua espanhola, o sufixo *-ada* para designar uma coletividade de pessoas, um grupo social, no caso de Crespo *-ismo*, que não designa exatamente uma coletividade, mas um modo de viver. Talvez mais “normal” em espanhol fosse *yagunzado*.

Nesta sentença: *Senhor pensa que Antônio Dó ou Olivino Oliviano iam ficar bonzinhos por pura soletração de si, ou por rogo dos infelizes, ou por sempre ouvir sermão de padre?* Guimarães Rosa apresenta um período que se desenvolve em série paratática de sintagmas unidos com o conectivo coordenativo alternativo *ou*, repetidas vezes, encontra-se aqui a figura de linguagem chamada “polissíndeto”. Também se pode ver outra figura de sonoridade como a assonância, que consiste na repetição de palavras iguais ou parecidas com a intenção de enfatizar a expressão, neste caso, nos nomes próprios: *Antonio Dó e Olivino Oliviano*. Segundo Azeredo (2012), estes tipos de recursos estilísticos fornecem ao leitor um sentido adicional de dinamismo, ritmo, esforço, esmero etc. Tanto na T1 quanto na T2, vê-se o trabalho árduo dos tradutores para

recriar adequadamente esse cenário retórico de Guimarães Rosa, com resultados adequáveis, assim como também, o estranhamento.

3.2. Segundo trecho: O caso de Maria Mutema

Nas palavras de Rosenfield (1992, p. 40):

O caso de Maria Mutema expõe e exemplifica com muita clareza um mal que está aquém de qualquer compreensão e que se distingue de atos de maldade cometidos por certos motivos e em vista de certas finalidades. Não é egoísmo, nem cobiça ou ciúme, nem vingança ou ressentimento, que motivam os sucessivos assassinatos de Maria Mutema, porém simplesmente sua natureza, seu ser-assim.

A análise textual neste trecho também é realizada, despretensiosamente, em algumas ocorrências gramaticais dos mais relevantes, ficando muito para ser feito em possíveis trabalhos posteriores.

Neste segundo trecho selecionado, como já foi dito na introdução deste trabalho, o protagonista/narrador reproduz a fala de outro jagunço, Jõe Bexiguento, homem simples, sem o mesmo nível intelectual e retórico de Riobaldo, mas com talento de contador de histórias. É um conto embutido no meio do romance, com um narrador só, portanto, sem diálogo, mas com algumas citações de discurso direto, com a fala de personagens.

Mas Jõe Bexiguento não se importava. Duro homem jagunço, como ele no cerne era, a ideia dele era curta, não variava.
(ROSA, 1994, p. 144)

Guimarães Rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
Naquele lugar existia uma mulher, por nome Maria Mutema, pessoa igual às outras, sem nenhuma diversidade. Uma noite, o marido dela morreu, amanheceu	En aquel lugar existía una mujer, de nombre María Mutema, persona igual a las otras, sin ninguna diferencia. Una noche, su marido murió, amaneció muerto de madrugada.	En aquel lugar existía una mujer, de nombre María Mutema, persona igual a otras, sin ninguna diferencia. Una noche su marido murió, amaneció

<p>morto de madrugada. Maria Mutema chamou por socorro, reuniu todos os mais vizinhos. O arraial era pequeno, todos vieram certificar. <u>Sinal nenhum não se viu</u>, e ele tinha estado nos dias antes em saúde apreciável, por isso se disse que só de acesso do coração era que podia ter querido morrer. E naquela tarde mesma do dia dessa manhã, o marido foi bem enterrado. (1994, p. 145)</p>	<p>María Mutema pidió socorro, reunió a todos los más vecinos. El poblado era pequeño, todos fueron a certificar. <u>No se vio ninguna señal</u>, y él había estado, en los días antes, con salud apreciable, por eso se dijo que sólo de abceso del corazón era de lo que podía haber querido morir. Y en aquella misma tarde del día de aquella mañana, el marido fue bien enterrado. (1982, p. 170)</p>	<p>muerto de madrugada. María Mutema pidió ayuda y reunió a todos los vecinos más cercanos. La aldea era pequeña y todos vinieron a certificar. <u>No se vio signo alguno</u> y como él había estado los días previos con salud apreciable, por eso se dijo que seguramente habría muerto de ataque al corazón. Y la misma tarde del día de esa mañana, el marido fue bien enterrado. (2011, p. 213)</p>
---	---	---

No primeiro parágrafo deste conto incrustado no meio do romance, encontra-se esta primeira construção: *Sinal nenhum não se viu*, uma figura de sintaxe, pleonasma, característico, neste caso, de certa variedade da língua como a dupla negação, o que é absolutamente normal no português coloquial. Também há uma alteração incomum para a gramática normativa, hipérbato, na ordem das palavras envolvidas, pois o objeto direto precede o verbo, o que não é usual no português padrão. A estrutura de Crespo não reproduz o hipérbato, e usa a dupla negação de modo absolutamente corriqueiro, de modo que sua frase não tem efeito de estranhamento. Já a construção de Garramuño e Aguilar apresenta a alteração da ordem das palavras, hipérbato: *No se vio signo alguno*. Desta vez é a T2 que opta por recriar a figura de sintaxe do TF.

<p>Guimarães Rosa</p> <p>Maria Mutema era senhora vivida, <u>mulher em preceito sertanejo</u>. Se sentiu, foi em si, se sofreu muito não disse, guardou a dor sem demonstração. Mas isso lá é regra, entre gente que se diga, pelo visto a</p>	<p>Ángel Crespo</p> <p>María Mutema era señora vivida, <u>mujer de precepto sertanero</u>. Se dolió. Estuvo en sí, si sufrió mucho no lo dijo, guardó el dolor sin demostración. Pero eso allá es regla, entre gente que se precie, por lo visto a</p>	<p>Garramuño e Aguilar</p> <p>María Mutema era una señora vivida, <u>una mujer en precepto sertanejo</u>. Si sintió, fue en sí, si sufrió mucho no lo dijo, guardó su dolor sin demostración. Pero eso por allá es regla, entre gente que se diga,</p>
---	---	---

<p>ninguém chamou atenção. O que deu em nota foi outra coisa: foi a religião da Mutema, que daí pegou a ir à igreja todo santo dia, afora que de três em três agora se confessava. Dera em carola – se dizia – só constante na salvação de sua alma. Ela sempre de preto, conforme os costumes, mulher que não ria – esse lenho seco. E, estando na igreja, não tirava os olhos do padre. (1994, p. 145)</p>	<p>nadie le llamó la atención. Lo que ido en notarse fue otra cosa: fue la religión de la Mutema, que entonces empezó a ir a la iglesia todo el santo día, fuera que de tres en tres ahora se confesaba. Se volvió beata —se decía—, sólo constantemente preocupada por la salvación de su alma. Siempre ella de negro, conforme las costumbres, mujer que no reía: aquel leno seco. Y, estando en la iglesia, no quitaba los ojos del cura. (1982, p. 170)</p>	<p>y por lo visto a nadie le llamó la atención. Lo que dio la nota fue otra cosa: fue la religión de la Mutema, que de ahí comenzó a ir a la iglesia todo el santo día, además de que ahora cada dos por tres se confesaba. Terminó devota —se decía— únicamente constante en la salvación de su alma. Siempre de negro, conforme las costumbres, mujer que no reía —leña seca. Y, estando en la iglesia, no sacaba los ojos del sacerdote. (2011, p. 213)</p>
--	---	--

Aqui, o narrador conta que Maria Mutema é *mulher em preceito sertanejo*, porém, por força do fato acontecido vira religiosa ou é o que ela quer que todos pensem. O termo *sertanejo* é traduzido por Crespo como *sertanero*, e por Garramuño e Aguilar como *sertanejo*, este último com a mesma grafia que em português, embora com a pronúncia espanhola.

<p>Guimarães Rosa</p> <p>O padre, Padre Ponte, era um sacerdote bom-homem, de meia-idade, meio gordo, muito descansado nos modos e de todos bem estimado. Sem desrespeito, só por verdade no dizer, uma pecha ele tinha: ele relaxava. Gerara três filhos, com uma mulher, simplória e sacudida, que governava a casa e cozinhava para ele, e</p>	<p>Ángel Crespo</p> <p>El cura. Padre Ponte, era un sacerdote buen hombre, de mediana edad, medio gordo, muy descansado en las maneras y de todos muy estimado, sin falta de respeto, sólo por verdad en el decir, un defecto tenía: se relajaba. Le hizo tres hijos a una mujer simplona y desenvuelta, que gobernaba la casa y cocinaba para él, y tam-</p>	<p>Garramuño e Aguilar</p> <p>El sacerdote Padre Ponte era un buen hombre, de mediana edad, medio gordo, muy descansado en los modos y estimado por todos. Sin irreverencia y, a decir verdad, tenía una mácula: él no observaba. Había generado tres hijos, con una mujer simplona y desenvuelta, que gobernaba la casa y cocinaba para él, y también respondía al</p>
---	---	---

<p>também acudia pelo nome de Maria, <u>dita por aceita alcunha a Maria do Padre. Mas não vá maldar o senhor maior escândalo nessa situação</u> – com a ignorância dos tempos, antigamente, essas coisas podiam, todo o mundo achava trivial. Os filhos, bem-criados e bonitinhos, eram “os meninos da Maria do Padre”. E em tudo mais o Padre Ponte era um vigário <u>de mão-cheia</u>, cumpridor e caridoso, pregando cora muita virtude seu sermão e atendendo em qualquer hora do dia ou da noite, para levar aos roceiros o conforto da santa hóstia do Senhor ou dos santos-óleos. (1994, p. 145)</p>	<p>bién acudía por el nombre de María, <u>llamada por aceptado apodo la María del Cura. Pero no vava a maliciarse usted mayor escándalo en aquella situación</u>; con la ignorancia de los tiempos, antiguamente, esas cosas pasaban, todo el mundo lo encontraba trivial. Los hijos, bien criados y guapitos, eran “los niños de la María del Cura”. Y en todo lo demás el Padre Ponte era un párroco <u>de una vez</u>, cumplidor y caritativo, predicando con mucha virtud su sermón y atendiendo a cualquier hora del día o de la noche, para llevar a los campesinos el consuelo de la santa hostia del Señor o de los santos óleos. (1982, p. 170)</p>	<p>nombre de María, <u>conocida por el apodo asumido de María del Padre. Pero no vava el señor a lechucear por maliciar escándalo mayor</u> – con la ignorancia de los tiempos, antiguamente, esas cosas podían suceder, todo el mundo lo encontraba sin importancia. Los hijos, bien criados y bonitos, eran “los niños de la María del Padre”. Y en todo lo demás el Padre Ponte era un vicario <u>de una nutrida grey</u>, cumplidor y caritativo, pregonando con suma virtud su sermón y atendiendo en cualquier hora del día o de la noche, para llevar a los labradores el consuelo de la santa hostia del Señor o de los santos óleos. (2011, p. 214)</p>
---	--	--

O narrador fala do apelido da mulher do padre: *dita por aceita alcunha a Maria do Padre*. Observa-se um hipérbato: a alteração da ordem entre os elementos da oração. Na T1, o tradutor recupera em espanhol a figura de linguagem com: *llamada por aceptado apodo la María del Cura*. Na T2, os tradutores aplainam a sintaxe, sem nenhuma qualidade diferencial, com a estrutura: *llamada por aceptado apodo la María del Cura*.

A expressão *de mão-cheia*, neste caso, significa “Excelente, mais que satisfatório, muito motivado e bem-sucedido na profissão”, segundo vários dicionários. Um padre que sabia muito bem executar o sacerdócio, talvez aqui com um pingo de ironia, pois o padre vive amaciado. Trata-se de uma metáfora já incorporada à língua-padrão, figura de linguagem, também chamada de *catacrese* (Houaiss). No texto de Crespo

não se encontra a representação desse “tropa de similaridade”²⁴, simplificando-o com *de una vez*. A versão argentina leva certo estranhamento ao texto com a construção *de una nutrida grey*. Conclui-se, então, que as duas traduções não são muito originais, em termos de construção poética.

Guimarães Rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
<p>Mas o que logo se soube, e disso se falou, era em duas partes: que a Maria Mutema tivesse tantos pecados para de três em três dias necessitar de penitência de coração e boca; <u>e que o Padre Ponte visível tirasse desgosto de prestar a ela pai-ouvido naquele sacramento</u>, que <u>entre dois só dois se passa e tem</u> de ser por ferro de tanto segredo resguardado. <u>Contavam, mesmo, que, das primeiras vezes, povo percebia que o padre ralhava com ela, terrível, no confessionalário</u>. Mas a Maria Mutema se <u>desajoelhava</u> de lá, de olhos baixos, com tanta humildade serena, que uma santa padecedora mais parecia. Daí, aos três dias, retornava. E se viu, bem, que Padre Ponte todas as vezes fazia uma cara de verdadeiro sofrimento e temor, <u>no ter</u></p>	<p>Pero lo que luego se supo, y de aquello se habló, era en dos partes: que la María Mutema tuviese tantos pecados para de tres en tres días necesitar penitencia de corazón y de boca; <u>y que el Padre Ponte se disgustase visiblemente de prestarle a ella padre-oído en aquel sacramento</u> que <u>entre dos sólo dos sucede y tiene</u> que ser por hierro de tanto secreto resguardado. <u>Contaban, incluso, que las primeras veces, la gente notaba que el cura reñía con ella, terrible, en el confesionario</u>. Pero María Mutema se <u>desarrodiaba</u> de allá, con los ojos bajos, con tanta humildad serena, que una santa padecedora más bien parecía. Entonces, a los tres días, retornaba. Y se vio, bien que el Padre Ponte todas las veces ponía una cara de</p>	<p>Pero lo que se supo luego, y de eso se habló, constaba de dos partes: que la María Mutema tuviese tantos pecados para necesitar cada dos por tres de penitencia de corazón y boca; <u>y que el Padre Ponte mostrase un disgusto visible por tener que prestarle el padre oído a ella en aquel sacramento</u>, que <u>entre dos sólo pasa y entre dos tiene</u> que ser resguardado en secreto con candados. <u>En realidad contaban que las primeras veces el pueblo percibía que el padre reñía con ella, terrible, en el confesionario</u>. Pero la María Mutema se <u>desarrodiaba</u> de ahí, con los ojos bajos, con tanta humildad serena, que parecía más bien una santa padecedora. Después, a los tres días retornaba. Y se vio bien que el Padre Ponte todas las veces hacía una cara</p>

²⁴ Denominação encontrada na tabela de classificação das figuras de linguagem em Cherubim (1989)

<p>de ir, a junjo, escutar a Mutema. Ia, porque confissão clamada não se nega. Mas ia a poder de ser padre, e não de ser só homem, como nós. (1994, p. 145)</p>	<p>verdadero sufrimiento y temor, en el tener que ir, a la fuerza, a escuchar la Mutema. Iba porque confesión clamada no se niega. Pero iba a fuer de ser cura y no de ser hombre, como nosotros. (1982, p. 171)</p>	<p>de verdadero sufrimiento y temor, en el tener que ir, bajo yugo, a escuchar a Mutema. Iba, porque confesión clamada no se niega. Pero iba en virtud de ser padre, y no por ser sólo hombre, como nosotros. (2011, p. 214)</p>
--	---	---

Castro (1970) destaca que o hífen modifica termos e expressões conhecidos apenas graficamente, e que às vezes lhe ocorre ao escritor como principal recurso para fugir do usual, do corriqueiro, formando um conjunto que gera significado novo, sugestivo, por exemplo, nesta oração: *e que o Padre Ponte visível tirasse desgosto de prestar a ela pai-ouvido naquele sacramento*, na união de dois substantivos masculinos *pai + ouvido*. Chama a atenção, neste exemplo, a presença do uso do imperfeito do subjuntivo, principalmente em consideração da simplicidade e falta de escolaridade do narrador, expressando certa dúvida, ou talvez surpresa, uma reação emocional de João Bexiguento e do povo diante do comportamento estranho de Maria Mutema, e também do padre no confessionário. Talvez haja aí uma intervenção do narrador geral, que é Riobaldo. Para Daniel (1968), o uso desse modo verbal na obra rosiana é o aspecto mais original e distintivo do tratamento que o autor faz dos tempos verbais. Ela se pergunta: “[...] se não é o sentimento de inquietude dinâmica deste tempo gramatical o atrativo principal que o faz tão comum [...]” (DANIEL, 1968, p. 103). Na T1 há uma reconstituição sintática que se assemelha mais à do TF: *y que el Padre Ponte se disgustase visiblemente de prestarle a ella padre-oído en aquel sacramento*. Já na T2, os tradutores usam uma ordem mais convencional dos vocábulos na oração, e também suprimem o hífen entre *pai* e *ouvido*, porém com a colocação do artigo masculino: *y que el Padre Ponte mostrase un disgusto visible por tener que prestarle el padre oído a ella en aquel sacramento*, um claro desestranhamento. É, sem dúvida, uma solução tradutória mais esclarecedora. Por outro lado, as duas traduções apresentam também o imperfeito do subjuntivo; uma solução que se poderia julgar adequada.

A diácope, que segundo Cherubim (1989), consiste no emprego de uma ou mais palavras repetidas, interpoladas por outras, é encontrada neste exemplo: *entre dois só dois se passa e tem*; enfatizando assim o

discurso. Para traduzir esta figura, Crespo adota: *entre dos sólo dos sucede y tiene*. Garramuño e Aguilar preferem repetir o termo *dos*, dividindo a ideia em duas partes, unidas pela conjunção *y*, em: *entre dos sólo pasa y entre dos tiene*. Na T1, Crespo, sob à luz das reflexões tradutórias de Schleiermacher, apresenta uma solução imitadora; já a T2 tem características de uma paráfrase, sendo a primeira mais próxima da construção do TF, mas em termos de ritmo, a segunda parece mais de acordo.

Nesta construção condensada e elíptica, Rosa usa um excesso de pontuação, precisamente de vírgulas, expressando a fala pausada do narrador, talvez por conta das hesitações, também com o uso do adjetivo *terrível* como se fosse advérbio, seguindo seu estilo, que obedece mais a finalidades estéticas, emocionais, rítmicas, do que propriamente à gramática e à ortografia: *Contavam, mesmo, que, das primeiras vezes, povo percebia que o padre ralhava com ela, terrível, no confessorário*. O poeta espanhol apresenta uma pontuação e ordem das palavras bastante similar àquela do TF: *Contaban, incluso, que las primeras veces, la gente notaba que el cura reñía con ella, terrible, en el confesionario*. Já os tradutores argentinos optam por uma sintaxe e pontuação mais alinhada às convenções tradicionais: *En realidad contaban que las primeras veces el pueblo percibía que el padre reñía con ella, terrible, en el confesionario*. Tanto a T1 quanto a T2 eliminam a elipse do artigo. Garramuño e Aguilar optam por uma solução mais explicativa, esclarecedora.

Quanto ao prefixo *des*, percebe-se que o autor de *Grande Sertão: Veredas* o utiliza na formação de antônimos. Como exemplo em: *se desajoelhava de lá*, que é criado pelo verbo *ajoelhar* + o prefixo *des* no sentido de: “Sair da posição de *ajoelhado*” (CASTRO, 1970, p. 62). Segundo Cavalcanti Proença (1958), assim como a sufixação, a prefixação inusitada também aporta vitalidade ao radical e à partícula afixada. Para o crítico, trata-se de um recurso de densidade semântica. Tanto na T1 quanto na T2, os tradutores criam o vocábulo *desarrodiaba*, também construído do mesmo modo em espanhol, com o verbo *arrodiar* e o prefixo *des*, não é um termo dicionarizado.

Tanto na expressão *no ter de ir*, quanto em *a junjo* há uma mudança de função: uma substantivação. O primeiro exemplo deriva da perífrase verbal: *ter de ir*; e o segundo, do verbo *jungir*, do qual derivaria o substantivo *junjo*. Segundo Castro (1970), *a junjo* equivale a: *à força*, usado no TF com o sentido de: *por força da profissão*. Nas versões ao espanhol, tanto na T1 quanto na T2, a primeira expressão sofre a substantivação marcada pela preposição e o artigo *en el tener que ir*. Já

para a segunda estrutura *a junjo*, Crespo adota uma tradução que preza pelo sentido e não pela letra, nem na etimologia: *a la fuerza*. Na T2, os tradutores repetem a solução da T1 da primeira ocorrência, e para a segunda, optam por uma expressão que tenta reconstruir a formação de “a junjo”, sua etimologia e dimensão metafórica: *bajo yugo*, solução menos rara e menos hermética que o correspondente *a junjo*, mas também estranhadora e poética.

<p>Guimarães Rosa</p> <p>E daí mais, que, passando o tempo, como se diz: no decorrido, Padre Ponte <u>foi adoecido ficando</u>, de doença para morrer, se viu logo. De dia em dia, ele emagrecia, amofinava o modo, tinha dores, e em fim <u>encaveirou</u>, dum cor amarela de palha de milho velho; dava pena. Morreu triste. <u>E desde por diante</u>, mesmo quando veio outro padre para o São João Leão, aquela mulher Maria Mutema nunca mais voltou na igreja, <u>nem por rezar nem por entrar</u>. Coisas que são. E ela, dado que viúva soturna assim, que não se cedia em conversas, ninguém não alcançou de saber por que lei ela procedia e pensava. (1994, p. 145-146)</p>	<p>Ángel Crespo</p> <p>Y entonces más, que, pasando el tiempo, como se dice: en lo transcurrido el Padre Ponte <u>fue enfermo quedando</u>, de enfermedad para morir, se vio en seguida. Día a día adelgazaba, amohinaba el modo, tenía dolores, y en fin se <u>demacró</u>, con un color amarillo de paja de maíz viejo; daba pena. Murió triste. <u>Y desde por delante</u>, incluso cuando fue otro padre para el San Juan León, aquella mujer María Mutema nunca más volvió a la iglesia, <u>ni por rezar ni por entrar</u>. Cosas que son. Y ella, dado que viuda triste así, que no se daba a conversaciones, nadie no alcanzó a ley ella procedía y pensaba. (1982, p. 171)</p>	<p>Garramuño e Aguilar</p> <p>Y de ahí más que, pasando el tiempo, como se dice: en lo discurrido, el Padre Ponte <u>se puso enfermo</u>, de dolencia de muerte como se vio luego. De día en día, él adelgazaba, se irritaba, tenía dolores, y finalmente se <u>acalaveró</u> con un color amarillo de hoja de maíz viejo: daba pena. Murió triste. <u>Y desde entonces</u>, incluso llegó otro padre para San Juan León aquella mujer María Mutema nunca más volvió a la iglesia, <u>ni para rezar ni para entrar</u>. Cosas que pasan. Y ella, dado que estaba viuda taciturna, que no cedía al diálogo, nadie alcanzó a saber por qué ley procedía y pensaba. (2011, p. 214-215)</p>
--	--	---

Continuando o relato sobre o que aconteceu com o Padre Ponte, revela-se mais uma vez a preferência do autor pela alteração da ordem dos componentes da oração, como em: *foi adoecido ficando*, observa-se claramente a inversão dos verbos flexionados *adoecer* e *ficar*, um hipér-

bato; e na dimensão fônica: aliteração. Vê-se que Crespo, na T1, recria o hipérbato com: *fue enfermo quedando*; mas, Garramuño e Aguilar preferem a colocação tradicional: *se puso enfermo*, sem deixar transparecer a construção poética do TF.

A seguir, descobre-se mais uma criação rosiana: *encaveirou*, formada pelo substantivo *caveira* e o prefixo *en*. A versão de Crespo revela o uso de um verbo já existente no léxico da língua espanhola: *demacrar*, sinónimo de *enflaquecer*. A versão de Garramuño e Aguilar apresenta o termo *acalaveró*, aproximando-se à construção do neologismo no TF, ou seja, constituído por um verbo derivado do substantivo *calavera* e o prefixo *a*. Pode-se concluir que nesta ocorrência os tradutores argentinos usam mais criatividade, ficando mais próximos da construção original do que a do tradutor espanhol.

Em: *E desde por diante* observa-se uma construção inusitada com a preposição *desde* que indica movimento ou extensão a partir de um ponto determinado, e uma locução adverbial formada pela preposição *por* + o advérbio *diante*, um sintagma que parece violar não só a gramática, mas também a lógica. Segundo o contexto, o autor parece determinar um espaço no tempo a partir da morte do Padre Ponte, porém, de forma inovadora. Na T1, o tradutor imita a inovação no texto de chegada com *Y desde por delante*. Na T2, os tradutores preferem uma estrutura de acordo à gramática e a lógica convencional, sem inovações, em: *Y desde entonces*.

Nesta expressão *nem por rezar nem por entrar*, observa-se a preposição *por* onde deveria estar *para*. No português popular do sertão, *por* comumente assume também a função de *para*, o que caracteriza também a linguagem dos sertanejos de Rosa. Na versão de Crespo encontra-se o mesmo recurso estilístico, com: *ni por rezar ni por entrar*. Já a T2, apresenta uma tradução clarificadora, conforme a norma culta é *ni para rezar ni para entrar*, portanto sem recriação do estranhamento apresentado no TF.

Guimarães Rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
Por fim, <u>no porém</u> , passados anos, foi tempo de missão, e chegaram no arraial os missionários. Esses eram dois padres estrangeiros, <u>p'ra fortes</u>	Por fin, <u>en el sin embargo</u> , pasados años, fue tiempo de misiones y llegaron al poblado los misioneros. Aquellos eran dos padres extranjeros, <u>pa'fuertes y de</u>	Por fin, <u>en el mientras tanto</u> , pasados los años, fue tiempo de misión y llegaron a la aldea los misioneros. Estos eran dos padres extranjeros, <u>bien fuertes y de caras</u>

<p><u>e de caras coradas, bradando sermão forte, com forte voz, com fé braba.</u> De manhã à noite, <u>durado de três dias</u>, eles estavam sempre na igreja, pregando, confessando, tirando rezas e aconselhando, com entusiasmados exemplos que enfileiravam o povo no bom rumo. A religião deles era alimpada e enérgica, com tanta saúde como virtude; e com eles não se brincava, pois tinham de Deus algum encoberto poder, conforme o senhor vai ver, por minha continuação. Só que no arraial foi grassando aquela boa bem-aventurança. (1994, p. 146)</p>	<p><u>caras coloradas clamando sermón fuerte, con fuerte voz, con fe brava.</u> De la mañana a la noche, <u>durado tres días</u>, estaban siempre en la iglesia, predicando, confesando, sacando rezos y aconsejando, con entusiasmados ejemplos que enfilaban a la gente por el buen rumbo. Su religión era limpiada y enérgica, con tanta salud como virtud; y con ellos no se jugaba, pues tenían de Dios algún encubierto poder, conforme va a ver usted, por mi continuación. Sólo que en el poblado fue propagándose aquella bienaventuranza. (1982, p. 171)</p>	<p><u>coloradas clamando sermones poderosos, con alta voz y con fe valiente.</u> De la mañana a la noche, <u>en un durado de tres días</u>, estaban siempre en la iglesia predicando, tomando confesión, extrayendo rezos y aconsejando con entusiasmados ejemplos que alineaban al pueblo en el rumbo correcto. Su religión era higienizada y enérgica, con tanta salud como virtud; y con ellos no se jugaba, pues tenían de Dios algún poder encubierto, conforme el señor verá, por lo que sigue. Sólo que en la aldea fue propagándose aquella buena bienaventuranza. (2011, p. 215)</p>
---	--	---

A preferência do autor pela substantivação está presente na ocorrência a seguir, na qual a conjunção é transformada em substantivo: *no porém*. Crespo, com a construção *en el sin embargo*, emprega o mesmo recurso de substantivação do TF com a colocação do artigo masculino *el* antes da locução conjuntiva adversativa *sin embargo*. Garramuño e Aguilar também reelaboram esse processo de substantivação com o artigo *el* antes da locução adverbial *mientras tanto*. Portanto, estas soluções tradutórias apresentadas mostram um trabalho satisfatório sobre a letra.

Neste parágrafo, o narrador descreve a chegada dos missionários, dois padres estrangeiros: *p'ra fortes e de caras coradas, bradando sermão forte, com forte voz, com fé braba*. Vê-se nesta frase uma reconstrução típica rosiana da linguagem oral e enfática com associação de ideias em forma linear e sem coordenativos. Contribuindo com o caráter poético do texto, encontra-se a aliteração - a repetição de sílabas ou até de vocábulos ou expressões inteiras - como também a repetição sistemá-

tica de uma consoante. A frase começa com a contração, síncope da preposição *para*, seguida da repetição quádrupla do fonema *f*, da palavra *forte*. Também se percebe a ênfase produzida pela repetição de vogais, *a* e *o*, produzindo assonâncias. Segundo Azeredo (2012), a utilização das duas técnicas poéticas produzem “harmonias imitativas” que reafirmam e ampliam de forma suplementar o sentido da mensagem. Deste modo, com a repetição fônica, o romancista recria a fé profunda e a maneira vigorosa de transmiti-la dos padres recém-chegados. Para estas figuras fônicas, o poeta espanhol acha uma solução bem adequada com a composição: *pa’ fuertes y de caras coloradas clamando sermón fuerte, con fuerte voz, con fe brava*. Os tradutores argentinos não reduplicam as palavras-chave para a recriação, tanto da aliteração como da assonância, abrindo mão da ênfase e da especificidade estilística.

Na estrutura *durado de três dias*, o autor utiliza o termo *durado* como *duração*, *prazo*, ou seja, como substantivo, embora isto não seja totalmente claro. Segundo Martins (2001), ele prefere a forma substantivada do particípio de *durar*, em locução equivalente a *durante três dias/durante a noite*. Tanto na T1 quanto na T2, encontra-se o termo *durado*, reproduzindo assim a substantivação e, por consequência, o estranhamento, usado por Crespo como preposição, no sentido de *durante*, e pelos tradutores argentinos como substantivo.

Guimarães Rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
<p><u>Aconteceu foi no derradeiro dia</u>, isto é, véspera, pois no seguinte, que dava em domingo, ia ser festa de comunhão geral e glória santa. E foi de noite, acabada a benção, quando um dos missionários subiu no púlpito, para a prédica, e tascava de começar de joelhos, rezando a salve-reinha. E foi nessa hora que a Maria Mutema entrou. Fazia tanto tempo que não comparecia em igreja; por que foi, então, que deu de vir? (1994, p. 146)</p>	<p><u>Aconteció fue en el último día</u>, esto es, la víspera, pues al siguiente, que caía en domingo, iba a ser fiesta de comunión general y gloria santa. Y fue de noche, acabada la bendición, cuando uno de los misioneros subió al púlpito, para la prédica, y daba en comenzar de rodillas, rezando el salve-reina. Y fue entonces cuando la María Mutema entró. Hacía tanto tiempo que no comparecía en la iglesia; ¿por qué fue, entonces,</p>	<p><u>Lo que sucedió fue el último día</u>, esto es, en la víspera, pues al siguiente, que era domingo, iba a ser fiesta de comunión general y gloria santa. Y fue de noche, acabada la bendición, cuando uno de los misioneros subió al púlpito para la prédica y se volvía para comenzar de rodillas, rezando el salve reina. Y fue en ese momento que entró María Mutema. Hacía tanto tiempo que no comparecía en la iglesia, ¿por qué fue, entonces,</p>

	por lo que dio en ir? (1982, p. 171-172)	que se le dio por venir? (2011, p. 215)
--	---	--

Esta oração: *Aconteceu foi no derradeiro dia*, traz um reforço, uma ênfase pela forma verbal *foi*, muito comum na fala popular. Em espanhol não existe esse recurso de intercalação do verbo *ser*, que funciona como advérbio; seriam as formas conjugadas *es* ou *fue*, com a intenção de realçar um dos elementos da oração, seria um recurso insólito e extremamente estranho. A solução tradutória encontrada na versão espanhola recria o recurso estilístico através do mesmo processo: *Aconteció fue en el último día*. Crespo até coloca a preposição *en*, que em espanhol, aqui, é desnecessária, pois só bastaria: *el último día*. O que se observa na tradução argentina é uma frase domesticada, com um certo deslocamento semântico, e a divisão em duas partes, uma relativa que funciona como sujeito, e a oração principal, abrangendo a primeira: *Lo que sucedió fue el último día*.

Guimarães Rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
Mas aquele missionário governava com luzes outras. María Mutema veio entrando, e ele esbarrou. Todo o mundo levou um susto: porque a salve-rainha é oração que não se pode partir em meio – <u>em desde que de joelhos comecada, tem de ter suas palavras seguidas até ao tresfim</u> . Mas o missionário retomou a <u>fraseação</u> , só que com a voz demudada, isso se viu. <u>E, mal no amém, ele se levantou, cresceu na beira do púlpito, em brasa vermelho, debruçado, deu um soco no pau do peitoril, pa-</u>	Pero aquel misionero gobernaba con otras luces. María Mutema fue entrando, y él paró. Todo el mundo se llevó un susto: porque el salve-reina es oración que no se puede partir por medio; <u>des-de que de rodillas comenzaba, tiene que tener sus palabras seguidas hasta el muy-fin</u> . Pero el misionero retomó el <u>fraseamiento</u> , sólo que con la voz demudada, eso se vio. <u>Y, apenas el amén, se levantó, creció en el borde del púlpito, en brasas rojo, echado adelante, dio un puñetazo en el palo del</u>	Pero aquel misionero se gobernaba con otras luces. María Mutema fue entrando y él se interrumpió. Todo el mundo se llevó un gran susto: porque el salve maría no es oración que pueda partirse al medio. <u>Una vez que es comenzada de rodillas, tiene que tener sus palabras seguidas hasta el sinfin</u> . Pero el misionero retornó la <u>frase</u> , sólo que con la voz demudada y eso se vio. <u>Y, en cuanto el amén, él se levantó, creció en el borde del púlpito, rojo como brasa, e inclinado dio un puñetazo en el palo</u>

<p><u>recia um touro tigre.</u> E foi de grito:— “A pessoa que por derradeiro entrou, tem de sair! <u>A p’ra fora, já, já, essa mulher!</u>” <u>Todos, no estarrecente, caçavam de ver a Maria Mutema.</u> (1994, p. 146)</p>	<p><u>pretil, parecia um touro tigre.</u> Y fue gritando: —La persona que a lo último entró tiene que salir. <u>¡Hala-pa’fuera, ya, ya, aquella mujer! Todos, en lo aterrizante, trataban de ver a María Mutema.</u> (1982, p. 172)</p>	<p><u>del parapeto, pareciendo un tigre toro.</u> Y fue que gritó: —“¡La persona que entró última, tiene que salir! <u>¡Pa’fuera, que salga ya, ya, esa mujer!</u>” <u>En el aterrizamiento, todos miraban al acecho a María Mutema.</u> (2011, p. 215-216)</p>
--	---	--

Na estrutura linguística *em desde que de joelhos começada, tem de ter suas palavras seguidas até ao tresfim*, além do neologismo *tresfim*, formado, segundo Martins (2001), por uma prefixação enfática, vê-se também um jogo sonoro produzido pelas sílabas *te* e *tre*, recurso estilístico de aliteração. O tradutor espanhol cria uma estrutura que não reproduz a mesma sonoridade da do TF, e inventa um neologismo formado pelo advérbio *muy* + o hífem + *fin*, reconfigurando assim o neologismo rosiano. Os tradutores argentinos também tentam, como na versão da Espanha, imitar a aliteração produzida no TF por *te* e *tre*, porém, ao trazer o vocábulo *sinfín*, perde-se um tanto dessa sonoridade. Talvez *transfín* teria sido mais criativo.

O neologismo *fraseação* é formado pela palavra *frase* e *ação*, é utilizado pelo autor no lugar de fraseado, palavreado. Para traduzir este termo Crespo cria um neologismo na língua espanhola: *fraseamiento*. Mas na T2, os tradutores optam por não trazer o estranhamento para a língua de chegada com o vocábulo *frase*.

Como já foi destacado neste trabalho, o romancista prefere as estruturas coordenadas e sem conectivos (assíndeto), como por exemplo: *E, mal no amém, ele se levantou, cresceu na beira do púlpito, em brasa vermelho, debruçado, deu um soco no pau do peitoril, parecia um touro tigre*. Desta maneira ganha-se concisão e flexibilidade no discurso. Conferindo certa autonomia a cada oração e a cada sintagma. Na T1, com a frase: *Y, apenas el amén, se levantó, creció en el borde del púlpito, en brasas rojo, echado adelante, dio un puñetazo en el palo del pretil, parecía un toro tigre*, o tradutor reconfigura a figura de sintaxe. Na T2, a estrutura *Y, en cuanto el amén, él se levantó, creció en el borde del púlpito, rojo como brasa, e inclinado dio un puñetazo en el palo del parapeto, pareciendo un tigre toro*, mostra uma solução tradutória que também reproduz a estrutura apresentada no TF.

O novo padre fica furioso com a entrada de Maria Mutema à igreja, e decide colocá-la para fora gritando: *A p'ra fora, já, já, essa mulher!* Riobaldo escutou o causo de Maria Mutema contado por Jõe Bexiguento e o reproduz também com construções linguísticas provenientes do discurso direto, obtendo uma condensação expressiva com uma locução aliterada, contração da preposição *para*, repetição do advérbio *já*, e o vocativo *essa mulher* em terceira pessoa. Essa sintaxe elíptica também representa a origem daquele padre que provavelmente não fale português com perfeição. Crespo recria os gritos do vigário com *¡Hala-pa'fuera, ya, ya, aquella mujer!* *Hala* é uma interjeição mais comumente utilizada na Espanha e não Argentina, e o tradutor elabora uma única palavra com a preposição *para* contraída, mais a apóstrofe e o termo *fuera*; a seguir, a repetição de *já*, e o vocativo em terceira pessoa. Garramuño e Aguilar apresentam uma expressão mais usada na Argentina, sem o *hala* do tradutor espanhol com *¡Pa'fuera, que salga ya, ya, esa mujer!* Encontra-se a contração de *para* com o apóstrofo junto ao advérbio *fuera* formando um termo, também a repetição de *ya*, e o vocativo em terceira pessoa, como no TF.

O verbo *caçar* é usado por Rosa diversas vezes com um sentido mais amplo, por exemplo, em: *caçavam de ver a Maria Mutema*. Os tradutores, tanto o espanhol quanto os argentinos, não possuem um equivalente regional para *caçar* no sentido de “procurar, esforçar-se, indagar”, portanto, a solução encontrada é traduzir para seu análogo semântico dentro do léxico castelhano. Na T1, encontra-se *trataban de ver*, e na T2, *miraban al acecho*, este último termo proveniente do verbo *acechar*, que se encontra no DRAE como “Observar, aguardar cautelosamente con algún propósito”. Talvez tenha faltado aos tradutores audácia para uma solução que seria mais estranhadora em espanhol do que em português: *cazaban de ver a María Mutema*.

Guimarães Rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
<p>– “Que saia, com seus maus segredos, em nome de Jesus e da Cruz! Se ainda for capaz de um arrependimento, então pode ir me esperar, agora mesmo, que vou ouvir sua confissão... Mas confissão esta ela tem de fazer é</p>	<p>—¡Que salga, con sus malos secretos, en nombre de Jesús y de la Cruz! Si todavía fuese capaz de un arrepentimiento, entonces puede ir a esperarme, ahora mismo, que voy a oír su confesión... ¡Pero esa confesión tiene que</p>	<p>–“¡Que salga, con sus malos secretos, en nombre de Jesús y de la Cruz! Si todavía es capaz de arrepentimiento, entonces puede ir a esperarme ahora mismo, que voy a oír su confesión... ¡Pero esta confesión tendrá que hacer-</p>

<p><u>na porta do cemitério!</u> Que vá me esperar lá, na porta do cemitério, onde estão dois defuntos enterrados!...” (1994, p. 146)</p>	<p><u>hacerla a la puerta del cementerio!</u> ¡Que vaya a esperarme allá, en la puerta del cementerio, donde hay dos difuntos enterrados... (1982, p. 172)</p>	<p><u>la en las puertas del cementerio!</u> ¡Qué vaya y me espere allá, en las puertas del cementerio donde están los dos difuntos enterrados!...” (2011, p. 216)</p>
--	---	--

A narrativa continua em discurso direto, na voz de Riobaldo/narrador, em que o missionário diz que ouvirá a confissão da Mute-ma, porém com a condição de: *Mas confissão esta ela tem de fazer é na porta do cemitério!* Vê-se aqui uma alteração na ordem dos elementos da oração, ou seja: anteposição do objeto direto, com posposição do pronome demonstrativo. Além disso, há outro exemplo de intercalação do verbo ser em terceira pessoa *é*, usado como advérbio, com a intenção de realçar um elemento da frase: *na porta do cemitério*. Na T1 e na T2, a ordem dos componentes segue, grosso modo, o TF. Na T2, só que os três tradutores enfraquecem a novidade dessa ordem de elementos sintáticos através da retomada do objeto direto no pronome *la*, em posição enclítica; e falta o realce da colocação adverbial pela terceira pessoa do verbo *ser*.

<p>Guimarães Rosa</p> <p>Isso o missionário comandou: e os que estavam dentro da igreja sentiram o rojo dos exércitos de Deus, que lavoram em fundura e sumidade. <u>Horror deu.</u> Mulheres soltaram gritos, e meninos, outras despencavam no chão, ninguém ficou sem se ajoelhar. <u>Muitos, muitos, daquela gente, choravam.</u> (1994, p. 146-147)</p>	<p>Ángel Crespo</p> <p>Aquello mandó el misionero: y los que estaban dentro de la iglesia sintieron el ruido de los ejércitos de Dios, que laboran en hondura y sumidad. <u>Horror dio.</u> Las mujeres soltaron gritos, y los niños, otras daban de bruces en el suelo, nadie se quedó sin arrodillarse. <u>Muchos, muchos, entre aquella gente, lloraban.</u> (1982, p. 172)</p>	<p>Garramuño e Aguilar</p> <p>Esto mandó a hacer el misionero: y los que estaban adentro de la iglesia sintieron el arrojio de los ejércitos de Dios, que trabajan en Honduras y sumidad. <u>Causó horror.</u> Las mujeres soltaron gritos y a los niños, otras se desplo-maban en el piso, nadie quedó sin arrodillarse. <u>Muchos, muchos de ellos lloraban.</u> (2011, p. 216)</p>
---	--	---

Horror deu, trata-se de uma frase concisa, formada por somente duas palavras, com alteração da posição dos componentes, hipérbato, e elipse do sujeito, impessoal. Na T1 encontra-se a mesma construção

com a reprodução das duas figuras de linguagem. Na T2, nota-se que os tradutores não reproduziram o hipérbato, já que os elementos da frase estão na ordem considerada gramaticalmente correta, solução corriqueira, que não chama atenção especial.

A seguir, o autor traz uma figura de linguagem, epizeuxe, onde há repetição de algum constituinte da oração numa sequência imediata intensifica a expressão: *Muitos, muitos, daquela gente, choravam*. A pontuação diferenciada, especial característica do estilo rosiano, divide a frase, onde o aposto explicativo não concorda com o adjetivo *muitos*. O poeta espanhol apresenta uma solução tradutória literal: *Muchos, muchos, entre aquella gente, lloraban*, levando o recurso do TF para a língua espanhola. Os professores argentinos só recriam a repetição do adjetivo *Muchos, muchos de ellos lloraban*, porém, colocando a concordância correta de *ellos* com *muchos*. Também, ao corrigir a separação incorreta entre sujeito e verbo, com a retirada de uma das vírgulas, quebra-se o recurso estilístico do autor e o ritmo da fala pausada do narrador.

Guimarães Rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
<p>E María Mutema, sozinha em pé, torta magra de preto, deu um gemido de lágrimas e exclamação, <u>berro de corpo que faca estracalha</u>. Pediu perdão! Perdão forte, perdão de fogo, queda dura bondade de Deus baixasse nela, em dores de urgência, antes de qualquer hora de nossa morte. E rompeu fala, por entre prantos, ali mesmo, a fim de perdão de todos também, se confessava. Confissão edital, consonantemente, para tremer exemplo, raio em pesadelo de quem ouvia, público, que rasgava gastura, como porque</p>	<p>Y María Mutema, sola de pie, torcida magra de negro, dio un gemido de lágrimas y exclamación, <u>alarido de cuerpo que despedaza una faca</u>. ¡Pidió perdón! Perdón fuerte, perdón de fuego, que de la dura bondad de Dios bajase a ella, con dolores de urgencia, antes de la cualquier hora de nuestra muerte. Y rompió el habla, por entre llantos, allí mismo, con fin de perdón también de todos, se confesaba. Confesión por edicto, consonantemente, para temblor ejemplo, rayo en la pesadilla de quien oía, el público, que rasgaba disgusto,</p>	<p>Y María Mutema, solitaria, de pie, de negro, magra desencajada, hizo un gemido de lágrimas y exclamación, <u>berrido de cuerpo que la faca destroza</u>. ¡Pidió perdón! Perdón fuerte, perdón de fuego, para que la dura bondad de Dios bajase sobre ella en dolores urgentes, antes de la hora cualquiera de nuestra muerte. Y rompió a hablar por entre llantos, ahí mismo, y se confesaba buscando el perdón de todos. Confesión por edicto, consonantemente, ejemplo para temblar, rayo de pesadilla para quien lo oía, el público, que rasgaba hartazgo,</p>

<p>avessava a ordem das coisas e o quieto comum do viver transtornava. Ao que ela, onça monstra, tinha matado o marido – e que ela era cobra, bicho imundo, sobrado do podre de todos os esterco. Que tinha matado o marido, aquela noite, <u>sem motivo nenhum, sem malfeito dele nenhum, causa nenhuma</u>; por que, nem sabia. Matou –enquanto ele estava dormindo – assim despejou no buraquinho do ouvido dele, por um funil, um terrível escorrer de chumbo derretido. O marido passou, lá o que diz – <u>do oco para o oco</u> – do sono para a morte; e lesão no buraco do ouvido dele ninguém não foi ver, não se notou. E, depois, por enjoar do Padre Ponte, também sem ter queixa nem razão, amargável mentiu, no confessorário: disse, afirmou que tinha matado o marido por causa dele, Padre Ponte – porque dele gostava em fogo de amores, e queria ser concubina amásia... Tudo era mentira, ela não queria nem gostava. Mas, com ver o padre em justa zanga, <u>ela disse tomou gosto</u>, e era um prazer de cão,</p>	<p>como porque contrariaba el orden de las cosas y lo quieto común del vivir trastornaba. A lo que ella, onza monstua, había matado al marido, y que ella era serpiente, bicho inmundo, sobra de lo podrido de todos los estiércoles. Que había matado al marido aquella noche, <u>sin motivo ninguno, sin mala acción ninguna de él, causa ninguna</u>; por qué, no lo sabía. Mató— mientras él estaba dormido—, así vertió en el agujerito del oído de él, por un embudo, un terrible escurrir de plomo derretido. El marido pasó —allá es lo que se dice— <u>del bollo al hoyo</u>: del sueño a la muerte, y lesión en el agujero del oído de él nadie no fue a ver, no se notó. Y, después, por aborrecer al Padre Ponte, también sin tener queja ni razón, amargable mintió en el confesionario: dijo afirmó que había matado al marido por su culpa, Padre Ponte; porque le gustaba con fuego de amores, y quería ser concubina manceba... todo era mentira, no quería ni le gustaba. Pero, viendo al cura con justo disgusto <u>ella tomó gusto a aquello</u>, y era un placer de can, que</p>	<p>porque como que contrariaba el orden de cosas y el quieto habitual del vivir trastornaba. A lo que ella, monstruo pantera, había matado al marido –y que ella era cobra, bicho inmundo, resto de lo podrido de todos los estiércoles. Que había matado al marido aquella noche, sin ningún motivo, <u>sin ningún daño por parte de él, sin causa alguna</u>; ¿por qué?, no lo sabía. Lo mató mientras él estaba durmiendo, así vació en el agujerito de su oído, por un embudo, un terrible resbalar de plomo derretido. El marido pasó, ahí lo que dijo – <u>de hueco a huero</u>, del dormir para el morir; y la lesión que tuvo en el orificio de su oído nadie la vio, no se notó. Y después, para fastidiar al Padre Ponte, también sin tener queja ni razón, en el confesionario, amargante mintió: dijo, afirmó que había matado al marido a causa de él, del Padre Ponte –porque gustaba de él en fuego de amores y quería ser su concubina amancebada... Todo mentira: ella no quería ni gustaba. Pero con ver al padre en justo enojo, <u>ella le tomó el gusto</u> y era un placer de perro que aumentaba</p>
---	--	--

<p>que aumentava de cada vez, pelo que ele não estava em poder de se defender <u>de modo nenhum</u>, era um homem manso, pobre coitado, e padre. Todo o tempo <u>ela vinha em igreja</u>, confirmava o falso, mais declarava – edificar o mal. E daí, até que o Padre Ponte de desgosto adoeceu, e <u>morreu em desespero calado</u>... Tudo crime, e ela tinha feito! E agora implorava o perdão de Deus, <u>aos uivos</u>, se esguedelhando, torcendo as mãos, depois as mãos no alto ela levantava. (1994, p. 147)</p>	<p>cada vez aumentava, por lo que él no estaba con poder de defenderse <u>de modo ninguno</u>, era un hombre manso, pobre coitado, y cura. Todo el tiempo <u>iba ella a la iglesia</u>, confirmaba lo falso, más declaraba: a edificar el mal. Y entonces, hasta que el Padre Ponte de disgusto enfermó, y <u>murió con desesperación callado</u>... ¡Todo crimen, y ella lo había hecho! Y ahora imploraba el perdón de Dios, aullando, mesándose, retorciendo las manos, después a lo alto las manos levantaba. (1982, p. 172-173)</p>	<p>cada vez más, porque él no estaba en poder de defenderse <u>de ningún modo</u> y era un hombre manso, un pobre infeliz, un sacerdote. Todo el tiempo <u>ella iba a la iglesia</u>, confirmaba lo falso, declaraba más y más. Edificar el mal. Y de ahí, hasta que el Padre Ponte enfermó de disgusto y <u>murió en callada desesperación</u>... ¡Todo era crimen y ella lo había hecho! Y ahora imploraba el perdón de Dios, a los alaridos, desgreñándose, torciendo las manos y después levantándolas en alto. (2011, p. 216-217)</p>
---	---	---

Quando Maria Mutema foi descoberta como assassina na frente de todo o mundo que estava na igreja, ela chorou e gritou. O autor cria uma expressão sinestésica para descrever esses gritos da mulher: *berro de corpo que faca estraçalha*, construção que apresenta um toque poético no texto. Além disso, observa-se a elipse dos artigos correspondentes. Na T1, Crespo resolve alterar a colocação do verbo para o lugar gramaticalmente correto, evadindo assim a elipse, porém o efeito sinestésico continua: *alarido de cuerpo que despedaza una faca*. Na T2, Garramuño e Aguilar apresentam uma solução que reelabora a expressividade do TF, sendo mais estranhadora, porém, com preenchimento de uma das duas elipses do artigo: *berrido de cuerpo que la faca destroza*. Nota-se claramente que na versão argentina, ao contrário da espanhola, o sujeito e o objeto direto se invertem.

Derivações imprevistas, como menciona Cavalcanti Proença (1958), fazem parte da estilística de Guimarães Rosa, como por exemplo, na frase *do oco para o ocão*. Aqui o autor se refere ao espaço produzido no ouvido do marido da Maria Mutema, e forma um jogo sonoro com as palavras, poderia se indicar que há uma espécie de assonância. O sufixo *ão* utilizado pelo romancista como aumentativo do substantivo masculino *oco* que, segundo Martins (2001), é utilizado como *vazio*,

vão, lugar escavado; vazio cheio de escuridão e de imprevisto. Para Crespo a solução encontrada é uma rima: *del bollo al hoyo*, provavelmente proveniente daquela conhecida na Espanha e em outros países de língua espanhola: *El muerto al hollo y el vivo al bollo*. Este adágio é utilizado com o sentido de repreensão quando alguém esquece muito rapidamente da morte de um ser querido, usando, por exemplo, quando num casamento morre o marido e no dia seguinte a mulher sai para se divertir. Garramuño e Aguilar apresentam uma tradução com outros termos *de hueco a huero*. Aqui também se observa a presença da figura linguística denominada assonância.

Na frase *ela disse tomou gosto* observam-se a figuras de sintaxe, hipérbato, já que há uma alteração na ordem dos componentes, ou seja, o objeto direto sofre um deslocamento ficando na frente do verbo; neste caso, a frase considerada gramaticalmente correta seria *ela tomou gosto por isso*. Esta é a forma que o tradutor espanhol encontrou: *ella tomó gusto a aquello*, não recriando a figuras estilísticas encontradas no TF. Os tradutores argentinos preferem reduzir a frase e omitir o pronome demonstrativo, com a frase *ella le tomó el gusto*, com a qual se afastam ainda mais do TF. Ambas as traduções não reconfiguram o estranhamento do TF.

Na frase *ela vinha em igreja*, o autor coloca a preposição *em* sem o artigo onde corresponderia à, já que o verbo é de movimento e significa *em direção a*, neste caso com crase por causa do artigo feminino *a + a = à*. Isto provoca um estranhamento sob o ponto de vista das normas gramaticais, porém, no registro da língua falada e popular do Brasil este tipo de construção é corrente, como: *vinha na igreja*. O tradutor Espanhol “corrige” a frase: *iba ella a la iglesia*, a qual não reconfigura a estrutura empregada pelo autor para representar a linguagem popular da obra. Nesta frase encontram-se a preposição *a +* o artigo feminino *la* da língua espanhola, perfeitamente normal, porém, Crespo compensa com uma alteração da ordem dos elementos: o sujeito após o verbo, hipérbato. Os tradutores argentinos optam por uma solução que não traduz o estranhamento, já que a frase encontrada corresponde à gramática normativa: *ella iba a la iglesia*. Uma solução, que para Berman (2013, p. 74) “[...] aniquila [...] a riqueza oral [...]”.

Nesta estrutura: *morreu em desespero calado*, mostra-se uma figura de pensamento, um oxímoro que, segundo Azeredo (2012), é uma combinação de ideias contraditórias, uma variedade formal do paradoxo. Não se sabe ao certo, se *calado* se refere a *desespero* ou ao padre, deixando a dúvida produzida pela ambiguidade. Os tradutores não mantêm essa ambiguidade, pois escolhem, para o termo português *desespero*,

desesperación, em vez de *desespero*, que também é palavra dicionarizada em espanhol, embora mais rara do que o sinônimo escolhido. A solução tradutória de Crespo é uma frase equivalente na língua de destino: *murió con desesperación callado*. Já para Garramuño e Aguilar é inverter a ordem substantivo-adjetivo em *murió en callada desesperación*.

Guimarães Rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
<p>Mas o missionário, no púlpito, entoou grande o <i>Bendito, louvado seja!</i> – e, enquanto cantando mesmo, fazia os gestos para as mulheres todas saírem da igreja, deixando lá só os homens, porque a derradeira pregação de cada noite era mesmo sempre para os ouvintes senhores homens, como conforme.</p>	<p>Pero el misionero, en el púlpito, entonó grande el ¡Bendito, alabado sea!; y, mientras cantando mismo, hacía gestos para que todas las mujeres saliesen de la iglesia, dejando allá sólo a los hombres, porque la postrera predicación de cada noche era siempre para los oyentes señores hombres, como es conforme.</p>	<p>Pero el misionero, en el púlpito, entonó fuerte el <i>Bendito, loado sea!</i> -y, mismo mientras cantaba, hacía gestos a las mujeres para que todas salieran de la iglesia, dejando en ella sólo a los hombres, porque la última oración de cada noche era solamente siempre para los oyentes señores hombres, como es conforme.</p>
<p><u>E no outro dia, domingo do Senhor, o arraial ilustrado com arcos e cordas de bandeirolas, e espoco de festa, foguetes muitos, missa cantada, procissão</u> – mas todo o mundo só pensava naquilo. <u>Maria Mutema, recolhida provisória presa na casa-de-escola, não comia, não sossegava, sempre de joelhos, clamando seu remorso, pedia perdão e castigo</u>, e que todos viessem para cuspir em sua cara e dar bordoadas. Que ela – exclamava – tudo isso mere-</p>	<p><u>Y al otro día, domingo del Señor, el poblado ilustrado con arcos y cuerdas y gallardetes, y estallado de fiesta, cohetes muchos, misa cantaba, procesión;</u> pero todo el mundo sólo pensaba en aquello. <u>María Mutema, recogida provisional presa en la casa de la escuela, no comía, no seosegaba, siempre de rodillas, clamando su remordimiento, pedía perdón y castigo</u>, y que todos fuesen a escupir en su cara y a darle golpiza. Que ella —exclamaba— todo aquello merecía. En el entretiempo, desente-</p>	<p><u>Y al otro día, domingo del Señor, la aldea ilustrada con arcos y cuerdas de banderinas, el estruendo de fiesta, muchos cohetes, misa cantada, procesión</u> – pero todo el mundo sólo pensaba en aquello. <u>María Mutema, recogida provisoria presa en la casa de la escuda, no comía, no se tranquilizaba, siempre de rodillas, clamando su remordimiento, pedía perdón y castigo</u>, y que todos fueran a escupir en su cara y molerla a palos. Que ella –exclamaba– se merecía todo eso. Entretanto, desenterraron de la</p>

<p>cia. No meio tempo, desenterraram da cova os ossos do marido: se conta que a gente sacolejava a caveira, e a bola de chumbo sacudia lá dentro, até tinia! Tanto por obra de Maria Mutema. Mas ela ficou no São João Leão ainda por mais de semana, os missionários tinham ido embora. Veio autoridade, delegado e praças, levaram a Mutema para culpa e júri, na cadeia de Araguaí. Só que, nos dias em que ainda esteve, o povo perdoou, vinham dar a ela palavras de consolo, e juntos rezarem. Trouxeram a Maria do Padre, e os meninos da Maria do Padre, para perdoarem também, tantos surtos produziam bemestar e edificação. Mesmo, pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa. (1994, p. 147-148)</p>	<p>rraron de la tumba los huesos del marido: se cuenta que la gente agitaba la calavera y la bola de plomo sacudía allí dentro, ¡hasta retinía! Tanto, por obra de María Mutema. Pero ella se quedó en San Juan León todavía por más de una semana, los misioneros se habían ido. Fue la autoridad, delegado y soldados, se llevaron a la María Mutema para culpa y jurado, a la cárcel de Arasuái. Sólo que, durante los días que todavía estuvo, la gente la perdonó, iban a prodigarle palabras de consuelo, y juntos rezar. Trajeron a María del Cura, y a los niños de la María del Cura; para perdonar también, tantos surtos producían bienestar y edificación. Incluso, por la arrependida humildad que ella principió, en tan pronunciado sufrir, algunos decían que María Mutema se estaba volviendo santa. (1982, p. 173)</p>	<p>tumba los huesos del marido: se cuenta que la gente sacudía la calavera, y la bola de plomo se sacudía allá dentro, ¡hasta tintineaba! Tanto, por obra de María Mutema. Pero ella se quedó en San Juan León todavía una semana más, los misioneros se habían ido. Vino la autoridad, delegado y soldados, se llevaron a la Mutema para culpa y juicio, a la cárcel de Araguaí. Sólo que, en los días en los que todavía estuvo, el pueblo la perdonó, venían a darle palabras de consuelo y a rezar con ella. La trajeron a la María del Padre y a los hijos de la María del Padre, para que la perdonaran también; tantos actos elevados producían bienes y edificación. Incluso, por la arrependida humildad que ella principió en tan pronunciado sufrir, algunos decían que María Mutema estaba volviéndose santa. (2011, p. 217)</p>
--	---	---

Na primeira estrutura deste parágrafo: *E no outro dia, domingo do Senhor, o arraial ilustrado com arcos e cordas de bandeirolas, e espoco de festa, foguetes muitos, missa cantada, procissão*, vê-se uma série curta de sintagmas justapostos, formados por palavras-chaves, que sugerem o cenário do arraial durante o domingo. O autor mostra clara preferência pelas construções sem conectivos, ou seja, uma construção

assindética. Tanto o tradutor espanhol quanto os argentinos, atentos aos recursos utilizados pelo autor, recriam na língua meta este assíndeto do TF.

No sintagma *bemestar e edificação*, com a primeira palavra não dicionarizada, Guimarães Rosa preferiu uma estrutura lexical única, indivisa, opção também adotada por Crespo, termo que existe com essa grafia no espanhol e, portanto, não produz estranheza: *bienestar y edificación*. A segunda palavra *edificação*, aqui é usada como metáfora de um comportamento virtuoso, um fortalecimento moral. Os tradutores Garramuño e Aguilar optam por *bienes y edificación*, apresentando desta maneira um paralelismo semântico, pois *bienes*, com sentido mais bem material, outorgando ao termo *edificación* também um sentido material.

Com este último parágrafo analisado, dá-se por encerrada a análise do segundo trecho selecionado do romance.

3.3. Terceiro trecho: primeiro momento do julgamento de Zé Bebelo

Zé Bebelo era de fora, homem estabelecido na fazenda do Palhão, amigo do governo, que sonhava com cidade grande. Antes de investir contra o sertão, aprende a ler, alia-se a políticos e soldados. As intenções deste personagem são as de conquistar e destruir o sertão, civilizando-o, no obstante, ele é destruído pelo próprio sertão.

Para Proença (1958, p. 44): “o julgamento de Zé Bebelo é o diálogo entre sertão e cidade, adversários que nenhuma aliança jamais unirá, porque ambos se temem mais do que se odeiam, e só podem aproximar-se para destruir-se”.

Este acontecimento possui caráter excepcional, pois normalmente, naquele universo do coronelismo e da jagunçagem, os prisioneiros são sumariamente executados, o que não acontece com Zé Bebelo, já que, em vez desta sentença, o prisioneiro recebe uma punição mais leve: o banimento. É sinal de novos tempos, talvez mudança social e política, sendo prisioneiro tratado mais ou menos como um acusado num tribunal ordinário, com certos direitos e deveres. Há acusação e defesa, com um presidente do tribunal que ouve as três partes: advogados da acusação, advogados de defesa; e, finalmente, pronuncia-se a sentença.

Hermógenes e Ricardão consideram Zé Bebelo realmente um traidor, um agressor, um assassino, mas os outros chefes jagunços acreditam que ele simplesmente lutou como soldado; e fazer guerra não é crime, conforme a ética do jaguncismo. Em outras palavras, há uma diferença entre crime e ação militar, pelo menos no ideário dos jagun-

ços, pois a ação militar tem regras, por exemplo: poupar a vida do prisioneiro que respeitou certas regras, porque também poupou e poupará a vida de outros prisioneiros. Pelo menos existe esse ideal, pouco aplicado na prática, talvez inspirado pelas lendas medievais, do rei Artur, como escreve Cavalcanti Proença, ou também, pelo tribunal de guerra de Nuremberg, Alemanha, depois da 2ª guerra mundial. Então chega a ser realizado o julgamento porque Riobaldo, Joca Ramiro e alguns outros não querem ser simples bandidos e assassinos, tendo um projeto civilizador e humano, embora pouco definido, meio inconsciente, talvez não muito distinto do projeto do próprio Zé Bebelo.

Por que esse trecho é interessante em termos estilísticos? Porque aqui se trata de uma situação comunicativa diferente de outros trechos do romance, não é nem relato autobiográfico, nem uma estória embutida, um caso, com começo, meio, fim; mas é uma peleja retórica, um diálogo público entre alguns chefes de jagunços, diante de uma multidão que eles querem impressionar, é um debate sobre vida e morte, sobre os valores da jagunçagem, sobre projetos civilizatórios e políticos, sobre moral e justiça. Uma luta retórica, discurso contra discurso, com forte função apelativa das falas.

Neste trecho do romance há muitos depoimentos, já que Joca Ramiro, o grande chefe, cede a palavra a cada um dos integrantes da cúpula de seu bando, conseqüentemente, a narrativa, neste trecho, constitui-se de muita oralidade diferenciada, social e psicologicamente, além da criatividade que Guimarães Rosa utiliza magistralmente para criar este cenário. Este episódio é um dos trechos dialogados e altamente retóricos da narrativa do romance.

Guimarães Rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
<p>— “Compadre Joca Ramiro, o senhor é o chefe. <u>O que a gente viu, o senhor vê, o que a gente sabe o senhor sabe.</u> Nem carecia que cada um desse opinião, mas <u>o senhor quer ceder alar de prezar a palavra de todos,</u> e <u>a gente</u> recebe essa boa prova... Ao que agra-</p>	<p>—Compadre Joca Ramiro, usted es el jefe. <u>Lo que yo he visto, usted lo ve, lo que yo sé usted lo sabe.</u> No era preciso que cada uno diese su opinión, pero <u>usted quiere ceder izar de apreciar la palabra de todos,</u> y <u>yo</u> recibo esa buena prueba... a lo que agradecemos,</p>	<p>-“Compadre Joca Ramiro, el señor es el jefe. <u>Lo que nosotros vimos, el señor lo ve; lo que sabemos, el señor lo sabe.</u> Ni era necesario que cada uno diese su opinión, pero <u>el señor quiere ceder dar alas apreciar la palabra de todos,</u> y <u>uno</u> recibe esa prueba bondadosa... Lo que</p>

decemos, como devido. Agora, eu sirvo a razão de meu compadre Hermógenes: que este homem Zé Bebelo veio caçar a gente, no **Norte sertão**, como mandeiro de políticos e do Governo, se diz até que a soldo... **A que perdeu, perdeu, mas deu muita lida, prejuizos.** Sérios perigos, em que estivemos; o senhor sabe bem, compadre Chefe. Dou a conta dos companheiros nossos que ele matou, que eles mataram. Isso se pode repor? E os que ficaram inutilizados feridos, tantos e tantos... Sangue e os sofrimentos desses clamam. Agora, que vencemos, chegou a hora dessa vingança de desforra. A ver, fosse ele que vencesse, e nós não, onde era que uma hora destas a gente estava? Tristes mortos, todos, ou presos, mandados em ferros para o quartel da Diamantina, para muitas cadeias, para a capital do Estado. **Nós todos, até o senhor mesmo, sei lá. Encareço, chefe. A gente não tem cadeia, tem outro despacho não, que dar a este;** só um: é a misericór-

como es debido. Ahora, yo sirvo la razón de mi compadre Hermógenes: que este hombre, Zé Bebelo, vino a cazarnos, en el **Norte sertón**, como mandadero de políticos y del Gobierno, se dice hasta que a sueldo... **Que perdió, perdió, pero dio mucho trabajo, perjuicio.** Serios peligros, en que estuvimos; usted lo sabía, compadre Jefe. Doy la cuenta de los compañeros nuestros que él mató, que ellos han matado. ¿Se puede esto reponer? Y los que han quedado inutilizados heridos, tantos y tantos... su sangre y los sufrimientos claman, ahora, que hemos vencido, llegó la hora de esta venganza de desquite. A ver, si fuese él quien venciese, y nosotros no, ¿dónde era donde a una hora de estas estábamos? Tristes muertos, todos, o presos, mandados con hierros para el cuartel de la Diamantina, para muchas cárceles, para la capital del Estado. **Nosotros todos, hasta usted mismo, qué sé yo. Encarezco, jefe. Nosotros no tenemos cárcel, no tenemos**

agradecemos, como es debido. Ahora, yo sirvo a la razón de mi compadre Hermógenes: que este hombre Zé Bebelo vino a cazar gente en el **sertón Norte**, como mandadero de políticos y del Gobierno, se dice que hasta a sueldo... **Que perdió, perdió, pero dio mucha lidia y daños.** Serios peligros por los que pasamos. El señor, compadre Jefe, bien lo sabe. ¿Doy la cuenta de los compañeros nuestros que él mató, que ellos mataron? ¿Eso se puede responder? Y los que quedaron heridos, inutilizados, tantos y tantos... La sangre y los sufrimientos de todos ellos clamam. Ahora que vencimos, llegó la hora de la venganza de desquite. A ver, si hubiese vencido él y no nosotros, ¿dónde estaríamos nosotros en este momento? Muertos tristes, todos, o presos, mandados en grilletes para el cuartel de Diamantina, hacia muchas cárceles, en la capital de Estado. **Todos nosotros, hasta usted mismo, quién sabe. Le pido, jefe. Nosotros no tenemos**

<p>dia duma boa bala, <u>de mete-bucha</u>, e a arte está acabada e acertada. Assim que veio, não sabia que o fim mais fácil é esse? Com os outros, não se fez? Lei de jagunço é o momento, o menos luxos. Relembro também que a responsabilidade nossa está valendo: respeitante <u>ao seo Sul de Oliveira, doutor Mirabô de Melo, o velho Nico Estácio, compadre Nhô Lajes e coronel Caetano Cordeiro...</u> Esses estão agüentando acossamento do Governo, tiveram de sair de suas terras e fazendas, no que produziram uma grande quebra, vai tudo na mesma desordem... A pois, em nome deles, mesmo, eu sou deste parecer. A condena seja: sem tardança! Zé Bebelo, mesmo zureta, sem responsabilidade nenhuma, verte pamba, perigoso. A condena que vale, legal, é um tiro de arma. Aquí, chefe – eu voto!...” (1994, p. 173)</p>	<p><u>otro despacho, no, que dar a éste</u>; sólo uno: es la misericordia de una buena bala <u>de a quemarropa</u>, y el arte está acabado y acertado. Así que vino. ¿No sabía que el fin más fácil era éste? Con los otros, ¿no se hizo? Ley de yagunzo es el momento, los menos lujos. Recuerdo también que nuestra responsabilidad está valiendo: repecto <u>al señó Sul de Oliveira, licenciado Mirabô de Melo, el viejo Nico Estacio, el compadre Nó Lajes y el coronel Cavetano Cordeiro...</u> Éstos están aguantando acoso del Gobierno, han tenido que salir de sus tierras y haciendas, con lo que han producido una gran quiebra, va todo en el mismo desorden... A pues, en nombre de ellos, incluso, yo soy de este parecer. La condena sea: ¡sin tardanza! Zé Bebelo, incluso majareta, sin responsabilidad ninguna, vierte veneno, peligroso. La condena que vale, legal, es un tiro de arma. Aquí, jefe, ¡yo voto!... (1982, p. 202-203)</p>	<p><u>cárceles ni otros establecimientos para meterlo a este</u>; sólo uno: es la misericordia de una buena bala, <u>llenarle el buche</u> y la obra está acabada y acertada. ¿En cuanto vino, no sabía que el fin más fácil era ése? ¿Con los otros, no se hizo así? Es el momento de la ley de yagunzo y de menos lujos. Recuerdo también que nuestra responsabilidad está valiendo: en lo relativo <u>al señor Sul de Oliveira, doctor Mirabô de Melo, el viejo Nico Estácio, compadre Don Lajes y el coronel Caetano Cordeiro...</u> Esos están aguantando el acoso del Gobierno, tuvieron que salir de sus tierras y haciendas, con lo que quebraron y así va todo en el mismo desorden... Pues, en nombre de ellos, en realidad, yo soy de este parecer. ¡Sea la condena sin tardanza! Zé Bebelo, verdadero majareta, sin ninguna responsabilidad, se vierte venenoso y peligroso. La condena que vale, legal, es un tiro de Arma. Aquí, jefe, ¡yo voto!...” (2011, p. 253-254)</p>
---	---	--

Neste primeiro parágrafo do terceiro trecho selecionado para análise, o personagem Ricardão, na voz do narrador, dirige-se a Joca Ramiro, e diz: *O que a gente viu, o senhor vê, o que a gente sabe o senhor sabe*. Nesta estrutura observa-se que o autor se vale do recurso estilístico do paralelismo semântico e sintático, uma: “perfeita correlação entre as ideias coordenadas, considerando o aspecto lógico-semântico na frase.” (AZEREDO, 2012, p. 512). São frases simétricas e quase idênticas, diferenciando-se só no sujeito. A solução apresentada pelo poeta espanhol recria o efeito produzido pelo paralelismo no TF, porém, chama a atenção à tradução de *a gente* por *yo*, um desvio semântico grave. Na T2, encontram-se as frases correspondentes, mas os tradutores optaram por traduzir *o senhor*, que em português corresponde à segunda pessoa em tratamento formal, por *el señor*, que na língua espanhola é um tratamento muito mais raro, formal, e datado para uma pessoa de posição social elevada, ou respeitável. Neste contexto, parece que *el señor* tem conotação de tradicionalidade, alta reverência, humildade. Ou seja, há mudança de registro, em comparação com o TF e com a primeira tradução.

Nesta insólita construção *o senhor quer ceder alar de prezar a palavra de todos*, com a que o falante continua destacando o gesto de Joca Ramiro de transferir e valorizar a palavra dos jagunços presentes, vê-se a utilização de uma estrutura formada por quatro verbos, com três verbos no infinitivos, sendo que um se apresenta como forma nominal na locução verbal. Crespo reelabora a frase em espanhol com o mesmo artifício estilístico de Rosa com a frase: *usted quiere ceder izar de apreciar la palabra de todos*. Garramuño e Aguilar também recriam essa estrutura verbal, porém, preferem *dar alas* em lugar do *izar* crespiano, com a estrutura: *el señor quiere ceder dar alas apreciar la palabra de todos*. Neste evento, os tradutores voltam a traduzir *o senhor* por *el señor*; apresentando-se a mesma situação que na seleção anterior.

Na ocorrência acima analisada, observa-se um tratamento extremamente cerimonioso e antiquado que poderia realçar o fingimento dos dois falantes, que mais tarde matarão o chefe supremo Joca Ramiro, então, o oportunismo e a hipocrisia se destacam mais ainda.

Seguindo o texto, acha-se *a gente*, que Crespo volta a traduzir por *yo*, e os tradutores argentinos preferem *uno*, termo que corresponde à expressão em questão do português, com as duas funções: tanto de pronome indeterminado, quanto de primeira pessoa do plural, embora este significado seja menos nítido em *uno*.

Norte sertão denomina o norte de Minas Gerais, cuja paisagem é constituída pelo sertão. O tradutor espanhol reelabora *Norte sertón*, na

mesma ordem da do TF. Os tradutores argentinos optam por inverter essa ordem *sertón Norte*, na qual essa expressão passa a ser uma simples indicação geográfica, sem relação com o Estado de Minas. Esta solução não corresponde à intenção do TF, pois *sertão Norte* poderia ser o sertão da Bahia, de Pernambuco, de Piauí, que são sertões ao norte de Minas. Mas, o que o falante quer dizer é o Norte do Estado de Minas Gerais, e este Norte é formado por uma paisagem denominada *sertão*, basicamente *cerrado*.

Nota-se seguinte frase uma figura de sintaxe denominada epizeuxe, recurso que consiste na repetição da mesma palavra duas ou mais vezes seguidas na frase: *A que perdeu, perdeu, mas deu muita lida, prejuízos*. Na T1, encontra-se a reelaboração do recurso. Na tradução do termo *lida*, Crespo prefere usar *trabajo*, palavra mais usual, menos chamativa, aludindo menos a luta do que a também possível *lidia*. Na T2, os tradutores também recriam a repetição dos termos. E para *lida* optam por *lidia*, substantivo feminino que corresponde ao verbo *lidiar* em espanhol, equivalente semanticamente, tanto no registro quanto na sonoridade.

Nós todos, até o senhor mesmo, sei lá. Encareço, chefe. A gente não tem cadeia, tem outro despacho não, que dar a este, nesta construção observa-se: o ritmo lento expresso pela pontuação cortada; repetição da partícula negativa *não* (pleonasma); a alinhamento paulatino das ideias. Na T1, o tradutor oferece uma tradução literal, recriando assim todos os recursos estilísticos encontrados no TF. A situação encontrada na T2 afasta-se dos recursos utilizados no TF, como o pleonasma de negação.

Nesta expressão *de mete-bucha*, o autor une os dois vocábulos com hífen e adiciona a preposição *de*, assim cria uma locução adverbial, por meio da qual se entende *meter uma bala* no jagunço que está sendo julgado. Na falta de um equivalente no espanhol, o tradutor espanhol usa *de a quemarropa*, uma locução adverbial encontrada no DRAE, sem a preposição *de*. Mas, Crespo agrega a preposição *de* seguindo o TF, provavelmente para criar estranhamento. Na T2, a solução encontrada é *llenarle el buche*, trata-se de uma locução coloquial que significa *encher o estômago*. Que aqui, portanto, é ressemantizada, com efeito bastante estranhador.

Veem-se nestas frases vários nomes próprios *ao seo Sul de Oliveira, doutor Mirabô de Melo, o velho Nico Estácio, compadre Nhô Lajes e coronel Caetano Cordeiro*, traduzidos por Ángel Crespo com uma adaptação castelhanizada. Para *seo*, que é uma forma abreviada de *senhor*, o tradutor também abrevia o termo *señor* em espanhol, que toma

a forma de *señó*. Crespo recria a estrutura sem a elipse dos artigos como no TF: *al señó Sul de Oliveira, licenciado Mirabó de Melo, el viejo Níco Estacio, el compadre Nô Lajes y el coronel Cayetano Cordeiro*, colocando o artigo antes dos substantivos *viejo, compadre* e *coronel*. Garramuño e Aguilar concluem a tradução sem estranhamentos nos nomes, e sem o recurso da elipse: *al señor Sul de Oliviera, doctor Mirabô de Melo, el viejo Nico Estácio, compadre Don Lajes y el coronel Caetano Cordeiro*. No procedimento tradutório realizado por Crespo há uma criatividade maior, uma tradução que se assemelha à desejada pelo próprio Guimarães Rosa em cartas aos seus tradutores, deixando transparecer os recursos poéticos usados pelo autor. Já no trabalho de Garramuño e Aguilar, nota-se uma solução menos audaciosa, um texto mais compreensível para os leitores da língua meta.

Guimarães Rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
<p><u>A babas do que ele vinha falando, o povaréu jagunço movia que louvava, confirmava.</u> Aí, <u>nhães</u>, pelos que davam mais demonstração, medi quantidade dos que eram do <u>Ricardão</u> próprio. Zé Bebelo estava definido – eu pensei – <u>qualquer rumorzinho de salvação para ele se mermando, se no mel, no p’ra passar.</u> Mire e veja o senhor: e o pior de tudo era que eu mesmo tinha de achar correto o razoado do Ricardão, reconhecer a verdade daquelas palavras relatadas. Isso achei, meio me entristeci. Por quê? O justo que era, aquilo estava certo. Mas, de outros modos– que bem não sei – não estava.</p>	<p><u>Como babas de lo que él iba hablando, el gentío yagunzo movía que alababa, confirmaba.</u> Entonces, <u>corriendo</u>, por los que daban más demostración, medí la cantidad de los que eran del <u>Ricardón</u> propio. Zé Bebelo estaba finiquitado —yo pensé—, <u>cualquier rumorcito de salvación para él mermandose, si algo mejor, no para pasar.</u> Mire y vea usted: y lo peor de todo era que yo mismo tenía que encontrar correcto el razonado del Ricardón, reconocer la verdad de aquellas palabras relatadas. Esto me pareció, medio me entristecí. ¿Por qué? Lo justo que era, aquello estaba exacto. Pero, de</p>	<p><u>Se les caía la baba de lo que él venía diciendo al vulgo yagunzo, que alababa y confirmaba.</u> Ahí, <u>na</u>, por los que hacían más demostración, medí la cantidad de los que eran del propio <u>Ricardón</u>. Zé Bebelo estaba definido – pensé– <u>cualquier rumorcito de salvación para él estaba mermando, en el mejor de los casos no iba a pasar.</u> Mire y vea el señor: lo peor de todo era que yo mismo estaba encontrando a Ricardón correcto y razonado, reconociendo la verdad de aquellas palabras relatadas. Eso creí y medio me entristecí. ¿Por qué? En lo justo que era, aquello estaba bien. Pero, de otro modo –no</p>

<p>Assim, por curta idéia que eu queira dividir: <u>certo, no que Zé Bebelo tinha feito; mas errado no que Zé Bebelo era e não era.</u> Quem sabe direito o que uma pessoa é? Antes sendo: julgamento é sempre defeituoso, porque o que a gente julga é o passado. <u>Eh, bê.</u> Mas, para o escriturado da vida, o julgar não se dispensa; carece? <u>Só que uns peixes tem, que nadam rio-arriba, da barra às cabeceiras.</u> Lei é lei? Loas! Quem julga, já morreu. <u>Viver é muito perigoso, mesmo.</u> (1994, p. 173-174)</p>	<p>otros modos —que bien no sé— no lo estaba. Así, por corta idea que yo quería dividir; <u>cierto, en lo que Zé Bebelo había hecho; pero errado en lo que Zé Bebelo era y no era.</u> ¿Quién sabe bien lo que una persona es? Antes siendo: un juicio es siempre defectuoso porque lo que uno juzga es el pasado. <u>He bien.</u> Pero, para lo escriturado de la vida, el juzgar no se dispense; ¿hace falta? <u>Sólo que unos peces hay que nadan río arriba, de la barra a las fuentes.</u> ¿Ley es la Ley?—¿Patrañas! Quien juzga, ya ha muerto. <u>Vivir es muy peligroso, de verdad.</u>(1982, p. 203-204)</p>	<p>lo sé con exactitud- no lo estaba. Así, por idea concisa que yo quiera dividir: <u>bien, en lo que Zé Bebelo había hecho; pero errado en lo que Zé Bebelo era y no era.</u> ¿Quién sabe claramente lo que una persona es? Antes siendo que el juicio es siempre defectuoso, porque lo que la gente juzga es el pasado. <u>Eh, bien.</u> Pero para lo escriturado de la vida, el juzgar no se dispensa; ¿lo necesita? <u>Sólo que hay unos peces que nadan río arriba, de la barra a las cabeceras.</u> ¿La ley es ley? ¡Habladurías! Quien juzga, ya murió. <u>Vivir de verdad es muy peligroso.</u> (2011, p. 254-255)</p>
---	---	--

Neste parágrafo Riobaldo continua sua narrativa contando que os ouvintes ovacionam o discurso de Ricardão: *A babas do que ele vinha falando, o povaréu jagunço movia que louvava, confirmava.* Esta construção mostra que Guimarães Rosa não facilita em nada a compreensão simples da sua prosa para o leitor. O autor cria uma locução adverbial a partir do verbo transitivo direto *Babar*. Para Martins (2001), em sentido figurado, com *babas* o autor quis dizer *babando-se de gosto, deliciando-se*. Daniel (1968) escreve que o estilo do romancista exige alto grau de concentração por parte de qualquer leitor que deseje se aprofundar na prosa rosiana. Na T1, Crespo traduz a primeira parte da estrutura *Como babas de lo que él iba hablando*, o que produz uma estranheza em espanhol, uma construção incomum. Na segunda, que é a oração principal, *el gentío yagunzo movía que alababa, confirmaba*, onde recria o mesmo efeito sintático com os verbos e a falta do conectivo entre eles, como no TF. Na versão argentina encontra-se uma tradução clarificante, com menos estranheza, porque introduz a conjunção *y*, sem correspondente

no TF, que tem aí uma elipse. Conclui-se que, tanto em espanhol quanto em português, é uma metonímia, pois, pelo excesso de prazer, o pessoal tem baba na boca, como na expectativa de uma comida ou de outro grande prazer; então, as duas traduções recriam essa metonímia, sendo a argentina um pouco mais idiomática, portanto menos estranha.

O neologismo *nhães* parece uma interjeição; encontra-se registrado no vocabulário de Castro (1970) como a forma nasalada de *ais*. Para Martins (2001), o termo é um expletivo de sentido inapreensível. Na versão da Espanha, o tradutor utiliza o gerúndio do verbo *correr*. Na versão argentina encontra-se *na*, que segundo o DRAE é uma contração em desuso. Observa-se, de qualquer forma, que os tradutores argentinos encontram uma solução que traz estranhamento.

Para o nome próprio de um dos personagens do romance *Ricardão*, o tradutor espanhol traz uma versão hispanizada. Os tradutores argentinos optam pelo mesmo formato *Ricardón*.

Na continuação do julgamento, as possibilidades de Zé Bebelo de fugir dessa situação parecem cada vez mais remotas. Com a construção linguística: *qualquer rumorzinho de salvação para ele se mermando, se no mel, no p'ra passar*, o autor emprega vários recursos estilísticos como a elipse do verbo auxiliar *estar*, a contração por apócope da preposição *para*, que representa a modalidade oral, comum na fala coloquial em qualquer parte do Brasil. Na T1, a solução encontrada pelo tradutor é *cualquier rumorcito de salvación para él mermándose, si algo mejor, no para pasar*, uma tradução que reelabora a técnica desenvolvida pelo romancista no TF, exceto a contração. Na T2, vê-se que os tradutores não reconstróem o estranhamento provocado pela elipse do verbo *estar* no TF, e tampouco a apócope na preposição com a estrutura *cualquier rumorcito de salvación para él estaba mermando, en el mejor de los casos no iba a pasar*. Observa-se que a solução dos tradutores é uma paráfrase do TF, portanto, uma tradução que segue mais o sentido do que a letra.

Entre as contradições de Riobaldo sobre o que está certo ou errado durante o julgamento, encontra-se esta frase: *certo, no que Zé Bebelo tinha feito; mas errado no que Zé Bebelo era e não era*. Para Candido (2011, p. 24), *Grande Sertão: Veredas* tem algo que é interessante: “a extrema ambiguidade, presente nas coisas que são e não são, há um lado negativo e outro positivo”. Ángel Crespo realiza uma tradução literal *cierto, en lo que Zé Bebelo había hecho; pero errado en lo que Zé Bebelo era y no era*, recriando assim essa característica ambígua do romance. Garramuño e Aguilar também reelaboram em espanhol o estilo rosiano, porém preferem o advérbio *bien* em lugar do adjetivo *cierto*, o que

aproxima a reflexão de Riobaldo mais para uma vertente ética, e não de verdade, embora, no caso, a diferença não seja grande: *bien, en lo que Zé Bebelo había hecho; pero errado en lo que Zé Bebelo era y no era.*

Quanto a esta frase *Eh, bê* não se encontram referências nos glosários especializados, como Martins (2001) e Castro (1970), nem nos dicionários em geral. Pode-se dizer então, que se trata de uma exclamação, como *Eh, bem*. Talvez inspirado no francês “eh bien”. Por isto, os tradutores, tanto da T1 com *He bien* (sem vírgula), quanto da T2 com *He, bien* (com vírgula), o interpretaram. Porém, nenhuma das duas traz esse estranhamento da apócope do fonema /m/, com desnasalização do /e/ no termo, na expressão correspondente em português.

Na seguinte construção: *Só que uns peixes tem, que nadam rio-arriba, da barra às cabeceiras*, observa-se que o verbo na forma impessoal *tem*, e no lugar de *há*, também impessoal, com a acepção de *ter existência*, encontra-se numa posição incomum, um hipérbato, antes de uma vírgula, porém, se esse termo estivesse no lugar certo, não haveria motivo dessa pontuação. Crespo não coloca a vírgula em questão, mas mantém o correspondente de “tem” no mesmo lugar insólito em que se encontra no TF: *Sólo que unos peces hay que nadan río arriba, de la barra a las fuentes*. Portanto, parece que o tradutor não leva em consideração a pausa, que é uma propriedade essencial da fala de Riobaldo. Garramuño e Aguilar apresentam uma solução dentro dos padrões normativos, sem marcas de estranheza: *Sólo que hay unos peces que nadan río arriba, de la barra a las cabeceras*.

Viver é muito perigoso, mesmo. Na sentença anterior não há aparentes alterações das normas gramaticais, no entanto, o autor segue uma técnica poética tradicional. Trata-se de um provérbio de criação rosiana que aparece diversas vezes no romance, precisamente oito, ou seja, trata-se de uma isotopia, e que neste contexto, o autor enfatiza a periculosidade com o termo *mesmo*, após a pausa marcada pela vírgula. Crespo transmite o mesmo efeito com *Vivir es muy peligroso, de verdad*. Garramuño e Aguilar, ao alterar a ordem dos componentes da sentença, alteram também o sentido, já que para eles o perigoso é *viver de verdade* e não simplesmente *viver*. O que se enfatiza na T2 não é o provérbio *Viver é muito perigoso*, e sim a ação de *viver*, com: *Vivir de verdad es muy peligroso*. Desta vez os argentinos não reconfiguram a pausa depois do ditado.

<p>Guimarães Rosa</p> <p>Nisso, Joca Ramiro já tinha transferido a mão de fala a Titão Passos – esse era como um filho de Joca Ramiro, estava com ele nos segredos simples da amizade. Abri ouvidos. Idéia me veio que ia valer vivo o que ele falasse. Aí foi:</p> <p>– “Ao que aprecio também, Chefe, a distinção minha desta ocasião, de dar meu voto. <u>Não estou contra a razão de companheiro nenhum, nem por contestar.</u> Mas eu cá sei de toda consciência que tenho, a responsabilidade. <u>Sei que estou como de-baixo de juramento: sei porque de jurado já servi; uma vez, no júri da Januária...</u> Sem querer ofender ninguém – vou afirmando. O que eu acho é que é o seguinte: que este homem não tem crime constável. Pode ter crime para o Governo, para delegado e juiz-de-direito, para tenente de soldados. <u>Mas a gente é sertanejos, ou não é sertanejos?</u> Ele quis vir guerrear, veio – achou guerreiros! Nós não somos gente de guer-</p>	<p>Ángel Crespo</p> <p>En aquello, Joca Ramiro ya había transferido la mano del habla a Titán Pasos: aquél era como un hijo de Joca Ramiro, estaba con él en los secretos simples de la amistad. Abrí oídos. Idea me vino de que iba a valer vivo lo que hablase. Entonces fue:</p> <p>—A lo que aprecio también, Jefe, la distinción mía de esta ocasión de dar mi voto. <u>No estoy contra la razón de compañero ninguno, ni por contradecir.</u> Pero yo, acá, sé de toda conciencia que tengo la responsabilidad. <u>Sé que estoy como de-bajo de juramento: lo sé porque de jurado ya serví, una vez en el juzgado de Januaria...</u> Sin querer ofender a nadie. Voy afirmando. Lo que me parece que es, es lo siguiente: que este hombre no tiene crimen constatable. Puede tener crimen para el Gobierno, para delegado y juez, para teniente de soldado. <u>¿Pero nosotros somos sertaneros o no somos sertaneros?</u> Él quiso venir a guerrear,</p>	<p>Garramuño e Aguilar</p> <p>En eso, Joca Ramiro ya había transferido el bastón del habla a Titán Passos que era como un hijo de Joca Ramiro y estaba con él en los secretos simples de la amistad. Abrí los oídos. Se me hizo la idea de que iba a valer vivo lo que él hablaste. Ahí fue: –“A lo que aprecio también, Jefe, la distinción que me hace en esta ocasión de dar mi voto. <u>No estoy contra la razón de ningún compañero, ni quiero oponerme.</u> Pero yo sé acá de toda la conciencia que tengo, la responsabilidad. <u>Sé que estoy como bajo juramento: sé porque ya serví como jurado una vez, en el tribunal de Januária...</u> Sin querer ofender a nadie, me voy afirmando. Lo que yo creo es lo siguiente: que este hombre no posee crimen que conste. Puede tener crimen para el Gobierno, para el delegado y el juez de primera instancia, para teniente de soldados. <u>Pero nosotros somos sertaneros, ¿o no somos sertaneros?</u> Él quiso venir a guerrear y vino: ¡encontró guerreiros; ¿Nosotros no</p>
--	---	--

<p>ra? Agora, ele escopou e perdeu, está aqui, debaixo de julgamento. <u>A bem, se, na hora, a quente a gente tivesse falado fogo nele, e matado, aí estava certo, estava feito.</u> Mas o refrego de tudo já se passou. Então, isto aqui é matadouro ou talho?... Ah, eu, não. Matar, não. Suas licenças...”(1994, p. 174)</p>	<p>vino: ¡encontró guerreros! ¿No somos nosotros gente de guerra? Ahora, él proyectó y perdió, está aquí, bajo juicio. <u>A bien si, en su momento, en caliente, hubiésemos hablado fuego sobre él, y matado, entonces estaba bien, estaba hecho.</u> Pero la refriega de todo ya ha pasado. Entonces, ¿esto, aquí, es matadero o carnicería?... Ah, yo no. Matar no. Con permiso... (1982, p. 204)</p>	<p>somos gente de guerra? Ahora, él apostó y perdió, está aquí, bajo juicio. <u>Bien, si en el momento, en caliente, uno de nosotros hubiese hablado fuego en él y matado, ahí estaba bien, estaba hecho.</u> Pero el refriego de todo ya se pasó. Entonces, ¿esto aquí es matadero o carnicería?... Ah, no, yo no. Matar no. Con su permiso...” (2011, p. 255)</p>
--	--	--

Neste parágrafo Joca Ramiro passa a palavra a Titão Passos, um dos chefes.

Observa-se na seguinte composição: *Non estou contra a razão de companheiro nenhum, nem por contestar*, que o último sintagma é uma redundância, um traço comum da modalidade oral que é a retomada da informação como recurso de reforço, e que neste exemplo, como em outros citados anteriormente neste trabalho, apresenta-se a dupla negação, pleonasma, típico do português popular falado. Na T1, o tradutor reelabora as figuras de sintaxes com *No estoy contra la razón de compañero ninguno, ni por contradecir*. Na T2, encontra-se também uma solução que apresenta a dupla negação, reconfigurando assim a figura de linguagem, com: *No estoy contra la razón de ningún compañero, ni quiero oponerme*. Nesta construção, os tradutores não mantêm a posposição do adjetivo indefinido *ningún* (apócope de *ninguno*) depois do substantivo *compañeros*, diferentemente de Crespo, e assim afastando-se do estilo rosiano. Portanto, através da solução na T1, o leitor recebe um estranhamento, não reproduzido pelos tradutores argentinos.

Sei que estou como debaixo de juramento: sei porque de jurado já servi; uma vez, no júri da Januária, na frase anterior observa-se claramente o efeito sonoro produzido pelo fonema /ʒ/, trata-se de uma quádrupla aliteração, que explora o potencial expressivo dos fonemas. Crespo formula: *Sé que estoy como debajo de juramento: lo sé porque de jurado ya serví, una vez en el juzgado de Januaria*, com aliteração do

fonema /x/, embora ele seja diferente do /z/ em português, assemelhando-se ao fonema /r/ do português do Brasil. Garramuño e Aguilar reelaboram a figura fônica com: *Sé que estoy como bajo juramento: sé porque ya serví como jurado una vez, en el tribunal de Januária*, obtendo, deste modo, o efeito almejado, embora a ordem das palavras aqui seja mais convencional.

Segundo Azeredo (2012), o paralelismo sintático que é considerado uma figura de estilística onde ocorre uma correspondência ou simetria entre duas ideias componentes das estruturas envolvidas, como neste exemplo: *Mas a gente é sertanejos, ou não é sertanejos?* Este recurso cria uma nova dimensão paralelística que surpreende o leitor pela construção inesperada, pois a forma verbal *é* indica singular, mas o predicado está no plural. Observa-se que Crespo reelabora a técnica encontrada no TF com a oração interrogativa única, sem vírgula: *¿Pero nosotros somos sertaneros o no somos sertaneros?*, desconsiderando a importante pausa simbolizada pela vírgula. No caso da T2, os tradutores dividem as duas frases com a vírgula e também pelo símbolo de interrogação invertido do espanhol: *Pero nosotros somos sertaneros, ¿o no somos sertaneros?* Portanto, esta frase reconfigura a divisão das duas orações conforme o TF. A incongruência gramatical verbo-predicado, aqui uma marca da fala popular do sertão, parece não ser reconfigurável em espanhol. Por outro lado, o vocábulo *sertanejo* é traduzido por *sertanero* nas duas versões, forma não dicionarizada, no entanto, utilizado na literatura brasileira traduzida para o castelhano, como por exemplo, na tradução de *O sertanejo*, de José de Alencar, publicado em 1875, traduzido para o espanhol por Ernestina Champourcin (1952).²⁵

A bem, se, na hora, a quente a gente tivesse falado fogo nele, e matado, aí estava certo, estava feito. Este período está formado por advérbios, conjunção, tempos compostos, efeitos sonoros, rimas internas, aliterações, assonâncias, ritmo marcado pela pontuação próxima da linguagem oral, apresentando uma linguagem metafórica: *falado fogo nele*. O tradutor espanhol reconstrói a linguagem metafórica, e um efeito fônico parecido com o do TF, embora não disponha de três palavras iniciadas pelo mesmo fonema, diferentemente de *falado, fogo, feito* em português, na construção: *A bien sí, en su momento, en caliente, hubiésemos hablado fuego sobre él, y matado, entonces estaba bien, estaba*

²⁵ Alencar, José Martiniano de. *El sertanero*. Traducción de Ernestina de Champourcin. Título original: *O sertanejo*. México: FCE, 1952, 310 310 pp. Col. “Biblioteca americana: Serie de Literatura moderna Vida y Ficción”, nº 22. Ejemplares en: BNM, BNMe, BNCo, LC, UCM, CSIC. (SANTOYO, 2009)

hecho, visto que se trata de uma tradução literal, com o ritmo cortado das pausas produzido pelo excesso de vírgulas. Os tradutores argentinos empregam uma pontuação um pouco reduzida, mantendo a metáfora, trocando *hora* por *momento*, palavra um pouco menos sugestiva, embora com menos vírgulas: *Bien, si en el momento, en caliente, uno de nosotros hubiese hablado fuego en él y matado, ahí estaba bien, estaba hecho*. Chama a atenção que as duas traduções usam um tempo gramatical que produz estranhamento em espanhol, ou seja, o imperfeito em vez do condicional: *estava bien, estaba hecho*. O tradicional seria *estaría bien, estaría hecho*. Em português as duas possibilidades são aceites, em diferentes registros, mas em espanhol o imperfeito aqui provoca estranhamento.

<p>Guimarães Rosa</p> <p><u>Coração meu recomprei, com as palavras de Titão Passos. Homem em regra, capaz de mim.</u> Cacei jeito de sorrir para ele, aprovei com a cabeça; não sei se ele me viu. E mais não houve rebuliço. <u>Só que notei estopim - os homens ficando diferentes.</u> Agora tomavam mais ânsia de saber o que era que iam decidir os manantas. O pessoal próprio de Titão Passos era que formavam o bando menor de todos. Mas gente muito valente. Valentes como aquele bom chefe. “De que bando eu sou?” – comigo pensei. Vi que de nenhum. Mas, dali por diante, eu queria encostar direto com as ordens de Titão Passos. – “Ele é meu amigo...” – Dia-</p>	<p>Ángel Crespo</p> <p><u>Recompré mi corazón, con las palabras de Titán Pasos. Hombre en regla, capaz de mí.</u> Encontré la manera de sonreírle, aprobé con la cabeza; no sé si él me vio. Y no hubo más bullicio. <u>Sólo que noté cargazón: los hombres quedando diferentes.</u> Ahora tenían más ansia de saber qué era lo que iban a decir los mandantes. El personal propio de Titán Pasos era el que formaba el bando menor de todos. Pero gente muy valiente. Valientes como aquel buen jefe. “¿De qué bando soy yo?”, pensé para mí. Vi que de ninguno, pero, de allí en adelante, yo quería apoyarme, directo, en las órdenes de Titán Pasos. “Él es mi ami-</p>	<p>Garramuño e Aguilar</p> <p><u>Mi corazón recompré con las palabras de Titán Passos. Hombre correcto, capaz de mí.</u> Busqué el modo de sonreír para él, aprobé con la cabeza; no sé si él me vio. Y no hubo más bullicio. <u>Sólo que noté el proyectil: los hombres habían quedado diferentes.</u> Ahora les agarraba más ansia de saber qué era lo que iban a decidir los mandantes. El grupo que era de Titán Passos formaba el bando menor de todos. Pero gente muy valiente. Valientes como su buen jefe. “¿De qué bando soy?” –pensé conmigo. Vi que de ninguno. Pero, de ahí en adelante, yo quería apoyarme directamente en las órdenes de Titán Passos. –“Él es mi amigo...” –hablé</p>
---	---	--

<p>dorim no meu ouvido falou – “... Ele é bisneto de Pedro Cardoso, trasneto de Maria da Cruz!” Mas eu nem tive surto de perguntar a Diadorim o resumo do que ele pensasse. Joca Ramiro agora queria o voto de João Goanhá – o derradeiro falante, que rente dificultava. (1994, p. 174)</p>	<p>go...”, me habló Diadorín al oído. “¡Es bisneto de Pedro Cardoso, tataranieto de María de la Cruz!” Pero yo no tuve ambición de preguntar a Diadorín el resumen de lo que pensase. Joca Ramiro quería ahora el voto de Juan Goañá: el último hablante, que próximo dificultaba. (1982, p. 204)</p>	<p>Diadorim en mi oído: “...Él es bisneto de Pedro Cardoso, tataranieto de María da Cruz”. Pero yo no tuve la avidez de preguntarle a Diadorim el resumen de lo que él pensaba. Joca Ramiro ahora quería el voto de João Goanhá, el último orador, que exacto dificultaba. (2011, p. 255-256)</p>
---	---	---

Observando e ouvindo, Riobaldo chega à conclusão de que a exposição de Titão Passos era justa e sensata.

Assim, o protagonista/narrador relata *Coração meu recomprei, com as palavras de Titão Passos*, uma estrutura com a presença de híperbato, o que mostra mais uma vez a preferência do autor por uma sintaxe diferenciada. Na T1, encontra-se uma ordem corrente dos componentes da frase, na T2, os tradutores apresentam uma frase que reelabora, na língua meta, a figura de sintaxe, mas sem reconfigurar a posposição do pronome possessivo.

A admiração de Riobaldo pelo chefe jagunço encontra-se bem explícita na sua narrativa, como em: *Homem em regra, capaz de mim*. Para o termo *capaz*, o dicionário eletrônico Houaiss (2009) apresenta: “dotado de seriedade e competência; honesto, idôneo”. O autor emprega termos correntes, porém, numa combinação original, com economia verbal, e com regência insólita, como Daniel (1968) confirma no seu estudo. Na T1, a solução encontrada é uma tradução literal, palavra por palavra, que recria o estilo rosiano: *Hombre en regla, capaz de mí*. Na T2, encontra-se *Hombre correcto, capaz de mí*, os tradutores usam um adjetivo em lugar da locução *em regra*, na primeira parte do período; e, na segunda, a solução tradutória é literal e estranhadora.

Em: *Só que notei estopim - os homens ficando diferentes*, aqui observa-se a elipse do artigo indefinido na primeira frase e uma elipse do verbo *estar* como auxiliar do gerúndio, na segunda. Na T1, Crespo reelabora as elipses, e separa as frases com dos pontos e não com hífen: *Sólo que noté cargazón: los hombres quedando diferentes*. Na T2, Garamuño e Aguilar apresentam uma tradução que omite as figuras de

sintaxe com a colocação dos termos omitidos: *Sólo que noté el proyectil: los hombres habian quedado diferentes.*

<p>Guimarães Rosa</p> <p><u>João Goanhá</u> fez que ia levantar, mas permaneceu agachado mesmo. Resto que retardou um pouco no dizer, e o que disse, que digo: – <u>“Eu cá, ché, eu estou p’lo qu’ o ché pro fim expedir...”</u> – “Mas não é bem o caso, compadre João. Vocês dão o voto, cada um. Carece de dar...” – foi o que Joca Ramiro explicou mais. A tanto João Goanhá se levantou, espanou com os dedos no nariz. Daí, pegou e repuxou seu canhão de cada manga. Arrumou a cintura, com as armas, num propósito de decisão. <u>Que ouvi um tilim: moveu meus olhos.</u> – <u>“Antão pois antão...”</u> – ele referiu forte: – <u>“meu voto é com o compadre Só Candelário, e com meu amigo Titão Passos, cada com cada... Tem crime não. Matar não. Eh, diá!...”</u> (1994, p. 175)</p>	<p>Ángel Crespo</p> <p><u>Juan Goañá</u> hizo que iba a levantarse, pero permaneció agachado. Diferencia que retardó un poco en el decir, y lo que dijo, que digo: —<u>Yo aquí jé, yo estoy por lo que el jé por fin expida...</u>—Pero no es el caso, compadre Juan. Vosotros dáis el voto, cada uno. Hay que darlo... —fue lo que Joca Ramiro explicó más. Al tanto Juan Goañá se levantó, se hurgó con los dedos en la nariz. Entonces, cogió y estiró el cañón de cada manga. Se arregló la cintura, con las armas, con un propósito de decisión. <u>Que oí un tilim: movió mis ojos.</u> –<u>“Antonces pues antonces...”</u>, refirió fuerte: <u>“mi voto es con el compadre Só Candelario, y con mi amigo Titán Pasos, cada con cada... No tiene crimen. Matar no. ¡Eh, diá!...”</u>. (1982, p. 204-205)</p>	<p>Garramuño e Aguilar</p> <p><u>João Goanhá</u> hizo que se iba a levantar pero permaneció así agachado. Resto que retardó un poco en el decir y lo que dijo, lo digo: <u>-“Yo acá, je, yo estoy p’alo que el jefe finalmente decida...”</u> – “Pero no es bien el caso, compadre João. Ustedes dan el voto, cada uno. Es necesario darlo...” – fue lo que Joca Ramiro explicó. En tanto João Goanhã se levantó y se sonó la nariz con los dedos. Después tomó y estiró su puño de cada manga. Se acomodó el cinto, con las armas, en un propósito de decisión. <u>Que oí un tilim: movió mis ojos.</u> –<u>“Pos entonces pos...”</u> –<u>dijo él bien fuerte: -“Mi voto está con el compadre Don Candelario y con mi amigo Titán Passos, cada con cada... No hay crimen no. ¡No se puede matar, eh, diablos!...”</u> (2011, p.256)</p>
---	---	---

João Goanhá é um dos chefes jagunços, de aparência grotesca, valentão e verdadeiro. Em geral, Crespo tende a traduzir ou hispanizar os nomes próprios. Na T1, o nome deste personagem fica *Juan Goañá*.

Já na T2, os tradutores preferem deixar o nome deste sertanejo como no original.

Então, segundo o narrador, o antigo lugar-tenente de Joca Ramiro, João Goanhá, levanta e diz: - “*Eu cá, ché, eu estou p’lo qu’ o ché pro fim expedir...*”. Para Martins (2001), a interjeição ou vocativo *ché* vem de uma apócope, de *chefe*, própria da linguagem estropiada do sertanejo João Goanhá. Também poderia ser variante de *tchê*, derivando do *che* hispano-americano. Rosa explora ao máximo as potencialidades do sistema linguístico, e como escreve Coutinho (1994), ele vê a participação do leitor como elemento indispensável no seu próprio processo criador. A tradução encontrada na T1 é: —*Yo aquí jé, yo estoy por lo que el jé por fin expida...* Uma solução que não contém todas as contrações encontradas no TF, mas nota-se que o tradutor elabora um jogo sonoro com consoantes que possuem sonoridade igual ou semelhante, e transmite o mesmo estranhamento produzido pelo vocabulário no TF. Na T2, os tradutores chegam a uma solução que, por um lado reelabora a letra e por outro ajuda à compreensão do sentido com a utilização de um vocabulário mais esclarecedor, como o advérbio no seu formato completo e o verbo *decidir*. Então, o período apresentado é: - “*Yo acá, je, yo estoy p’alo que el jefe finalmente decida...*”.

O chefe Titão Passos explica a João Goanhá que cada um dos chefes tem que dar seu voto para decidir o julgamento de Zé Bebelo. Então Goanhá levanta e diz: *Que ouvi um tlim: moveu meus olhos.— “Antão pois antão...”* – ele referiu forte: – “*meu voto é com o compadre Só Candelário, e com meu amigo Titão Passos, cada com cada... Tem crime não. Matar não. Eh, diá!...*” A palavra *tlim*, acha-se registrada no dicionário Michaelis online e trata-se de uma onomatopeia: “Voz imitativa do som da campainha ou sineta e do choque de dinheiro em metal; *telim*.” *Antão* é uma forma arcaica popular de *então*, e o autor emprega uma figura de linguagem para reforçar o discurso oral, registro popular. Segundo Azeredo (2012), trata-se de um recurso que mobiliza o envolvimento do enunciador com a matéria enunciada. Por meio dos recursos estilísticos usados pelo romancista, como pleonasma, uso do termo informal *diá*, um regionalismo no lugar de diabo, a fala deste personagem manifesta a oralidade de um jagunço sem nenhum tipo de escolaridade. Na T1, o tradutor traduz a onomatopeia *tlim* literalmente. O arcaísmo *antão* é traduzido por Crespo como *antonces*, que segundo Miguélez (2001), no Pallabreru Ilionés²⁶, vem do “Lat. (*in y tunce*) adv. ti. Enton-

²⁶ Esllabón Leonesista é uma associação socio-cultural leonesista que possui um blog na Internet: Blog de esllabón, onde, dentre outras informações, há um

ces”. Na T1, Crespo recria as peculiaridades da oralidade com uma tradução literal, porém, traduzindo o vocábulo regionalista *diá*, que representa *diabo*, que, em termos semânticos, parece ser um mal-entendido: *Que oí un tilim: movió mis ojos. -“Antonces pues antonces...”*, *refirió fuerte: “mi voto es con el compadre Só Candelario, y con mi amigo Titán Pasos, cada con cada... No tiene crimen. Matar no. ¡Eh, diá!...”*. Na T2, a solução é recriar os recursos com algumas características diferenciadas em: *Que oí un tilim: movió mis ojos. -“Pos entonces pos...”* – *dijo él bien fuerte: -“Mi voto está con el compadre Don Candelario y con mi amigo Titán Passos, cada con cada... No hay crimen no. ¡No se puede matar, eh, diablos!...”*. Como por exemplo, a onomatopeia *tilim*, não dicionarizada, mas de uso comum que representa certos barulhos. Observa-se a presença de pleonasma, com uma dupla negação: *No hay crimen no*. Quanto ao regionalismo *diá*, os tradutores preferem a palavra corrente e completa: *diablo*.

<p>Guimarães Rosa</p> <p><u>Rezo que ele falou aquilo, aquele capiau peludo, renasceu minha alegria. Rezo que falou, grosso, como se fosse por um destaque de guerra. De ripipe,</u> espiei o Hermógenes: esse preteou de raiva. O Ricardão não acabava de cochilar, cara grande de sapo. O Ricardão, no exatamente, era quem mandava no Hermógenes. Cochilava fingido, eu sabia. E agora? Que é que tinha mais de ter? <u>Não estava tudo por bem em bem terminado?</u> (1994, p. 175)</p>	<p>Ángel Crespo</p> <p><u>Rezó que él dijo aquello, aquel paleta peludo, renació mi alegría. Rezó que habló, grueso, como si fuese para un quite de guerra. De reójjilis,</u> espí al Hermógenes: ese oscureció de rabia. El Ricardón, no acababa de cabecear, cara grande de sapo. El Ricardón, es lo exactamente, era quien mandaba en el Hermógenes. Cabeceaba fingido, yo lo sabía. ¿Y ahora? ¿Qué es lo más que tenía que haber? <u>¿No estaba todo por bien en bien terminado?</u> (1982, p. 205)</p>	<p>Garramuño e Aguilar</p> <p><u>Rezo que él dijo aquello, aquel payo desconfiado, y renació mi alegría. Rezo que habló, grueso, como si fuese por un estado de guerra. De rerreojo,</u> espí al Hermógenes: este ennegreció de rabia. El Ricardón no dejaba de dormir, cara grande de sapo. El Ricardón, en lo puntual, era quien mandaba sobre Hermógenes. Dormitaba fingido, yo lo sabía. ¿Qué es lo que iba a pasar? <u>¿No estaba por bien en bien terminado?</u> (2011, p. 256)</p>
---	---	---

Riobaldo sente conforto com a declaração de João Goanhá, que se revela com esta construção: *Rezo que ele falou aquilo, aquele capiau peludo, renasceu minha alegria. Rezo que falou, grosso, como se fosse por um destaque de guerra.* Aqui, o autor constrói frases que mostram um paralelismo sintático, em forma de anáfora: *Rezo que ele falou aquilo* e *Rezo que falou grosso*. O verbo *rezar* aqui aparece ressemantizado, no sentido de *afirmar, confirmar*. O termo *capiau* é um regionalismo da Bahia e Minas Gerais, e significa *caipira*. O poeta espanhol coloca o verbo *rezar* na terceira pessoa do pretérito perfeito: *Rezó que él dijo aquello, aquel paleta peludo, renació mi alegría. Rezó que habló, grueso, como si fuese para un quite de guerra;* passando assim a narração para um terceiro, o que não condiz com o TF, já que é Riobaldo quem fala, portanto em primeira pessoa. O tradutor reconfigura o paralelismo sintático, e utiliza o verbo no passado. Os tradutores argentinos apresentam: *Rezo que él dijo aquello, aquel payo desconfiado, y renació mi alegría. Rezo que habló, grueso, como si fuese por un estado de guerra;* uma solução tradutória que reconfigura o paralelismo, e o verbo *rezar* no presente como no TF. Nas duas traduções, o verbo espanhol “rezar” é ressemantizado do mesmo modo que no TF.

O neologismo *ripipe* é interpretado por Castro (1970) como empregado no lugar de *de repente*. Já Martins (2001) acredita que é uma locução não explicada, mas poderia ser *de soslaio*. Para esta criação rosiana, Crespo cria *de reójlilis*, e que utiliza no lugar da locução verbal *mirar de reajo*, que significa *olhar dissimuladamente*. Garramuño e Aguilar inventam *De rerrejojo*, com a repetição da sílaba *re*. As duas versões reconfiguram o estranhamento neológico.

Guimarães Rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
<p>Ah, não, o senhor mire e veja. Assim Joca Ramiro era homem de nenhuma pressa. Se abanava com o chapéu. Ao em uma soberania sem manha de arrocho, perpassou os olhos na roda do povo. Ant’ante disse, alto:– “Que tenha algum dos meus filhos com necessidade de palavra para defesa ou</p>	<p>Ah, no, usted mire y vea. Así Joca Ramiro era hombre de ninguna prisa. Se abanicaba con el sombrero. A lo con una soberanía sin maña de rigor, repaseó los ojo por el corro de la gente. Antesantes dijo, alto:– ¡Que haya alguno de mis hijos con necesidad de palabras para defensa o acusación, que pueda</p>	<p>Ah, no, el señor mire y vea. Así Joca Ramiro era hombre sin prisa alguna. Se abanicaba con el sombrero. A lo que en una soberanía sin maña de garrote, paseó los ojos por la rueda del pueblo. Frent’ante dijo, bien alto: –“¡Si tengo a alguno de mis hijos con necesidad de palabra para defensa</p>

<p>acusação, que pode depor!” Tinha? Não tinha. Todo o mundo se olhava, num desconcerto, como quem diz lá: <u>cada um com a cara atrás da sela.</u> Para falar, ali não estavam. <u>Por isso nem ninguém tinha esperado.</u> Com tanto, uns fatos extraordinários. <u>Haja veja, que Joca Ramiro repetiu o perguntar:</u> –“Que por aí, no meio de meus cabras valentes, se terá algum que queira falar por acusação ou para defesa de Zé Bebelo, dar alguma palavra em favor dele? Que pode abrir a boca sem vexame nenhum...” (1994, p. 175)</p>	<p>declarar! ¿Había? No había. Todo el mundo se miraba, en un desconcierto, como quien dice: <u>cada uno con la cara detrás de la silla.</u> Para hablar, allí no estaban. <u>Por eso no nadie lo había esperado.</u> Con tanto, unos hechos extraordinarios. <u>Haya vea, que Joca Ramiro repitió el preguntar:</u> —¿Que por ahí, en medio de mis criollos valientes, habrá alguno que quiera hablar para acusación o en defensa de Zé Bebelo, dar alguna palabra en su forma? Que pueda abrir la boca sin vergüenza ninguna... (1982, p. 205)</p>	<p>o acusación, puede declarar!” ¿Tenía? No tenía. Todo el mundo se miraba, en un desconcierto. Como se dice allá: <u>cada uno con la cara atrás de la montura.</u> Para hablar, allí no estaban. <u>Pero eso nadie lo había esperado.</u> Con tanto, unos hechos extraordinarios. <u>Haya vea, que Joca Ramiro repitió el preguntar:</u> –“Que por ahí, entre mis mestizos valientes, ¿habrá alguno que quiera hablar con acusación o en defensa de Zé Bebelo, dar una palabra en su favor? Que puede abrir la boca sin ninguna vergüenza...” (2011, p. 256-257)</p>
--	--	---

Neste trecho selecionado, o narrador apresenta o cenário que segue aos depoimentos dos chefes jagunços e a solicitação feita pelo grande chefe Joca Ramiro aos participantes do julgamento de manifestar alguma outra acusação ou defesa do indiciado.

Ant'ante é um neologismo rosiano criado em substituição de *então*. Trata-se, segundo Castro (1970), de uma variante não registrada das formas *antão*, termo antigo e popular, e *antonce*, palavra usada no Nordeste, também sem registro. Na T1, o tradutor resolve inovar e cria *antesantes*, junção da repetição do advérbio *antes*. Na T2, os tradutores também inovam com a união das palavras *frente* e *ante*, o que resulta em *Frent'ante*. Em termos de inovação, as soluções parecem ser adequadas.

Joca Ramiro pede que seja manifestada qualquer opinião sobre o futuro do acusado, porém ninguém tem declaração a fazer, desconcertados parecem como se estivessem assustados ou perplexos. O romancista cria a expressão metafórica *cada um com a cara atrás da sela* para descrever a atitude da *jagunçada*. Na T1, encontra-se uma tradução literal, com o termo mais genérico *silla* que, neste caso, refere-se a *silla de montar*. Na T2, observa-se também uma recriação literal do TF.

Esta expressão *Por isso nem ninguém tinha esperado* traz um pleonasma de dupla negação. O que chama a atenção aqui é que as duas negações se seguem diretamente, o que é raro em GSV, como é raro no português falado pelo povo; o normal naquele registro seria *ninguém tinha esperado não*. Na versão de Crespo, encontra-se a reconstituição do cenário pleonástico com a frase: *Por eso no nadie lo había esperado*. Na versão de Garramuño e Aguilar a frase elaborada não reproduz a figura de sintaxe, já que esta se encontra dentro dos padrões gramaticais tradicionais.

Como não houve manifestação por parte dos participantes, *Haja veja, que Joca Ramiro repetiu o perguntar*. Daniel (1968) constatou, que o autor também utiliza, com frequência, formas duplicadas de verbos, como neste exemplo *haja veja*, com certa semelhança fônica, uma justaposição, que poderia se entender como interjeição. Com a eliminação do conectivo *e*, segundo Daniel (1968), Rosa cria maior efeito de ação imediata e une num bloco os aspectos coexistentes de um complexo de ações. Na mesma frase, observa-se o uso do artigo definido antes do verbo, substantivando assim a ação de *perguntar*. Na T1, o tradutor recria os recursos linguísticos analisados no TF com a estrutura *Haya vea, que Joca Ramiro repitió el preguntar*. Na T2, encontra-se a mesma frase que Crespo constrói para esta ocorrência.

Guimarães Rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
<p><u>Artes o advogo</u> – aí é que vi. Alguém quisese? Duvidei, foi o que foi. Digo ao senhor: estando por ali para mais de uns quinhentos homens, se não minto. Surgiu o silêncio deles todos. Aquele silêncio, que pior que uma alarida. Mas, por que não davam brados, <u>não falavam todos total, de torna vez, para Zé Bebelo ser botado solto?</u>... me enfezei. <u>Sus</u>, pensei, com um empurrão de força em mim. Ali na-</p>	<p><u>Arte el abogar</u>: entonces es cuando lo vi. ¿Alguien quisiese? Dudé, fue lo que fue. Le digo a usted: estando por allí más de unos quinientos hombres, si no miento. Surgió el silencio de todos ellos. Aquel silencio que peor que un griterío. Pero, ¿por qué ni daban gritos, <u>no hablaban todos total, de torna vez, para que Zé Bebelo fuese suelto?</u>... me irrité. <u>Sús</u>, pensé, con un empujón de fuerza mía. Allí en aquella horita, señor mío, fue cuando acaricié</p>	<p><u>Oficio de abogar</u>: ahí es que lo vi. ¿Alguien quería? Dudé, fue lo que fue. Digo al señor: estando por allí, sin mentirle, más de quinientos hombres. Surgió el silencio de todos ellos. Ese silencio, peor que un alarido. ¿Pero por qué no daban bramidos <u>no hablaban todos juntos, de una buena vez, para que Zé Bebelo sea puesto en libertad?</u>... me irrité. <u>Vamos</u>, pensé, con un empujón de fuerza en mí. Ahí en es'horita mi</p>

<p>quel'horinha – meu senhor – foi que eu lambi idéia de como às vezes devia de ser bom ter grande poder de mandar em todos, fazer a massa do mundo rodar e cumprir os desejos bons da gente. <u>De sim, sim, pingo.</u> Acho que eu tinha suor nas beiras da testa. Ou então– eu quis – ou, então, que se armasse ali mesmo rixa feia: metade do povo para lá, metade para cá, uns punindo pelo bem da justiça, <u>os outros nas voltas da cauda do demo! Mas que faca e fogo houvesse, e braços de homens, até resultar em montes de mortos e pureza de paz... Sal que eu comi, só.</u> (1994, p. 175)</p>	<p>la idea de cómo a veces debía ser bueno tener gran poder de mandar en todos, hacer rodar la masa del mundo y cumplir los deseos buenos de uno. <u>De sí, sí, pingüe.</u> Me parece que yo tenía sudor en los bordes de la cabeza. O si no — quise—, o si no, que se armase allí mismo fea pelea: la mitad de la gente para allá, la mitad para acá, ¡unos castigando por el bien de la justicia, <u>los otros en las vueltas de la cola del demonio! Pero que faca y fuego hubiese, y brazos de hombre, hasta resultar en montones de muertos y pureza de paz... Sal que yo comí, sólo.</u> (1982, p. 205-206)</p>	<p>señor fue que relamí la idea de cómo a veces debía ser bueno tener el gran poder de mandar en todos, hacer la masa del mundo rodar y cumplir los deseos buenos de la gente. <u>De sí, sí, gota.</u> Creo que tenía sudor en los costados de la frente. O entonces, yo quise, que se armase allí mismo una riña fea: ¡mitad del pueblo acá, mitad allá, unos penando por el bien de la justicia, <u>los otros en las vueltas de la cola del demonio! Pero que hubiese cuchillo y fuego y brazos de hombres, hasta dar en montones de muertos y pureza de paz... Sal que yo comí solo.</u> (2011, p. 257)</p>
--	---	--

Em *Artes o advogo*, a partícula *o* parece ser pronome pessoal oblíquo, usado como objeto direto, dependente do verbo advogar. Também poderia significar o “advogado” O termo *artes* conforme o *Léxico de Guimarães Rosa* (2001) é de sentido impreciso, poderia significar *de modo que, acontece que*. Isto confirma mais uma vez a intenção do autor de não deixar o leitor descansar acostumado às expressões domesticadas e ordinárias, e enfrentar o texto. Trata-se de empregos insólitos, variações prováveis da locução *de arte que*, com aparência de interjeição ou de expletivo; um desafio para os tradutores. Crespo resolve traduzir quase literalmente, com: *Arte el abogar*, porém *arte* em singular; Garramuño e Aguilar optam pela paráfrase *Oficio de abogar*. O sintagma em português é enigmático, provavelmente significa: “Então, eu advogo ele”, ou seja: “vou ser advogado dele”; ou então, “Então o advogado”, mas quem seria o advogado? Provavelmente Riobaldo, o narrador. É muito interessante analisar as soluções dos tradutores diante de tantas dúvidas.

Em *no falavam todos total, de torna vez, para Zé Bebelo ser botado solto?*, o termo *total* significa *juntos, em conjunto*; e *torna vez* parece ter a acepção de *alternadamente, um após o outro*; representando a linguagem oral regional. Na T1, pode-se observar a assiduidade do tradutor na busca pela recriação do estilo rosiano, um exemplo disto é esta frase: *no hablaban todos total, de torna vez, para que Zé Bebelo fuese suelto?* Na T2, a solução encontrada é *no hablaban todos juntos, de una buena vez, para que Zé Bebelo sea puesto en libertad?* Uma tradução que transcreve menos acentuadamente a sintaxe insólita do TF, sendo mais comentadora e domesticadora, diminuindo a polissemia.

Para esta palavra *Sus*, o Houaiss eletrônico (2009) traz: “interjeição expressão para infundir ânimo”. *Sus* também é uma interjeição dicionarizada em espanhol, porém escrito por Crespo com acento agudo *sús*. Os tradutores argentinos optam pelo verbo em primeira pessoa do plural *Vamos*, expressão usada para estimular, encorajar; portanto, prioriza-se o sentido, não a categoria lexical e a sonoridade.

Com esta construção *De sim, sim, pingo*, o romancista brinca com as palavras transmitindo, com o recurso de epizeuxe, a sensação do suor caindo pelo rosto, por assim dizer, em três pingos. A solução tradutória achada na T1 é: *De sí, sí, pingüe*, cujo termo *pingüe* tem sua acepção registrada no DRAE: “(Del lat. *pinguis*). adj. Craso, gordo, mantecoso”, o que não se adequa muito no eixo semântico, mas sim no eixo da sonoridade. Na T2, a encontrada é *De sí, sí, gota*, frase que reflete com exatidão semântica o TF, já que mostra uma tradução palavra por palavra, e o termo *gota* em espanhol é o equivalente de *pingo* em português. Mas também com conotação diferente, *pingo* parece mais popular, usado mais vezes metaforicamente, sendo também uma gota pequena.

O protagonista/narrador confessa o desejo, uma fantasia desenfreada, de que aconteça uma disputa de opiniões sobre o destino de Zé Bebelo, uma divisão, uns querendo uma punição justa, e outros: *os outros nas voltas da cauda do demo! Mas que faca e fogo houvesse, e braços de homens, até resultar em montes de mortos e pureza de paz... Sal que eu comi, só*. Estrutura linguística formada por expressões metafóricas e assonâncias que, além de apresentarem um cenário carregado de força negativa e demoníaca, está em oposição ao outro grupo que deseja um desfecho justo e não a morte do acusado. Os tradutores de ambas as versões ao espanhol apresentam traduções literais, palavra por palavra. Porém, Ángel Crespo recria o hipérbato produzido com o deslocamento sintático do verbo em modo subjuntivo *houvesse*; já Garra-muño e Aguilar o colocam na posição corrente quanto à gramática normativa e, assim, eles ignoram a vírgula. Parece ser que as palavras e a

sua sequencia em João Guimarães Rosa obedecem ao fluxo da memória e aos impulsos da emoção, o que Crespo tenta reconfigurar mais do que os colegas argentinos que preferem constituir a ordem sintática normal, próxima da norma culta. Para Dosse (2011, pp. 225-234), Crespo é um poeta/tradutor atento aos efeitos poéticos, à modernidade do TF, atento às invenções lexicais do autor como também à estranheza da sintaxe rosiana: cortada/telegráfica. Dosse (2011) conclui que a tradução de Crespo, ao contrário da retradução de Garramuño e Aguilar, cria em espanhol um texto que sem ser tão “chocante” para o leitor da língua-meta quanto o TF é para seus leitores, surpreende mesmo assim. Para este estudioso, a tradução de Crespo é notável, ao mesmo tempo audaciosa e soberba, conduzida por sua leitura fina e sensível, e ainda mais quando comparada com a retradução de Garramuño e Aguilar, já que esta é literal, segue o ritmo do TF, porém, no limite da palavra por palavra, mais explicativa.

Guimarães Rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
<p>Abre que, ah, outra vez, Joca Ramiro reproduziu a pergunta: – “Que se tiver algum...” – e isto e aquilo, tudo o mais. <u>Me armei dum repente. Me o meu?</u> Eu agora ia falar – por que era que não falava? <u>Aprumei corpo.</u> Ah, mas não acertei em primeiro: um outro começou. Um <u>Gu,</u> certo papa-abóbora, <u>beiradeiro, tarraco mas da cara comprida; esse discorreu:</u> – “Com vossas licenças, chefe, cedo minha rasa opinião. Que é – se vossas ordens forem de se soltar esse Zé Bebelo, isso produz bem... <u>Osé-quo</u> feito, que se faz, vem a servir à gente, mais tarde, em alguma</p>	<p>Abre que, ah, otra vez, Joca Ramiro reprodujo la pregunta: “Que si hubiese alguno...”, y esto y aquello, todo lo más. <u>Me armé de un repente. ¿Me lo mío?</u> Yo iba a hablar ahora, ¿por qué era por lo que no hablaba? <u>Aploqué el cuerpo.</u> Ah, pero no acerté a lo primero: otro comenzó. Un <u>Gú,</u> cierto papanatas, <u>orillero, retaco de cara ancha; aquél discurrío:</u> —Con vuestras licencias, jefe, cedo mi rasa opinión. Que es, si vuestras órdenes fueran las de soltar a ese Zé Bebelo, eso produce bien... <u>Obsequio</u> hecho, que se hace bien a servirnos, más tarde, en alguna necesi-</p>	<p>Abre que, ah, otra vez, Joca Ramiro reprodujo la pregunta: –“Que si hay alguno...” –y esto y aquello, todo lo demás. <u>Me armé de un repente. ¿Me lo mío?</u> Y ahora iba a hablar ¿Por qué era que no hablaba? <u>Puse el cuerpo pero, ah, no acerté a ser el primero:</u> otro comenzó antes. Un <u>Gu,</u> un come zapallo <u>como se les dice a los costeños de Río Grande del Norte, petacón pero de cara larga; que discursé:</u> –“Con vuestro permiso, jefe, cedo mi rasa opinión. Que es: si vuestras órdenes fuesen de soltar a Zé Bebelo, bien que hace... <u>Obsequio</u> hecho, que se hace, viene a</p>

<p>necessidade, que o caso for... Não ajunto por mim, observo é pelos chefes, mesmo, com esta vênia. A gente é braço d'armas, para o risco de todo dia, <u>para tudo o miúdo do que vem no ar. Mas, se alguma outra ocasião, depois, que Deus nem consente, algum chefe nosso cair preso em mão de tenente de meganhas</u> – então também <u>hão de</u> ser tratados com maior <u>compostura</u>, sem sofrer vergonhas e maldades... <u>A guerra fica sendo de bem-criação</u>, bom estatuto..." (1994, p. 176)</p>	<p>dad, dado el caso... no lo digo por mí, lo observo por los jefes, con esta venia. Uno es brazo de arma, para el riesgo de todos los días, <u>para todo lo menudo de lo que viene por el aire. Pero si, en alguna otra ocasión, después, que Dios no consienta, algún jefe nuestro cae preso en manos de un teniente de guripas</u>, entonces también <u>han de</u> ser tratados con mayor <u>compostura</u>, sin sufrir vergüenza y maldades... <u>La guerra es entonces de buen crianza</u>, buen estatuto... (1982, p. 206)</p>	<p>sernos de utilidad más tarde, en alguna necesidad, si fuera el caso... No lo añado por mí, lo observo por los jefes, en realidad, con esta venia. Nosotros somos de armas tomar, para riesgo del día todo, <u>para todo lo pequeño que viene en el aire. Pero si en alguna otra ocasión, después, que Dios no lo permita, uno de nuestros jefes cae preso en manos de un teniente milico</u>, entonces también <u>han de</u> ser tratados con la mayor <u>compostura</u>, sin sufrir vergüenzas y maldades... <u>La guerra se convierte entonces en creación buena</u>, de buen estatuto..." (2011, p. 257-258)</p>
---	--	--

Riobaldo sentiu subitamente vontade de falar, de expor sua opinião, então ele pensa e conta para o interlocutor: *Me armei dum repente. Me o meu?* Observa-se um jogo sonoro e, uma frase lúdica, já que o autor se vale do recurso sintático da repetição do som, aliteração. O tradutor espanhol traz o estranhamento com uma solução literal, já que as duas línguas em questão, pela sua proximidade, assim o permitem. Os argentinos revelam nesta estrutura uma tradução semelhante á primeira versão, utilizando exatamente as mesmas palavras: *Me armé de un repente. ¿Me lo mío?* “Aquele que retraduz não está mais frente a um só texto, o TF, mas a *dois*, ou mais, o que desenha um espaço específico [...]” (BERMAN, 2013, p. 137, grifos do autor)

Aprumei corpo é uma frase com duas palavras, com elipse do artigo no substantivo que é objeto direto. Crespo traduz o verbo *aprumar* para o semelhante em castelhano *aplomar*, com a acepção de *enderezarse*, que em português seria *endireitar-se*; mas não reconfigura a elipse, pois prefere colocar o artigo *Aplomé el cuerpo*. Garramuño e Aguilar optam por traduzir com outro tipo de estrutura e empregam o verbo

poner: Puse el cuerpo pero, ah, no acerté a ser el primero. Uma solução tradutória que difere bastante da estrutura sintática do texto de partida, embora semanticamente adequada.

Para *tarraco*, Martins (2001) apresenta: *baixo e gordo, atarracado*. Derivação regressiva, com aférese de *atarracado*. O Houaiss também explica: “pesado e sem elegância (diz-se de animal ou objeto)”. Na T1, a solução do tradutor é *papanatas, orillero, retaco de cara ancha*. *Papanatas* deriva da união do verbo *papar* e o substantivo *nata* e, segundo se encontra registrado no DRAE, é um adjetivo de uso coloquial que faz referência a uma pessoa simples e demasiado crédula ou sem maldade, e fácil de ser enganada. *Orillero* é o mesmo que *arrabalero*, adjetivo usado coloquialmente para designar uma pessoa que por suas vestimentas, modos ou jeito de falar, não tem boa educação. *Retaco* também designa uma pessoa de baixa estatura e obesa. Portanto, observa-se que o tradutor procurou um resultado semântico equivalente, com uma mudança de sentido no termo *comprida*, já que Crespo traduz como *ancha*, justamente um falso amigo; em português *comprido* equivale a *largo* em espanhol, e *largo* em português equivale a *ancho* em espanhol. A tradução argentina, para Dosse (2011), dá um passo para trás em relação à de Crespo, em direção à clareza, o texto se lê mais facilmente do que o de Crespo; uma tradução etnocêntrica, esclarecedora, em relação à forma, ao estilo, à inovação, à qualidade diferencial, à distância quanto à linguagem padrão e à norma culta. Porém em muitos detalhes uma tradução mais adequada semanticamente. Neste exemplo *come zapallo como se les dice a los costeños de Río Grande del Norte, petacón pero de cara larga*, percebe-se o que Garramuño e Aguilar expõem no prefácio da versão argentina sobre a proposta de tradução de não colocar notas ou glossário, mas sim a incorporação da explicação de alguns termos no texto. Quanto à *petacón*, o DRAE indica que se trata de um termo utilizado no México para designar uma pessoa de quadris largos. Para o vocábulo *comprida* em português, os tradutores argentinos usam o equivalente *larga*. Com a intenção de ilustrar melhor os conceitos expostos, apresenta-se aqui um trecho sobre essa conclusão de Dosse:

La retraduction de Grande Sertão par Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar n'est nullement «mauvaise»; elle compte même parmi les meilleures traductions du roman. Mais en tant que retraduction, elle peine en revanche à s'imposer, car si elle permet effectivement une lecture plus fluide, elle modifie souvent le rythme du discours sans

que l'on comprenne toujours les raisons qui auraient motivé ce choix. Leur visée semble être celle de rendre au texte une fluidité proche de la langue parlée (alors que Crespo rendait l'oralité du texte, au sens meschonnicien du terme), mais là encore, ils ratent leur cible, en oubliant qu'un tel texte est musical plus que mimétique: «Pão ou pães, questão de opiniões», écrit Rosa, inventant un dicton populaire, qui tire son effet des rimes internes (ão-ães) et d'une inversion difficile à traduire; «Pan o torta, segun te importa», traduit joliment Crespo, en rimant; «sobre gustos, no hay nada escrito» («à propos de goûts, rien n'est écrit») traduisent, en explicitant, les traducteurs argentins. (DOSSE, 2011, p. 233)

Oséquio, sem a letra *b*, encontra-se explicado por Martins (2001) como *favor*, *benefício*, alteração de *obséquio*. Ambas as traduções trazem o termo sem alteração ortográfica, em espanhol *obsequio*, o que elimina o recurso e a conotação do registro popular-regional do TF.

Neste exemplo: *para tudo o miúdo do que vem no ar*, observa-se a substantivação do adjetivo *miúdo*, bem como, percebe-se o recursos estilístico da metáfora, ou seja, o perigo realmente pode vir do ar, mas *ar* pode ser simplesmente uma metáfora. Na tradução do crítico de arte espanhol, *para todo lo menudo de lo que viene por el aire*, encontra-se a reelaboração dos recursos linguísticos do TF, tal qual também na versão argentina.

Como exemplifica a seguinte estrutura linguística, e outras citadas anteriormente neste estudo: *Mas, se alguma outra ocasião, depois, que Deus nem consinta, algum chefe nosso cair preso em mão de tenente de meganhas*, apresenta uma sintaxe cortada pelas vírgulas, supressão da preposição *em*, e um regionalismo *meganhas*, usado como plural, dicionarizado no Houaiss (2009) como substantivo masculino de uso informal ou pejorativo, significando *soldado de polícia*. Crespo traduz: *Pero si, en alguna otra ocasión, después, que Dios no consienta, algún jefe nuestro cae preso en manos de un teniente de guripas*, recria a pontuação. A solução de Garramuño e Aguilar é uma tradução que não revela desvios sintáticos do espanhol-padrão, tratando-se, ao contrário, de uma construção adequada gramaticalmente, e ligeiramente clarificante.

Segundo Daniel (1968, p. 74), um dos fatores constantes do estilo léxico de Guimarães Rosa é a interação de: “[...] elementos eruditos e coloquiais, com um balanço a favor destes últimos [...]”. Para a estu-
di-

osa, esta combinação de elementos variados, porém em harmonia, contribui para um léxico integrado que é essencialmente brasileiro. Como exemplo de elementos eruditos aparecem aqui a perífrase *hãõ de*, e vocábulos como *compostura*. Tanto na T1 quanto na T2, os tradutores empregam *han de* e *compostura*, respectivamente, uma perífrase e uma palavra que também, na língua espanhola, não são muito populares.

Para o personagem que fala neste momento é importante julgar o réu com justiça, pois a situação pode se inverter, e emprega a frase: *A guerra fica sendo de bem-criação*. Observa-se a criação de um neologismo formado através da técnica rosiana de combinar elementos com o emprego do hífen, resultando em novas formas compostas, aqui advérbio-substantivo, onde se esperaria adjetivo-substantivo, por exemplo, *boa-criação*. Parece que o falante, e como voz do autor, considera a criação um processo, uma atividade, como se fosse um verbo. Segundo Daniel (1968), uma proposta já apresentada por Mario de Andrade, utilizada na prosa rosiana, com a finalidade de combinar palavras comuns e correntes em formas justapostas. O tradutor espanhol não reconfigura essa inovação do autor no texto-meta, já que, ele apresenta *buen crianza*, combinando adjetivo-substantivo. O estranhamento se encontra na apócope do adjetivo *bueno*, apócope esta que só acontece em masculino, ou seja, se o adjetivo *bueno* precedesse um substantivo masculino; *crianza* é feminino. Os tradutores argentinos apresentam uma forma sem nenhuma estranheza: *creación buena*. Segundo o DRAE, *creación*: de antigo. crianza (acción y efecto de criar).

Guimarães Rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
<p>Aquilo era razoável. A ver, tinha saído tão fácil, até Joca Ramiro, em passagens, animou o Gu, com acenos. Tomei coragem mais comum. Abri a minha boca. Aí, mas, um outro campou ligeiro, tomou a mão para falar: Era um denominado Dosno, ou Dosmo, grotreiro de terras do Cateriangongo – entre o Ribeirão Formoso e a Serra Escura –</p>	<p>Aquello era razonable. A ver, había salido tan fácil, hasta Joca Ramiro, en algunos pasajes, animó al Gú, con señas. Tomé más valor común. Abrí mi boca. Entonces, pero, otro campo ligero, cogió la vez de hablar. Era uno denominado Dosno, o_Dosmo, grutense de tierras de Cateriangongo —entre el Arroyo Hermoso y la Sierra Oscura— y tenía</p>	<p>Aquello era razonable. A ver, había salido tan fácil, hasta Joca Ramiro, en algunos pasajes, animó a Gu con señas. Tomé el coraje más frecuente. Abrí mi boca. Ahí nomás hubo otro que sobresalió rápido y alzó la mano para hablar: era uno denominado Dosno, o Dosmo, grutero de las tierras del Cateriangongo – entre el Riacho Hermoso</p>

<p>e ele tinha olhos muito incertos e vesgava. Que era que podia guardar para dizer um homem desses, capiau medido por todos os capiaus do meu Norte? Escutei. (1994, p. 176)</p>	<p>ojos muy inciertos y bizqueaba. ¿Qué era lo que podía guardar para decir un hombre de aquellos, cateto medido por todos los catetos de mi Norte? Escuché. (1982, p. 206)</p>	<p>y la Sierra Oscura- y tenía los ojos muy variables y bizqueaba. ¿Qué era lo que podía guardar para decir un hombre de esos, pueblerino medido por todos los pueblerinos de mi Norte? Escuché. (2011, p. 258)</p>
--	--	--

O protagonista observa a facilidade e a sensatez com que o jagunço consegue falar, sendo até estimulado pelo chefe Joca Ramiro com acenos, de modo que, Riobaldo pensa de novo em expor a sua opinião, toma coragem, mas quando abre a boca, outro se adianta à fala dele.

A seguinte frase utilizada na narrativa *tomou a mão para falar* é uma metáfora bem antiga, que existia no século XVIII, que foi revitalizada por Rosa. Na T1, encontra-se *cogió la vez de hablar*, uma construção que traz o verbo *coger*, termo corrente na Espanha, com o significado de *agarrar, tomar*, que, em grande parte de América do Sul, tem uma conotação vulgar: *praticar o ato sexual*; a frase não incorpora ao texto-meta a metáfora do TF. Na T2, *alzó la mano para hablar*, também se trata de uma frase corrente na língua tradutora, o que não recria o recurso estilístico do TF.

<p>Guimarães Rosa</p> <p>– <u>“Tomém pego licença, sós chefes.</u> Em que pior não veja, destorcendo meu desatino. <u>É-que, é-que... Que eu acho que seja melhor, em antes de se remitir ou de se cumprir esse homem,</u> pois bem: indagar de fazer ele dizer ond’ê que estão a fortuna dele, em cobre... A mó que se diz –que ele possederá o <u>bom dinheiro,</u> em quantia, amoitado por aí... É só,</p>	<p>Ángel Crespo</p> <p>-<u>Tamién tomo licencia, señós jefes.</u> A que pior no vea, retorciendo mi destino. <u>Esque, esque... Que me paice que sea mejor, denantes de remitirse o de cumplirse ese hombre,</u> pues bien: indagar de hacerle decir ande está su fortuna en perras... a modo que se dice: que él puseerá su <u>güen dinero,</u> en cuantía, escondió por ahí..., esto es todo, por mí, con</p>	<p>Garramuño e Aguilar</p> <p>- <u>También tomó licencia, jefes únicos.</u> En que peor no me vez, enderezando mis desatinos. <u>Esque, esque... Lo que yo creo que sea mejor, en antes de que se remita o se le haga cumplir a este hombre,</u> pues bien: indagar para hacerle decir adónde es que está su fortuna, en cobre... A mucho que se dice, que él poseerá <u>buen dinero</u> y en cuantía, escondido por ahí...</p>
---	--	--

por mim, é só, com vosso perdão... Com vosso perdão...” (1994, p. 176)	güestro perdón... Con güestro perdón... (1982, p. 206)	Es eso sólo de mi parte con vuestro perdón... Con vuestro perdón...” (2011, p. 258)
---	---	--

Neste parágrafo analisado, o tal *Dosno* ou *Dosmo* pronuncia seu discurso, e Riobaldo e todos os outros presentes escutam. Começa dizendo *Tomém pego licença, sós chefes*, sendo *tomém* uma deformação fônica de *também*, das comunidades incultas, segundo Castro (1970), ou seja, uma forma socioletal e regional. *Sós*, não registrado em Castro (1970) nem em Martins (2001), provavelmente é uma deformação de *seus* ou *senhores*. Crespo ousa apresentar uma solução criativa que transmite o falar “errado”, do ponto de vista da norma culta do jagunço: *Tamién tomo licencia, señós jefes*; ou seja, reconfigura a distância entre a fala do caboclo e a linguagem-padrão. Garramuño e Aguilar não reconfiguram as diferenças fônicas com a construção: *También tomo licencia, jefes únicos*, o que é uma frase domesticadora, sem nenhum desvio sintático, lexical ou sonoro.

Com a frase *É-que, é-que... Que eu acho que seja melhor* observa-se um daqueles jogos sonoros nos quais, segundo Proença, Guimarães Rosa:

Criava o seu vocábulo, sonoro e claro, sem preocupar-se com o veto gramatical aos hibridismos e proclamava sua adesão a um conceito de liberdade artística: daí por diante, utilizaria o instrumento que melhor transmitisse sua mensagem, sem indagar-lhe a origem ou a idade. (PROENÇA, 1958, pp. 71-72)

Dessa liberdade resultam termos da língua oral e expressões lúdicas, como na frase mencionada acima, em que o autor se vale do recurso da aliteração. A saída tradutória localizada na T1 *Esque, esque... Que me paice que sea mejor, denantes de remitirse o de cumprirse ese hombre*, reconfigurando assim o TF com criatividade. A solução que se encontra na T2 *Esque, esque... Lo que yo creo que sea mejor, en antes de que se remita o se le haga cumplir a este hombre*, encontra-se na aliteração no primeiro vocábulo *esque* e a repetição do mesmo; o resto do período é uma construção linguística mais corrente do que na T1, “adequada” no sentido da norma culta, embora não desprovida de algum estranhamento.

<p>Guimarães Rosa</p> <p>—... Eu conheço este homem bem, Zé Bebelo. <u>Estive do lado dele, nunca menti que não estive, todos aqui sabem.</u> Saí de lá, meio fugido. Saí, porque quis, e vim guerrear aqui, com as ordens destes famosos chefes, <u>vós...</u> Da banda de cá, foi que briguei, e dei mão leal, com meu cano e meu gatilho... Mas, agora, eu afirmo: Zé Bebelo é homem valente de bem, e inteiro, que honra o raio da palavra que dá! Af. E é chefe jagunço, de primeira, sem ter ruindades em cabimento, nem matar os inimigos que prende, <u>nem consentir de com eles se judiar...</u> Isto, afirmo! Vi. Testemunhei. Por tanto, que digo, ele merece um absolvido escoreito, mesmo não merece <u>de morrer mata-do à-toa...</u> E isto digo, porque de dizer eu tinha, como dever que</p>	<p>Ángel Crespo</p> <p>—...Yo conozco a este hombre bien, Zé Bebelo. <u>Estuve de su parte, nunca mentí que no lo estuviese, todos lo saben aquí.</u> Salí de allá, medio huido. Salí porque quise, y vine a guerrear aquí, a las órdenes de estos famosos jefes, <u>vós...</u> Del lado de acá, fue donde luché, y ofrecí mano leal, con mi cañón y mi gatillo...pero, ahora, yo afirmo: ¡Zé Bebelo es hombre valiente de bien, y entero, que honra el rayo de la palabra que da! Entonces. Y es jefe yagunzo, de primera, sin tener maldades en su cabimiento, ni matar los enemigos que prende, <u>ni consentir que se les hagan judiadas...</u> ¡Esto, lo afirmo! Lo vi. Testigo fui. Por lo tanto, que digo, merece una absolución perfecta, <u>no merece morir matando al azar...</u> y esto digo porque tenía que</p>	<p>Garramuño e Aguilar</p> <p>—“...Yo conozco bien a este hombre, Zé Bebelo. <u>Estuve de su lado y, todos aquí lo saben, nunca mentí que no haya estado.</u> Escapé de allá, medio fugado. Salí porque quise, y vine a guerrear aquí, bajo las órdenes de estos famosos jefes, <u>ustedes...</u> Del lado de acá fue que peleé y me di con mano leal, con mi caño y mi gatillo... Pero ahora, yo afirmo: ¡Zé Bebelo es un hombre valiente de bien e íntegro que honra el rayo de la palabra que da! Ahí. Y es jefe yagunzo de primera, sin ruindades en su haber, sin matar a los enemigos que prende <u>ni consentir que con ellos se hagan las de judas...</u> ¡Esto lo afirmo! Lo vi. Doy testimonio. Por lo tanto, lo que digo, es que merece ser absolvido perfecto, <u>y ni siquiera merece morir matado al azar...</u> ¡Y esto lo digo porque tenía que decirlo, como deber que asumo y</p>
--	--	---

<p>sei, e cumprindo a licença dada por meu grande chefe nosso, Joca Ramiro, e por meu cabo-chefe Titão Passos!...” (1994, p. 177)</p>	<p>decirlo, como deber que sé, y cumpliendo la licencia dada por mi gran jefe nuestro, Joca Ramiro, y por mi cabo-jefe Titán Passos...”.(1982, p. 207)</p>	<p>cumpliendo con el permiso dado por mi gran jefe Joca Ramiro, y por mi cabo jefe Titán Passos...!” (2011, p. 259)</p>
--	---	--

Depois de muito ensaio, o narrador/protagonista dá um passo à frente e começa a falar. Neste parágrafo Riobaldo toma a palavra no julgamento e seu discurso é de apoio ao réu, Zé Bebelo. Riobaldo é mais letrado do que os outros jagunços, já foi professor primário, foi professor de Zé Bebelo, além de poeta, de modo que se pode esperar que a sua fala seja mais elaborada e mais próxima da norma culta do que o discurso dos outros jagunços.

Como foi citado anteriormente neste trabalho, o autor prefere as frases coordenadas às subordinadas, ou seja, a parataxe à hipotaxe. Aqui se apresenta mais um exemplo: *Estive do lado dele, nunca menti que não estive, todos aqui sabem*. O tradutor da T1 traz duas frases também coordenadas, como também o jogo de negação, em: *Estuve de su parte, nunca mentí que no lo estuviere, todos lo saben aquí*, cuyos tempos verbais são o pretérito perfeito simples do indicativo e o pretérito imperfeito do subjuntivo. Os tradutores da T2 apresentam uma construção bem diferente, mas com a recriação do pleonasma: *Estuve de su lado y, todos aquí lo saben, nunca mentí que no haya estado*, aquí, os tempos verbais são o pretérito perfeito simples e o presente do indicativo. Os tradutores argentinos trocam duas orações do período, uma mudança não muito significativa. O uso do subjuntivo parece um registro mais elevado do que no TF, que usa o indicativo na oração subordinada.

Segundo Cavalcanti Proença (1958), muitos regionalismos brasileiros são formas arcaicas, da norma culta, como por exemplo, o *vós*, como pronome da segunda pessoa do plural, e também pronome da segunda pessoa do singular em registro elevado, ou religioso. Crespo interpreta esse pronome como singular, mas nesta frase, pela função, é plural, pois Riobaldo se dirige, não só a Joca Ramiro, mas também aos outros chefes jagunços. Garramuño e Aguilar traduzem com o pronome corrente *ustedes*, usado na América Latina, mas eles não acertam o registro do *vós* português, seu arcaísmo, regionalismo, sua formalidade.

Talvez fosse mais adequado dizer aqui *vosotros*, mesmo na versão latino-americana. A versão dos tradutores argentinos nesta frase é domesticadora.

Nesta frase: *nem consentir de com eles se judiar*, vê-se a inversão sintática dos elementos que a compõem, trata-se de hipérbato, que, além do ritmo, pode promover, como diz Azeredo (2012), a focalização do elemento deslocado; construção com o verbo em infinitivo, com a função de uma oração subordinada do português. Crespo traz a frase *ni consentir que se les hagan judiadas*, o tradutor utiliza o pronome oblíquo em forma de dativo e na terceira pessoa do plural *les*, precedido pelo pronome reflexivo, formalmente acusativo, mas aqui praticamente com função de pronome impessoal, com sentido de “uno les haga judiadas”, indeterminado, também na terceira pessoa do plural, e seguido pelo verbo *hagan*, no presente do modo subjuntivo em terceira pessoa do plural; trata-se de uma combinação que segue as normas gramaticais. Quanto à solução dos tradutores argentinos, encontra-se a frase *ni consentir que con ellos se hagan las de judas*. Esta estrutura também é composta pelo pronome *se* e o verbo *hacer em* subjuntivo, o complemento direto *las de judas* faz referência a um homem traidor, alusão a Judas Iscariote, por quem Jesus foi vendido aos judeus. *Judiar*, em espanhol, é um substantivo, não há verbo neste idioma, mas tem a ver com os maus-tratos sofridos pelos judeus. O termo *judiar*, em castelhano, significa “Tierra sembrada de judías” (DRAE); *judías*: “Planta herbácea anual, de la familia de las Papilionáceas” (DRAE). Os tradutores argentinos tornam isso manifesto, estendendo essa metáfora. Crespo o usa em forma substantivada.

Encontra-se aqui uma estrutura pleonástica: *de morrer matado à toa*, como recurso de reforço, formada pelo infinitivo e o particípio do verbo *matar*, acompanhada pela locução adverbial *à toa*, com o sentido de *por motivo fútil*. Na T1, encontra-se a frase *no merece morir matando al azar*, que consiste numa locução formada pelo infinitivo + o gerúndio do verbo *morir*, o que altera o discurso, o sujeito que realiza a ação morre, porém, no momento de morrer também pratica o ato de matar, numa ação simultânea. Poderia ser interpretado como uma antecipação do final do romance, quando realmente Diadorim morre matando Hermógenes. Mas, talvez o desvio semântico se deva a alguma desatenção do tradutor, porém interessante e nada absurda. Na T2, a solução é: *y ni siquiera merece morir matado al azar*, aqui os tradutores recriam o recurso sintático do pleonasma.

Na sentença: *por meu grande chefe nosso, Joca Ramiro*, há uma redundância, pleonasma, porém, um pleonasma parcial, já que o posses-

sivo *nosso* inclui o *meu*. Joca Ramiro é o chefe de Riobaldo, e chefe do grupo todo, ao qual Riobaldo pertence. Por outro lado, o *meu* indica relação especial de Riobaldo com Joca Ramiro, pelo menos como ideia; ocorrência que mostra novamente a predileção do ficcionista pela técnica enfática. Na construção em questão, o autor repete o pronome possessivo e transita entre a primeira pessoa do singular e do plural. Na T1, o tradutor reelabora a frase pleonástica com *por mi gran jefe nuestro, Joca Ramiro*. Na T2, os tradutores não reconstroem o semi-pleonasma na frase: *por mi gran jefe Joca Ramiro*.

<p>Guimarães Rosa</p> <p>Mas Titão Passos trucou, senhor-moço. Titão Passos levantava a testa. Ele, que no normal falava tão pouco, pudesse dar capacidade de tantas constâncias? Titão Passos disse: – “... Então, ele indo para bem longe, está punido, desterrado. É o que eu voto por justo. Crime maior ele teve? Pelos companheiros nossos, que morreram ou estão ofendidos passando mal, tenho muito <u>dó</u>...”</p>	<p>Ángel Crespo</p> <p>Pero Titán Pasos trucó, señor-mozo. Titán Pasos levanta bala testa. Él, que por lo normal hablaba tan poco, ¿podía dar capacidad de tantas constancias? Titán Pasos dijo: “Entonces, yendo él para bien lejos, castigado, desterrado. Es lo que yo voto por justo. ¿Tuvo algún crimen mayor? Por los compañeros nuestros, que murieron o están ofendidos pasándolo mal, siento mucho dolor...”</p>	<p>Garramuño e Aguilar</p> <p>Pero Titán Passos retrucó, señor joven. Titán Passos levantaba la cabeza. Él, que normalmente hablaba tan poco, ¿cómo podía dar capacidad de tantas constancias? Titán Passos dijo: - “...Entonces, siendo enviado bien lejos, está castigado, desterrado. Es lo que yo voto por justo. ¿Cuál fue su crimen mayor? Por nuestros compañeros que murieron o que están ofendidos pasándola mal, tengo mucha pena...”</p>
<p>Só Candelário disse: – “... Mas morrer em combate é coisa trivial nossa; para que é que a gente é jagunço?! Quem vai em caça, perde o que não acha...” Titão Passos disse: – “... <u>E mortes tantas, isso não é culpa de chefe nenhum.</u> Digo. E mais que esses grandes de nossa amizade: doutor Mirabô de Melo,</p>	<p>Só Candelario dijo: “Pero morir en combate es cosa trivial nuestra; ¿para qué es para lo que somos yagunzos?! Quien va de caza, pierde lo que no halla...”. Titán Pasos dijo: “<u>Y muertes tantas, eso no es culpa de jefe ninguno.</u> Digo. Y más, que estos grandes de nuestra amistad —el licenciado</p>	<p>Don Candelario dijo: - “...Pero morir en combate es nuestro trivial cotidiano: ¿para qué es sino que somos yagunzos? Quien va de caza, pierde lo que no encuentra...” Titán Passos dijo: - “... <u>Y tantas muertes, eso no es culpa de ningún jefe.</u> Digo. Y más aún de esos grandes de nues-</p>

<p>coronel Caetano, e os outros —hão de concordar com a resolução que a gente tome, em desde que seja boa e de bom proveito geral. É o que eu acho, Chefe. Às ordens...” — Titão Passos terminou.</p> <p><u>O silêncio todo era de Joca Ramiro. Era de Zé Bebelo e de Joca Ramiro.</u> (1994, p. 178-179)</p>	<p>Mirabó de Melo, el coronel Cayetano, y los otros—han de estar de acuerdo con la resolución que tomemos, en desde que sea buena y de buen provecho general: es lo que opino, jefe. A sus órdenes...” , terminó Titán Pasos.</p> <p><u>Todo el silencio era de Joca Ramiro. Era de Zé Bebelo y de Joca Ramiro.</u> (1982, p. 209)</p>	<p>tra amistad. El doctor Mirabô de Melo, el coronel Caetano y los otros han de concordar con la resolución que tomemos, en desde que sea buena y de buen provecho para todos. Es lo que yo creo, Jefe. A sus órdenes...” —Titán Passos terminó.</p> <p><u>El silencio todo era de Joca Ramiro. Era de Zé Bebelo y de Joca Ramiro.</u> (2011, p. 261-262)</p>
--	---	--

A sintaxe elíptica rosiana, encontrada em todo o TF, reforça a expressividade da oralidade, como neste exemplo da fala do chefe Titão Passos: *E mortes tantas, isso não é culpa de chefe nenhum*, construção na qual os elementos que a compõem se movimentam. O tradutor espanhol reelabora a sintaxe apresentada no TF com a frase: *Y muertes tantas, eso no es culpa de jefe ninguno*. Os tradutores da Argentina preferem: *Y tantas muertes, eso no es culpa de ningún jefe*, uma estrutura que reconstrói, em parte, a técnica sintática do romancista. A posição de *tantas* corresponde mais à norma culta.

*O silêncio todo era de Joca Ramiro.
Era de Zé Bebelo e de Joca Ramiro.*

Estas duas frases estão separadas em diferentes parágrafos, porém unidas pela repetição pleonástica do verbo *ser*, no imperfeito *era*, de modo que formam paralelismos terminando em epíforas. Transmitem o suspense da espera pela decisão do julgamento. *Todo* não está deslocado no TF, a pós-posição de *todo* no sentido de *inteiro* é muito frequente no português falado, em espanhol é menos frequente, por isso mais chamativo, como também possível.

Para Crespo, a posição do vocábulo *todo* fica na posição corrente, usual, aplainando assim o texto correspondendo à norma culta, porém, a ansiedade da espera dos personagens também se encontra presente na estrutura linguística do texto de chegada.

Todo el silencio era de Joca Ramiro.

Era de Zé Bebelo y de Joca Ramiro

A construção encontrada na T2 mantém a posição do adjetivo *todo*, assim como também, o artifício redundante para retardar o desfecho da situação, com o verbo *ser* no imperfeito *era*, provocando assim expectativa.

El silencio todo era de Joca Ramiro.

Era de Zé Bebelo y de Joca Ramiro

<p>Guimarães Rosa</p> <p>–“... <u>Altas artes que agradeço</u>, senhor chefe Joca Ramiro, este sincero julgamento, esta <u>bizarria...</u> <u>Agradeço sem tremor de medo nenhum</u>, nem <u>agências de adulação!</u> Eu. José, Zé Bebelo, é meu nome: José Rebelo Adro Antunes! Tataravô meu Francisco Vizeu Antunes – foi capitão-de-cavalos... Demarco idade de quarenta-e-um anos, sou filho legitimado de José Ribamar Pacheco Antunes e Maria Deolinda Rebelo; e nasci na bondosa <u>vila mateira do Carmo da Confusão...</u>” (1994, p. 179)</p>	<p>Ángel Rosa</p> <p>–“...<u>De altas maneras que agradezco</u>, señor Jefe Joca Ramiro, este sincero juicio, esta <u>bizarria...</u> <u>¡Agradezco sin temblor de miedo ninguno</u> ni <u>agencia de adulación!</u> Yo José, Zé Bebelo, es mi nombre: José Rebelo Adro Antunes. Tatarabuelo mío Francisco Vizéu Antunes: fue capitán-de-caballo... Delimito edad de cuarenta y un años, soy hijo legitimado de José Ribamar Pacheco Antunes y María Deslinda Rebelo; y he nacido en la abundante <u>villa materia del Carmen de la Confusión...</u>” (1994, p. 210)</p>	<p>Garramuño e Aguilar</p> <p>–“...<u>Altas artes que agradezco</u>, señor jefe Joca Ramiro, este sincero juicio, esta <u>gallar-día...</u> <u>¡Agradezco sin temor de miedo alguno ni solicitudes de adulación!</u> Yo. José, Zé Bebelo. ¡José Rebelo Adro Antunes es mi nombre! Fue mi tatarabuelo Francisco Vizeu Antunes, capitán de caballos... Fijo edad de cuarenta y un años y soy hijo legitimado de José Ribamar Pacheco Antunes y María Deolinda Rebelo; y nací en la bondadosa <u>villa de los matorrales del Carmo de la Confusión...</u>” (2011, p. 262)</p>
--	--	--

A seguir, o chefe julgado Zé Bebelo manifesta seu agradecimento ao chefe vencedor Joca Ramiro. Proença (1958) descreve o julgamento da seguinte maneira:

Todo o episódio do julgamento é um recorte de romance de cavalaria transposto para o sertão. A grandiloquência das palavras realça a nobreza da ação; é de barões o diálogo entre Joca Ramiro e Zé Bebelo. (PROENÇA, 1958, p. 18)

A fala do réu começa com a frase: *Altas artes que agradeço*, esta expressão traz o termo *artes* que, segundo Martins (2001), tem sentido impreciso, empregos insólitos em diversas ocorrências no romance. Além disso, nota-se uma alteração na ordem das palavras, com o objetivo claro de dar ênfase à expressão aliterada, uma assonância, como também, de destacar a atitude nobre de Joca Ramiro, iniciando a frase com *Altas artes*, sem preposição nem artigo, de modo que a função sintática das palavras não fica muito clara. No dicionário eletrônico Houaiss (2009) encontra-se registrado, dentre várias acepções, *arte*: “forma de agir; maneira, jeito”; o que teria sentido neste contexto. Na T1, encontra-se: *De altas maneras que agradezco*, com a preposição *de* fica uma ideia mais clara do contexto, porém, perde assim a assonância. Na T2, com a estrutura: *Altas artes que agradezco*, os tradutores reelaboram o TF com o mesmo recurso do autor de apresentar uma expressão elíptica a ser completada pelo leitor, salvando a assonância, uma solução ousada e estranhadora.

A palavra *bizarria* se encontra no léxico de Martins (2001), no exemplo encontrado neste parágrafo do texto selecionado, a autora a registra com acepção de *bravura, valentia; ação nobre e generosa; brio, galhardia*. Termo empregado com conotação elogiosa, diferente do uso moderno, um vocábulo dicionarizado. Para Crespo equivale a *bizarria*, unidade dicionarizada na língua espanhola com a mesma acepção de *gallardía, valor*, porém, também de uso datado, portanto com uma conotação clássica e histórica. Garramuño e Aguilar preferem *gallardía*, expressão neutra, alternando entre a clássica e a moderna, talvez para evitar um mal-entendido com *bizarro* no sentido de “extravagante”, “esquisito”, sendo o último com seu significado em português.

O chefe Bebelo continua seus agradecimentos com esta frase pleonástica: *Agradeço sem tremor de medo nenhum*; enfatizando a negação, recurso frequente do falar popular em muitas regiões do Brasil. O tradutor espanhol reelabora essa figura de sintaxe com: *Agradezco sin temblor de miedo ninguno*. Os tradutores argentinos também reconstroem essa ordem sintática, alterando o substantivo *tremor* por *temor*, trocando o efeito pela causa: *Agradezco sin temor de miedo alguno*, dando ao medo um caráter mais abstrato.

Quanto aos topônimos, Proença (1958) escreve que Guimarães Rosa não desenvolveu uma tendência individual ao inventar nomes de lugares, e sim “apenas multiplicou os termos geográficos, seguindo as normas que o povo usa para batizar águas e terras” (PROENÇA, 1958, p. 94). Como acontece com o nome do lugar onde o chefe Bebelo diz ter nascido, na *vila mateira do Carmo da Confusão*. Na T1, o tradutor deci-

de traduzir *villa materia del Carmen de la Confusión*, porém, nota-se que o termo *materia* que Crespo usa não corresponde semanticamente a *mateira*, já que, este faz referência, segundo registro no Houaiss eletrônico (2009): “Regionalismo: Bahia. que ou aquele que vive na Zona da Mata”. Na T2, os tradutores optam por traduzir o nome daquela vila por *villa de los matorrales del Carmo de la Confusión*. Eles não traduzem como Crespo, este se deixa iludir por um falso amigo, uma vez que *mateiro* não tem nada a ver com *matéria*.

A tradução de nomes próprios tem um lado problemático porque, segundo a visão de muitos linguistas, eles não deveriam ser traduzidos de forma alguma. Então, como justificar que uns nomes se traduzam e outros não? O mestre mineiro, na sua obra, queria ver os nomes mais significativos serem traduzidos, pois eles contêm alusões, caracterizações sobre lugares e pessoas. Claro que traduzir nomes é manter a conotação é mais fácil entre línguas próximas.

Guimarães Rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
<p>Anda que fez um gesto bonito. Assaz, aí, se espiritou. Ao que, de vez, foi gran-deúdo: - “... Uê, vim guerrear, de peito aberto, com estrondos. Não vim socolor de disfarces, com escondidos e logro. Perdi, por um descuardo. Não por má chefia minha! Não devia de ter querido contra Joca Ramiro dar combate, não devia-de. Não confesso culpa nem retrauta, porque minha regra é: tudo que fiz, valeu por bem feito. É meu consueto. Mas, hoje, sei: não devia de. Isto é: depende da sentença que vou ter, neste</p>	<p>Anda que hizo un gesto bonito. Asaz, entonces, se animó. A lo que, entonces, estuvo grandioso: —Ué, vine a guerrear, con el pecho al descubierto, con estruendos. No vine so color de disfraces, con escondites y logro. Perdí por un descuido. ¡No por mala jefatura mía! No debía de haber querido combatir contra Joca Ramiro, no debía de. No confieso culpa ni retracto porque mi regla es: todo lo que he hecho, vale por bien hecho. Es mi acostumbrado. Pero, hov lo sé: no debía de. Esto es: depende de la senten-</p>	<p>Anda que hizo un gesto bonito. Bastante, ahí se animó. A lo que, a la vez, fue un grandioso: -“... Eh, vine a guerrear, de pecho abierto, con estruendos. No vine bajo disfraces, con escondites y ardidés. Perdí por un descuido. ¡No por mi mala jefatura! No debería haber querido dar combate contra Joca Ramiro, no debería de. Pero no confieso culpa ni me retracto, porque mi regla es: todo lo que hice, valió por bien hecho. Es mi hábito. Pero hov lo sé: no debería de. Esto es: depende de la sentencia que voy a tener en</p>

<p>nobre julgamento. <u>Julgamento, digo, que com arma ainda na mão pedi</u>; e que deste grande Joca Ramiro merecí, de sua alta fidalguia... Julgamento –isto, é o que a gente tem de sempre pedir! Para quê? Para não se ter medo! É o que comigo é. Careci deste julgamento, só por verem que não tenho medo... Se a condena for às ásperras, com a minha coragem me amparo. Agora, <u>se eu receber sentença salva</u>, com minha coragem <u>vos agradeço</u>. Perdão, pedir, não peço: que eu acho que quem pede, para escapar com vida, merece é meia-vida e dobro de morte. Mas agradeço, fortemente. Também não posso me oferecer de servir debaixo d’armas de Joca Ramiro – porque tanto era honra, mas não condizia bem. <u>Mas minha palavra dando, minha palavra as mil vezes cumpro!</u> Zé Bebelo nunca roeu nem torceu. E, sem mais por dizer, espero vossa distinta sentença. Chefes.” (1994, p. 180)</p>	<p>cia que voy a tener, en este noble juicio. <u>Juicio, digo, que con las armas aún no he pedido</u>; y que de este gran Joca Ramiro merecí, de su alta hidalguía... Juicio: ¡esto es lo que se debe pedir siempre! ¿Para qué? ¡Para no tener miedo! Es lo que conmigo es. Necesité este juicio sólo para ver que no tengo miedo... Si la condena fuese a lo áspero, con mi valor me amparo. Ahora, <u>si recibiese sentencia salva</u>, con mi valor <u>os doy las gracias</u>. Perdón, pedirlo, no lo pido: que me parece que quien lo pide, para escapar con vida, lo que merece es media vida y doble de muerte. Pero doy las gracias fuertemente. Tampoco puedo ofrecerme a servir bajo las armas de Joca Ramiro, porque tanto sería honra, pero no condiría bien. <u>Pero dando mi palabra, ¡mi palabra las mil veces cumpro!</u> Zé Bebelo nunca ha roído ni torcido. Y, sin más que decir, espero vuestra distinguida sentencia. Jefe. Jefes”. (1982, p. 211)</p>	<p>este noble juicio. <u>Juicio, digo, que aún arma en mano, pedí</u>; y que de este gran Joca Ramiro merecí, de su alta hidalguía... Juzgamiento. ¡Esto es lo que uno siempre tiene que pedir! ¿Para qué? ¡Para que no haya miedo! Es lo que conmigo pasa. Necesité de este juicio, sólo para que vieran que no tengo miedo... Si la condena fuera de las ásperas, en mi coraje me amparo. Ahora bien, <u>si yo recibiera una sentencia que me pone a salvo</u>, con mi coraje <u>les agradezco</u>. Perdón, pedir perdón, no pido: que creo que quien pide para escapar con vida, lo que merece es media vida y el doble de muerte. Pero agradezco fuertemente. Tampoco me puedo ofrecer a servir bajo las armas de Joca Ramiro, lo que sería honra pero no condiría bien. <u>¡Pero al dar mi palabra, mi palabra mil veces cumpro!</u> Zé Bebelo nunca se ha corroído ni se ha torcido. Y, sin nada más por decir, espero vuestra distinguida sentencia. Jefe. Jefes.” (2011, p. 263-264)</p>
---	--	--

“Zé Bebelo é um misto de cangaceiro e aspirante político que, financiado pelo governo, resolvera ‘pôr ordem naqueles sertões.’” (VIGIANO, 1974, p. 50).

De todos os chefes jagunços, em termos intelectuais, certamente Zé Bebelo é o mais retórico, o mais polivalente, com mais experiência política, também conhece os discursos políticos modernos, do progresso, da República, e também da liberdade. Ou seja, é um grande orador, de muita eloquência e astúcia, que conhece o mundo do sertão e o mundo da cidade.

Depois de se apresentar e contar sobre sua vida, Zé Bebelo também apresenta sua defesa.

Neste parágrafo, através do depoimento do chefe/réu, pode-se ver a interação das palavras na linguagem oral, assim como uma riqueza de recursos utilizados pelo ficcionista, de modo que, como ressalva Proença (1958), o impressionante léxico expressivo de Guimarães Rosa parece clamar uma riqueza e multiplicidade de funções para concluir a efetivação de seu amplo potencial.

Castro (1970) apresenta o neologismo *grandeúdo* como equivalente a *graúdo*, *grande*, *crescido*. Crespo o traduz por um termo corrente, no caso, *grandioso*. Garramuño e Aguilar preferem criar a palavra *grandioseo*, para recriar o desvio da linguagem padrão.

Uê é uma interjeição que significa surpresa, assombro, regionalismo do Brasil. O tradutor espanhol prefere incorporá-la ao espanhol alterando o acento. Os tradutores argentinos apresentam a interjeição *eh*, que não tem o mesmo sentido, pois é “usada para perguntar, chamar, despreziar, reprender ou advertir.” (DRAE).

Com a frase a seguir: *Non vim socolor de disfarces, com escondidos e logro*, confirmam-se os conceitos linguísticos de Cavalcanti Proença (1958) sobre o estilo rosiano quanto ao uso de palavras arcaicas ou pouco usadas como *socolor*: “preposição usada para apresentar uma razão que se invoca, por vezes, para ocultar a verdadeira intenção; sob cor, sob pretexto, sob aparência. A locução *socolor de*, embora arcaica, teve algum emprego em literatura moderna” (Houaiss, 2009). O poeta espanhol assim reelabora a frase na língua meta, com efeito de estranhamento: *No vine so color de disfraces, con escondites y logro*, e nela emprega a locução arcaica *so color de*, com sentido equivalente. Os tradutores argentinos optam por traduzir pela preposição *bajo*, um termo corrente e atual.

O substantivo *desguardo* é um neologismo de função, criado a partir do verbo *desguardar*. Tanto Crespo quanto Garramuño e Aguilar traduzem este vocábulo insólito por um corrente, no caso, *descuido*.

Na oração: *Não por má chefia minha!*, encontra-se uma construção atípica para a gramática normativa, porém, ainda dentro das suas normas, já que há uma alteração na colocação do possessivo, pois ele encontra-se no final da frase, posição que o destaca. Na T1, a solução encontrada é: *¡No por mala jefatura mía!*, esta mostra claramente que o tradutor recria o quase-hipérbato do TF. Na T2, os tradutores optam por uma frase adequada à gramática tradicional, e sem a reconfiguração do recurso estilístico usado pelo autor.

Esta construção: *Não devia de ter querido contra Joca Ramiro dar combate, não devia-de*, é no mínimo insólita, na qual o romancista se vale das técnicas do hipérbato, do pleonasma e da aliteração. Apresenta um jogo sonoro, aliteração, com a repetição da consonante *d*. Uma justaposição do verbo *dever* + a preposição *de*. E, por último, encontra-se a redundância provocada com a técnica de pleonasma, dupla negação. O tradutor espanhol, na frase: *No debía de haber querido combatir contra Joca Ramiro, no debía de*, recria o hipérbato com a *de* no final, como também a aliteração e a redundância da negação. Os tradutores argentinos apresentam: *No debería haber querido dar combate contra Joca Ramiro, no debería de*, esta estrutura também reconfigura as figuras de linguagem usadas por Rosa no TF.

Mas, hoje, sei: não devia de é uma típica construção elíptica de Rosa. Segundo Coutinho (1991), esse recurso revela que, para o autor, a comunicação entre os indivíduos não depende da emissão de sentenças inteiras, mas apenas de palavras e expressões chaves que o leitor deve completar, adivinhando a ideia sugerida pelo romancista, ou imaginando outras ideias e associações. Esta frase também tem um ritmo bastante cortado pela pontuação, ou seja, num total de cinco palavras, apresenta três mini-pausas, duas simbolizadas por vírgulas, uma por dois pontos. Na T1, encontra-se uma reprodução quase literal do TF com a frase *Pero, hoy lo sé: no debía de*, com uma vírgula a menos, e um pronome oblíquo a mais. Na T2, em: *Pero hoy lo sé: no debería de*, acontece a mesma coisa, e, além disso, a segunda oração muda o registro, pois em vez do imperfeito do indicativo, que pertence ao registro coloquial, usa o condicional simples, que pertence à norma culta.

Na estrutura linguística: *Julgamento, digo, que com arma ainda na mão pedi*, percebe-se o ritmo poético da prosa rosiana provocado pela anástrofe, pois a ordem normal das palavras seria, por exemplo, “que pedi, ainda com a arma na mão” ou “pedi, com a arma na mão ainda”, talvez até sem vírgula. O tradutor espanhol interpreta esta frase como negativa, provavelmente por um mal-entendido, tomando *mão* por *não*, pois escreve: *Juicio, digo, que con las armas aún no he pedido*. Ele

recria a colocação diferenciada dos elementos sintáticos na frase, e com isso, o efeito desejado pelo romancista, embora com um desvio semântico. Os tradutores argentinos, com a frase: *Juicio, digo, que aún arma en mano, pedí*, obtêm tanto a reconstrução da anástrofe quanto do ritmo criado pela pontuação.

A frase: *se eu receber sentença salva*, apresenta uma oração subordinada adverbial condicional, com o verbo no futuro do subjuntivo: *receber*, que em espanhol corresponde a *recibiere*. É uma oração subordinada condicional realista, ou seja, é muito provável que a condição assinalada realmente se realize; por isso Zé Bebelo usa o futuro do subjuntivo, e não o pretérito imperfeito do subjuntivo, tempo verbal que representa uma situação menos provável, e usado em condições irreais ou improváveis. Consequentemente, na T1, o tradutor elabora uma oração com o pretérito do modo subjuntivo: *si recibiese sentencia salva*, porém, ele suprime o sujeito pronominal (elipse). Na T2, os tradutores optam por explicitar a frase, interpretando o adjetivo *salva*, diluindo o laconismo da frase: *si yo recibiera una sentencia que me pone a salvo*, também com o pretérito imperfeito do modo subjuntivo, que expressa mais bem uma condição improvável, tendo a frase uma forma completa, sem a elipse, com todos os elementos faltantes no TF, apresentando, então, uma solução tradutória esclarecedora e domesticadora.

Ze Bebelo apresenta de antemão seu agradecimento, caso a sentença dada a ele fosse poupar sua vida. Rosa utiliza uma forma de tratamento praticamente em desuso no Brasil do século XX: *vos agradeço*, sendo *vos* usado como objeto indireto, na forma oblíqua e átona do pronome da segunda pessoa do plural, *vós*, como tratamento cerimonioso, seja da segunda pessoa do plural, seja da segunda pessoa do singular; não ficando totalmente claro se Zé Bebelo se dirige só a Joca Ramiro ou a todos os chefes jagunços, sendo que o *vós* é ambíguo, singular ou plural. Esta forma de tratamento tornou-se muito rara em Portugal, limitando-se a registros dialetais (sobretudo no Norte de Portugal), litúrgicos ou muito formais. No Brasil também é considerada uma forma arcaica desde o século XIX. No espanhol da Europa, o pronome correspondente é *vosotros*, sendo *os* seu correspondente átono. Na Argentina e em outros países latino-americanos, o pronome correntemente usado em vez de *vosotros* é *ustedes*, sendo sua forma oblíqua como objeto indireto *les*. O tradutor da T1, reconfigura a oração principal assim: *os doy las gracias*, conforme a norma culta do espanhol europeu. Na T2, a forma encontrada: *les agradezco*, corresponde à usada no espanhol de América. *Les* é claramente plural, aí Zé Bebelo se dirige a todos os chefes, ou até a todos os jagunços; *os* é ambíguo, pode ser singular, pode ser plural,

como o *vos* em *GSV*. Nesse sentido *os* seria talvez mais adequado, inclusive por seu caráter antiquado no espanhol de América.

O personagem acusado promete aos chefes cumprir sua palavra: *Mas minha palavra dando, minha palavra as mil vezes cumpro!* Desta vez Guimarães Rosa emprega a técnica de repetição sistemática de estruturas, um paralelismo sintático, objeto direto-verbo, só que o primeiro verbo está no gerúndio, o segundo numa forma finita. Crespo reconstrói o mesmo paralelismo através de um quiasmo: *Pero dando mi palabra, ¡mi palabra las mil veces cumpro*. Segundo Azeredo (2012), Com a inversão da ordem dos termos, este recurso cria uma nova dimensão paralelística, provocando no leitor um sentimento de surpresa pela estrutura inesperada. Os tradutores argentinos modificam a forma verbal na primeira oração, através de uma locução adverbial com um infinitivo substantivado, em vez do gerúndio do TF. Na T1, porém, isso pouco interfere no resultado da frase como um todo, também um quiasmo: *¡Pero al dar mi palabra, mi palabra mil veces cumpro!*

3.3.1. Segundo momento do julgamento

Este segundo trecho selecionado do julgamento trata sobre a sentença concedida a Zé Bebelo pelo grande chefe Joca Ramiro, quem negocia com o réu a aceitação e o cumprimento da mesma.

Guimarães Rosa	Ángel Crespo	Garramuño e Aguilar
<p>–“O julgamento é meu, <u>sentença que dou vale em todo este norte.</u> Meu povo me honra. Sou amigo dos meus amigos políticos, mas não sou criado deles, nem <u>cacundeiro.</u> A sentença vale. A decisão. O senhor reconhece?” – “Reconheço” – Zé Bebelo aprovou, com firmeza de voz, ele já descabelado demais. Se fez que as três vezes, até: – “Reconheço. Reconheço! Reconhe-</p>	<p>–“El juicio es mío, <u>la sentencia que doy vale en todo este norte.</u> Mi pueblo me honra. Soy amigo de mis amigos políticos, pero no soy su criado, ni un <u>mandado.</u> La sentencia vale. La decisión. ¿Lo reconoce usted?—Lo reconozco —aprobó Zé Bebelo, con firmeza de voz, ya descabellado de más. Si hasta lo hizo las tres veces—: Lo reconozco. ¡Lo reconozco! Lo reconozco... —<u>taliqué esta-</u></p>	<p>–“El juicio es mío y <u>la sentencia que doy vale en todo este norte.</u> Mi pueblo me honra. Soy amigo de mis amigos políticos, pero no soy criado de ellos ni <u>sicario.</u> La sentencia vale. La decisión, ¿el señor la reconoce?” –“La reconozco” – aprobó Zé Bebleo, con firmeza de voz y ya demasiado desencajado. Si lo hizo hasta tres veces: –“¡La reconozco. La reconozco! La reco-</p>

<p>ço...” – estreques estalados de gatilho e pinguelo – o que se diz: essas detonações.</p> <p>–“Bem. Se eu consentir o senhor ir-se embora para Goiás, o senhor põe a palavra, e vai?”</p> <p>Zé Bebelo demorou resposta. Mas foi só minutozinho. E, pois:</p> <p>–“A palavra e vou, Chefe. Só solicito que o senhor determine minha ida em modo correto, como compertence.”</p> <p>–“A falando?”</p> <p>–“Que: se ainda homens meus vivos, presos também por aí, que tenham ordem de soltura, ou licença de vir comigo, igualmente...” (1994, p. 181)</p>	<p>lido de gatilho y eco; lo que se dice: esas detonaciones. —Bien. Si yo le consiento a usted que se vaya a Goiás, ¿da usted su palabra y se va?”</p> <p>–“Bien. Si y o le consiento a usted que se vaya a Goiás, ¿da usted su palabra y se va?”</p> <p>Zé Bebelo retrasó la respuesta. Pero fue sólo un minutito. Y, pues:</p> <p>–“La palabra y voy, Jefe. Sólo solicito que determine usted mi ida de modo correcto, como compertenece.”</p> <p>–“¿Hablando?”</p> <p>–“Que si aún hubiese hombres míos vivos, presos también por ahí, que tengan orden de suelta, o licencia de venir conmigo, igualmente...” (1982, p. 212)</p>	<p>nozco...” Estruendosos estallidos de gatilho y tiros. Lo que se dice: esas detonaciones.</p> <p>–“Bien. Si yo consistiera que el señor se vaya para Goiás, ¿el señor da su palabra y se va?”</p> <p>Zé Bebelo demoró su respuesta. Pero fue sólo un minutito. Y luego:</p> <p>–“Palabra que me voy, Jefe. Sólo le solicito que el señor determine mi ida del modo correcto, como corresponde.”</p> <p>–“¿Está hablando?”</p> <p>–“Que: si todavía hubieran hombres míos vivos, presos también por ahí, que tengan orden de soltarlos o permiso de venir conmigo, igualmente...” (2011, p. 265)</p>
---	--	---

Então, após uma longa e difícil espera, depois das falas dos chefes, o chefe de chefes toma a palavra; Joca Ramiro apresenta a sentença ao chefe julgado.

Sentença que dou vale em todo este norte, frase elíptica, com omissão do artigo. As soluções encontradas, tanto na T1 quanto na T2, exatamente iguais, contêm o artigo, portanto, os tradutores não recriam a figura estilística do TF com: *la sentencia que doy vale em todo este norte*.

O termo *cacundeiro* é um regionalismo brasileiro com a acepção: “aquele que trabalha como guarda-costas ou capanga”, segundo odicionário Houaiss (2009). Crespo usa um termo comum *mandado*. Garramuno e Aguilar trazem *sicario*, um vocábulo que tem sua origem no latim *sicarius*, e perdura a través do tempo quase inalterado. Ou seja, são termos semanticamente adequados, mas sem a cor local ou regional.

Após Zé Bebelo reconhecer por três vezes a pergunta de Joca Ramiro, ouve-se o barulho das armas, que, com os termos escolhidos pelo autor nesta frase: *estreques estalos de gatilho e pinguelo*, de natureza onomatopáica, o leitor tem a sensação de realmente escutar esse fenômeno acústico. O termo *estreques*, segundo Castro (1970), é a onomatopeia do ruído do *gatilho* ou *pinguelo* (gatilho, disparador) acionando o *cão*. Uma das acepções deste último vocábulo *cão*, usado por Castro (1970), segundo o dicionário digital Aulete, é a peça que numa arma de fogo provoca a percussão sobre a cápsula. Encontra-se na T1 uma construção também de caráter onomatopáico: *taliqué estallido de gatillo y eco*, uma vez que o tradutor combina palavras com o som consonântico da letra *t*. O termo *taliqué* também é a onomatopeia do ruído do gatilho. Na T2, há uma combinação de termos com sons parecidos, trata-se de palavras de uso corrente e encontradas nos dicionários. O importante aqui é o caráter onomatopáico das palavras, representando o clicar repetido, os estalidos no manuseio das armas.

O neologismo *compertence*, forma do verbo *compertencer*, não dicionarizada, é explicado por Martins (2001) como “ser adequado, justo, próprio”. Que também poderia ter o sentido de *pertencer*: *ser merecido, caber*. Ex.: “o cargo pertencia ao mais eficiente”, segundo o Houaiss (2009). Crespo cria também um neologismo *compertenece*, provavelmente formado com o prefixo *com* e o verbo *pertenecer*. No fundo, *pertenecer* já tem quase o sentido de *compertencer*. Garramuño e Aguilar utilizam um termo corrente, o verbo *corresponder* em terceira pessoa do presente do indicativo *corresponde*. Solução pálida, mas possível, e fonicamente parecida com o vocábulo do TF.

Então, Zé Bebelo diz que cumpre com a palavra, e irá embora, mas com a condição de ser acompanhado com homens de seu bando que ainda estiverem vivos.

Guimarães Rosa	Ángel Rosa	Garramuño e Aguilar
<p>Ao que Joca Ramiro disse: – “Topo. Topo.” –“... E que, tendo nenhum, eu viaje daqui sem vigia nenhuma, nem guarda, mas o senhor me fornecendo animal-de-sela arreado, e as minhas armas, ou boas outras, com al-</p>	<p>A lo que Joca Ramiro dijo: “<u>Acepto. Acepto</u>”. —Y que, no habiendo ninguno, yo viaje de aquí sin vigilancia ninguna, ni guardia, pero proporcionándome usted animal de silla arreado, y mis armas, u otras buenas, con alguna munición, más lo de comer</p>	<p>A lo que Joca Ramiro dijo: -“<u>Accedo. Accedo</u>” -“...Y que, no habiendo ninguno, viaje yo desde aquí sin ningún vigía, ni guardia, pero que el señor me provea animal de montura arreado y mis armas, u otras</p>

<p>guma munição, mais o de-comer para os três dias, legal...” <u>Ao que aí Joca Ramiro assim três vezes:</u> – “Topo. Topo!” “... Então, honrado vou. (1994, p. 181)</p>	<p>para tres días, legal... <u>A lo que Joca Ramiro, así tres veces:</u> “Acepto. ¡Acepto! Acepto”. -“...Entonces, honrado voy. (1982, p. 212)</p>	<p>buenas, con alguna munición, más lo que comer durante tres días, legal...” <u>A lo que ahí Joca Ramiro tres veces así:</u> -“Accedo. ¡Accedo!” -“...Entonces, honrado voy. (2011, p. 265)</p>
--	--	--

O verbo *topar* é um regionalismo brasileiro, de uso informal. Na T1, o verbo usado é *acceptar*, de uso comum e não regional. Na T2, encontra-se *acceder*, verbo registrado no DRAE com o significado de *consentir*, também não regional. Ou seja, há uma mudança de registro, para um registro mais formal, mais elevado, menos coloquial.

Em respostas à solicitação feita pelo réu, o grande chefe confirma sua resposta. Então, o narrador conta o fato dizendo: *Ao que aí Joca Ramiro assim três vezes*. Uma oração com uma elipse verbal. Os tradutores reelaboram o recurso sintático-coesivo. Na T1, encontra-se a frase: *A lo que Joca Ramiro, así tres veces*; e na T2: *A lo que ahí Joca Ramiro tres veces así*; ambas, portanto, apresentam a elipse verbal. A introdução de uma vírgula pelo tradutor da T1 resulta uma estranheza, podendo-se dizer que, nesta ocasião, Crespo é mais rosiano do que o próprio Rosa.

Depois de tanto suspense, o julgamento chega ao fim. Zé Bebelo aceita a sentença dada pelo grande chefe. Então, Zé Bebelo vai empreender sua viagem para Goiás, e ficará fora do Estado de Minas e da Bahia enquanto Joca Ramiro viver, como combinado entre eles.

<p>Guimarães Rosa</p> <p><u>Levantaram campo. Reinou zoeira de alegria: todo o mundo já estava com cansaço de dar julgamento, e se tinha alguma certa fome.</u> (1994, p. 181-182)</p>	<p>Ángel Crespo</p> <p><u>Levantaron campo. Reinó un zumbido de alegría: todo el mundo sentía va cansancio del juicio, v se tenía alguna cierta hambre.</u> (1982, p. 212-213)</p>	<p>Garramuño e Aguilar</p> <p><u>Levantaron campamento. Reinó un huracán de alegría: todo el mundo va estaba con cansancio de estar juzgando y había algún cierto apetito.</u> (2011, p. 265-266)</p>
---	---	--

Neste último parágrafo do terceiro e último trecho dos três selecionados e analisados, observa-se mais uma vez a preocupação do autor com a pontuação que reflete com fidelidade o caráter predominantemen-

te linear, coordenativo e conciso do estilo paratático da sua prosa pausada, inspirada na oralidade.

Em *levantaram campo*, o ficcionista substitui *acampamento* por ‘*campo*, na colocação *levar campo*. Destaca-se também o emprego de pares derivativos para efeitos intensivos, redundantes, como por exemplo, *alguma certa fome*. O tradutor da T1 reproduz o mesmo efeito na língua-meta utilizando a mesma troca sintática e semântica. No que diz respeito à pontuação, Crespo recria o cenário de expressões curtas colocando os mesmos sinais gráficos e no mesmo lugar na sentença que os utilizados no TF. Quanto ao pleonasma *alguma certa*, o qual, tomado ao pé da letra também poderia ser visto como oximoro, o tradutor a reelabora com os termos equivalentes na língua espanhola *alguna cierta*, o caráter indefinido dessa *fome* fazendo com que seja ressaltada pelo uso de dois adjetivos praticamente sinônimos. Na T2, a solução tradutória encontrada, quanto à pontuação do TF, obedece à utilizada pelo autor. A colocação não é recriada da mesma forma pelos tradutores, uma vez que, a construção apresentada *Levantaron campamento* é mais explícita e mais frequentemente utilizada. O pleonasma, reconfigurado perfeitamente em *algún cierto apetito*, porém, *fome* vira *apetito*; por outro lado a palavra *apetito* não combina com o meio rústico da cena, é um termo mais urbano, pressupondo certo refinamento. Poderia ter sido usado *hambre*.

Chega-se neste ponto no fim da análise textual e estilística do TF e das duas traduções para a língua espanhola.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A conclusão desta pesquisa elaborou-se naturalmente à medida que a análise do texto-fonte e de suas traduções foi progredindo. Confirmaram-se os resultados de estudos linguísticos sobre o estilo de João Guimarães Rosa realizados por vários estudiosos, como: Mary, L. Daniel (1968), Cavalcanti Proença (1958) e outros, que nortearam as bases da análise textual realizada nesta pesquisa.

A análise se concentrou em ocorrências linguísticas mais relevantes, naquelas que chamaram a atenção por seu desvio da linguagem padrão, e que, por sua particularidade, constituíram um problema tradutório inusitado, problemática mais marcante em algumas e, graças à proximidade das línguas em questão, menos marcantes em outras. Detectadas, primeiramente, no texto-fonte e, a seguir, nas soluções tradutórias realizadas por Ángel Crespo e por Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar.

Diversas criações lexicais do ficcionista foram estudadas e comentadas, no vocabulário de Castro (1970) e no léxico de Martins (2001), porém, apresentaram-se muitas que não foram registradas por esses estudiosos nas duas obras de consulta. Esta dificuldade foi resolvida através da observação das técnicas e recursos preferidos utilizados pelo romancista, com base nos estudos linguísticos detalhados realizados pelos autores já mencionados e outros pesquisadores.

A prosa rosiana se desenvolve seguindo linhas essencialmente orais, regionalistas, porém, ao mesmo tempo, tem um tom claramente retórico e de elevada qualidade poética.

Encontraram-se diversos exemplos na formação de neologismos derivados de cognatos pertencentes a classes gramaticais diferentes e comprovou-se a analogia como recurso importante utilizado pelo autor neste processo de construção de uma prosa capaz de refletir a enorme carga afetiva do seu discurso.

Muitos regionalismos brasileiros são formas arcaicas e ainda viventes na linguagem popular, por isso, segundo Proença (1958), é arriscado estabelecer até onde o autor aproveitou a linguagem dialetal ou empréstimo da língua antiga. Muitos deles caíram em desuso, tanto em Portugal quanto nas regiões mais urbanizadas do Brasil, no entanto, continuaram sendo comuns em certas áreas do sertão devido ao isolamento sofrido pelos habitantes dessas áreas durante mais de três séculos.

Com esta análise textual confirma-se que é no aspecto sintático-gramatical onde aflora com mais intensidade a originalidade de Guimarães Rosa. Trata-se de uma sintaxe peculiar, digressiva, redundante, mas

ao mesmo tempo compacta e telegráfica, geralmente paratática. Ademais, chamam a atenção as muitas construções elípticas e a pontuação excessiva, recurso utilizado com a finalidade de representar na escrita o ritmo pausado e meditativo da oralidade, associado ao uso de orações condensadas, ou seja, a aglomeração de muitas orações num só período por um processo de justaposição, sem ou com poucos elementos coordenativos, uma prosa em que cada oração, cada sintagma, cada palavra tem sua autonomia, dignidade e força irradiante.

Comprovou-se, como já o havia observado Proença (1958), que o autor do romance aproveitou alguns dos elementos estilísticos comuns aos autores do período barroco. Segundo Coutinho (1991), Rosa tinha uma predileção por determinadas palavras, devido à “musicalidade polifônica”, daí o barroco de sua linguagem, aspecto que o autor combinou com as influências do léxico e da sintaxe dos sertanejos: de rica sinonímia, profusão de metáforas e sua própria espontaneidade criativa. Característica que fez com que muitos considerassem seu estilo como neobarroco.

Quanto à retórica e poética encontraram-se neste trabalho, infini-dades de exemplos que constituem um estilo misto ou “prosa poética”, como escreveu Daniel (1968), com as constantes figuras de linguagem utilizadas pelo autor.

Apresentam-se na introdução deste trabalho três questões analisadas por Valentín García Yebra (2006): 1) É possível a tradução? 2) O que deve ser traduzido de um texto? 3) Como se deve traduzir? Pode-se dizer que o primeiro problema fundamental que enfrenta todo tradutor é a possibilidade ou não da tradução.

Para a primeira pergunta, Yebra (2006) conclui que se a tradução tivesse que reproduzir com detalhes a estrutura formal léxica, morfológica e sintática do texto fonte, seria, de fato, impossível. Certamente, traduzir não é reproduzir todas as estruturas formais de um texto estrangeiro porque, nesse caso, seria uma cópia, não uma tradução; a tradução consiste em reproduzir seu conteúdo, como também, dentro do possível, seu estilo. A tradução é, na prática, um fato cotidiano, que Yebra define como: “[...] un hecho que se repite desde hace más de 4.000 años; desde que los arcadios pasaron a su lengua la cultura literaria de los sumerios.” (YEBRA, 2006, p. 13)

Para a segunda pergunta, o filólogo observa que, se não há uma imposição da língua tradutora, o tradutor deve buscar o equivalente, não só do sentido como também da designação e, no possível, do significado.

Yebra (2006) apresenta uma resposta concisa para a terceira pergunta: dizer tudo o que o texto fonte diz, não dizer nada que o original não diga, e dizer tudo com a correção e naturalidade permitida pela língua meta.

As duas primeiras opções exigem fidelidade absoluta ao conteúdo, a terceira autoriza a liberdade necessária ao estilo. A dificuldade está em aplicar as três ao mesmo tempo. O filólogo/tradutor conclui que quem o saiba fazer será merecedor do título de excelente tradutor.

No que diz respeito às soluções apresentadas pela tradução de Ángel Crespo e da retradução de Garramuño e Aguilar, pôde-se constatar que a primeira é a obra de um poeta/tradutor atento aos efeitos poéticos do texto-fonte, à modernidade do mesmo, à experimentação, a toda estranheza das invenções neológicas do ficcionista, a sua sintaxe particular e insólita. A proximidade entre as línguas traduzida e tradutora lhe permitiu confiar numa elevada literalidade. Crespo procurou reproduzir na língua espanhola os aspectos experimentais do texto-fonte, trazendo ao texto tradutor um grande enriquecimento lexical com muitos vocábulos e sintagmas hispanizados a partir dos criados por Rosa no romance: neologismos, arcaísmos, indianismos, metáforas, efeitos sonoros insólitos. Como ele mesmo escreveu na sua “Nota del tradutor”, que o projeto foi manter na tradução as aliterações e demais recursos fônicos e outros utilizados pelo autor, como também a pontuação, para poder obter um texto parecido em tom, sonoridade e ritmo. Com respeito aos termos e expressões, de caráter regional, próprios do interior do Brasil, Crespo decide, em lugar de arriscar uma tradução duvidosa, manter esses vocábulos e nomes em português, porém, com uma transcrição fonética conforme a ortografia do espanhol. Muitas destas criações encontram-se no glossário que adicionou à versão espanhola realizada por ele.

Esta tradução, à luz das teorias de Berman (2013), colocou-se inteiramente ao serviço da reescrita do texto-fonte na língua meta, determinada pela poética pessoal do tradutor. Crespo apresenta um trabalho notável, fruto da sua leitura fina e sensível do texto-fonte. No entanto, essa coragem de levar a estranheza do estilo rosiano ao espanhol lhe valeu críticas severas como as de Vargas Llosa em “¿Epopéya del Ser-tón, Torre de Babel o Manual de Satanismo?” (2007), quem considerou o fracasso do tradutor tão grande quanto à sua ousadia. Opinião discutível, já que vários estudiosos, como por exemplo, Antonio Maura (2012) e Mathieu Dosse (2011), e até o próprio Rosa, chegaram a conclusões totalmente divergentes das defendidas por Llosa, no sentido de elogiar a tradução de Ángel Crespo como trabalho poético de qualidade, de recri-

ação das peculiaridades sintáticas e por aproximar ao máximo o espanhol da rítmica narrativa do *Grande Sertão: Veredas*.

Nas palavras de Dosse:

[...] Crespo [...] crée en espagnol un texte qui, sans être aussi «choquant» que l'original, surprend tout de même le lecteur de traduction, habitué à des textes plus domestiqués. Certes, le poète n'a pas dû faire face comme Curt Meyer-Clason à des problèmes insurmontables de traduction ; la proximité des langues traduisante et traduite lui a permis de se fier à une littéralité à laquelle les autres traducteurs ne pouvaient qu'aspirer. Pourtant, le travail de Crespo, par sa visée traductive à la fois audacieuse et sobre, porté par sa lecture fine et sensible, est remarquable, surtout lorsqu'on se rappelle qu'il s'agit d'une première traduction en espagnol et l'une des premières traductions toutes langues confondues. Ainsi, telle quelle, cette traduction mérite pleinement d'être saluée; mais nous comprenons davantage la teneur du travail de Crespo lorsqu'on met en regard sa traduction et la traduction argentine de *Grande Sertão*, parue en 2009, trente-deux ans plus tard. (DOSSE, 2007, p. 227-228)

Crespo usa uma estratégia que segundo Schleiermacher (2010), procura deixar transparecer o estrangeiro na língua de chegada. Para o filósofo, o método que aspira produzir no leitor, mediante a tradução, a mesma impressão que ele teria da leitura da obra na língua original, deve-se determinar antes de tudo qual é o tipo de compreensão da língua original que se deseja ter. O filósofo ressalva que este método de traduzir não pode prosperar em todas as línguas da mesma maneira, somente nas livres das ataduras clássicas, aceitando as inovações calcadas em línguas e literaturas estrangeiras.

A presente pesquisa mostrou que a linguagem de Guimarães Rosa foge à norma culta do português, tanto de Portugal quanto do Brasil, revelando um tom cantável - para ser lido em voz alta - reflexo de sua cadência coloquial ou conversacional, produzido pelos recursos de pontuação, em primeiro lugar, e também pela abundância de recursos estilísticos. Assim como o tradutor espanhol escreveu no seu prefácio, o trabalho tradutório realizado por ele não se ajusta ao castelhano usual em literatura, e nem ao âmbito acadêmico, porém, aproxima-se mais do

conceito de literatura experimental, portanto, mais próximo do texto-fonte. Para Schleiermacher (2010), esta maneira de traduzir tem valor e sentido para um povo decididamente inclinado a assimilar o estranho, conceito aplicável a textos poéticos. A análise pormenorizada de orações e sintagmas de quase todos os tipos mostrou que Crespo, de um modo geral, cumpriu o seu programa, realizando as suas metas e estratégias. Em alguns casos, porém, deixou de cumprir o seu próprio objetivo, optando por soluções que aplainam e domesticam.

Apesar de todos esses aspectos positivos da tradução de Crespo, a análise realizada no Capítulo 3 deste trabalho mostrou que o tradutor interpreta, em algumas ocasiões, de forma errônea alguns termos e sintagmas do TF, inclusive deixando-se enganar por falsos amigos. O motivo desses desvios semânticos poderiam ser algumas lacunas, embora poucas, na competência cultural e linguística de Crespo quanto à variedade brasileira do português.

Com respeito à retradução de Garramuño e Aguilar, pôde-se comprovar que se trata de um texto que se lê e se compreende mais facilmente, por apresentar um tipo de discurso mais explicativo.

No prefácio da versão argentina, os tradutores justificam a opção de fazer uma tradução sem notas e sem glossário, contrariando as sugestões que o próprio autor deu na correspondência que manteve com outros tradutores, pois ele achava que diversos termos exigiam explicação, além da necessária contextualização nos planos geográficos e culturais. Portanto, a decisão de abrir mão daqueles paratextos explicativos foi um tanto arriscada. Garramuño e Aguilar realizaram um tipo de tradução interna, embora em extensão restrita, um tipo de paratextos internos, ou seja, explicações embutidas no próprio texto de chegada, espécie de esclarecimentos nas entrelinhas. Conforme escreveram no prefácio, Garramuño e Aguilar tiveram a intenção de aproximar o texto meta, estilisticamente, à narrativa rítmica do romance, como também traduzir todo o possível guiando-se, muitas vezes, pelos termos de origem indígena que o português e o castelhano compartilham. Reconhecem que não quiseram produzir excessivo estranhamento no idioma de chegada. Isto contraria a intencionalidade estilística e o resultado almejado por Guimarães Rosa, escrito por ele próprio em carta à tradutora norte-americana Harriet de Onís²⁷. O escritor expõe na correspondência a intenção de chocar, estranhar o leitor impedindo-o de descansar nos lugares comuns das expressões domesticadas e ordinárias.

²⁷ Carta de João Guimarães Rosa dirigida à tradutora Harriet de Onís, 2 de maio de 1959. (ROSA apud VERLANGIERI, 1993)

A análise comparativa mostrou que a versão argentina tem uma tendência domesticadora, controladora dos desvios intencionais do ficcionista quanto às normas cultas do português. Parece que só corresponde parcialmente às características das grandes obras literárias, apontadas por Berman: “As grandes obras em prosa se caracterizam por um certo “escrever mal”, um certo “não controle” de sua escrita.” (BERMAN, 2013, p. 65, grifos do autor). Constatou-se que os tradutores/acadêmicos conseguiram parcialmente transformar o “escrever mal” em “escrever bem”, provocando um aplainamento parcial do texto, e, sob alguns aspectos importantes, uma redução da poeticidade. O crítico explica: “Mas o seu “escrever mal” também é a sua riqueza: é a consequência do seu *polilinguismo*.” Para ele, “o problema mais importante da tradução da prosa é respeitar a *polilogia informe* do romance e do ensaio”. (BERMAN, 2013, p. 67, grifos do autor). Sob essa ótica, Crespo criou uma grande obra literária, uma grande tradução no sentido bermaniano. O poeta/tradutor conseguiu “escrever mal” para “escrever bem”.

A retradução de *Grande Sertão: Veredas* conseguiu realizar, em parte, alguns dos objetivos propostos pelos tradutores, como por exemplo, seguir o ritmo do texto-fonte em alguns momentos, porém, em grande parte da tradução primaram por uma tradução esclarecedora, explicativa. À luz da “analítica da tradução”, de Berman (2013), sistema de deformação dos textos, da “letra”, que atua em toda tradução, como um leque de tendências, de forças que desviam a tradução de seu verdadeiro objetivo, pode-se observar que os tradutores argentinos, como todo tradutor, também cederam a algumas dessas tendências deformadoras da “letra” do texto-fonte em benefício do “sentido” e da “bela forma”.

A análise das soluções tradutórias da versão argentina no Capítulo 3 detectou algumas dessas tendências, como: a clarificação, que diz respeito, em primeiro lugar, às estruturas sintáticas do texto-fonte, o preenchimento de elipses, como também a diminuição da rica pontuação, elemento delicado da prosa rosiana; a racionalização, que, até certo ponto, é específica da tradução, já que todo ato de traduzir é explicativo; o alongamento, uma consequência das duas anteriores e que afeta a rítmica da obra; o empobrecimento qualitativo, que remete à substituição dos termos, colocações, expressões, modos de dizer, sem a riqueza sonora e significante do texto-fonte. Por outro lado, Berman escreve que o apagamento dos vernaculares é um atentado à textualidade das obras em prosa. Na falta de equivalentes vernaculares na língua tradutora, Garramuño e Aguilar utilizam, em muitos casos observados na análise, formas explicativas; fato que corresponde ao projeto de tradução proposto por eles próprios no prefácio da sua versão.

Para Dosse (2011), a forma como os tradutores argentinos conduziram sua prática tradutória demonstra mais considerações com o público leitor e com o mercado editorial do que com o texto em si e seu código poético. Parece ter sido colocado, nesta versão, mais interesse no que o público quer ler ou o editor publicar, no que seria propriamente o projeto de recriar.

As conclusões de Dosse (2011) foram facilmente comprovadas a través deste trabalho de pesquisa apresentado, já que nos trechos analisados achou-se, de maneira geral, uma solução tradutória esclarecedora e domesticadora em virtude do sentido, apagando assim a forma e muitos dos recursos utilizados pelo autor no texto-fonte, utilizados em prol da sua estilística. Por outro lado, os tradutores argentinos, corrigiram uma série de inexactidões e de mal-entendidos da tradução espanhola. Algumas vezes apresentam soluções em que eles realizaram as metas crespianas melhor do que o próprio Crespo. Deve-se deixar claro que a retradução tem seus méritos e seu grande valor, no sentido de manter um meio-termo entre domesticação e estrangeirização, ao passo que Crespo tende claramente para a estrangeirização, além de incorrer numa série de mal-entendidos e deslizos semânticos.

Apesar de tudo, os tradutores das duas versões espanholas não enfrentaram tantos problemas tradutórios quanto os colegas que traduziram para outras línguas como a alemã, inglesa, a holandesa, visto que, quando as línguas são próximas, as tentativas de reconfigurar os procedimentos sintáticos, lexicais e fônicos têm maior chance de serem bem-sucedidas. Estudos revelam que no processo tradutório de línguas próximas são encontradas facilidades e dificuldades específicas, provocadas pelas próprias semelhanças, como neste caso com os pares de idiomas português-brasileiro e o espanhol de Argentina.

Apesar das dificuldades, devido à complexidade que apresenta a prosa rosiana a qualquer pessoa que queira se adentrar nela, tanto estudiosos quanto leitores, empreendeu-se esta proposta de estudo com dedicação e esforço. Rosa criou na sua obra a sua própria linguagem, com gramática própria, vocabulário específico, sintaxe autônoma e semântica exclusiva, fato que representou um grande desafio para os que se propuseram enfrentar a tradução da obra rosiana.

As ocorrências selecionadas e analisadas constituem só uma pequena parcela do que há para ser feito, dado a riqueza desta prosa e a infinidade de possibilidades tradutórias. No entanto, foi possível obter observações e conclusões importantes sobre o trabalho realizado pelos tradutores da língua espanhola, e compará-las com as de outros pesquisadores, como Mathieu Dosse (2011) e Antonio Maura (2012).

Espera-se que o presente trabalho possa contribuir de algum modo com os estudos que vêm sendo realizados na área da tradução, e inspirar a realização de estudos futuros sobre esta fonte inspiradora e inesgotável que é a obra de *João Guimarães Rosa*.

REFERÊNCIAS

Al Habla > Museo de los horrores > Leísmo, laísmo y loísmo (46 de 64). **Centro Virtual Cervantes**. Instituto Cervantes, 1997-2015. Disponível em: <<http://zip.net/bxsb4h>> Acesso em: 8 mar 2015

ALVES, Maria Ieda. **NEOLOGISMO – Criação lexical**. São Paulo: Ática, 1990.

AZEREDO, José Carlos de. **Gramática Houaiss da Língua Portuguesa**. 2. reimpressão da 3. ed., 2010. São Paulo: Publifolha, 2012.

BAKER, Mona. Corpus-based Translation Studies: The Challenges that Lie ahead, In: JOHN BENJAMINS (Org.) **Terminology, LSP and Translation: Studies in Language Engineering, in Honour of Juan C. Sager**. Amsterdam and Philadelphia: Harold Somers, 1996, p. 175-186.

BARBOSA, Fábio Luís Chiqueto. Leituras de Grande Sertão: Veredas: sua tradução alemã e a correspondência de Guimarães Rosa com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason. **Revista Signótica**, Goiás (UFG), v. 22, n.1, p. 57-68, 2010.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. 2. ed. Tubarão, SC: PGET/UFSC, 2013. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini.

_____, Antoine. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica – Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin/Antoine Berman**; Trad. Maria Emília Pereira Chanut – Bauru, SP: EDUSC, 2002.

_____, Antoine. **Pour une critique des traductions: John Donne**. Paris: Gallimard, 1995.

BERNABÉ, José Manuel Polo de. El Postismo como aventura del lenguaje en la poesía. **Centro Virtual Cervantes**. Disponível em: <<http://zip.net/bwr9BZ>>. Acesso em: 21 maio 2013.

BIOGRAFIAS Y VIDAS. **Ángel Crespo**. Disponível em: <<http://zip.net/bhr99F>>. Acesso em: 15 agosto de 2011.

BIZZARRI, Edoardo. **J. Guimarães Rosa - Correspondência com seu tradutor italiano**. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, editor, 1981.

BLOCH, Pedro. Grandes Entrevistas. Guimarães Rosa I. **Tiro de Letra**. Mistérios da Criação Literária, 2007. Disponível em <<http://zip.net/bdsbrW>>. Acesso em: 28 jun 2015.

BONILLA, Juan. Las/Todas las voces de Ángel Crespo. **Centro Virtual Cervantes** - Literatura. Disponível em <<http://zip.net/bgr9P8>>. Acesso em: 23 jun 2013.

BUSSOLOTTI, M. A. F. Marcondes (org.). **João Guimarães Rosa – Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason**. Tradução: Paschoal, Erlon José. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2003.

CABRERA, Kenny. La mística de Ángel Crespo. **El País**, Madrid, ed. impressa, 04 jun 2005. Disponível em: <http://elpais.com/tag/angel_crespo/a/>. Acesso em 15 abr 2013.

CALDAS AULETE, Francisco Júlio de. **iDicionário Aulete** – o dicionário da língua portuguesa na internet. Disponível em: <<http://aulete.uol.com.br/raz%C3%A3o>>.

CALLADO, Antonio; CANDIDO, Antonio; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de; et. al. **Depoimentos sobre João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

CALVO del OLMO, Francisco. **Recepção do Grande Sertão: Veredas na Catalunha: uma crônica**. Scientia Traductionis, n.9, 2011. Disponível em: <<http://zip.net/btrV0t>> Acesso em julho de 2011.

CALDAS AULETE, Francisco Júlio de. **iDicionário Aulete** – o dicionário da língua portuguesa na internet. Disponível em: <<http://aulete.uol.com.br/raz%C3%A3o>>.

CALLADO, Antonio; CANDIDO, Antonio; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de; et. al. **Depoimentos sobre João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

CALVO del OLMO, Francisco. **Recepção do Grande Sertão: Veredas na Catalunha: uma crônica**. Scientia Traductionis, n.9, 2011. Disponível em: <<http://zip.net/btrV0t>> Acesso em julho de 2011.

CAMPOS, Augusto de. Um lance de “dês” do Grande Sertão. COUTINHO, Eduardo. **João Guimarães Rosa: Ficção Completa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

CASTRO, Nei Leandro de. **Universo e vocabulário do Grande Sertão**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora. 1970.

CHERUBIM, Sebastião. **Dicionário de figuras de linguagem**. São Paulo: Pioneira, 1989.

CINTRÃO, Heloísa Pezza. **Competência Tradutória, Línguas Próximas, Interferência: Efeitos Hipnóticos em Tradução Direta**. São Paulo: TradTerm, 12, 2006. Disponível em: <<http://zip.net/bhr9Jc>>. Acesso em: 27 abr 2014.

CLUBE DO LIVRO DA NORUEGA. **Biblioteca da literatura mundial**. Disponível em: <<http://zip.net/bssbj0>>. Acesso em: 17 maio 2013.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Faria Eduardo de. **A Literatura no Brasil**. EDUFF. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986.

COUTINHO, Eduardo F. (Org.). Guimarães Rosa: Um alquimista da palavra. RJ: 1994. In: COUTINHO, Eduardo. **João Guimarães Rosa – Ficção Completa**. 1 ed. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____, Eduardo F. (Org.). **Guimarães Rosa – Ficção Completa**. 1. ed. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____, Eduardo F. (Org.). **Guimarães Rosa – Coleção Fortuna Crítica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____, Eduardo F. (Org.). Guimarães Rosa e o Processo de Revitalização da Linguagem. 1973. In: COUTINHO, Eduardo. **Guimarães Rosa – Coleção Fortuna Crítica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CRESPO, Ángel. João Guimarães Rosa. In: CRESPO, Ángel (Diretor). **Revista de Cultura Brasileña**. n. 7. Embaixada do Brasil em Madrid. Hispano Fundación Cultural Brasileña (1963). Disponível em: <<http://hemeroteca.fchb.es/>>. Acesso em 15 jul. 2014.

CUNHA, Euclides da. **Los Sertones**. Tradução de Benjamín de Garay, prólogo de Mariano de Vedia. Buenos Aires, Imprensa Mercantali, 1938.

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

DE CICCO, Lúcia Helena Salvetti. ONÇA – PRETA - A rainha das selvas brasileiras. **Portal Saúde Animal**. Disponível em: <<http://zip.net/bdr90v>>. Acesso em: 8 jun 2014.

DICCIONÁRIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Disponível em: <<http://lema.rae.es/drae/>>.

DICCIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/vexar/>>.

DOSSE, Mathieu. **Poétique de la lecture de la traduction: James Joyce, Vladimir Nabokov, João Guimarães Rosa**. Tese de doutorado. Cap. 4.2.5. Retraduire, traduire: Les traductions espagnoles. (2011). 508 p. Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis.

DURÃO, Adja Balbino de Amorim Barbieri; FRANCIS, Mariana. A questão dos falsos amigos: Uma reflexão sobre o tratamento dado a falsos amigos do par de línguas português-espanhol em dicionários bi-língues gerais e em dicionários de falsos amigos. In: DURÃO, Adja Balbino de Amorim Barbieri. **Por uma lexicografia bilíngue contrastiva**. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2009. Cap. IV, p. 79-97.

ENCICLOPEDIA. Biblioteca do IBGE. Corinto Minas Gerais – MG – Histórico. **Enciclopédia dos Municípios Brasileiros**. MG: IBGE, Volume XXIV ano 1958. Disponível em: <<http://zip.net/bvr9Wg>> Acesso em: 20 março 2015.

FIDALGO, Antônio; GRADIM, Anabela. **Manual de Semiótica**. UBI – Portugal- (2004-2005) <<http://zip.net/brr9Hn>>. Acesso em 20-09-2011.

GALVÃO, Walnice Nogueira. O Certo no Incerto: o Pactário. 1972. In: **Guimarães Rosa – Coleção Fortuna Crítica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

GARCÍA, Marta Susana. Grande Sertão: Veredas. Que “yagunzo” é esse? In: **In-Traduções Revista do Programa de Pós-Tradução em Estudos da Tradução**. UFSC. v. 5, n. 9, p. 40-56, 2013.

GARCÍA YEBRA, Valentín. **Experiencias de un traductor**. (Ideas generales sobre la traducción/Ideas sobre traducción y Problemas de la traducción literaria; Más sobre la traducción literaria; Responsabilidad del traductor ante su propia lengua; Traducción y cultivo de la lengua propia; Experiencias de un traductor: teoría y práctica). Madrid: Gredos, 2006.

GOULARD TONDINELI, Patrícia. **Topônimos em Grande Sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa**. Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES). Resultado parcial de pesquisa do projeto “Pelo Sertão”: geografia, aforismos e filosofia em Grande sertão: veredas, de João Guimarães Rosa. Disponível em: <<http://zip.net/bjr9t8>>. Acesso em 20 agosto 2013.

HANSEN, João Adolfo. **o O: A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Hedra, 2000.

HOUAISS, Antônio; SALLES VILLAR, Mauro de. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 1º ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

INSTITUTO CERVANTES. **Bibliotecas y Documentos**. Disponível em: <http://zip.net/bdr90l>. Acesso em: 21 maio 2013.

LLÁCER LLORCA, Eusebio. **Sobre la traducción – Ideas tradicionales y teorías contemporáneas**. Valência: Universitat de València, 2004.

MARCO, Sebastián Quejada. **Diccionario de civilización y cultura españolas**. Madrid: Ediciones AKAL, 1997.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. 2 ed. São Paulo: Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MAURA, Antonio. ¿Reflejar o recrear? Comentario sobre las dos versiones de *Grande Sertão: Veredas* en lengua española. Disponível em: **Portal Cronópios** (2009). <<http://zip.net/bjr9vj>> Acesso em 26 set 2012.

_____, Antonio. Recepción en España de Grande Sertão: Veredas. Ensaio disponível em: **Portal Cronópios** (2009). <<http://zip.net/bsr9R3>> Acesso em 04 maio 2014.

MELO, Alecsandre "Auáthay Jhankri". Vivência Xamânica: As Quatro Direções - Rituais sagrados, jornadas, fogueiras e INIPI (Temazcal) (2011). **Portal neoXamanismo – O Retorno à Cultura Ancestral**. Disponível em: <<http://zip.net/bcr9Cj>>. Acesso em: 25 maio 2015.

MÉNDEZ, Adán. Guimaraes Rosa: Centenario de un autor inclasificable. **Revista de Libros de El Mercurio**. Entrevista com Gonzalo Aguilar, em 1º de junho de 2008. Acesso em: 22 agosto 2014. Disponível em: <<http://letras.s5.com/jgr020409.html>>

MICHAELIS. Moderno dicionário de português online. **UOL**, Editora Melhoramento, 1998-2009. Disponível em: <<http://zip.net/bqrVsF>> Acesso em: 28 abril 2015.

MIGUÉLEZ, R. Eugênio. Dicionário de las hablas leones; SUAREZ, M^a Soledad Díez. Léxico Leonés. Esllabón lleonesista. Pallabreru Ilionés (2001). **Blog de esllabon**. Disponível em: <<http://zip.net/bpsbcK>>. Acesso em: 31 maio 2015.

MILLÓN, Juan Antonio. Reencuentro con Ángel Crespo. Entrevista com Ángel Crespo, em 1988. Publicada em: **Sendas y Divagaciones**, 5 fev 2010. Disponível em: <<http://zip.net/bhr9H5>>. Acesso em: 15 maio 2014.

MONEGAL, Emir R. Mestre Guimarães. **Mundo Nuevo, nº6, 1966**. Disponível em: <<http://zip.net/bqrWjy>>. Acesso em: 04 maio 2014.

MORA, Miguel. El agitador ibérico. **El País**, Madrid, ed. impressa 09 fev 2007. Disponível em: <http://elpais.com/tag/angel_crespo/a/>. Acesso em 10 abr 2013.

MORENO, Gonzalo Federico. El bastón que habla. Blog **La persistencia de la memoria**. Espanha, 18 set 2012. Disponível em <<http://zip.net/bbr9rW>>. Acesso em 25 maio 2015.

PARAÍSO WEB. **Portal de Notícias do Tocantins**. Serra do Estrondo – paraíso do Tocantins. Disponível em: <<http://paraisoweb.com.br/serra-estrondo/>>. Acesso em 27 maio 2014.

PEN CLUBE – Associação mundial de escritores. **Pen do Brasil**. Disponível em: <www.penclubedobrasil.org.br/>. Acesso em: 22 abril 2014.

PESSOA CARNEIRO, Davi. Traduções em correspondência. Florianópolis, Brasil: **Scientia Traductionis**, UFSC, 2005. Disponível em <<http://zip.net/bxsbCD>>. Acesso em 16 ag 2012.

PRADO, M. Falsos amigos en lexicografía bilingüe. **Hispania**, v.72, p.721-27, 1989. Disponível em: <<http://www.jstor.org/pss/343532>>. Acesso em 27 abr 2014.

PORTAL FLIP. **Festa Literária Internacional de Paraty**. Disponível em: <<http://zip.net/blr8Wf>>. Acesso em: 15 nov 2013.

PROENÇA, Cavalcanti M. **Trilhas no Grande Sertão**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1958.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **João Guimarães Rosa - Ficção Completa**. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____, J. Guimarães. **Gran Sertón: Veredas**. Tradução de Ángel Crespo. 2. ed. Barcelona: Seix Barral, 1982.

_____, J. Guimarães. **Gran Sertón: Veredas**. Tradução de Florencia Garramuño e Gonzalo de Aguilar. 2. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

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

ROSA, Vilma Guimarães. La obra de mi padre. In: MADEIRA, Acir Pimenta Filho (Org.). **Revista de Cultura Brasileña**, El mundo mágico de João Guimarães Rosa. n. 5. 2. ed. Embaixada do Brasil em Madrid. Hispano Fundación Cultural Brasileña, 2007. Disponível em: <<http://zip.net/bjr9Xb>>. Acesso em 18 jul 2012.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **Grande Sertão: Veredas** – Roteiro de Leitura. São Paulo: Ática, 1992.

SANTOYO, Julio César. Universidade de León. Documentación y Bibliografía. El otro quehacer (olvidado): Ernestina Michels de Champourcin, tradutora. **Sancho el Sabio**, 30, 2009, pp. 255-264. Disponível em <<http://zip.net/blrTNg>> Acesso em: 01 agosto 2015.

SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. Sobre os diferentes métodos de tradução. 1813. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). **Antologia Bilíngue - Clássicos da Teoria da Tradução**. 2. ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. v. 1 (344 p.) – (Antologia Bilíngue). Tradução: Celso R. Braidia.

SCHWARZ, Roberto. Grande Sertão: Estudos. 1960. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **Guimarães Rosa – Coleção Fortuna Crítica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

SOUZA E SILVA, Maria Cecília Perez de; KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Linguística Aplicada ao português: sintaxe**. ed. 6. São Paulo: Cortez, 1995.

TYNIANOV, Yuri. Da evolução literária. In: SCHNAIDERMAN, Boris (Org.). **Teoria da literatura. Formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo. 1971. pp. 105-118.

UNIVERSIDAD DE SAN ANDRÉS. Disponível em: <<http://zip.net/bsr9RX>>. Acesso em: 03 março 2013.

VARGAS LLOSA, Mario. ¿Epopéya del sertón, Torre de Babel o manual de satanismo? In: MADEIRA, Acir Pimenta Filho (Org.). **Revista de Cultura Brasileña**, El mundo mágico de João Guimarães Rosa. n. 5.

2. ed. Embaixada do Brasil em Madrid. Hispano Fundación Cultural Brasileña, 2007. Disponível em:
<<http://hemeroteca.fchb.es/hemeroteca/ver/783>>. Acesso em 20 maio 2012.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. Sertão e memória: as cadernetas de campo de Guimarães Rosa. In: ROSA, J. G. **A Boiada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 196.

_____, Sandra Gardini. **Puras Misturas**. São Paulo: Hucitec, 1997.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. **João Guimarães Rosa – Correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís**. 1993. 361 p. Parte I. Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista. Campus Araraquara, 1993.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução**: por uma ética da diferença. Bauru, SP: EDUSC – Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2002. Tradução: Laureano Pelegrin; Lucinéia Marcelino Villela; Marileide Dias Esquerda; Valéria Biondo. Revisão técnica: Stella Taggin.

VERSIANI, Ivana. Para a sintaxe de Grande Sertão: veredas – valores do subjuntivo. In: COELHO, Nelly Novaes; VERSIANI, Ivana. **Guimarães Rosa** (dois estudos). São Paulo: Quíron, 1975. p. 79 – 142.

VIGGIANO, Alan. **Itinerário de Riobaldo Tatarana**. Belo Horizonte: Comunicação; Brasília, INL, 1974. 154 p.

WORD MAGIC SOFTWARE INC. **Diccionario Español-Inglés de Word Magic**. Atualizado em 2012. Disponível em:
<<http://zip.net/byr943>>. Acesso em: 26-12-2014.

XISTO, Pedro. **Guimarães Rosa em três dimensões**. São Paulo: Cons. Est. Cultura, 1970.

ZILLY, Berthold. Os Sertões e Grande Sertão: Veredas: Reflexões do Tradutor. In: SALES, Germana; SOUZA, Roberto Acízelo de (Orgs.).

Literatura Brasileira: Região, Nação, Globalização. Campinas, SP:
Pontes Editores, 2013.