


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

VANESSA CHICONELI LIPORACI

UM ESTUDO DA TRADUÇÃO DE *PRIMEIRAS*
***ESTÓRIAS* PARA O INGLÊS**



ARARAQUARA – S.P
2013

VANESSA CHICONELI LIPORACI

UM ESTUDO DA TRADUÇÃO DE *PRIMEIRAS ESTÓRIAS* PARA O INGLÊS

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel

Co-orientador: Prof. Dr. Ricardo Maria dos Santos

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P
2013

Liporaci, Vanessa Chiconeli

Um estudo da tradução de *Primeiras estórias* para o inglês /
Vanessa Chiconeli Liporaci – 2013
238 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de
Araraquara

Orientador: Maria Célia de Moraes Leonel

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 - *Primeiras estórias*.
2. Literatura brasileira. 3. Tradução. 4. Inglês. 5. Frases.
6. Correspondência. I. Título.

VANESSA CHICONELI LIPORACI

UM ESTUDO DA TRADUÇÃO DE *PRIMEIRAS ESTÓRIAS* PARA O INGLÊS

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel

Coorientador: Prof. Dr. Ricardo Maria dos Santos

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 17/05/2013

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel
FCL-UNESP/ Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Cleusa Rios Pinheiro Passos
FFLCH-USP/ São Paulo

Membro Titular: Profa. Dra. Lenita Maria Rimoli Esteves
FFLCH-USP/ São Paulo

Membro Titular: Profa. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva
FCL-UNESP/ Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi
FCL-UNESP/ Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

À minha família, ao meu amor e aos meus amigos, sem os quais a travessia não faria sentido.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel, pelo exemplo de conduta, pela confiança, pela dedicação e por todos os ensinamentos durante esses anos de convivência.

Ao meu coorientador, Prof. Dr. Ricardo Maria dos Santos, por acompanhar o meu trabalho e pelas valiosas contribuições.

À CAPES, pelo suporte financeiro e por ter me concedido a Bolsa PDEE que possibilitou a realização de sete meses de pesquisa nos Estados Unidos.

Ao Prof. Dr. Leopoldo Bernucci, por ter me recebido na Universidade da Califórnia, por me incentivar a conhecer o *Harry Ransom Center*, na Universidade do Texas, – onde encontrei parte do material analisado neste estudo – pelo exemplo de ser humano e acadêmico e pela sincera amizade.

Ao Prof. Dr. Antonio Dimas, pelo incentivo, por ter nos ajudado a estabelecer contato com o professor Bernucci e com a tradutora Barbara Shelby e pelas poucas, porém extremamente proíficas, conversas.

À equipe da seção de Pós-Graduação da FCL/ Araraquara, especialmente à Rita Torres e à Clara Bombarda.

Aos funcionários do *Harry Ransom Center* pela ajuda fundamental durante a realização da pesquisa e pela digitalização do material requisitado.

À Theresa Bachmann e ao Daniel Moglen, por toda ajuda e carinho durante a minha permanência em Davis e por terem transformado o meu estágio em uma experiência de vida inesquecível.

À Barbara Shelby, pela prontidão em contribuir com esta pesquisa e pelas inestimáveis conversas.

À Profa. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva e à Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro, pelas excelentes contribuições no meu exame de qualificação.

À Profa. Dra. Marisa Giannecchini, por me ajudar a desbravar o “Aldaz Navegante” e pela palavra amiga.

À Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Baldan, ao Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan e à Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi, por me acompanharem desde a graduação e por tudo que me ensinaram em relação à literatura e à vida.

À Cris Guzzi, que tem o sorriso capaz de desfazer qualquer aflição, por ter me presenteado com essa amizade forte e verdadeira que hoje vai muito além da nossa convivência acadêmica e da paixão que compartilhamos pela literatura.

Às queridas Mariana Passoni, Paula Bullio e Maíra Tamaoki Sant’Anna pela amizade incondicional.

À Bete, minha irmã de alma, por tanto carinho e por me lembrar sempre de ter fé.

Ao Helder, pela paciência e por tamanho companheirismo e amor.

À minha madrinha, Alaíde, por me dar a chance de ter duas mães.

Aos meus pais e ao meu irmão, pelo maior amor do mundo.

*Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada realidade, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. **Precisamos também do obscuro.***

João Guimarães Rosa (apud BUSSOLOTTI, 2003, p.238, grifos nossos)

RESUMO

O objetivo principal do presente trabalho é analisar a relação entre *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa e sua tradução para o inglês intitulada *The third bank of the river and other stories*, de Barbara Shelby. Para tanto, realizamos as análises de quatro narrativas dessa obra – “A terceira margem do rio”, “A menina de lá”, “A benfazeja” e “Partida do audaz navegante” – e de suas respectivas traduções para o inglês, partindo do levantamento e estudo de três tipos de frases que, a nosso ver, consistem em uma das principais características do fazer poético rosiano e foram cuidadosamente trabalhadas no intuito de revestir a temática metafísico-religiosa tão cara à obra desse autor. Além dessas nossas sugestões, buscamos, na correspondência que Guimarães Rosa trocou com seus tradutores – Edoardo Bizzarri, Curt Meyer-Clason e Harriet de Onís – posições rosianas quanto ao fazer tradutório e literário que, compondo uma espécie de poética rosiana da tradução, também contribuíram para as análises efetivadas. Constatamos que esses componentes textuais – as frases – são estrategicamente inseridos em momentos-chave das narrativas e, se modificados ou omitidos na tradução, podem vir a prejudicar a construção dos sentidos mais profundos desses contos. Ademais, fizemos um estudo das relações entre autor, tradutor e editor a partir da correspondência que encontramos no *Harry Ransom Center*, localizado em Austin – Texas. A análise dessas cartas também permitiu que tivéssemos acesso a outros aspectos que podem ter influenciado o processo de tradução.

Palavras – chave: Guimarães Rosa. *Primeiras estórias*. Tradução. Inglês. Frases. Correspondência.

ABSTRACT

The main objective of the present dissertation is to analyze the relation between *Primeiras estórias*, by Guimarães Rosa and its translation into English entitled *The third bank of the river and other stories*, by Barbara Shelby. In order to do so, we have analyzed four narratives from Rosa's book – “A terceira margem do rio”, “A menina de lá”, “A benfazeja” and “Partida do audaz navegante” – and their respective translations into English. We started with the selection and study of three types of sentences, which, from what we could see, consist of one of the main characteristics of Rosa's poetic production and were carefully created in order to veil the metaphysic-religious theme that is so important in his books. In addition, we looked for the author's ideas of translation and literary production in the letters that he exchanged with his translators – Edoardo Bizzarri, Curt Meyer-Clason and Harriet de Onís – in order to have his own impressions of this subject, which contributed greatly to the analyses conducted. We noticed that these textual components – the sentences – are strategically inserted in key-points of the narratives and, if modified or omitted in the translation, can spoil the construction of the deepest meanings of these short-stories. Moreover, we carried out a study of the relationship between author, translator and editor, based on some correspondence we found at the Harry Ransom Center, in Austin – Texas. The analysis of these letters also enabled us to access other aspects, which may have influenced the translation process.

Keywords: Guimarães Rosa. *Primeiras estórias*. Translation. English. Sentences. Correspondence.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 A TRADUÇÃO DE TEXTOS POÉTICOS	16
2.1 A reconstrução da significância	16
2.2 O tom e a tradução	26
2.3 A correspondência com os tradutores	30
2.3.1 A importância da fidelidade ao original	31
2.3.2 O valor metafísico-religioso	36
2.3.3 A construção poética	41
2.3.4 Cenário e realidade sertaneja	44
2.4 A poética rosiana nas entrelinhas dos prefácios de <i>Tutaméia</i>	45
3 BLANCHE E ALFRED KNOPF: A PONTE ENTRE GUIMARÃES ROSA E O PÚBLICO NORTE-AMERICANO	48
4 ASPECTOS DA RELAÇÃO ENTRE AUTOR, TRADUTOR E EDITOR	59
5 O TOM CONFSSIONAL EM “A TERCEIRA MARGEM DO RIO”	90
6 “A MENINA DE LÁ”: A TRADUÇÃO DO SUPRA-SENSO	103
7 O ASPECTO METAFÍSICO-RELIGIOSO EM “A WOMAN OF GOOD WORKS”	118
8 “ALDAZ NAVEGANTE”: O MICROCOSMO DA REPRESENTAÇÃO	137
9 CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
REFERÊNCIAS	169
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	172
ANEXOS	174
ANEXO A - Carta de 15 de março de 1963	175
ANEXO B - Carta de 15 de maio de 1963	177
ANEXO C - Carta de 24 de março de 1965	178
ANEXO D - Carta de 29 de março de 1965	180
ANEXO E - Carta de 31 de março de 1965	182
ANEXO F – Carta de 27 de abril de 1965	184
ANEXO G – Carta de 24 de maio de 1965	185
ANEXO H – Memorando de 19 de julho de 1965	186
ANEXO I – Carta de 6 de abril de 1966	187
ANEXO J – Carta de 27 de dezembro de 1966	190
ANEXO K – Carta de 1º de fevereiro de 1967	192

ANEXO L – Memorando de 28 de fevereiro de 1967	194
ANEXO M – Carta de 4 de outubro de 1967	196
ANEXO N – Carta de 12 de outubro de 1967	197
ANEXO O – Carta de 16 de outubro de 1967	198
ANEXO P – Carta de 17 de outubro de 1967	199
ANEXO Q – Carta de 30 de outubro de 1967	200
ANEXO R – Bilhete de 8 de novembro de 1967	201
ANEXO S – Índice – 27 de novembro de 1967	202
ANEXO T – Carta de 29 de novembro de 1967	204
ANEXO U – Carta de 2 de janeiro de 1968	205
ANEXO V – Memorando de 13 de fevereiro de 1968	207
ANEXO W – Nota de 1º de março de 1968	208
ANEXO X – Carta de 4 de março de 1968	209
ANEXO Y – Carta de 23 de março de 1968	211
ANEXO Z – Nota de 1º de abril de 1968	213
ANEXO AA – Carta de 16 de setembro de 1968	214
ANEXO AB – Contos em inglês	215

1. INTRODUÇÃO

A proposta do nosso trabalho é analisar a relação entre *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa e sua tradução para a língua inglesa, ainda pouco explorada pela crítica, intitulada *The third bank of the river and other stories*, de Barbara Shelby. Para tanto, realizamos o levantamento e análise de três tipos de frases e/ou fragmentos que, a nosso ver, consistem em uma das principais características do fazer poético rosiano e foram cuidadosamente trabalhados no intuito de revestir a temática metafísico-religiosa tão cara ao autor de *Sagarana*. Nossa hipótese é de que esses componentes textuais são estrategicamente inseridos em momentos-chave das narrativas de *Primeiras estórias* e, se modificados ou omitidos no processo de tradução, podem vir a prejudicar a construção do sentido mais profundo desses contos, fazendo com que o valor metafísico-religioso se perca.

Além dessas nossas sugestões, buscamos, na correspondência que Guimarães Rosa trocou com seus tradutores - principalmente com o italiano Edoardo Bizzarri (1981), com o alemão Curt Meyer-Clason (2003) e com a tradutora norte-americana Harriet de Onís (apud VERLANGIERI, 1993) -, posições rosianas quanto ao fazer tradutório – e também literário – que, compondo uma espécie de poética rosiana da tradução e da construção literária, somam-se às nossas propostas. Essa correspondência está ao nosso alcance e consiste em um tesouro para os estudiosos do escritor, uma vez que, por meio dela, temos a oportunidade inestimável de ler o que ele escreveu a respeito da tradução de modo geral, da tradução de suas obras e da construção literária.

Ademais, outras cartas encontradas no *Harry Ransom Center*, localizado na Universidade do Texas – Austin¹, também são analisadas neste trabalho e contribuíram imensamente para que pudéssemos entender um pouco melhor os bastidores do processo de tradução. Essa correspondência envolve o proprietário da editora responsável por publicar as obras de Guimarães Rosa nos Estados Unidos – Alfred Knopf – outros editores que trabalhavam com ele, as duas tradutoras para o inglês – Harriet de Onís e Barbara Shelby – e Guimarães Rosa.

Com relação à tradução, não ignoramos que a perda – principalmente no plano da expressão, que, por sua vez, pode afetar o do conteúdo – ocorrida na passagem de um idioma para outro é inquestionável. Todavia, é preciso lembrar que muitas traduções, resultantes de

¹ A visita ao acervo mencionado ocorreu durante o estágio de doutorado-sanduíche realizado na Universidade da

atividade criativa, compensam as possíveis perdas em diferentes níveis. Ademais, cremos que o estudo da tradução pode iluminar e enriquecer as análises da obra na qual ela se inspirou e que a contribuição contrária também é verdadeira, uma vez que a reflexão acerca do trabalho de tradução já realizado pode contribuir para outras futuras traduções da mesma obra. No cotejo, ver-se-á que uma acaba incidindo luz sobre a outra, possibilitando o estudo de uma série de elementos que talvez não teriam sido discutidos não fosse a diferença ou mesmo o contraste entre os textos.

Em uma carta enviada a seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, datada de 25 de novembro de 1963, Guimarães Rosa, ao tratar da essência de seus livros, estabelece pontos para os elementos que julgava serem primordiais em sua obra: “a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos.” (ROSA apud BIZZARRI, 1981, p. 58). Tal apreciação do autor leva-nos a considerar que, para ele, em primeiro lugar, estava o sentido transcendental de sua produção e, em segundo, a qualidade estética, o que se alia ao trabalho meticuloso com a linguagem, em geral poética, e ao tratamento dos demais níveis da narrativa – narrador/narração, focalização, tempo, espaço, personagens e ação. É preciso considerar, porém, que a união desses níveis é que resulta em uma ponte capaz de conduzir os leitores ao sentido metafísico-religioso encontrado em suas instigantes narrativas, aspecto do qual trata boa parte da crítica rosiana. Tentamos, no exame da correspondência para compor a proposta de uma poética rosiana da tradução, privilegiar essa pontuação e buscar nela o que Guimarães Rosa escreve a respeito de valor metafísico-religioso, poesia, enredo e cenário e realidade sertaneja. Sendo assim, buscamos, nas linhas e entrelinhas dessas cartas, suas sugestões para a tradução de modo geral, uma vez que se percebe na correspondência tanto a preocupação do autor em relação às obras específicas sobre as quais ele e os tradutores discorriam, mas, principalmente, em relação ao sentido mais profundo de todas as obras.

Com o apoio nas nossas percepções, na poética rosiana implícita na correspondência e no conteúdo das cartas trocadas entre editores, escritor e tradutoras, efetivamos a análise de quatro narrativas de *Primeiras estórias* (1968) a saber: “A terceira margem do rio”, “A menina de lá”, “A benfazeja” e “Partida do audaz navegante” e de suas traduções para o inglês, intituladas, respectivamente: “The third bank of the river”, “The girl from beyond”, “A woman of good works” e “The aldacious navigator”, de Barbara Shelby (1968)². O cotejo entre texto original e tradução é realizado a partir do levantamento e análise desses três tipos

² As versões em inglês encontram-se no anexo AB.

diferentes de frases/fragmentos, as quais denominamos de lapidares, antecipatórias e caracterizadoras e das manifestações rosianas identificadas na correspondência. Primeiramente, o levantamento é feito a partir do estudo do texto de partida. Em seguida, esses elementos são buscados e analisados no texto em inglês e, em um terceiro momento, fazemos comentários e sugestões diante dos fragmentos cuja tradução não nos parece estar de acordo com o efeito de sentido produzido no texto original.

De antemão, é preciso que fique claro que, embora tenhamos acrescentado às tabelas de análise comparativa uma terceira coluna na qual fazemos esses comentários e sugestões, nosso intuito não é propor uma solução definitiva de tradução para os fragmentos selecionados mas apenas chamar a atenção do leitor para as características presentes no texto de partida que, a nosso ver, não poderiam ser perdidas no texto de chegada. Sendo assim, nossas sugestões objetivam apenas reforçar o motivo pelo qual escolhemos determinadas frases e indicar um caminho de reflexão para futuras traduções da mesma obra a serem realizadas por profissionais que são, de fato, tradutores.

O trabalho com esses tipos de frases segue uma das direções que escolhemos para a realização da dissertação de Mestrado intitulada *A providência nos interstícios das histórias rosianas* (LIPORACI, 2008)³. Todavia, naquele momento, trabalhamos apenas com as frases antecipatórias, que sugeriam ou antecipavam momentos cruciais das narrativas estudadas. Para o presente trabalho, ampliamos os tipos devido à abrangência da proposta para a tese. Acreditamos que tanto a elaboração poética desses fragmentos quanto sua inserção em momentos específicos da narrativa são elementos essenciais para o estudo dos mesmos e, conseqüentemente, para o estudo da respectiva tradução.

Com relação aos tipos, optamos por denominá-las assim porque as antecipatórias adiantam o que está por vir, sugerem uma leitura atenta dos fatos narrados e, sobretudo, dos detalhes; as lapidares são breves, precisas e primorosas, portadoras de mensagens fundamentais que, muitas vezes, levam o leitor a refletir a vida além dos eventos constituintes da narrativa; enquanto as caracterizadoras descrevem lugares e personagens de forma sugestiva, como que a situá-los em uma atmosfera de mistério que contribui para o caráter metafísico das narrativas.

Perceber-se-á que essas frases dão à narrativa um tom de verdade encoberta, de aprofundamento daquilo que é dito na superfície do texto e acumulam em si uma carga de significação que substitui poeticamente várias linhas narrativas e descritivas, favorecendo o

³ Curso de Mestrado realizado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Unesp - Araraquara sob orientação da Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel.

caráter sugestivo e providencial das histórias. Elas constituem pontos-chave da obra que são apresentados ao leitor de maneira obscura, sugestiva ou ambígua, para os quais o tradutor deve encontrar correspondentes adequados, uma vez que a clarificação dos mesmos pode pôr a perder o que existe de essencial em cada um deles.

Buscamos, portanto, não o que há de certo ou errado no texto de chegada – mesmo porque tal julgamento não cabe e nada acrescentaria ao objetivo do presente trabalho – mas suas peculiaridades e diferenças em relação ao texto de partida, sobretudo, no que diz respeito ao que o próprio autor considerava como sendo mais relevante para sua obra.

Acreditamos que as frases apontadas são de suma importância no que diz respeito à construção do valor metafísico-religioso da obra analisada e que, quando identificadas pelo tradutor e trabalhadas como marcas textuais da **significância do texto** (termo que será explicado mais adiante), esse valor passa a produzir efeitos de sentido mais próximos daqueles sugeridos na poética rosiana da tradução. Vê-se, portanto, que a tradução mais adequada dos textos em questão está diretamente relacionada à tradução da letra, ou melhor, da significância do texto literário, como a entendem os teóricos Antoine Berman (2007), Mário Laranjeira (2003), Paulo Henrique Britto (2012) e, cremos, o próprio Guimarães Rosa, como pretendemos mostrar com a poética elaborada.

O *corpus* do trabalho é, portanto, composto pelas narrativas selecionadas de *Primeiras estórias*; pelas correspondentes traduções presentes em *The third bank of the river and other stories*; por Edoardo Bizzarri, *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri* (1981); Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti, *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)* (2003); Iná Valéria Rodrigues Verlangieri, *J. Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís* (1993) e pela correspondência encontrada no *Harry Ransom Center*.

A escolha do *corpus* deve-se ao encantamento que *Primeiras estórias* nos despertou no decorrer do Curso de Mestrado, quando desenvolvemos a dissertação sobre a providência nos interstícios de quatro histórias rosianas: “Sequência” e “Substância” de *Primeiras estórias*, “Arroio-das-Antas” de *Tutaméia* e “A história do Homem do Pinguelo” de *Estas estórias*. É constantemente retomado pela crítica o fato de que os contos que compõem essa obra, a um só tempo belíssimos e exatos, fazem transbordar aos nossos olhos elementos poéticos que constituem uma das maiores riquezas da obra rosiana, resultado do trabalho árduo e, ao que tudo indica, prazeroso, do escritor que pensava e repensava quantas vezes possível cada um dos vocábulos e cada uma das construções sintáticas, das macroestruturas narrativas inseridas

em seu texto, em vista dos efeitos de sentido que provocariam. Provas disso são os originais pertencentes ao Arquivo Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP.⁴

O embasamento teórico do trabalho é composto de estudos de quatro tipos: teoria da tradução; ensaios críticos sobre a obra rosiana de modo geral; ensaios referentes às *Primeiras estórias* e trabalhos sobre narrativa e linguagem poética.

Com relação aos estudos sobre tradução, teremos como apoio, principalmente, Antoine Berman – *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2007) –; Mário Laranjeira – *Poética da tradução* (2003); Paulo Henriques Britto – *A tradução literária* (2012); Haroldo de Campos, “Da tradução como criação e como crítica” (2004); Umberto Eco, *Quase a mesma coisa* (2007); Francis Aubert, “Em busca das refrações na literatura brasileira traduzida: revendo a ferramenta de análise” (2006).

Já em relação aos ensaios sobre a obra rosiana de modo geral, recorreremos a textos como os de Antonio Candido, “O homem dos avessos” (1978); Benedito Nunes, “A viagem” (1969); Alfredo Bosi, “Céu, inferno” (1988); Franklin de Oliveira, “Revolução rosiana” (1983); Paulo Rónai, “Os prefácios de *Tutaméia*” (1969), entre outros.

Os principais ensaios consultados referentes às *Primeiras estórias* são: “Nenhures” de Leyla Perrone-Moisés (1990) e “Cirandas da morte – ‘Nenhum, nenhuma’” de Ana Paula Pacheco (2006); “Às sombras frouxas da maternidade” de Cleusa Rios Pinheiro Passos (2000); “Do lado de cá” de Walnice Nogueira Galvão (2008) e “O sentido do trágico em ‘A terceira margem do rio’” de Consuelo Albergaria (1983); “Ser/tão... somente linguagem” de Sérgio Vicente Motta (1992) e “‘A menina de lá’ e ‘Um moço muito branco’: um diálogo mítico” de Vera Lucia Rodella Abriata (2003), entre outros.

Quanto aos trabalhos sobre categorias da narrativa, figuras e linguagem poética, teremos como apoio Alfredo Bosi, *O ser e o tempo da poesia* (2004); Ricardo Piglia, *Teses sobre o conto* (1994); Denis Bertrand, “Figuratividade” (2003), entre outros.

⁴ Consultamos esse arquivo por ocasião da dissertação de Mestrado.

2. A TRADUÇÃO DE TEXTOS POÉTICOS

2.1 A reconstrução da significância

Andemos antes para o reino do transcendente, do poético, do vago.
João Guimarães Rosa (apud BIZZARRI, 1981, p. 74)

É importante ressaltar que nossa pesquisa percorre uma espécie de atalho de retorno em busca das percepções e das vivências do texto traduzido. Segundo Francis Aubert (2003, p. 19), esses retornos,

[...] trilhados apenas ocasionalmente, são, frequentemente episódicos; mas são [...] preciosos, pois são esses percursos retroflexos que nos permitem efetivamente entrever a superação de Babel, com ganho, não com perda, com efeitos não monocórdios, e, sim, polifônicos.

De acordo com esse mesmo especialista em tradução, a correspondência entre Guimarães Rosa e seus tradutores é um dos caminhos possíveis e mais adequados a esse tipo de estudo, uma vez que, por meio dela, deparamo-nos com o crivo do próprio escritor num sentido elucidativo, mostrando-nos que uma tradução não se quer literal nem livre, mas funcional e que, para tanto, deve ir em busca dos mesmos efeitos de sentido do texto original. Optamos, dessa forma, por ter como parte do norte do nosso trabalho cartas trocadas entre Guimarães Rosa e seus tradutores justamente pelo fato de essas cartas assumirem

[...] para além das técnicas, praxiologias e teorizações sobre o traduzir, o valor do retorno. [...] a refração tradutória não se resume a mera escala de maior ou menor “felicidade” nas soluções propostas: retorna, interpretativamente, para fundamentar uma re-leitura da própria obra original, pelos leitores desta mesma obra original. (AUBERT, 2003, p.21)

O motivo pelo qual optamos por trabalhar com a tradução de texto rosiano, em especial com uma coletânea ainda pouco discutida pela crítica, reside no que Aubert (2003, p. 19) escreve no prefácio de *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer Clason* a respeito da unidirecionalidade da tradução. Segundo ele,

A tradução oferece-se, na realidade, como uma ferramenta privilegiada de crítica textual, descortinando e desvelando os mistérios não apenas da re-escrita que é, como, também, da escrita original que tomou como seu ponto de partida.

Mas esta re-escrita, esta re-leitura, esta nova dimensão interpretativa usualmente esgotam-se no espaço de recepção da própria tradução. Enriquecem – sempre a depender da fortuna crítica da tradução – o espaço cultural de chegada, incorporam-se ao acervo e ao *heritage* da língua/cultura de tradução. Contudo, e justamente pela múltipla barreira linguística e cultural que motivou a própria tradução, a re-escrita, a re-leitura, a re-interpretação dificilmente retornam ao espaço linguístico/cultural do texto original. E somente no espaço rarefeito das disciplinas acadêmicas de literatura comparada logra-se, por vezes, entrever reflexos – mais ou menos bem percebidos – deste processo.

Tracemos, então, um breve percurso do que pensam alguns dos estudiosos da tradução com os quais optamos por trabalhar no decorrer da nossa pesquisa. Ver-se-á, como, embora diversas, suas opiniões são, em geral, complementares e extremamente elucidativas no que diz respeito à tradução literária e à sua contribuição em relação aos estudos literários.

Devido à objetividade, clareza e aplicação prática, começamos retomando algumas ideias de Paulo Rónai, presentes em *A tradução vivida* (1993), nas quais esse tradutor e crítico da tradução enumera características que, a seu ver, são essenciais em um bom tradutor. Dentre elas estão: conhecimento profundo das línguas de partida e de chegada; capacidade de identificar os erros cometidos; bom senso; cultura geral, sobretudo, para lidar com as possíveis armadilhas do texto; curiosidade inteligente; desconfiança sempre alerta e, por fim, certa familiaridade com os costumes, história, geografia, folclore e instituições do país de cuja língua traduz.

Esses comentários evidenciam as primeiras dificuldades pelas quais passam todos aqueles tradutores de textos literários comprometidos com a arte que estão, a um só tempo, construindo e reconstruindo. Trata-se, assim, de elementos básicos – sobretudo dado o perfil prático e objetivo da obra em que estão inseridos – sem os quais os próximos passos do processo tradutório não podem ser dados.

Haroldo de Campos, cujas impressões da arte da tradução aproximam-se daquelas de Paulo Rónai, em “Da tradução como criação e como crítica” (2004), ao admitir a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, afirma que tal impossibilidade abre espaço para a recriação desses textos. Paulo Rónai (apud CAMPOS, 2004, p.35) acrescenta a tal conclusão o fato de que é a mesma impossibilidade que faz com que a tradução seja arte. Sendo assim, ambos deixam claro o fato de que, para eles

[...] tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se*

o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele que é de certa maneira similar àquilo que ele denota). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 2004, p. 35)

Nesse mesmo texto, Haroldo de Campos retoma Ezra Pound como exemplo máximo de tradutor-recriador, responsável por desenvolver uma teoria da tradução e uma reivindicação da categoria estética da tradução como criação. Na introdução às *Translations*, Hugh Kenner (apud CAMPOS, 2004, p. 37) afirma que Pound

[...] não traduz palavras [...] ele precisa mesmo desviar-se das palavras, se elas obscurecem ou escorregam, ou se o seu próprio idioma lhe falta [...] Se é certo que não traduz as palavras, permanece como tradutor fiel à **sequência poética de imagens do original**, aos seus ritmos ou ao efeito produzido por seus ritmos, e ao seu **tom**. (grifos nossos)

Kenner (apud CAMPOS, 2004, p.37) fala também sobre a importância do trabalho que precede a tradução, trabalho esse que, segundo ele,

[...] é, por consequência, em primeiro lugar, crítico, no sentido poundiano da palavra crítica, uma penetração intensa da mente do autor; em seguida, técnico, no sentido poundiano da palavra técnica, uma projeção exata do conteúdo psíquico de alguém e, pois, das coisas em que a mente desse alguém se nutriu.

Tudo isso nos leva a crer que a riqueza de uma boa tradução não está na fidelidade ao nível lexical do texto original, mas no modo como o tradutor interpreta esse mesmo nível e os demais níveis de leitura a que essa manifestação o remete, sem deixar que a profundidade se perca. A tradução unicamente do significado do texto e não do tom do que é escrito faz com que a beleza do texto poético se perca uma vez que

[...] a tradução da poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica. (CAMPOS, 2004, p. 43)

Além disso, a tradução deve ser um

[...] produto que só deixe de ser fiel ao significado textual para ser inventivo, e que seja inventivo na medida mesma em que transcenda, deliberadamente, a fidelidade ao significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito do original transladado, ao próprio signo estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material (no seu suporte físico, que muitas vezes deve tomar a dianteira nas preocupações do tradutor) e na sua carga conceitual). (CAMPOS, 2004, p. 43)

Mário Laranjeira em *Poética da tradução* (2003) também reflete acerca da tradução de textos poéticos e afirma que esse tipo de tradução deverá sempre ser “função da sua maneira específica de produzir sentidos” (p.12), maneira essa que ele denomina “significância”. Segundo o ensaísta (2003, p.12), a tradução do texto poético

[...] deve, pois, ultrapassar o patamar do “sentido” com referencialidade exterior ao texto, que enfatiza o significado, para atingir o nível da geração interna de sentidos mediante o trabalho do sujeito na cadeia dos significantes. Traduzir o poema sem perder a poeticidade será, então, traduzir a sua “significância”.

Tomando como ponto de partida a ideia de que no texto poético a língua – o código – deixa de ser apenas um suporte e passa a fazer parte integrante da própria mensagem, Laranjeira (2003, p. 22) reforça o fato de que, nesse tipo de texto, “o significante ganha terreno sobre o significado, prepondera sobre ele, gera-o. O signo deixa de ser arbitrário e, com frequência, o significante sofre profundas perturbações na sua linearidade”. Sendo assim, para esse teórico da tradução, é inadmissível julgarmos o conteúdo de um texto poético como traduzível e sua forma como intraduzível. Para ele, a operação da tradução poética é um trabalho na cadeia dos significantes enquanto geradora de sentidos, portanto, o bom tradutor

[...] que é inicialmente um leitor, deverá partir do poema original com sua estrutura a “ser descrita”, a ser analisada; mas não pode parar aí como diante de um objeto estático, não pode vê-la como um “objeto acabado”. Deve, isto sim, “captar as combinatórias” que constituem a sua significância e, através da dinâmica das relações significantes, “restituir”, “gerar”, na língua-cultura de chegada, uma estruturação que mantenha com a significância do original uma relação homogênea. Ou seja, na tradução do poema, o que se busca transladar não é o sentido, visto como inerente a uma estrutura linguística, mas a significância. (LARANJEIRA, 2003, p. 81).

Entendemos, portanto, poeticidade, como a capacidade do texto de produzir obliquidade semântica mediante processos pelos quais a linguagem poética ultrapassa o simples sentido comum aos textos no nível mimético, para atingir o que Laranjeira chama de

significância. Outra consistente definição de poeticidade é apresentada por Jean Cohen (apud LARANJEIRA, 2003, p. 49), segundo a qual entende-se

[...] poeticidade como o efeito produzido fora do estereótipo [...] com o efeito de tensão não-resolvido entre um modelo que habita com maior ou menor insistência o texto e a emergência de uma possibilidade de dizer coisa diferente ou diferentemente; figura de alteridade do texto que joga com a sua identidade, desloca a sua norma e, fazendo isto, a designa, opera a partir daí numa lógica outra.

Para que a identidade do texto poético não se perca no processo tradutório, Laranjeira (2003, p. 100) propõe que o tradutor leve em consideração tanto os aspectos formais do texto – “a materialidade do poema, a base física da significância” – quanto, e principalmente, o que ele denomina de “gramática da significância” que, por sua vez, envolve o trabalho com elementos como: oposições, palavras com importantes implicações no texto, o modo de expansão da matriz do texto, ambivalências, interpretantes textuais, etc, para que o texto alvo também seja capaz de gerar o sentido existente no texto de partida. Essa é uma das maiores preocupações de Laranjeira no que diz respeito à tradução de textos poéticos: que o tradutor faça com que o texto alvo seja capaz de **produzir o sentido oblíquo** ao invés de simplesmente oferecer um sentido pronto ao leitor. Para tanto, faz-se extremamente necessário que os “elementos palpáveis do signo” sejam respeitados.

Essa postura necessária ao tradutor de poesia ou de prosa que se quer poética, deixa claro o fato de que, nesses casos

[...] o tradutor não pode colocar-se diante de um poema como se colocaria diante de outro texto qualquer. Se a língua do poema é, sob muitos aspectos, uma antilíngua, a atitude operante do tradutor de poemas pouco terá a ver com a do tradutor comum. Tão singular é a posição do texto poético face à operação tradutora que muitos a julgam simplesmente impossível, ou só a aceitam sob rótulos que lhes marquem a especificidade: recriação, reinvenção, re-produção, transcrição, transposição criativa, reescritura, inutrição, etc. (LARANJEIRA, 2003, p. 54)

Tendo em vista o trabalho que Guimarães Rosa desenvolveu na correspondência com seus tradutores, que será discutido mais adiante, fica evidente o fato de que, para ele, nem o desconstrutivismo nem a fidelidade absoluta seriam capazes de traduzir a significância de seus textos. Isso pôde ser constatado com base em comentários dele nos quais ele afirma, por exemplo, que os elementos constituintes do cenário, da realidade sertaneja, do enredo e até mesmo da construção poética que não apresentam um valor relacionado ao sentido

metafísico-religioso da obra, poderiam ser traduzidos de acordo com a vontade do tradutor e/ou do público leitor para o qual a tradução se destinava. Todavia, se algum desses elementos fosse além da aparência documental e constituísse peça chave para cifrar esse sentido superior de sua obra, o tradutor deveria entender e respeitar o efeito de sentido buscado e procurar algo que causasse a mesma sensação no leitor estrangeiro. Nesse sentido, o ponto de vista de Guimarães Rosa parece estar em consonância com o de Laranjeira (2003, p.109), segundo o qual

A atitude desconstrutivista, se levada às últimas consequências, pode conduzir para fora do terreno da tradução e reduzir-se a simples glosas, à produção de novos textos, cuja única ligação com os primeiros seria uma vaga relação de “fontes” ou de “inutrição” [...] Para que haja “tradução”, [...], são necessários vínculos mais estreitos. O conceito de significância [...] exige isso. A margem de autonomia da tradução com relação ao original não me parece que deva ser ilimitada. Quando se fala de homogeneidade na geração do poético na tradução, está-se afirmando que as manifestações textuais da significância devem ser mantidas de modo a, ao mesmo tempo, manter e superar as variações diacrônicas e diatópicas.

Todavia, Laranjeira (2003, p. 126) reconhece a importância ou mesmo a necessidade de certa “infidelidade” no processo tradutório ao afirmar que “[...] não é raro que a fidelidade à significância do texto, que deve sempre prevalecer, imponha, na tradução do poema, infidelidades no nível estritamente semântico como condição para se manter o poético na reescritura”. Segundo ele, “cabe-lhe [ao tradutor] expandir ao máximo os limites das fidelidades e, pela inventividade do seu gênio, recuperar e compensar possíveis perdas de trajeto nos diversos níveis” (2003, p. 129).

Resumidamente, para Laranjeira (2003, p. 125), a fidelidade em tradução poética “será a resultante de um trabalho operado nos níveis semântico, linguístico-estrutural e retórico-formal, integrados todos no nível semiótico-textual onde se dá a significância”. Só o trabalho na cadeia de significantes é capaz de produzir um texto poético autônomo e vivo na língua-cultura de chegada. Além disso, assim como para Paulo Rónai, também para Laranjeira, faz-se extremamente necessário que o tradutor domine a língua do texto original porque

Quem não domina a língua de partida a ponto de poder captar nela o *frisson* gerado pela relação dos significantes originais não pode trabalhar a língua de chegada para criar nesta relações capazes de gerar uma significância semelhante. [...] A tradução é uma reescritura, noutra língua, de uma leitura do texto. (LARANJEIRA, 2003, p. 30/31).

Porém, é importante ressaltar o fato de que, por maior conhecedor e estudioso da língua do texto primeiro e por mais cuidado que seja seu trabalho em todos os níveis mencionados por Laranjeira, o tradutor e, com ele, os estudiosos de tradução, devem ter em mente que

O sujeito da tradução opera o trabalho do traduzir que gera um texto seu. Mas esse trabalho se faz a partir da leitura de um texto que não é seu, leitura que é uma expedição às profundezas do texto alheio para roubar-lhe a centelha viva do fogo sagrado: a significância. Uma vez que o tradutor tenha conseguido acender o seu próprio facho, passa a ter um fogo que é e não é o mesmo, como o poema traduzido é e não é o poema original. [...] Isso significa que a tradução leva as marcas do sujeito tradutor tal como qualquer poema leva, carrega e exhibe as marcas do poeta que o gerou. É, pois, mera ilusão pretender-se fazer uma tradução que não pareça tradução, se com isso se entende uma tradução que não tenha as suas próprias marcas. (LARANJEIRA, 2003, p. 124)

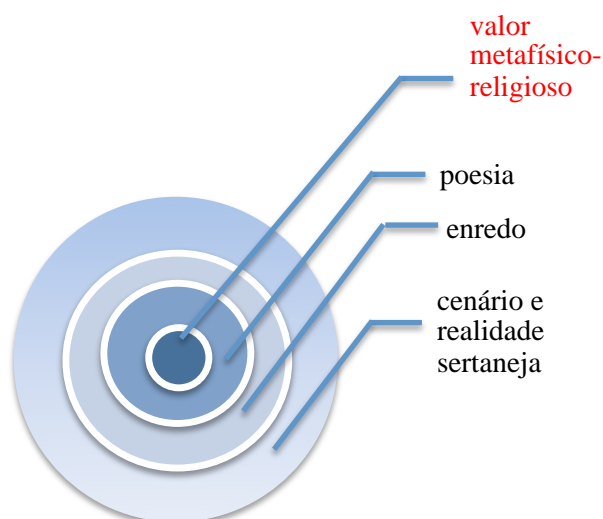
Umberto Eco em *Quase a mesma coisa* (2007, p. 17/18, grifos do autor), compartilha da opinião de Laranjeira e diz que, para ele

[...] traduzir quer dizer entender o sistema interno de uma língua, a estrutura de um texto dado nessa língua e construir um duplo do sistema textual que, **submetido a uma certa discricção**, possa produzir efeitos análogos no leitor, tanto no plano semântico e sintático, quanto no plano estilístico, métrico, fono-simbólico, e quanto aos efeitos passionais para os quais tendia o texto fonte. “Submetido a uma certa discricção” significa que toda tradução apresenta margens de infidelidade em relação a um núcleo de suposta fidelidade, mas que a decisão acerca da posição do núcleo e a amplitude das margens depende dos objetivos que o tradutor se coloca.

Outro importante teórico e crítico da tradução, Antoine Berman, defende também uma tradução que dá abrigo ao estrangeiro em sua obra *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2007) a começar por sua crença na chamada tradução literal. Berman entende como literal, a tradução voltada para a **letra** e não a tradução palavra por palavra. Voltar-se para a letra corresponderia a voltar a atenção para o jogo de significantes, assim como sugere Laranjeira. Para Berman, a procura de equivalentes conduz o tradutor por caminhos que o afastam da letra que deveria ser sua maior preocupação, uma vez que “procurar equivalentes não significa apenas estabelecer um sentido invariante [...] significa recusar introduzir na língua para a qual se traduz a estranheza do original”. Para o tradutor preocupado com equivalências, “a tradução é uma transmissão de sentido que, ao mesmo tempo, deve tornar este sentido mais claro, limpá-lo das obscuridades inerentes à estranheza da língua estrangeira” (BERMAN, 2007, p. 17) e, portanto, retirar do texto de partida o que ele tem de

mais atraente e digno de ser levado para outras culturas: seu modo singular de produzir sentido.

Se retomarmos a avaliação feita pelo próprio Guimarães Rosa (figura abaixo) veremos que, para que o tradutor tente reproduzir as mesmas camadas constitutivas do texto, faz-se necessário, primeiramente, respeitar sua corporeidade que é o que o torna vivo e o que faz com que ele sobreviva durante séculos. Pensando com Berman (2007, p. 70) que a obra transmite “pele – corpo – alma”, tem-se no autor de *Primeiras estórias* uma pele formada pelo conjunto: cenário, realidade sertaneja e enredo, que, quando trabalhado poeticamente, passa a constituir um corpo; esse, por fim, adquire alma quando o conteúdo semântico é dotado de obliquidades, graça, energia e vivacidade que remetem o leitor à temática metafísico-religiosa.



Fonte: elaboração própria.

Sendo assim, para Berman, não há como ser fiel à alma da obra sem que se passe pela fidelidade ao corpo e à pele. Trata-se de um encadeamento de recursos que só atingirão o nível máximo (a alma) se respeitarmos o estrangeiro como tal, portanto, é preciso conhecê-lo e aceitá-lo como outro, ao invés de simplesmente transportá-lo para a língua-cultura de chegada num processo de transferência de significados, de modo a facilitar o acesso dos leitores à obra ou a manter o “belo estilo” retórico.

Berman, assim como Laranjeira, se recusa a falar em teorias acerca da tradução, prefere chamar sua obra de reflexão pelo fato de acreditar ser a tradução uma experiência. Para ele, a tradutologia consiste na “reflexão da tradução sobre si mesma a partir da sua natureza de experiência.” (2007, p. 19). É seguindo essa linha de raciocínio que o autor

propõe uma analítica da tradução para repensar o sistema de deformação da letra do texto que o impede de atingir seu verdadeiro objetivo. Essa analítica parte da localização de treze tendências deformadoras “que formam um todo sistemático, cujo fim é a destruição, não menos sistemática, da letra dos originais, somente em benefício do ‘sentido’ e da ‘bela forma’ (BERMAN, 2007, p. 48). As tendências analisadas por ele são:

- Racionalização: “deforma o original ao inverter sua tendência de base (a concretude) e ao linearizar suas arborescências sintáticas” (BERMAN, 2007, p. 50)

- Clarificação: transformação do indefinido em definido, consiste numa explicação que “visa a tornar claro o que não é e não quer ser no original.” (BERMAN, 2007, p. 51)

- Alongamento: acréscimo que “[...] não acrescenta nada, que só aumenta a massa bruta do texto, sem aumentar sua falância ou sua significância. As explicações tornam, talvez, a obra mais ‘clara’, mas na realidade obscurecem seu modo próprio de clareza. Ademais, o alongamento é um afrouxamento que afeta a rítmica da obra.” (BERMAN, 2007, p. 51).

- Enobrecimento: espécie de retoricização embelezadora que “[...] consiste em produzir frases ‘elegantes’ usando, por assim dizer, o original como matéria-prima. O enobrecimento é portanto somente uma reescritura, um ‘exercício de estilo’ a partir (e às custas) do original.” (BERMAN, 2007, p. 53).

- Empobrecimento qualitativo: “substituição dos termos, expressões, modos de dizer etc. do original, por termos, expressões, modos de dizer, que não tem nem sua riqueza sonora, nem sua riqueza significante ou – melhor – icônica.” (BERMAN, 2007, p. 53).

- Empobrecimento quantitativo: consiste em desperdício lexical, em “atentar contra o tecido lexical da obra, o seu modo de lexicalidade, a abundância” (BERMAN, 2007, p. 54). Há desperdício quando se têm menos significantes na tradução do que no original.

- Homogeneização: “unificar em todos os planos o tecido do original, embora este seja originariamente heterogêneo” (BERMAN, 2007, p. 55). É, basicamente, a resultante das tendências precedentes.

- Destruição dos ritmos: alindar e quebrar a rítmica do texto que faz com que ele passe, por exemplo, de uma tonalidade a outra quando a tradução promovida pelo tradutor rompe, por exemplo, o ritmo mímico da frase.

- Destruição das redes significantes subjacentes: o texto subjacente é formado por significantes-chave que se correspondem e se encadeiam formando “redes sob a superfície do texto, isto é, do texto manifesto, dado à simples leitura.” [...] “A tradução que não transmite tais redes destrói um dos tecidos significantes da obra” (BERMAN, 2007, p. 56/57).

- Destruição dos sistematismos: o sistematismo de uma obra ultrapassa o nível dos significantes e se estende aos tipos de frases e construções utilizadas.

- Destruição ou exotização das redes de linguagens vernaculares: o apagamento dos traços de linguagem correspondentes à região em que o original se insere é “um grave atentado à textualidade das obras em prosa”. Porém, é preciso tomar cuidado no processo de conservação de vernaculares para não exotizá-los, ou seja, destacá-los a partir de uma imagem estereotipada dos mesmos.

- Destruição das locuções: aqui é preciso lembrar que “traduzir não é buscar equivalências” (BERMAN, 2007, p.60), portanto, servir-se delas é o mesmo que atentar contra o processo de geração de sentido da obra.

- Apagamento das superposições de línguas: nesse ponto Berman recorre, dentre outros, à obra do próprio Guimarães Rosa a critério de exemplificação, e lembra que em suas obras o português clássico e falares do Nordeste do Brasil se interpenetram. Isso para mostrar que no processo tradutório essa superposição de línguas tende a se apagar.

Como se vê, a análise dessas tendências deformadoras abrem espaço para uma outra essência do traduzir, segundo a qual a letra deve ser salva e mantida para que a significância do texto original possa estar presente também na sua tradução, como produtora de sentido e não como um sentido pronto e acabado, ou seja, é preciso que o tradutor se esforce para reconstruir o texto de partida com as suas devidas particularidades, ao invés de tentar transmitir para o leitor apenas a interpretação que fez dele.

Embora as tendências apresentadas estejam umas inseridas nas outras, o objetivo principal do nosso trabalho é mostrar até que ponto, na tradução de *Primeiras histórias*, ocorre a destruição de sistematismos presentes no texto original, uma vez que optamos por trabalhar com o levantamento e estudo de frases. É por isso que nas tabelas de análise estarão presentes tanto os fragmentos nos quais esse sistematismo foi parcial ou totalmente desfeito, quanto aqueles nos quais ele foi mantido. Em relação aos primeiros, fazemos comentários na terceira coluna e em relação àqueles que, a nosso ver, estão mais próximos do texto de partida, colocamos apenas um ok. Optamos por manter ambos os tipos de fragmentos nas tabelas justamente pelo fato de eles constituírem um sistema que só faz sentido se visto integralmente e que só produz o mesmo efeito de sentido se for também traduzido como tal.

A análise comparativa pretende mostrar que, dependendo da variedade de soluções apresentadas pela tradutora, a escrita da tradução pode tornar-se assistemática e o que sobra da sistematicidade do original acaba se transformando em inconsistência. Acreditamos que a ausência de coerência nas escolhas feitas durante a tradução pode prejudicar o produto final e

impedir a aceitação da obra pelo público por não dar ao leitor elementos necessários para que ele perceba esse sistema como parte do modo de fazer do autor e como mecanismo instaurador do tom que ele quis dar à narrativa. De acordo com Berman (2007, p. 57/58) “Racionalização, clarificação e alongamento destroem este sistema ao introduzir elementos que, por essência, [ele] exclui.” Veremos, mais a diante, de que maneira isso se dá nas quatro narrativas selecionadas para análise.

Perceber-se-á no decorrer da leitura do presente trabalho que o conceito de tradução como reconstrução da significância está em consonância com a posição de Guimarães Rosa acerca da tradução de suas obras.

2.2 O tom e a tradução

Contexto expressivo e tom sempre andaram juntos.

Alfredo Bosi (2004, p. 116)

Alfredo Bosi (2004, p. 46), em *O ser e o tempo da poesia*, diferencia o discurso cotidiano do discurso poético, afirmando que, no primeiro, devido à alta dinâmica que lhe é característica, muitas vezes as imagens ficam abafadas, quando não abolidas, diferentemente do que ocorre no segundo em que

[...] a imagem reponta, resiste e recrudesce, potenciando-se com as armas da figura. E como se essas armas não bastassem, é o enunciado mesmo que cede o seu estrato mais sensível: o som. [...] A realidade da imagem está no ícone. A verdade da imagem está no símbolo verbal. [...] A palavra criativa busca, de fato, alcançar o coração da figura no relâmpago do instante.

A imagem poética a que Bosi se refere consiste na matéria imaginária do escritor que, para entrar no fluxo da linguagem, o qual requer som e pensamento, adquire o estatuto de figura que, por sua vez, atua como elemento de ligação entre essa matéria imaginária e a forma não apenas adequada, mas poética, para que passe a fazer parte da estrutura do discurso.

Todavia, segundo Denis Bertrand (2003, p. 213), em *Caminhos da semiótica literária*, o figurativo sozinho não basta, ele deve ser sempre a concretização de um tema e esse processo denominado tematização consiste em “[...] dotar uma sequência figurativa de

significações mais abstratas que têm por função alicerçar os seus elementos e uni-los, indicar sua orientação e finalidade, ou inseri-los num caminho de valores cognitivos ou passionais.”

Sendo assim, vê-se que o significado das figuras inseridas no discurso determinam o tema (e vice-versa) e é, portanto, a favor dele que tais imagens são selecionadas e organizadas para que possam produzir os efeitos de sentido almejados pelo escritor. Para Bertrand (2003, p. 215),

[...] uma propriedade mais singular dos discursos figurativos deve ser salientada: é o que se pode chamar ‘profundidade’ do figurativo. [...] a significação figurativa ultrapassa com folga seus significados literais, dotando-se de significações abstratas.

É importante ressaltar que, apesar de uma mesma figura poder ser analisada de diferentes maneiras – desde que elas sejam consistentes – as figuras propõem planos de leitura que, por sua vez, compõem o que a semiótica greimasiana denomina isotopia. As isotopias são responsáveis pela coerência semântica do texto, fazem dele uma unidade e determinam um modo de lê-lo. Isso nos remete ao fato de que, apesar de um texto estar sempre aberto a várias leituras, isso não significa que ele admite toda e qualquer leitura, mas que está aberto àquelas que já estão inscritas nele como possibilidades.

Assim, a figuratividade aqui examinada, que será encontrada nas frases lapidares, antecipatórias e caracterizadoras, abrange todos os níveis da narrativa como narrador, focalização, tempo, espaço, personagens, ação, linguagem e “[...] não é mera ornamentação das coisas; é a tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, em razão de sua imperfeição ou por culpa dela, como que uma possibilidade de além-sentido”. (BERTRAND, 2003, p. 158)”.

A escolha desse conceito amplo de figura deve-se ao fato de ele nos remeter a esse “além-sentido”, ou seja, ao sentido mais profundo da narrativa que, por sua vez, impõe e justifica o emprego de determinadas formas de expressão em detrimento de outras, a favor do efeito que a leitura permite perceber.

A análise das figuras no interior das frases selecionadas é de suma importância para o estudo do aspecto “emocional volitivo” (a entonação) presente nas narrativas estudadas uma vez que

[...] a palavra viva, a palavra completa, não conhece um objeto como algo totalmente dado; o simples fato de que eu comecei a falar sobre ele já significa que eu assumi uma certa atitude sobre ele — não uma atitude indiferente, mas uma atitude efetiva e interessada. E é por isso que a palavra

não designa meramente um objeto como uma entidade pronta, mas também expressa, por sua entonação (uma palavra realmente pronunciada não pode deixar de ser entonada, porque a entonação existe pelo simples fato de ser pronunciada), minha atitude valorativa em direção do objeto, sobre o que é desejável ou indesejável nele, e, desse modo, coloca-o em direção do que ainda está para ser determinado nele, torna-se um momento constituinte do evento vivo em processo. (BAKHTIN, 1939, p. 15)

Buscamos na correspondência com os tradutores indícios da atitude valorativa de Guimarães Rosa em relação ao ato de traduzir e produzir textos e procuramos nas narrativas o modo como essa atitude é entoada através das escolhas que ele faz, principalmente em relação às frases e, dentro delas, às figuras, que insere em seu texto. Dessa forma, podemos analisar até que ponto Barbara Shelby foi fiel ao tom emocional-volitivo do autor quando da tradução de *Primeiras estórias* para o inglês.

Há também outras duas características inerentes ao texto literário que são essenciais para o estudo do processo tradutório desse tipo de composição: a melodia e as pausas internas. Segundo Bosi (2004, p.117) em *O ser e o tempo da poesia*,

Enquanto o ritmo consiste, basicamente, em um ciclo de alternâncias, a entonação, que também envolve sílabas altas, baixas, agudas e graves, possui um “caráter mais ativo e criador [...] quando comparada à estrutura fixa do acento. A melodia, como o andamento, move-se por força da intencionalidade, do querer-dizer, ao passo que o ritmo está, em boa parte, determinado pela natureza prosódica de cada vocábulo.

Uma comparação entre ritmo e melodia mostra-nos que, enquanto a reconstrução do ritmo está relacionada à busca de vocábulos na língua de chegada que produzam determinadas alternâncias de som e, com elas, efeitos de sentido mais próximos do texto de partida, a reelaboração da melodia do texto está bem mais associada à leitura que o tradutor faz do texto fonte, em busca das intencionalidades do autor e dos atos tanto simbólicos quanto lógicos que ele quis transmitir por meio de determinada entonação.

A pausa, por sua vez, potencia o discurso, e “Potenciar o discurso não é, necessariamente, crescer por meio de ampliações. É também podar, restringir, ativar oposições latentes.” (BOSI, 2004, p. 121). Quando associada à entonação, a pausa torna-se ainda mais significativa porque “[...] deixa ressoar a tonalidade afetiva do período: o que continua vivo na consciência do outro é o sentido mais fundo que a entonação despertou.” (BOSI, 2004, p. 128). Porém, para que esse efeito de sentido seja, de fato, produzido também na tradução, é preciso que o tradutor perceba-o e se esforce ao máximo para reconstruí-lo na língua de chegada. Trata-se de uma espécie de ação em cadeia que culmina na tradução da

significância do texto fonte. Bosi (2004, p. 129, grifo do autor) descreve esse processo da seguinte forma:

O ser vibrante do silêncio não depende só da voz que o precede: ela dá o estímulo, mas não é tudo. O outro momento, aquele que mantém a intersubjetividade, o momento da **atenção**, ponta extrema e fina do espírito, é que traz à consciência social o sentido vivo do silêncio. O silêncio dissipado ou inerte sela a morte da mensagem.

Acreditamos que as frases que nos propomos a estudar, bem como as figuras nelas inseridas, dão à narração um tom de mistério ou de verdade revelada e, por vezes, atuam como pausas na narrativa, espécie de silêncios significativos, que abrem espaço para a reflexão, como se convidassem o leitor a atentar para o sentido mais profundo dos fatos narrados.

Também Boris Schnaiderman, em *Tradução, ato desmedido* (2011, p. 31), faz menção à importância da precisão do tom, mesmo que dela decorra certa imprecisão semântica. Segundo Schnaiderman, a busca demasiada da precisão semântica “[...] torna muitas vezes o texto explicativo e duro demais.” Segundo ele, o tom requer “uma preocupação com o efeito artístico e certa leveza, que implica, não raro, em relativa liberdade quanto à semântica pura e simples.”. Ademais, ele deixa claro o fato de que não há razão para o tradutor não se valer de um procedimento tido como caro para o artista criador, principalmente se pensarmos que certas perdas – às vezes, muitas – são inevitáveis e, por si só, deixam de transmitir efeitos de sentido essenciais ao texto de partida.

Em outro item da mesma obra, intitulado “Um momento raro”, Schnaiderman (2011, p. 52/53) volta-se para a publicação da correspondência trocada entre Rosa e seus tradutores – para o italiano e o alemão – referindo-se ao conjunto de cartas como “um documento extraordinário para os que se preocupam com a tradução”, bem como a um e outro tradutor:

Arrisco-me a dizer que Bizzarri captou admiravelmente o cotidiano da tradução, as nuances de expressão típicas de Rosa, enquanto Meyer-Clason levantou com muita ousadia alguns problemas do ato tradutório e conseguiu dar não só passos importantes ligados a ele, mas acabou expressando a própria metafísica da tradução.

Tanto as “nuances de expressão típicas de Rosa” quanto a “metafísica da tradução” atingidas, respectivamente, por Bizzarri e Meyer-Clason, estão relacionadas ao fato de ambos terem buscado captar o modo de produzir sentido do texto rosiano e o tom que deveriam dar às suas traduções para que o mesmo efeito de sentido fosse provocado no texto de chegada.

Nota-se, nas palavras de Schnaiderman, bem como nas de muitos outros teóricos e críticos que celebraram calorosamente a chegada dessas publicações, a relevância desse diálogo entre Rosa e seus tradutores vir à tona, de maneira organizada e com o devido reconhecimento. Trata-se, sem dúvida, de uma chance única de ouvir “falar” o autor de textos literários que encantam, surpreendem, incitam e desafiam leitores nativos de língua portuguesa, discorrendo sobre as potencialidades de seus textos quando re-escritos em outras línguas.

Assim sendo, fazemos o estudo dessa correspondência, que, no nosso caso, engloba também as cartas que Guimarães Rosa trocou com sua tradutora norte-americana, Harriet de Onís, acessível através da dissertação de Mestrado de Iná Valéria Rodrigues Verlangieri (1993).

O recorte que segue, de fragmentos das cartas, foi feito pensando na hipótese de que existem, disseminadas no corpo dos textos rosianos, frases e, dentro delas, figuras, que configuram grande parte do potencial expressivo desses textos, sobretudo por conta da melodia e do tom que carregam, os quais tornam-as essenciais para a tradução mais apropriada da significância do original.

Não ignoramos o fato de que muitos desses fragmentos tratam de obras específicas, mas os recolhemos por lermos nas entrelinhas dos mesmos, indicações valiosas para a tradução da obra aqui estudada – *Primeiras estórias* – e sobretudo, porque, de fato, todos os textos rosianos são derivações de uma mesma poética, guardadas as devidas especificidades.

2.3 A correspondência com os tradutores

Optamos por organizar os fragmentos extraídos da correspondência em quatro tópicos que, a nosso ver, representam aspectos fundamentais do modo como Guimarães Rosa lidava com a questão da tradução de suas obras, a saber: a importância da fidelidade ao original, o valor metafísico-religioso, a construção poética e cenário e realidade sertaneja. A separação dos fragmentos foi feita dessa maneira apenas a critério de estudo, para facilitar a visualização, mas impediu que seguissemos a ordem cronológica da correspondência e também impossibilitou a separação da mesma de acordo com os diferentes tradutores. Todavia, será possível identificá-los pelas seguintes datas: as citações de 1981 referem-se às cartas trocadas com Bizzarri, as de 2003 com Curt Meyer-Clason e as de 1993 com Harriet de Onís.

2.3.1 A importância da fidelidade ao original

Embora Guimarães Rosa sugira que os tradutores, em alguns momentos, não se prendam ao original e, como ele mesmo diz em uma das cartas, “voem por cima” do que ele havia escrito, uma análise mais apurada da correspondência mostra que essas sugestões são minoria e são feitas, ao que tudo indica, por dois motivos: o primeiro consiste na necessidade de motivar o tradutor que se dispôs a fazer o trabalho – pois não podemos deixar de pensar em toda dificuldade que esse tipo de tradução envolve e nos inúmeros momentos em que esses profissionais certamente se cansam de tamanha arduidade –, a essa razão, está relacionado também o fato de que o escritor não pode simplesmente cercear as idéias do tradutor, sobretudo em se tratando de um texto extremamente poético que requer dele toda criatividade, imaginação e dedicação possíveis.

O outro motivo reside no fato de que essa certa liberdade que Guimarães Rosa dá a seus tradutores é acompanhada muitíssimo de perto, por meio das cartas e, dessa forma, qualquer deslize pode ser apontado/corrigido por ele, porque, além de autor da narrativa, ele é conhecedor das línguas de chegada e, por isso, pode discutir possibilidades e propor soluções. Trata-se, portanto, de uma liberdade repleta de limites e não de um convite à pura recriação no sentido de tomar o texto original como um simples mote e reformulá-lo. No caso de Guimarães Rosa, assim como em toda e qualquer tradução literária, é evidente que a narrativa deve ser recriada na língua de chegada, mas, de acordo com o que consta nas entrelinhas da correspondência, esse trabalho de reelaboração deve ser feito visando a correspondência entre texto original e texto traduzido.

Vejamos alguns fragmentos de cartas nos quais essa noção de fidelidade está presente. Em todos eles, os grifos foram feitos por nós no intuito de destacar as passagens que consideramos mais significativas e cada um é, também, seguido de um comentário explicativo.

1	“ Nada do texto original se evaporou, nada foi omitido, tudo ficou preservado... e prestigiado! ” (ROSA, 1981, p. 15, grifos nossos)
---	---

Nesse fragmento, Guimarães Rosa resume bem o que espera de um bom tradutor, fazendo uso de termos como “evaporou”, que nos remete às possíveis perdas; “omitido”, porque, uma vez que o texto foi todo calculado por ele quando da criação, não há razões para

que nenhuma informação tida como essencial seja omitida no decorrer da tradução; e “preservado” que nos dá a impressão de “não alterado”, para que o texto não seja modificado desnecessariamente.

2	<p>“Quanta escolha, quanta vida, quanta sutileza, quanta energia. Com a mesma mão com que Você dá pouso a um beija-flor ou acaricia uma borboleta, também pode demolir um búfalo com um murro. Depois, e mais que tudo, eu sinto que há uma correspondência íntima, um tom anímico de família, um parentesco entre nós dois: eu ‘contínuo’, no texto seu italiano, e, não duvide, em muitas passagens me sinto superado, ultrapassado. O ritmo, a dinâmica, os timbres.” (ROSA, 1981, p. 26, grifos nossos)</p>
---	--

Esse segundo fragmento é extremamente importante porque evidencia a vontade de Guimarães Rosa de permanecer, continuar no texto traduzido. Ele não quer que o texto seja visto apenas como uma tradução feita por esse ou aquele tradutor, ele quer que o leitor saiba qual é a origem do texto e qual é o estilo daquele escritor que o produziu, é por isso que ele procura estimular os tradutores a entenderem seu modo de pensar – falando-lhes tanto a respeito da narrativa em si, quanto da construção poética e de suas intenções e crenças – para que eles tentem compreender seu modo de fazer e que, posteriormente, possam reproduzir essas mesmas características em suas traduções.

3	<p>“Acompanhei tudo, exultei com suas soluções, sutis, sempre ótimas, com a força sustentada das frases, com o vocabulário (!!!), com a riqueza, com as aliterações (!), com a arguta lucidez seletiva – que faz com que Você, em hora e de modo acertadíssimo, sabe escolher se põe o nome <i>indígena</i> da árvore ou opta pelo genérico (!!!); por tudo, enfim. Acho a sua tradução do ‘Duelo’ simplesmente <i>milagrosa</i>. É a única tradução em que nem um tico ou átomo do original se perde, nem por ‘evaporação’ obrigatória, mas, antes, se prestigia e reforça. Você é o homem capaz de traduzir qualquer poesia. Deus é grande.” (ROSA, 1981, p. 129, grifos nossos)</p>
---	--

O fragmento número 3 reforça o que foi dito a respeito do fragmento 1, sobretudo quando Guimarães Rosa diz “nem um tico ou átomo do original se perde”, celebrando as

conquistas de Bizzarri, mas, sobretudo, enaltecendo o fato de a tradução estar muito próxima do texto original.

4	<p>“Você é um MONSTRO. Você entrou em todas as células do livro, arejando-o sem o amarrotar, trazendo-lhe vida e ‘rugiada’. (Que estupendo. Até a língua italiana, de que eu já tanto gostava, abriu-se agora para mim em pétalas mais aos milhares, em dimensões novas, com gruta de Aladino!) Depois, o tom, o vigor, a movimentação elástica, os ritmos, a energia geral sustentada – Você, milagrosamente, atendeu a tudo: mas mais, mais para diante, mais avante, mais à frente. Fico tonto.” (ROSA, 1981, p. 164, grifos nossos)</p>
---	---

Também aqui, a expressão “arejando-o sem o amarrotar” transmite a ideia de que algumas saídas são aceitáveis porque acabam arejando, aliviando um pouco a leitura do texto, porém, lembrando que ele não deve ser amarrotado, ou seja, mal trabalhado, como que feito às pressas, sem cuidado.

5	<p>“Os versos, as quadras, meu Deus! E o milhão de soluções, sempre felizes, as sutis correspondências procuradas e achadas, os prodígios, de mágico, sim, inacreditáveis. A dosagem exata, o nenhum desperdiçar, a corajosa ousadia sempre que possível, mas aproveitando o extremo limite do possível, a sabedoria, a cultura, o bom-gosto, a riqueza vocabular, a agudez, a eficácia. Sempre, a poderosa lucidez. A inteligência. Você recria, reinsufla, remagnetiza, reinmanta.” (ROSA, 1981, p. 165, grifos nossos)</p>
6	<p>“A correspondência é exata, não há deturpações, as boas soluções são de grande felicidade. Fiquei muito contente. Agradeço-lhe e felicito-o.” (ROSA apud BUSSOLOTI, 2003, p. 83, grifos nossos)</p>
7	<p>“O que penso, porém, é que a língua alemã permitirá, seguramente, versão mais bela e completa [se comparada às versões francesa e inglesa], cingindo muito mais estreitamente o texto original, e assim não duvido de que suas traduções vão ser as primeiras, as mais vivas. Desde já, por isso lhe estou infinitamente grato.” (ROSA apud BUSSOLOTI, 2003, p. 95, grifos nossos)</p>

Os fragmentos 5, 6 e 7 contribuem para o mesmo fim ao tratarem da importância da correspondência entre texto original e tradução. Guimarães Rosa parabeniza, por exemplo, a

coragem de Bizzarri no fragmento 5, mas não deixa de se manifestar acerca dos limites dessa coragem em expressões como “a dosagem exata” e “o nenhum desperdiçar”. O fragmento 7, por sua vez, evidencia a preferência do autor pela proximidade com o texto original, destacando, inclusive, que esse tipo de tradução tende a ser a mais “viva”.

8	<p>“Mas, principalmente, acho que, o Amigo, dispondo já desse primeiro arrimo, poderá realizar tradução muitíssimo melhor e maior, mais bela em si e mais fiel às sutilezas do texto.” (ROSA apud BUSSOLOTI, 2003, p. 116, grifos nossos e grifos do autor)</p>
9	<p>“Para tanto, porém, o confronto com o original terá de ser feito linha por linha, palavra por palavra, vírgula por vírgula, PENSAMENTO POR PENSAMENTO. Muita coisa, naturalmente, terá de perder-se, de evaporar-se, por intraduzível. Mas, que não sejam as coisas vivas, importantes.” (ROSA apud BUSSOLOTI, 2003, p. 116, grifos nossos e grifos do autor)</p>
10	<p>“Sei que o Amigo, agora, vai reler tudo, frase por frase, como eu faço. Comparar com o original; comparar com o Bizzarri. Meditar cada frase. Cortar todo lugar-comum, impiedosamente. Exigir sempre uma ‘segunda’ solução, nem que seja só a título comparativo. A gente não pode ceder, nem um minuto, à inércia. ‘Deus está no detalhe’, um crítico disse, não sei mais quem foi. (Exemplo: no começo do ‘Dão-Lalalão’, eu pus ‘Sua alma, sua calma’. Nisto, aproveitava, transformada, a velha expressão ‘sua alma, sua palma’). Daí, decorre um ‘movimento e direção’: para meditar-se a vida.” (ROSA apud BUSSOLOTI, 2003, p. 237, grifos nossos)</p>

Já os fragmentos 8, 9 e 10, embora também se refiram à importância da fidelidade, tocam sutilmente em um aspecto complementar deste, que consiste na tradução dos detalhes, porque, segundo Rosa, eles guardam aspectos essenciais para a compreensão mais profunda da obra. Os termos “sutilezas do texto” e “as coisas vivas, importantes” se referem justamente às passagens da narrativa que, embora tenham aparência simples ou soem como desnecessárias aos olhos do tradutor – seja uma metáfora, uma frase curta, o nome de um lugar, um modo de olhar, uma cor, uma certa iluminação – mas que, na opinião de Guimarães Rosa, não podem de forma alguma passar despercebidamente pelo tradutor, porque é esse conjunto de sutilezas que ambienta a narrativa e que tende a deslocar o enredo “para cima”, como ele mesmo diz, rumo ao mistério. As frases “Meditar cada frase” – no sentido de construí-la cuidadosamente – e “Deus está no detalhe”, reforçam a razão pela qual ele quer

que os tradutores atentem para essas sutilezas expressivas e reconstruam-nas em seus textos também como tais, ou seja, com a aparência de detalhes, para que, assim como eles [os tradutores], os leitores também tenham que refletir e querer enxergar o que existe por trás de cada uma delas, ou o que o conjunto delas – uma vez dispersas no corpo do texto – nos quer levar a ver.

11	<p>“Acima de tudo estava a exigência: como devo me expressar para alcançar o mesmo efeito? Em seu caso, o aspecto plástico, sentencioso, a metáfora, a parábola frequentemente só transmitem o seu sentido quando analisamos, recompomos a frase e a averiguamos em seus aspectos conceptuais, lógicos e metalógicos. Mas quando captei o que o poeta quis dizer, dei à versão alemã sempre que possível uma forma poética equivalente, distanciando-me de uma tradução interpretativa. Toda interpretação mata a poesia à medida que dá mastigado para o leitor o que este deveria captar com sua imaginação.” (MEYER-CLASON apud BUSSOLOTI, 2003, p. 153, grifos nossos)</p>
12	<p>“[...] se quiser que eu entenda completamente o que o Senhor quis dizer, então por favor traduza a magia de sua expressão para a lógica de uma linguagem de <i>commom-sense</i> para que eu possa transplantá-la para a magia de minha versão. Só assim é possível criar uma língua idiomáticamente equivalente.” (MEYER-CLASON apud BUSSOLOTI, 2003, p. 302, grifos nossos)</p>

Os fragmentos de número 11, 12 foram selecionados justamente para ilustrar como Meyer-Clason entendeu o modo de trabalhar o texto rosiano e a importância da correspondência entre os textos. Ele chega a pedir que Guimarães Rosa explique em *commom-sense* a magia expressiva que ele terá que reconstruir com certo *nonsense* significativo e diz também que busca fugir de qualquer tipo de tradução interpretativa. É esse tipo de atitude que o escritor mineiro parece esperar de seus tradutores. Interessante é notar também que é exatamente isso que ele faz – explica em *common-sense* – nas inúmeras listas de palavras que os reenvia, na tentativa de esclarecer como chegou a determinado termo, o porquê de tê-lo escolhido e o efeito de sentido que essa opção provocaria.

13	<p>“A tradução [do conto “A hora e a vez de Augusto Matraga” feita por J.C.Ghiano e Nestro Kraly] é, de modo geral, <i>razoável</i>, nela reconheço o bem intencionado esforço. Receio, ademais, que o meu julgamento se tenha feito excessivamente rigoroso, porquanto, tendo escrito os contos como quem escrevesse poesia, fiquei exigindo deles, mesmo inconscientemente, que os traduzissem como se se tratasse de poemas. Houve, porém, realmente, várias deficiências, no todo: incorespondências, omissões de detalhes, erros na seriação dos fenômenos, perda de dinamismo, infidelidades semânticas, inexatidões, traição aos ritmos e contra o tom geral – que no meu texto quer ser intencionalmente novo e anti-lugar-comum. Muitos desses erros, ocorrendo em passagens sem dificuldade e simples, dão ideia de uma versão pouco objetiva, e apressada. O mais sério, entretanto, foram as palavras traduzidas arbitrária e absurdamente [...]” (ROSA apud VERLANGIERI, 1993, p. 60, grifos nossos)</p>
----	--

A escolha desse fragmento deve-se ao fato de, nele, Guimarães Rosa falar abertamente a Harriet de Onís sobre tudo que lhe incomodou nessa tradução, para o espanhol, do conto “A hora e vez de Augusto Matraga” realizada por Juan Carlos Ghiano e Néstor Kraly e publicada na revista “Ficción”. Nessa passagem, o autor destaca a importância de os tradutores levarem em consideração o fato de suas narrativas serem essencialmente poéticas e de atentarem, portanto, para a necessidade de reconstrução, na tradução, dos detalhes, da ordem e do dinamismo presentes – e fundamentais – no texto original.

2.3.2 O valor metafísico-religioso

Os fragmentos destacados a seguir apresentam, ainda que de forma um tanto quanto abstrata, o que imaginamos que Guimarães Rosa entenda por valor metafísico-religioso e, neles, é possível verificar algumas das estratégias construtivas empregadas pelo autor no intuito de inserir esses aspectos no corpo de suas narrativas.

14	<p>“[...] vejo que coisa terrível deve ser traduzir um livro! Tanto sertão, tanta diabrura, tanto engurgitamento. Tinha-me esquecido do texto. O que deve aumentar a dor-de-cabeça do tradutor, é que: o concreto, é exótico e mal conhecido; e, o resto, que devia ser brando e compensador, são as vaguezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou, com uma e outra como as asas, ascender a incapturáveis planos místicos. Deus te defenda.” (ROSA, 1981, p. 37, grifos nossos)</p>
15	<p>“[...] sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita; antes, talvez, como o Riobaldo do ‘G.S. : V.’, pertença eu a todas. E especulativo, demais. Daí, todas as minhas, constantes, preocupações religiosas, metafísicas, embeberem os meus livros. Talvez meio-existencialista-cristão (alguns me classificam assim), meio neo-platônico (outros me carimbam disto), e sempre impregnado de hinduísmo (conforme terceiros). Os livros são como eu sou.” (ROSA, 1981, p. 90, grifos nossos)</p> <p>“[...] como eu, os meus livros, em essência, são ‘anti-intelectuais’ – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente. Por isso mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) *enredo: 2 pontos*; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos.” (ROSA, 1981, p. 90, grifos nossos)</p>

No fragmento número 14 ele se refere a “vaguezas intencionais”, sempre presentes em sua obra, sobretudo naquelas mais carregadas de poeticidade. Textualmente falando, essas vaguezas se fazem presentes, por exemplo, em descrições sugestivas, dúvidas levantadas, acontecimentos não justificados e nas frases antecipatórias, caracterizadoras e lapidares. A construção das personagens, como Riobaldo – citado no fragmento 15 – também envolve as crenças e os questionamentos próprios do autor e muitas das personagens são embebidas em uma atmosfera poética que, contudo, não tira delas a capacidade reflexiva, pelo contrário, acaba por coagi-las a refletir sobre os mistérios do mundo diante dos acontecimentos que lhes são impostos.

16	<p>“Mas, enfim, não creio que esses nomes de plantas e árvores, à guisa de documentação, sejam importantes. Andemos antes para o reino do transcendente, do poético, do vago.” (ROSA, 1981, p. 113, grifos nossos)</p>
----	---

O fragmento de número 16 se refere à “transcendência”, ao “poético” e ao “vago” que, assim elencados, resumem o “reino” no qual Rosa gostaria que seus tradutores permanecessem. É o trabalho com a linguagem poética que vai produzir o efeito de sentido de algo “vago”, que acaba retirando o leitor do lugar-comum, para fazê-lo buscar possibilidades de sentido em planos mais elevados. É por isso que a força expressivo-sugestiva da linguagem deve ser fundamentalmente mantida, para que o tradutor não corra o risco de explicar ao invés de sugerir.

17	<p>[Sobre a tradução do seguinte trecho de <i>Grande sertão: veredas</i>] “O que lembro, tenho.” – traduzido como: “<i>My memories are what I have</i>” “[...] a afirmação é completamente diferente... Riobaldo quer dizer que a memória é para ele uma <i>posse</i> do que ele viveu, confere-lhe <i>propriedade</i> sobre as vivências passadas, sobre as coisas vividas. Toda uma estrada metafísica pode ter ponto-de-partida nessa concepção.” E o que os tradutores entenderam, chatamente, trivialmente, foi que Riobaldo, empobrecido, em espírito, pela vida, só possuísse agora, de seu, suas lembranças. Um lugar-comum dos velhos. Justamente o contrário. Viu? Tanto mais que, seguindo-a imediatamente, a pequenina frase que completa é, no original: “Venho vindo, de velhas alegrias.” E eles verteram: “<i>I am beggining to recall bygone days</i>” Aí, toda a dinâmica e riqueza irradiadora do dito se perderam! Uma pena. Tudo virou água rala, mingau.” (ROSA apud BUSSOLOTI, 2003, p. 114, grifos nossos)</p>
----	--

O fragmento de número 17 é um bom exemplo de como esse valor metafísico religioso está presente no texto. Nele, Guimarães Rosa dá um exemplo para Meyer-Clason de como Harriet de Onís havia traduzido uma frase, provocando o empobrecimento do sentido original e retirando dela todo o potencial reflexivo. A pequena frase “O que lembro, tenho” pode levar o leitor a pensar na importância das lembranças e no fato de que, ao fim da vida, elas são o que temos de mais importante, algo que ninguém é capaz de nos tirar e que permanecerá conosco. Ademais, são essas vivências – gravadas em lembranças – que nos transformam e nos fazem ver a vida com outros olhos, enxergar outras possibilidades e, inclusive, - como no

caso de Riobaldo – depois de tudo transcorrido, refletir acerca do que foi ou deixou de ser. A tradução “*My memories are what I have*” apresenta um tom completamente contrário, de resignação, como se essas memórias fossem coisa pouca, insignificante, apenas restos do passado, a única coisa que restou. Ademais, a frase que segue essa afirmação, “Venho vindo, de velhas alegrias” reforça o aspecto positivo da primeira e difere, portanto, do tom entristecido da versão em inglês.

18	<p>“Bem que Sete-de-Ouros se inventa, sempre no seu”: (Aqui, a Sra. Terá mais de ‘sentir’ que de apreender. Porque o Sete-de-Ouros começa a mostrar-se ‘metafisicamente’.) Mas, mais ou menos: Bem, Sete-de-Ouros se encontra consigo mesmo, se reencontra, se harmoniza com sua ‘essência’ (profunda)... (ROSA apud VERLANGIERI, 1993, p. 192, grifos nossos)</p>
----	---

Outro exemplo significativo está nessa correspondência trocada com a própria Harriet de Onís a respeito da tradução de “O burrinho pedrês”, no qual Guimarães Rosa destaca a importância de a tradutora **sentir** a força expressiva do texto antes de traduzi-lo. O modo como o burrinho é descrito, por exemplo, é extremamente importante, sobretudo a frase “Bem que Sete-de-Ouros se inventa, sempre no seu”, que dá início à caracterização metafísica dessa personagem. Se essa passagem não for reproduzida, toda uma rede de significação ficará prejudicada porque ela é construída durante toda a narrativa, por meio da inserção de frases lapidares como essa.

19	<p>“Terminei recentemente ‘Campo geral’. Creio que foi o meu melhor resultado entre todas as narrativas do <i>Corpo</i>. Um poema magnífico. O Senhor acreditará se eu lhe disser que o mais importante (para mim) nesta narrativa não existe mais em nossa latitude: o constante sobe e desce da alma, como espelho do mundo, a consciência como medida e meio de todas as coisas, como balança onde se pesa e como o homem se afirma diante do homem, diante da criação, diante de Deus.” (MEYER-CLASON apud BUSSOLOTI, 2003, p. 198, grifos nossos)</p>
20	<p>“Sei que o Amigo, agora, vai reler tudo, frase por frase, como eu faço. Comparar com o original; comparar com o Bizzarri. Meditar cada frase. Cortar todo lugar-comum, impiedosamente. Exigir sempre uma ‘segunda’ solução, nem que seja só</p>

	<p>a título comparativo. A gente não pode ceder, nem um minuto, à inércia. ‘Deus está no detalhe’, um crítico disse, não sei mais quem foi. (Exemplo: no começo do ‘Dão-Lalalão’, eu pus ‘Sua alma, sua calma’. Nisto, aproveitava, transformada, a velha expressão ‘sua alma, sua palma’). Daí, decorre um ‘movimento e direção’: para meditar-se a vida.” (ROSA apud BUSSOLOTI, 2003, p. 237, grifos nossos)</p>
--	--

O fragmento 19 é, na verdade, uma confissão, por parte de Meyer-Clason do que ele sentiu após ler e trabalhar com “Campo geral”. Essa impressão reflete bem o modo como o trabalho com o texto rosiano pode levar o leitor, no caso, também tradutor, à reflexão metafísica e/ou religiosa. Nesse caso, a história de Miguilim levou-o a refletir acerca de valores como as oscilações da alma, o papel da consciência e a afirmação do homem. Talvez ele tenha sentido que esse foi seu melhor trabalho realizado até aquele momento pelo fato de ter conseguido perceber e reconstruir – cifrar novamente – esse conjunto de valores no texto em alemão. Essa abertura que o texto literário dá ao leitor para refletir sobre a vida é apontada também, por Guimarães Rosa, no final do fragmento 20.

21	<p>“Penso que tem que a gente tem de trabalhar deste jeito. Depois de algumas vezes, o espírito, provocado, se estimula, e passa a fornecer logo, de primeira mão, soluções nessa linha. E tudo corre bem, fecundamente.”</p> <p>“Naturalmente, nela [a tradução feita por Bizzarri] há trechos e passagens ‘obscuros’. Mas o <i>Corpo de Baile</i> tem de ter passagens obscuras! Isto é indispensável. A excessiva iluminação, geral, só no nível do raso, da vulgaridade. Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada ‘realidade’, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro.” (ROSA apud BUSSOLOTI, 2003, p. 238, grifos nossos)</p>
----	---

Já o fragmento 21 trata da importância de o texto sugerir mais e dizer menos e, portanto, da necessidade de o tradutor não esclarecer nada daquilo que é apresentado obscuramente no texto original. O obscuro é tido, por Rosa, como um convite às especulações metafísicas e religiosas, por meio dele, o autor deixa uma porta entreaberta para que o leitor

que se sentir instigado pelo texto possa entrar. Sendo assim, qualquer tipo de explicação que o tradutor possa vir a dar a respeito dessas passagens obscuras, acabarão com o intuito primeiro das mesmas, que é justamente desviar o leitor do senso-comum, “do óbvio, do frouxo” e conduzi-lo a reflexões menos chãs. Essa relação lógica *versus* mistificação, está presente, em diferentes graus, em toda a obra do autor, mas, sobretudo, em *Primeiras estórias*, em cujas narrativas temos a sensação de que há sempre um aspecto lógico da realidade sendo colocado à prova.

22	<p>“A língua, para mim, é instrumento: fino, hábil, agudo, abarcável, penetrável, sempre perfectível, etc. Mas sempre a serviço do homem e de Deus, do homem de Deus, da Transcendência. Exatamente como o Amigo entendeu, sentiu e compreendeu. Estamos juntos, nós dois. Alegro-me imensamente com isso.” (ROSA apud BUSSOLOTTI, 2003, p. 412, grifos nossos)</p>
----	--

Por fim, no fragmento 22, Guimarães Rosa afirma fazer uso da linguagem como um elo que o comunica com Deus, com os homens e com a transcendência. Essa é, de fato, sua principal justificativa para tanto trabalho e lapidação da linguagem, porque essas questões são trazidas à baila em meio a contextos os mais diversos, com raras referências diretas, sendo que é o arranjo do texto – o modo como a história é introduzida e narrada, como cada personagem é caracterizada, como a problemática é desenvolvida e o desfecho é preparado – que permite que o leitor atento alcance essas outras dimensões.

2.3.3 A construção poética

No caso da obra rosiana, se o leitor se limitar a fazer uma leitura de superfície, ele certamente já se impressionará com as características lingüísticas e estilísticas do autor no plano da expressão, porém, ao fim da leitura, ele provavelmente se fará a seguinte pergunta: “onde exatamente ele [o escritor] quis chegar contando essa história?”. Segundo Guimarães Rosa é dessa sensação de incompletude que surgem as mais profícuas indagações, aquelas às quais ele se refere em várias de suas cartas como sendo essenciais para a intenção primeira de sua produção artística. Vejamos o que os fragmentos falam sobre essa questão.

23	<p>“Naturalmente, eu mesmo reconheço que muitas das ‘ousadias’ expressivas têm de ser perdidas, em qualquer tradução. O mais importante, no livro, o verdadeiramente essencial, é o conteúdo. A tentativa de reproduzir tudo, tudo, tom a tom, faísca a faísca, golpe a golpe, o monólogo sertanejo exacerbado, seria empreendimento gigantesco e chinesamente minuciosíssimo, obra de árdua recriação, custosa, temerária e aleatória. Sei que nem o editor, nem o tradutor, nem o autor, podemos correr tamanho risco. E pensando assim, reconheço também que temos de fazer sacrifícios. Mas, não tanto quanto os que se verificaram na tradução americana.”</p> <p>“Acho que eles simplificaram demais, em certas passagens. Principalmente, cortaram muita coisa boa e muita coisinha importante.” [...]</p> <p>“A meu ver, em três particularidades, pelo menos, o leitor alemão se diferencia do leitor norte-americano, com relação a um romance destes: 1) quanto ao pensamento metafísico; 2) a visão mais minuciosa das paisagens da natureza; 3) a poesia implícita. Creio crer que, quanto a esses três pontos, o alemão (assim como os escandinavos, etc.) reage de modo positivo; enquanto que os americanos reagem mais para o meio-negativamente.” (ROSA apud BUSSOLOTI, 2003, p. 113, grifos nossos)</p>
24	<p>“Não raro, mesmo, chegam [os tradutores para a língua inglesa] a desfigurar o que o autor quis dizer, tirando-lhe a energia dialética, o sopro de sua Weltanschauung [visão de mundo].” (ROSA apud BUSSOLOTI, 2003, p. 113/114, grifos nossos)</p>
25	<p>Outra “curta frasezinha [...] ‘O sol entrado.’. Eles acharam isso sem importância, e omitiram-no. Não viram: 1) que aquela anotação, ali, pontuava, objetiva, energicamente, o trecho, numa brusca mudança ou alternância, relevante para o ‘ritmo emocional’ do monólogo; 2) que essa brusca mudança guarda analogia com as ‘pontuações da música moderna.” (ROSA apud BUSSOLOTI, 2003, p. 114/115, grifos nossos)</p>
26	<p>“Apoiado por minha própria aptidão e por minha longa estadia no Brasil, creio ter encontrado e mantido durante todo o livro o tom, o ritmo, o movimento interno, o ponto de partida anímico de sua obra.” (MEYER-CLASON apud BUSSOLOTI, 2003, p. 148, grifos nossos)</p>
27	<p>“Uma coisa, a mais importante, ela [a língua artificial criada por CMC] tem em comum com o original; o pathos emotivo.” (MEYER-CLASON apud BUSSOLOTI, 2003, p. 147, grifos nossos)</p>

No fragmento 23, considerando todas as inevitáveis dificuldades lingüísticas que os tradutores têm de enfrentar, Rosa acaba reiterando a sugestão de que, para ele, o conteúdo é o mais importante. Claro que isso não significa que os autores poderiam escrever como quisessem desde que provocassem o mesmo efeito de sentido – mesmo porque isso não seria possível uma vez que forma e expressão caminham juntas, sobretudo, nesse tipo de construção literária – mas sim, que eles deveriam estabelecer prioridades e, nesse caso, a primeira delas deveria ser manter o sentido do texto sempre “elevado”, o que exige um trabalho maior de leitura, análise, compreensão e reconstrução do efeito estético produzido pelo texto. Caso o trabalho com a língua tenha que ser modificado – e na grande maioria das vezes ele o é devido às limitações e possibilidades outras da língua de chegada – é preciso que esse trabalho continue sendo realizado, talvez em outros vocábulos, recorrendo a outras possibilidades poéticas, mas, acima de tudo, mantendo as vaguezas intencionais e tentando surpreender e mobilizar o leitor como o faz o texto original.

A crítica feita nesse mesmo fragmento em relação à tradução americana refere-se, justamente ao fato de o autor ter sentido que os tradutores deveriam ter se esforçado mais para entender o que é essencial e o que é secundário no que se refere à produção da significância do seu texto. Sua maior decepção não está relacionada à ausência de rimas, assonâncias, aliterações ou demais recursos poéticos, mas ao fato de passagens poéticas extremamente significativas, serem traduzidas literalmente, explicadas ou simplesmente omitidas. Embora o trabalho com a linguagem seja fundamental dentro da poética rosiana, ele continua sendo um caminho para que se chegue ao mistério das coisas, dos homens e da transcendência. Segundo Guimarães Rosa, é preciso, portanto, que a linguagem seja suporte de um conteúdo que tocará o leitor das mais diversas maneiras e, se não tocar, de nada valeu todo o trabalho poético. Por tudo isso, torna-se necessário manter a “energia dialética” (fragmento 24), o “ritmo emocional” (fragmento 25), “o ponto de partida anímico” da obra (fragmento 26), enfim, o “*pathos* emotivo” (fragmento 27) como objetivos principais do tradutor.

28	<p>“[...] tentei todos os meios para salvar três coisas que me cativaram muitíssimo no ‘Sertão’: 1) a aliteração. Nada dá à língua tanto ‘go’, tanto porte e impulso quanto ressonâncias e sons idênticos. 2) As expressões idiomáticas, as rimas e os provérbios. 3) Os trechos de elevada poesia. Portanto, aqueles nos quais o senhor revela e esboça o mundo em frases lacônicas, em <i>aperçus</i>, em imagens expressivas.” (MEYER-CLASON apud BUSSOLOTI, 2003, p. 152, grifos nossos)</p>
----	---

A busca da inter-relação entre linguagem e valor metafísico-religioso está descrita, também, na passagem 28 em que Meyer-Clason resume os três aspectos que mais o cativaram em *Grande sertão: veredas*: aliterações, expressões idiomáticas, rimas, provérbios e trechos de elevada poesia. Os últimos, sobretudo pelo fato de revelarem o mundo em frases concisas, sugestões e imagens carregadas de significado. É esse tipo de trabalho que Guimarães Rosa descreve no fragmento 29 como ideal para a tradução de seus textos. Ele espera que o tradutor trabalhe o mais minuciosamente possível cada detalhe da narrativa, pois eles são extremamente reveladores, mas sem que essa revelação se faça de forma explícita, mas por meio dos efeitos de sentido provocados no leitor. Daí advém a ideia, introduzida por Meyer-Clason e confirmada por Guimarães Rosa, de que em sua poética, o ser humano vem primeiro que a linguagem, ou seja, ele se sente responsável por relacionar a língua, o homem e Deus (e fazendo-o, acaba por se relacionar com os três também) provocando sensações no leitor que farão com que ele saia do lugar-comum, se surpreenda com a força da linguagem e medite a vida na tentativa de melhor entendê-la.

2.3.4 Cenário e realidade sertaneja

Poucos são os momentos nos quais Guimarães Rosa ressalta a importância de os nomes de animais, plantas e lugares serem traduzidos à risca. Embora ele comente cada uma das questões vocabulares levantadas pelos tradutores nas listas de palavras que os enviava, esse parece ser o aspecto da tradução no qual ele dá, de fato, mais espaço para que o tradutor possa se mover de acordo com o público que receberá a obra. Por isso, o autor sempre pede para que eles tenham em mente os leitores na língua de chegada e procurem tomar essas decisões com base nas características da público que receberá a obra. Caso sejam leitores mais receptivos ao exótico, seria bom que deixassem alguns nomes ou inventassem outros, justamente para que o texto possa causar o choque, o “frêmito”, de que ele fala. Porém, caso se trate de um público um tanto mais conservador, é bom que os nomes sejam traduzidos ou reiterados em notas de rodapé, para que os leitores não se sintam tão desafiados a ponto de desistirem de ler e de se aproximar da obra. Claro que, inclusive essa postura, oscila em relação a diferentes tradutores. Uma vez que Guimarães Rosa parece estar bem mais a vontade com Edoardo Bizzarri e Meyer-Clason – em termos, inclusive, de confiança no trabalho que desenvolvem – do que com Harriet de Onís, ele dá mais espaço para os primeiros e guia mais essa segunda – mesmo quando não é chamado para fazê-lo – pelo fato de temer que ela não capte no texto em inglês as sugestões fundamentais do texto em português.

Todavia, é importante ressaltar que algumas dessas “coisinhas” de aparência simplesmente documental, podem estar entre os fragmentos cuja união – além da interpretação individual – remete o leitor para o sentido metafísico-religioso da obra. É por isso que o texto requer tantas releituras antes de ser concluído, para que o tradutor tenha a chance de identificar todos esses complementos, distingui-los entre essenciais e secundários e também traduzi-los como tal. É evidente que as denominações “essencial” e “secundário” não parecem ser adequadas em se tratando de produções rosianas, uma vez que, em suas obras, temos sempre a impressão de que não há nada sobrando, porque ele já havia retirado todo o excesso necessário durante o processo contínuo de revisão de seus textos. Porém, uma vez que estamos no âmbito dos estudos de tradução, lembrando de todas as limitações nele envolvidas, acreditamos ser interessante tomarmos como ponto de referência a pontuação que Guimarães Rosa aponta em carta para o tradutor italiano (fragmento 15) na qual ele elenca essas prioridades, sem, contudo, dissociá-las. Sendo assim, durante as análises que fazemos, nesta tese, das narrativas de *Primeiras estórias* não ignoramos as características referentes ao cenário e à realidade sertaneja, mas damos ênfase ao modo como os outros dois elementos – de maior pontuação – a poesia e o valor metafísico/religioso são arranjados, para vermos o que foi reconstruído ou não, até que ponto a tradução de Barbara Shelby se aproxima ou se distancia da poética rosiana e para que possamos fazer sugestões diante dos fragmentos que identificamos como dissonantes.

2.4 A poética rosiana nas entrelinhas dos prefácios de *Tutaméia*

Uma vez que o embasamento teórico do presente trabalho tem como um de seus apoios a correspondência trocada entre Guimarães Rosa e seus tradutores, por meio da qual levantamos uma espécie de poética rosiana da tradução, faz-se necessário complementá-la com informações advindas de outra fonte, que consiste nos prefácios de *Tutaméia*, também intitulado “Terceiras estórias”. Apesar das diferenças, é inegável a proximidade entre esses dois livros – *Primeiras estórias* e *Tutaméia* –, sobretudo, pelo fato de ambos serem constituídos pelo que o autor denominava “estórias”. Segundo Paulo Rónai (apud ROSA, 2001, p. 14/15), em “Os prefácios de *Tutaméia*”, essa obra “apresenta-se com agressiva vitalidade, evocando inflexões de voz, jeitos e maneiras de ser do homem e amigo [Guimarães Rosa].” Ademais, ainda se referindo aos prefácios, conclui:

Estórias à primeira vista, num segundo relance os prefácios hão de revelar uma mensagem. Juntos compõem ao mesmo tempo uma profissão de fé e uma arte poética em que o escritor, através de rodeios, voltas e perífrases, por meio de alegorias e parábolas, analisa o seu gênero, o seu instrumento de expressão, a natureza da sua inspiração, a finalidade da sua arte, de toda arte. (RÓNAI apud ROSA, 2001, p.17)

No primeiro deles, intitulado “Aletria e hermenêutica”, Guimarães Rosa explica o que entende por estória e afirma que esta quer, às vezes, ser um pouco parecida à anedota:

A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo ferramenta de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. (ROSA, 2001, p. 29)

O autor segue fazendo uso de exemplos e definições que tentam romper com o raciocínio lógico, que sugerem novas maneiras de ver o mundo e de tentar entendê-lo através do não-senso. Segundo ele, “o universo é cheio de silêncios bulhentos” (ROSA, 2001, p. 39). No fim do prefácio, encontramos a parte mais sugestiva e reveladora, na qual o autor, explicitamente, nada conclui, apenas sugere, como, por exemplo, nas seguintes frases: “Há palavras assim: desintegração...” / “O mundo é Deus estando em toda a parte.” / “O mundo, para um ateu, é Deus não estando nunca em nenhuma parte.”/ “O avestruz é uma girafa; só o que tem é que é um passarinho.”/ “A peninha no rabo do gato não é apenas ‘para atrapalhar’”, dentre outras. Porém, conforme se aproximam do fim, as frases vão sendo dotadas de características cada vez mais sugestivas: “O silêncio proposital dá a maior possibilidade de música.” / “Veja-se, vezes, prefácio como todos gratuito.” / “Ergo: O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber. Quod erat demonstrandum.” (ROSA, 2001, p. 40/41). Essa sugestão nos leva a pensar na relevância do que está sendo dito e, principalmente, do que não está **dito**, mas, sim, **sugerido** nas estórias que compõem Tutaméia e, a nosso ver, também nas *Primeiras estórias*. Nessas frases, a sugestão parece estar vinculada ao sentido metafísico-religioso das narrativas que, de fato, não se quer evidente nem óbvio, mas subentendido e significativo.

Já em “Hipotréllico”, o foco do autor é o neologismo, a importância da invenção das palavras e da necessidade de devolver a vida àquelas que estão desgastadas pelo uso. Segundo ele, os sertanejos são bons nesse trabalho:

No sertão há dessas expressões; nascem ninguém sabe como; vivem eternamente ou desaparecem um dia sem também se saber como. Confere.

Pode-se lá, porém, permitir que a palavra nasça do amor da gente, assim, de broto e jorro: aí a fonte, o miriquilho, o olho-d'água; ou como uma borboleta sai do bolso da paisagem? (ROSA, 2001, p. 108)

Em “Nós, os temulentos”, é contada a trajetória de um “Chico, o herói”, que, na verdade, mais é um anti-herói, bêbado, a vagar pelas ruas e a tecer os mais diversos comentários sobre coisas também diversas. Segundo o autor, Chico é alguém que tenta converter seus problemas cotidianos em irrealidade, através da bebida; entretanto, em vários momentos da descrição do percurso de Chico, nota-se a exaltação do modo como ele, bêbado, passa a enxergar o avesso, o outro lado das coisas. Avesso esse que a sobriedade nos impede de ver, mas que se abre aos bêbados, aos loucos e às crianças, como se estes tivessem condições de compreender as coisas no seu supra-senso.

O quarto e último prefácio – “A escova e a dúvida” – está dividido em sete partes e o título encontra-se justificado na quinta parte em que o autor conta ter passado muito tempo de sua vida obedecendo ao que as pessoas lhe diziam a respeito da escovação dos dentes: deveria ser feita logo que saía da cama. Porém, com o passar do tempo, declara ter percebido por si só que o mais adequado seria escová-los depois do café. Todavia, continuou perguntando para as pessoas como faziam, e elas sempre diziam que faziam do modo tradicional: “Respondem-me – mulheres, homens, crianças, médicos, dentistas – que usam o velho, consagrado, comum modo [...]. Cumprem o inexplicável.” (ROSA, 2001, p. 221).

Todas as demais partes desse último prefácio são compostas por divagações as mais variadas, porém, em meio às quais, encontramos comentários consistentes que nos remetem a outros modos de ver a vida e à necessidade de tentarmos enxergá-la por novos ângulos. Todavia, como é sabido, em Guimarães Rosa, o tom otimista tende a prevalecer em meio às dificuldades e é assim, com essa mesma perspectiva, que o autor encerra seu último prefácio: “O mal está apenas guardando lugar para o bem. O mundo supura é só a olhos impuros. Deus está fazendo coisas fabulosas. Para onde nos atrai o azul? – calei-me. Estava-se na teoria da alma.” (ROSA, 2001, p. 231).

Vê-se, assim, que também nos prefácios desse que foi seu último livro publicado, encontramos passagens que reafirmam o que o autor escreve na correspondência, sobretudo no que diz respeito aos “tratos da poesia e da transcendência”, aos “silêncios bulhentos”, às sugestões, à renovação da linguagem, ao sentido que existe por trás do vulgo *nonsense* seja dos loucos, das crianças, dos bêbados ou mesmo dos acontecimentos da vida que julgamos desnecessários e, por isso, desprovidos de sentido. Tudo isso, sempre, com o tom otimista-reflexivo característico do autor

3. BLANCHE E ALFRED KNOPF: A PONTE ENTRE GUIMARÃES ROSA E O PÚBLICO NORTE-AMERICANO

What happens is what's important.
Piers Armstrong (2011)

De acordo com Irene Rostagno (1997) em *Searching for recognition: the promotion of Latin American literature in the United States*, durante as décadas de 20 e 30, Blanche e Alfred Knopf eram os editores mais interessados em conhecer o mercado internacional. Quando abriram a editora Alfred Knopf, em 1915, estavam mais voltados para a publicação de obras de origem europeia, porém, uma vez formada a tão almejada lista de livros europeus, pensaram ser uma boa ideia contrabalançar esse número por meio da inserção de alguns títulos latino-americanos. Nessa época, foram publicados livros como *Brazilian Literature* de Isaac Goldberg e *The eagle and the serpent* do romancista mexicano Marin Luis Guzmán. Todavia, foi apenas na década de 40 que o casal, de fato, se voltou para a América Latina. Essa mudança de foco deveu-se, sobretudo, ao fato de que as condições do período de guerra impossibilitaram viagens para a Europa e tornaram necessária a busca de novos autores e mercados.

Segundo Rostagno (1997), do casal, Blanche era a mais cosmopolita. Falava francês fluentemente e um pouco de espanhol, além de se sentir muito segura em círculos literários europeus. Sendo assim, foi ela quem aproveitou a oportunidade decorrente da “Política da boa vizinhança” oferecida por Roosevelt para, em 1942, viajar pela América Latina – mais especificamente Colômbia, Chile, Peru, Argentina, Uruguai e Brasil – em busca do que estava sendo escrito, lido e publicado nesses países.

É interessante destacar, desse estudo realizado por Rostagno, que os livros escolhidos por Blanche como merecedores de reconhecimento refletiam o desejo de atingir o equilíbrio entre o tradicional e o novo. Um exemplo dessa tendência consiste na escolha feita, do Peru, de publicar uma seleção de textos do autor Ricardo Palma, do século XIX, enquanto, do Chile, optou por publicar o romance curto e inovador de María Luisa Bombal intitulado *The shrouded woman*, cujo principal avanço era o uso do fluxo de consciência.

Para o objetivo do nosso trabalho, é importante ressaltar o que ocorreu com essa última publicação mencionada. Consta no texto de Rostagno (1997, p. 32) que María Luisa Bombal não havia se dado conta de que, no contrato assinado com Knopf, ela abria mão do direito de supervisionar a tradução de sua obra e acabou se espantando com a baixa qualidade

da versão em inglês. Sendo assim, optou por cancelar o contrato com Knopf e pediu que um amigo – Edmond Van Zweekland – comprasse todo o estoque da primeira edição para que pudessem fazer uma outra. O romance acabou sendo publicado em 1948 (três anos depois da publicação pela editora Knopf), com tradução feita pela própria autora, através da editora Farrar and Rinehart.

Da Argentina, Blanche optou por publicar o romance de Eduardo Mallea intitulado *La bahía del silencio*, de 1940 que saiu em inglês como *The bay silence*, em 1945. Em seu livro, Rostagno levanta a questão do porquê de Blanche haver escolhido Mallea ao invés de Borges como autor representativo da literatura argentina. Segundo a estudiosa, uma das razões poderia ser o fato de Mallea usufruir de reputação local e muita visibilidade, enquanto Borges apresentava personalidade mais reservada. Ademais, havia o fato de Borges não ter escrito romances e, na época, ainda não ter adquirido a estatura que *Ficciones* lhe concederia mais tarde.

O Brasil foi o último país a ser visitado por Blanche, mas destacou-se em comparação aos demais pela vitalidade do nosso cenário cultural. Em São Paulo e no Rio, Blanche Knopf pôde conhecer importantes editores e vendedores que a apresentaram à ficção de Jorge Amado. Nessa época, Amado já era conhecido na Europa e nos demais países da América do Sul. Sendo assim, ela assinou contrato para a publicação de *Terras do sem fim*, publicado em inglês com o título *The violent land* e assinou também contrato para a tradução de *Angústia – Anguish* – de Graciliano Ramos. O primeiro foi traduzido por Samuel Putman e o segundo, por L.C. Kaplan.

A princípio, essas publicações agradaram o público leitor que ansiava por obras latino-americanas. Porém, imediatamente depois da guerra, esse interesse desapareceu, porque, com a reabertura do mercado europeu, os leitores tornaram a ficar indiferentes em relação à produção latino-americana e a buscar seus autores estrangeiros novamente na Europa. Parte desse problema provavelmente decorre do fato de faltar, aos leitores norte-americanos, o repertório necessário para a compreensão das obras, o que dificulta a leitura e ocasiona desinteresse. Nesse sentido, Rostagno acrescenta um exemplo, referindo-se aos negros feiticeiros e aos rituais presentes na obra de Jorge Amado que, do ponto de vista dos leitores norte-americanos, são tomados como excesso de caracterização no intuito de chocar os leitores e não como representantes de rituais que estão, de fato, ainda presentes na nossa cultura.

Outro problema consiste no retorno financeiro dessas publicações. Embora o casal Knopf tenha se mantido sempre interessado em assuntos latino-americanos, cartas trocadas

entre Alfred Knopf e representantes de associações como o Centro de relações entre-américas comprovam que a tentativa de promover a literatura latino-americana sempre implicava prejuízos para a editora. Um dos motivos apontados como responsáveis pela baixa vendagem dos livros consiste na dificuldade de encontrar bons tradutores. De acordo com Rostagno (1997, p. 33), “Samuel Putnam’s skillful renderings of Amado’s *The violent land* and Gilberto Freyre’s *The masters and the slaves* were rarities in a field characterized by mediocrity.”⁵ Quando Putman faleceu, em 1950, Harriet de Onís se tornou a principal tradutora de obras latino-americanas. Harriet, casada com Federico de Onís – estudioso de cultura espanhola nos Estados Unidos – já havia conhecido muitos autores latino-americanos pessoalmente e viajado pela América do Sul. Até meados da década de 60, além de atuar como tradutora da Alfred Knopf, Harriet era também quem decidia quais romances mereciam ser traduzidos para o inglês. Apesar das críticas recebidas pela tradução das obras de Guimarães Rosa, Alfred Knopf parecia confiar plenamente na qualidade do seu trabalho e em seu senso crítico e gosto literário para a escolha das obras a serem traduzidas. Ao que tudo indica, a parceria entre Knopf e Harriet de Onís foi extremamente profícua sobretudo devido ao fato de ambos compartilharem grande admiração pelo Brasil e, conseqüentemente, pela literatura aqui produzida.

A partir do primeiro contato que Blanche teve com o Brasil em 1942, o casal Knopf continuou a visitar o nosso país durante as décadas de 50 e 60 na incansável tentativa de difundir a nossa cultura nos Estados Unidos. Em todas as oportunidades possíveis, Alfred Knopf lamentava-se pela falta de interesse por parte dos norte-americanos em relação ao Brasil de modo geral. Mais especificamente, em relação às obras literárias traduzidas, o que mais o desapontava era o fato de que nunca nenhum crítico se apressava a escrever algo – favorável ou não – a respeito dos livros brasileiros. Além disso, constam em cartas trocadas entre Knopf e seus conhecidos, comentários sobre encontros que ele marcava com críticos, especialmente de grandes jornais como, por exemplo, *New York Times*, para reclamar do que eles haviam escrito sobre os livros recém-lançados. Mesmo depois da morte de Blanche em 1966, Alfred Knopf manteve contato com o Brasil e continuou atuando em defesa das qualidades tanto literárias, quanto políticas e econômicas do nosso país.

É impossível falar da tradução de Guimarães Rosa para o inglês sem passar, antes, pela recepção da obra de Jorge Amado no cenário norte-americano. De acordo com o crítico Fred Alisson (apud Rostagno, 1997, p. 36), todos os livros de Amado que foram publicados

⁵ As habilidosas traduções de Samuel Putnam de *Terras do sem fim*, de Amado e de *Casa grande e Senzala* de Gilberto Freyre eram raridades em um campo caracterizado pela mediocridade.

pela Alfred Knopf – a saber, *The violent land*, *Gabriela, clove and cinnamon*, *Home is the sailor*, *Shepherds of the night*, *Dona Flor and her two husbands* e *Tereza Batista: home from the wars* – pertecem ao que ele chama de “segunda fase” da produção do escritor baiano que teve início com *Jubiabá* e que reflete uma nova preocupação do autor em relação a técnicas literárias e refinamento de estilo. Essa fase diferencia-se, portanto, da primeira, que, por sua vez, apresentava aspecto mais documental e explicitamente político. Entretanto, Rostagno (1997, p. 36) afirma que, mesmo pertencendo a essa segunda fase, *The violent land* consistiu em um grande risco financeiro para a editora Knopf, sobretudo porque publicado em 1945, quando o cenário literário norte-americano estava passando por profundas mudanças: deu-se o fim do interesse do público leitor por obras de aspecto documental ou sociológico com o fim da guerra. Os autores norte-americanos da década de 40 estavam todos voltados para a exploração de temas existencialistas como a alienação e o abandono espiritual dos homens; portanto, as chances de um livro como *Terras do sem fim* – que trata, basicamente, da exploração do cacau – ser bem sucedido, eram mínimas. Era de se esperar que as críticas não seriam boas, como, de fato, não foram. Todavia, a publicação de *Gabriela, cravo e canela* foi muito melhor sucedida e, de acordo com Rostagno (1997, p. 37), as razões para essa aceitação foram: “[...] it was humorous; it moved swiftly and contained an adequate supply of romantic plotting; and aside from its sociological implications, the novel read more like a tropical version of ‘Cinderella’ than anything else.”⁶ Além de evidenciar a mudança de perspectiva por parte de Jorge Amado, *Gabriela, clove and cinnamon* teve a sorte de receber críticas daqueles que queriam promover as obras brasileiras publicada por Alfred Knopf, como Harriet de Onís e seu filho, Juan de Onís, na época, correspondente do *New York Times* no Rio de Janeiro. O livro seguinte – *Os velhos marinheiros ou o capitão de longo curso* – não foi bem recebido, assim como não o foi *Os pastores da noite*. Amado só volta a ser bem aceito no cenário americano com *Dona Flor e seus dois maridos*, sobretudo pela facilidade da leitura e pelo apelo exótico que propiciaram sucesso semelhante ao ocasionado por *Gabriela, cravo e canela*. Por fim, depois de *Dona Flor*, Knopf publicou *Teresa Batista cansada de guerra* que também não foi bem recebido.

É interessante notar que, embora os leitores tenham recebido bem *Gabriela* e *Dona Flor* e as vendas dessas obras tenham sido melhores do que aquelas dos demais autores latino-

⁶ “[...] era cômico; movia-se rapidamente e continha uma dose adequada de traços romântico; e além de suas implicações sociológicas, o romance foi lido mais como uma versão tropical de ‘Cinderela’ do que qualquer outra coisa.”

americanos publicados nessa época, Amado não conseguiu se fazer presente no cenário literário dos Estados Unidos como um escritor sério.

Se comparado a Jorge Amado, que entrou no mercado americano quando os romances de cunho social estavam fora de moda, poderíamos pensar que Guimarães Rosa chegou em um momento mais oportuno. De acordo com Rostagno (1997, p. 42),

*Unlike Amado, Rosa had broken with traditional regionalism and could compete on an equal footing with American novelists of the sixties. Like them, he favored fantasy rather than mimesis in fiction. His work also shared a comparable compulsion for playfulness in exploiting the disjunction between language and reality.*⁷

Porém, mesmo com todas essas marcas de modernização e sofisticação linguística, sua obra não foi bem recebida nos Estados Unidos. Quem chamou a atenção de Knopf para as obras de Rosa foi Harriet de Onís, que acreditava que sua capacidade artística se aproximava daquela de Faulkner e Katherine Anne Porter. Seu primeiro contato com a obra de Rosa consistiu na tradução do conto “Duelo” e os seguintes foram as traduções de *Grande sertão: veredas* – com o auxílio temporário de James Taylor – e *Sagarana*.

Embora estivesse ciente do risco que estava correndo, Knopf resolveu publicar *Grande sertão: veredas* – *The Devil to pay in the backlands* – muito provavelmente por conta da repercussão que essa obra havia tido no Brasil e do modo como estudiosos e críticos se referiam a ela. Um deles, Gregory Rabassa (apud Rostagno, 1997, p. 43), tentou preparar Knopf para aquilo que eles – editores e tradutores – enfrentariam, fazendo o seguinte comentário acerca de Guimarães Rosa: “*This guy is probably one of the hardest nuts to crack that has come along in a long time. The trouble is that he is good. I would put him next to Borges. Maybe even better in the long run.*”⁸

Quando o livro foi publicado em inglês em 1963, foi lido por poucos, mas, a reação da crítica em relação a ele foi bem diferente daquela promovida quando da publicação das obras de Jorge Amado. Essa distinção deve-se ao fato de alguns críticos terem percebido que a obra de Guimarães Rosa havia sido construída em diferentes níveis, os quais foram prejudicados no processo de tradução. É evidente que a responsabilidade pelas diferenças que prejudicaram a recepção da obra está relacionada aos tradutores, mas é fato também que existem muitas

⁷ Diferentemente de Amado, Rosa havia rompido com o regionalismo tradicional e podia competir em pé de igualdade com romancistas americanos da década de sessenta. Assim como eles, ele favoreceu a fantasia ao invés da *mimesis* na ficção. Seu trabalho também compartilhava uma compulsão pela graça em explorar a disjunção entre língua e realidade.

⁸ Esse cara é um dos ossos mais duros de roer que apareceram nos últimos tempos. O problema é que ele é bom. Eu o colocaria próximo a Borges. Talvez até melhor a longo prazo.

limitações intransponíveis dentro da língua de chegada e, mais que isso, dentro da própria cultura norte-americana. Sendo assim, diferentemente das críticas feitas para a obra de Jorge Amado, aquelas direcionadas ao livro de Guimarães Rosa exaltam o que poderia ter sido mas não foi, ou seja, destacam a especificidade linguística da obra e a temática que parte de aspectos regionais para propor discussões universais. O que nos fica claro é o fato de que, o público norte-americano buscava leituras de temática existencialista naquela época e poderiam tê-la tido na obra rosiana, não fossem as limitações impostas em diferentes níveis do processo tradutório. Segue um fragmento da crítica feita por William Grossman (apud Rostagno, 1997, p. 44) no *New York Times Book Review*:

*The translators deserve our sympathy. How can one translate a book in which the substance is closely wed to a unique style...In some passages even Brazilians find him hard to understand. The translators might have tried to devise an English style as close to that of Rosa's Portuguese as possible. The product would probably have been either brilliant or disastrous. They chose, instead, to employ a conventional style, with the result that much of the colour is drained from the book.*⁹

De todo modo, nem mesmo críticas como essa relativamente favoráveis ao livro fizeram com que ele fosse melhor recebido e o mesmo aconteceu com a publicação de *Sagarana* em 1966. O cuidadoso processo de criação envolvido nos contos também foi aclamado pela crítica, sobretudo em termos linguísticos, mas nada disso fez com que o número de leitores aumentasse para que o livro começasse a ser inserido no cenário literário norte-americano. Todavia, Knopf resolveu correr um terceiro risco com a publicação de *Primeiras estórias – The third bank of the river and other stories* – em 1968.

Como consta neste trabalho, dessa vez, a tradução não foi feita por Harriet de Onís, mas por Barbara Shelby, o que, de acordo com Rostagno (1997, p. 45), acabou sendo melhor porque Shelby se sentia mais à vontade com a escrita rosiana, tinha fácil acesso ao autor – uma vez que ela era diplomata americana residindo no Rio – e sua percepção das sutilezas da linguagem de Rosa também parecia ser mais apurada. Quando o livro finalmente foi publicado, a maioria dos críticos concordou que essas histórias marcavam uma mudança de direção na ficção de Rosa. Seguem as palavras de Alexander Coleman (apud Rostagno, 1997, p. 46) sobre *The third bank of the river and other stories*: “*There is a difference: this is a book*

⁹ Os tradutores merecem nossa compaixão. Como alguém pode traduzir um livro no qual a substância está intimamente relacionada a um estilo único...Em algumas passagens até os brasileiros acham difícil entendê-lo. Os tradutores deveriam ter arriscado inventar um estilo inglês que fosse o mais próximo possível daquele do português de Rosa. O produto provavelmente teria sido brilhante ou desastroso. Ao invés disso, eles optaram por empregar um estilo convencional, com o resultado de que muito da cor foi extraída do livro.

by a dying man. Guimarães Rosa suffered a near fatal heart attack in 1958. He emerged from this encounter another man and another writer...the stories are much closer to the self, so much more essential.”¹⁰ É importante destacar que, para a tradutora de *Primeiras estórias*, essa nova fase não significou o fim das dificuldades de tradução porque a relativa simplicidade linguística continuou sendo acompanhada por densa ambiguidade e um misto de romance, mito, música, poesia e estilo.

Como discutimos mais adiante, a relação que Harriet de Onís teve com Guimarães Rosa foi muito diferente daquela que ele teve com Barbara Shelby, o que sugere que a transição pela qual sua obra passou, de *Sagarana* e *Grande sertão: veredas* a *Primeiras estórias* – como bem identificaram os críticos aqui citados – também parece ter ocorrido no modo como o próprio autor começou a enxergar as traduções de suas obras ao perceber que não havia necessidade de tamanho desgaste diante de algo que certamente não seria nunca a mesma coisa.

Outro autor que também estudou a recepção de Guimarães Rosa nos Estados Unidos foi Piers Armstrong, cuja tese de doutorado se transformou em livro com o título *Third World Literary Fortunes: Brazilian culture and its international reception* (1999). Em entrevista concedida a Felipe Martinez em 2011¹¹, Armstrong diz ter decidido escrever sua tese sobre Guimarães Rosa e Jorge Amado por ter se sentido intrigado pelo fato de o primeiro parecer tão reverenciado no Brasil, enquanto fora do seu país nada se ouvia a seu respeito, enquanto com o segundo ocorria o contrário, ele era muito conhecido no exterior, mas, no Brasil, recebeu relativamente pouca atenção¹². Em sua investigação, Armstrong notou que os seguidores desses dois autores eram muito distintos e concluiu que essa diferença advinha da seguinte lógica:

[...]
international audiences, mostly Brazilianists (here we should note that there is no such thing as purely literary Brazilianists abroad. The literary Brazilianist communes with the Geographic Studies Brazilianist, with the Cultural Studies Brazilianist, and so they are Brazilianists all around: well read in all things Brazilian, from Guimarães Rosa to Political History) were very interested in Jorge Amado and accepted him. They didn't care that he was a populist. As far as they were concerned, he was providing the world with several profiles of what we might call today, "subaltern" figures,

¹⁰ “Há uma diferença: esse é um livro de um homem que está morrendo. Guimarães Rosa sofreu um ataque cardíaco quase fatal em 1958. Ele emergiu desse encontro como um outro homem e um outro escritor...as histórias estão muito mais próximas do ser, muito mais essenciais.”

¹¹ A entrevista pode ser acessada pelo seguinte endereço eletrônico:

<http://thedevelopinthebacklands.wordpress.com/2011/03/04/a-conversation-with-dr-piers-armstrong/>

¹² No Brasil, durante a produção, Jorge Amado foi mais estudado.

which, along with his themes, were of great interest and concern to many Brazilianists at the time. In other words: people from outside Brazil looking in, tended to be much more interested in the Brazilian subaltern than the Brazilian elite. The Brazilian elite was a problematic entity from the perspective of the Spanish American, left wing, mainstream writers as well. Whereas they championed the popular elements, or what are perceived to be figures representing the people, they eschewed the literary elite (in which case we're talking about Rosa).¹³ (ARMSTRONG apud MARTINEZ)

Outro ponto levantado por Armstrong é o fato de que, internacionalmente, as pessoas tendem a resumir o Brasil a algumas poucas figuras icônicas como a Amazônia e a cultura mulata do litoral, predominantemente no Rio e na Bahia, cultura que é, sobretudo, representada pelo carnaval do Rio, deixando de lado outras regiões, entre elas, o sertão. Esse estudioso de Guimarães Rosa sempre achou curioso o quão invisível o sertão é no exterior, mas arrisca uma explicação: “*Most people, when they imagine Brazil, they want to think it's tropical, so the notion of an arid zone and austere lives just didn't and doesn't make sense to people abroad; and, to some extent, Brazilians don't celebrate it either.*”¹⁴ Além disso, ele acredita que o hibridismo, a diversidade e a diferença implicam o aparecimento de certos estereótipos e figuras representativas nas quais concentramos a nossa atenção, fazendo com que os demais permaneçam invisíveis. É nessa zona de invisibilidade produzida pelo destaque de um ícone, que Armstrong acredita ter ficado a obra de Guimarães Rosa. Daí a ideia dele de que o autor de *Grande sertão: veredas* seja um exemplo emblemático de algo que poderia ser incrivelmente maravilhoso, porém, invisível.

Nessa mesma entrevista, quando questionado a respeito da tradução de *Grande sertão: veredas* para o inglês – interesse maior do entrevistador – o estudioso afirma ter lido, senão todo, a maior parte do livro, a ponto de conseguir captar o seu “sabor” e aproveita a pergunta para falar o que pensa sobre essa tradução em particular e sobre o trabalho do tradutor de modo geral:

¹³ “Públicos internacionais, em sua maioria brasilianistas (aqui é preciso ter em mente que no exterior não existem brasilianistas exclusivamente literários. O brasilianista literário convive com o brasilianista de Estudos Geográficos, com o brasilianista de Estudos Culturais, então eles são brasilianistas em amplo sentido: bem lidos em todos os assuntos brasileiros, de Guimarães Rosa à História Política) estavam muito interessados em Jorge Amado e aceitaram-no. Eles não ligaram que ele fosse populista. Até onde sabiam, ele estava oferecendo ao mundo diversos perfis do que hoje chamamos figuras “subalternas”, as quais, junto de seus temas, interessavam a e preocupavam muitos brasilianistas na época. Em outras palavras: pessoas de fora do Brasil, olhando para dentro dele, tendiam a interessarem-se mais pelo brasileiro subalterno do que pela elite brasileira. A elite brasileira era uma entidade problemática do ponto de vista dos escritores hispano-americanos, de esquerda, que também estavam em voga. Enquanto eles defendiam os elementos populares, ou aquelas que são tidas como figuras representativas do povo, eles evitavam a elite literária (no caso em questão, Rosa)”

¹⁴ “A maioria das pessoas, quando imaginam o Brasil, querem pensar que ele é tropical, então a noção de uma zona árida e vidas austeras simplesmente não fez e não faz sentido para as pessoas no exterior; e, até certo ponto, os brasileiros também não a celebram.”

I'm a defender of that translation as I'm a defender of most translations. I'm an iconoclast as to the purported "superior translation", because translation to me is an impossible thing to do perfectly. It's always a question of imperfection; and everybody would recognize that, but what people don't recognize is that the imperfection becomes invisible as soon as it's celebrated as being an excellent translation, which is usually done by a successful PR campaign or by having connections. For example, if I said: 'here's a translation by Virginia Wolf of the Illiad', you're probably going to think it's good, right? It just sounds like a good combination. And even if you think it might have some flaws, you'll think: they're going to be creative, good flaws, and this is going to be a wonderful thing.¹⁵

E ainda sobre *The devil to pay in the backlands*:

There may be omissions, fragments missing from the English translation of Grande Sertão, there may be mistranslations, or the misguided rendering of speech into a hillbilly English which automatically smacks to the Anglophone ear of vulgarity, but we must remember that translation is the result of a community of production consisting of the writer, the translator, the editor, the target language, the audience that will read it... and they're all involved both creatively and subjectively in the process.¹⁶

Considerando essa articulação de diversos elementos, o entrevistado acredita que o motivo pelo qual o livro não foi bem sucedido nos EUA não tenha sido a tradução, mas o interesse inerente à obra porque, mesmo que muitos enfatizem o apelo universal de *Grande sertão*, ele diz que esse sentido não é evidente – provavelmente porque o sentido universal só é atingido após o enfrentamento da superfície do texto – e a primeira impressão do leitor fica presa ao retrato da aridez e da austeridade da vida no sertão que, por sua vez, não agradaram o público norte-americano.

Já em relação às “falhas” que podem ser identificadas na tradução para o inglês, Armstrong diz: *“The massive imperfections in the English translation? I say, so what! We*

¹⁵ “Eu sou defensor daquela tradução assim como sou defensor da maioria das traduções. Sou um iconoclasta da profetizada ‘tradução superior’, porque tradução, para mim, é algo impossível de ser feito perfeitamente. É sempre uma questão de imperfeição; e todos reconheceriam isso, mas o que as pessoas não reconhecem é que a imperfeição torna-se invisível assim que a tradução é celebrada como sendo excelente, o que geralmente é feito por meio de uma campanha de relações públicas bem sucedida ou através de bons relacionamentos. Por exemplo, se eu dissesse: ‘aquí está uma tradução da Ilíada feita por Virginia Wolf’, você provavelmente pensará que ela é boa, certo? Parece uma boa combinação. E mesmo se você achar que ela deve apresentar algumas falhas, você pensará: elas serão falhas boas e criativas, e isso será uma coisa maravilhosa.”

¹⁶ “Deve haver omissões, fragmentos faltando na tradução para o inglês de Grande sertão, deve haver traduções falhas, ou a tradução errônea do discurso em um inglês caipira que automaticamente soa ao falante de língua inglesa como vulgaridade, mas nós temos que lembrar que a tradução é resultado de uma comunidade de produção que consiste no autor, no tradutor, no editor, na língua de chegada, no público que virá a ler o livro... e todos eles estão envolvidos tanto criativa quanto subjetivamente nesse processo.”

don't live in this perfect place where the perfect work gets the perfect translation. Everything is butchered and massacred; it's just a question of how much."¹⁷

Seguindo essa mesma linha de raciocínio André Lefevere – em *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária* (2007, p. 14) – afirma que

[...] o processo que resulta na aceitação ou rejeição, canonização ou não-canonização de trabalhos literários não é dominado pela moda, mas por fatores bastante concretos que são relativamente fáceis de discernir assim que se decide procurar por eles, isto é, assim que se evita a interpretação como o fundamento dos estudos literários e se começa a enfrentar questões como o poder, a ideologia, a instituição e a manipulação.

Acreditamos que o comentário feito por Lefevere aproxime-se da comparação que Armstrong estabelece entre partido político e obra literária:

*Maybe the bastard child is just as good as the pure blooded, noble parent. What happens is what's important. It's like an axis, a political alliance. A certain number of people believe it, a number of people manipulate it, use it, profess it; you have a party, you have a leader, you have a situation where it's relevant, people coalesce around it, and it happens. And then, it will pass. In other words, the life a literary work can be compared to that of the life of a political party: it prospers most in a certain moment, a certain time and space, a certain environment.*¹⁸

Também em seu livro – *Third world literary fortunes* – Armstrong (1999, p. 119) menciona as hipotéticas explicações para a obscuridade de Guimarães Rosa fora do Brasil. A primeira envolve a qualidade da tradução – lembrando que o caminho escolhido por Harriet de Onís e James Taylor foi o da comunicabilidade – outra hipótese está relacionada aos temas da obra, ao fato de retratar tempo e espaço de maneira altamente introspectiva e impressionista, além de evitar a identificação com elementos históricos e contextos sociais vigentes na época. Segundo o estudioso, o fato de o narrador não fornecer um testemunho de um específico momento passado e sim um acúmulo de testemunhos, de suas próprias ideias e memórias, as quais ele usa para refletir acerca de assuntos universais, faz com que a opção dos tradutores por situá-lo em um contexto rural norte-americano próprio de um gênero

¹⁷ “As imperfeições em massa na tradução para o inglês? Eu digo, e daí! Nós não vivemos em um lugar perfeito onde o trabalho perfeito atinge a tradução perfeita. Tudo é arruinado e massacrado; é apenas uma questão de *quanto*.”

¹⁸ “Talvez o filho bastardo seja exatamente tão bom quanto o nobre parente de sangue puro. O que acontece é o que importa. É como um eixo, uma aliança política. Um certo número de pessoas acredita nela, um número de pessoas a manipula, a usa, a professa; você tem um partido, você tem um líder, você tem uma situação na qual ele é importante, pessoas se reúnem ao redor dele, e acontece. E depois passa. Em outras palavras, a vida de uma obra literária pode ser comparada à vida de um partido político: ele prospera mais em um determinado momento, em determinado tempo e espaço, em determinado ambiente.”

convencional não seja condizente com a proposta da narrativa. Por fim, há também a hipótese de o livro não ter sido apresentado apropriadamente ao público, de modo a deixar claro que o sertão deveria ser lido apenas como uma metáfora do universo e que era preciso atentar para a riqueza intelectual da obra como um desafio e uma recompensa ao leitor. Segundo Armstrong (1999, p. 121), essa foi uma das alternativas usadas pela editora alemã. Além disso, ele também afirma que a língua alemã é mais maleável que a língua inglesa e que o tradutor – Curt Meyer-Clason – focou sua tradução no valor metafísico do texto e tentou manter um pouco dos neologismos e da prosa poética de Guimarães Rosa.

Embora Armstrong (1999, p. 126) afirme que o prefácio escrito por Jorge Amado para *The devil to pay in the backlands* (1963) tenha sido a melhor opção possível – dado o sucesso do lançamento de *Gabriela, cravo e canela* no ano anterior – acreditamos que talvez essa escolha tenha despertado nos leitores de Guimarães Rosa a expectativa de que eles encontrariam ali características parecidas com aquelas presentes na obra de Jorge Amado.

Por todas essas razões, concordamos com Armstrong quando ele afirma que, apesar da enorme dificuldade para traduzir a obra rosiana, não há nenhuma evidência concreta de que a tradução tenha causado essa fraca recepção nos EUA. Não podemos nem mesmo dizer que ao autor faltavam contatos com editores comerciais. Porém, o fato de Guimarães Rosa estar sempre desvinculado do grupo de autores para os quais a compreensão da obra literária deve ser sempre política e o texto é criado sobretudo a partir do gosto do público leitor, parece justificar, pelo menos em parte, essa recepção. Segundo Armstrong (1999, p. 240), o imaginário brasileiro que se faz eficaz no âmbito internacional é restrito a dois polos culturais: os ameríndios da Amazônia – com a ideia do “bom selvagem” e a condição tropical, com fauna e flora ameaçadas pelo consumismo e industrialização modernos - e o litoral urbanizado – dominado pela magia da miscigenação afro-brasileira e do carnaval, sobretudo, na Bahia. Sendo assim, os sertanejos de Guimarães Rosa, pelo fato de não habitarem uma zona tropical e também por tenderem ao individualismo introspectivo, criam uma perspectiva anti-histórica e metafísica que contrasta imensamente com os autores do *boom* hispano-americano.

4. ASPECTOS DA RELAÇÃO ENTRE AUTOR, TRADUTOR E EDITOR

No passado, assim como no presente, reescretores criaram imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero e, às vezes, de toda uma literatura. Essas imagens existiam ao lado das originais com as quais elas competiam, mas as imagens sempre tenderam a alcançar mais pessoas do que a original correspondente e, assim, certamente o fazem hoje. No entanto, a criação dessas imagens e seu impacto não foi frequentemente estudado no passado e continua não sendo objeto de estudo detalhado. Isso é bastante estranho, uma vez que o poder exercido por elas e por seus produtores é enorme.,
 André Lefevere (2007, p. 19)

A arte de traduzir textos literários, assim como a arte de escrevê-los, está, a nosso ver, intrinsecamente relacionada à ideia desenvolvida por João Cabral de Melo Neto no poema intitulado “Catat feijão”, sobretudo aos seguintes versos:

Ora, nesse catat feijão entra um risco:
 o de que entre os grãos pesados entre
 um grão qualquer, pedra ou indigesto,
 um grão imastigável, de quebrar dente.
 Certo não, quando ao catat palavras:
 a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
 obstrui a leitura fluviente, flutual,
 açula a atenção, isca-a com o risco.

Essa relação deve-se ao fato de que toda grande obra impõe aos leitores certos desafios interpretativos e essa característica faz-se ainda mais presente em autores como Guimarães Rosa cuja preocupação tanto com a inovação linguística quanto com questões metafísicas levaram-no a pensar minuciosamente na seleção e no arranjo de todas as palavras que constituem suas narrativas. Ainda que considerando as especificidades de João Cabral e Guimarães Rosa em termos de construção poética, cremos ser possível trazer para o estudo da obra rosiana o conceito de palavra-pedra apresentado no poema de Cabral – aquela que “dá à frase seu grão mais vivo” – como abertura para uma reflexão acerca do modo de fazer do autor de *Primeiras estórias* e das possibilidades de tradução do efeito estético produzido pelas palavras que provocam estranhamento e que concedem opacidade ao texto original.

Sendo assim, em Guimarães Rosa, entendemos por “pedras” os elementos – sejam eles palavras, frases ou até mesmo parágrafos – que, dado seu elevado grau de elaboração poética, apresentam ao leitor uma espécie de obstáculo, de desafio que, se transposto, eleva o sentido

dos fatos narrados. Essas pedras, que podem ser vocábulos existentes, porém, desconhecidos, neologismos, passagens obscuras, frases curtas e fortes, sugestões, imagens concretas e abstratas, desafiam o leitor e encitam-no a ir além da compreensão do enredo, porque contribuem para a construção do sentido universal da narrativa.

Veremos que, no texto de Guimarães Rosa, os sentidos desses “grãos imastigáveis” vão além da relação significante-significado porque querem provocar mais efeitos do que simplesmente comunicar um sentido. Esses elementos provocam um estranhamento que, como afirma Cabral, acaba por iscar a atenção do leitor, retirando-o do lugar comum e exigindo que ele procure novas possibilidades de leitura. Todavia, uma das principais características de ambos os autores consiste no fato de que, embora seus textos exijam essa mudança de perspectiva, seus leitores nunca são dados a saber por qual caminho devem seguir. As características estruturais, sonoras e imagéticas tão cuidadosamente articuladas no texto, são como a ponta de um *iceberg*, cuja concisão superficial atua como uma espécie de chamariz para tudo que está sob ela.

Dada sua relevância, essas palavras/passagens são tão necessárias ao autor quanto ao tradutor no processo de criação do primeiro e de recriação do segundo. Ao autor cabe encontrá-las – no caso de Guimarães Rosa, muitas vezes, criá-las – e combiná-las em busca do melhor arranjo no texto, enquanto ao tradutor, cabe a tarefa de interpretar o que lê no texto de partida, identificar quais são os desafios ali presentes e pensar em uma maneira de criar obstáculos semelhantes no caminho daqueles que lerão a tradução, para que eles também tenham que passar por esse processo de enfrentamento do texto. Na tradução, a omissão dessas palavras ou a substituição das mesmas por outras menos expressivas, prejudica o efeito estético do poema ou da narrativa e abala toda a sistematicidade do conjunto, porque o mecanismo original de produção de sentido é interrompido.

Uma vez que nosso foco de estudo é a tradução de Guimarães Rosa para a língua inglesa que foi realizada, principalmente, por Harriet de Onís responsável pela tradução de *Grande sertão: veredas* – com o auxílio de James L. Taylor – e Sagarana e Barbara Shelby, tradutora de *Primeiras histórias*, selecionamos duas passagens, uma do conto “O burrinho pedrês” e outra de “Sequência”, para que possamos analisar de que maneira as tradutoras lidaram com essas palavras. A escolha desses dois fragmentos deve-se ao fato de ambos concentrarem traços estilísticos bastante representativos do modo de fazer rosiano como, por exemplo, o tratamento poético da linguagem, principalmente no que concerne à combinação de características como concisão e densidade, a personificação dos animais e seu caráter

mediador¹⁹ - são eles que conduzem as personagens aos seus destinos – e a influência de uma força providencial associada à vontade das personagens. O fato de essas histórias serem situadas em espaços representativos do interior de Minas Gerais que, por si, já é um ambiente carregado de religiosidade – nas suas mais diversas acepções – e crenças populares, eleva o sentido da trama e faz com que ela adquira dimensões que vão além dos fatos relatados.

Em relação ao tema, partindo de eventos representativos das histórias de Sete-de-Ouros e da vaca pitanga, Guimarães Rosa relativiza diversos conceitos e acaba rompendo dualidades por meio de desfechos que comprovam que opostos não passam de duas faces de uma mesma moeda e estão, por esse motivo, intimamente relacionados, sendo a existência de um, a razão de ser do outro e a imbricação de ambos podendo resultar em um ponto de equilíbrio terceiro, uma espécie de terceira margem.

Em “O burrinho pedrês”, componentes de pares opostos como forte/fraco, esperteza/sabedoria, tragédia/salvação, barulho/silêncio, obstáculo (representado pela figura do rio)/travessia, dentre outros, complementam-se no decorrer da narrativa. A força interior de Sete-de-Ouros é mascarada por sua aparente fragilidade exterior; a esperteza de Silvino mobiliza a sabedoria do Major Saulo; a tragédia do Córrego da Fome acaba sendo a salvação de Badu que estava jurado de morte por Silvino, sendo que este último, ironicamente, não se salva da enchente; o barulho dos homens durante o percurso e da água na enchente contrastam com a necessidade constante de silêncio por parte do burrinho e, por fim, a superação do obstáculo maior – o rio – figurativiza o tema da travessia, tão recorrente e importante na obra de Guimarães Rosa. Essa transposição assemelha-se a um ritual de purificação do qual homem e animal saem outros. Essa rede de relações cria na narrativa uma sequência de necessidades que vão, aos poucos, sendo supridas de maneiras diferentes – nem sempre positivas, como é o caso da morte de Silvino e dos sete outros vaqueiros – porém necessárias, para que o destino se cumpra.

Também em “Sequência”, os componentes dos pares fuga/encontro, conhecido/desconhecido, dificuldade/superação, obstáculo/travessia, perder/ganhar são estrategicamente arranjados de modo que um elemento acaba por trazer o seu oposto. Se não fosse pela fuga da vaquinha, o filho mais novo do Major não teria tido o ímpeto de ir resgatá-la e não teria a chance de encontrar a moça a quem estava predestinado. O destino atua como uma espécie de desconhecido que deve vir à tona porque necessário. Ver-se-á que é essa sensação de necessidade que permite que o filho do Major encontre forças para continuar a

¹⁹ Esse assunto foi amplamente discutido na dissertação de mestrado intitulada “A providencia nos interstícios das histórias rosianas” disponível em <http://www.acervodigital.unesp.br/handle/123456789/34609>.

busca mesmo em meio a tantas dificuldades. Outra vez, a transposição do rio, assim como em “O burrinho pedrês”, reafirma o desejo do animal e do homem: o primeiro busca sua terra de origem e o segundo busca a vaquinha e, inconscientemente, o que ela deveria levá-lo a conhecer. A perda inicial possibilita o encontro que se dá no desfecho da narrativa.

Em termos estruturais, ambos os fragmentos impõem às tradutoras dificuldades que, a nosso ver, podem ser divididas em dois tipos. O primeiro deles engloba os seguintes elementos: palavras de origem regional que reproduzem o modo de falar do homem do sertão e fornecem aspecto de oralidade à narrativa, neologismos – sejam eles também relacionados à cor local ou não – as combinações inesperadas de palavras que rompem a previsibilidade do sentido, criando novas possibilidades de expressão e, por fim, a sonoridade proveniente de rimas, assonâncias e aliterações. O outro tipo consiste em estruturas que, embora partam da língua – porque formadas a partir dela – extrapolam-na pelo fato de a dificuldade não estar apenas vinculada ao sentido de cada uma das palavras ou de cada som, mas ao modo como certas palavras e sons são especialmente organizados em frases e parágrafos que provocam efeitos de sentido sugestivos, vagos e/ou poéticos que elevam o sentido do texto, abrindo-o para a possibilidade interpretativa de ordem metafísico-religiosa tão importante para Guimarães Rosa.

Se pensarmos que grande parte do modo de fazer rosiano tem por base um desses dois princípios construtivos – muitas vezes ambos empregados de uma só vez – fica evidente o desgaste que o processo de tradução dessas obras causa àqueles que se arriscam a reconstruí-las em outras línguas. Por outro lado, a análise dessas dificuldades nos leva a crer que, embora os desafios impostos pela tradução sejam inúmeros, eles também são distintos, ou seja, enquanto muitos regionalismos, neologismos e efeitos sonoros dificilmente podem ser traduzidos como tais, muito do texto ainda é traduzível. Sendo assim, cabe ao tradutor-leitor estabelecer prioridades a serem seguidas no decorrer do processo de tradução e atentar para os diferentes modos de produzir sentido presentes no texto para que, mesmo que uma rede significativa subjacente seja desfeita, outras possam continuar existindo.

Nos fragmentos abaixo, para fins didáticos, destacamos em **negrito** os exemplos do primeiro tipo de dificuldade e em **caixa alta** os exemplos referentes ao segundo tipo. Após as citações, seguem as análises comparativas.

“O burrinho pedrês”

Vestindo água, só saído o cimo do pescoço, o burrinho tinha de se **enqueixar** para o alto, a salvar também de fora o focinho. Uma **peitada**. Outro **tacar** de patas. Chuáa! Chuáa... – ruge o rio, **como chuva deitada no chão**. Nenhuma pressa! Outra **remada**, vagarosa. No fim de tudo, tem o pátio, com os cochos, muito milho, na Fazenda; e depois o pasto: sombra, capim e sossego... Nenhuma pressa. **AQUI, POR ORA, ESTE POÇO DOIDO, QUE BARULHA COMO UM FOGO, E FAZ MEDO NÃO É NOVO: TUDO É RUIM E UMA SÓ COISA, NO CAMINHO: COMO OS HOMENS E OS SEUS MODOS, COSTUMEIRA CONFUSÃO. É só fechar os olhos. Como sempre. Outra passada**, na massa fria. E ir sem afã, à voga surda, amigo da água, bem com o escuro, filho do fundo, poupando forças para o fim. **NADA MAIS, NADA DE GRAÇA**; nem um **arranco**, fora de hora. Assim. (ROSA, 1951, p. 63)

“The little dust-brown donkey”

Garbed in water, with only the back of his neck showing, the little donkey had to stretch his jaw as high as he could to keep his nose above water. A breast stroke. Another kick of his legs. Chuáa! Chuáa! Roars the river, like rain poured out on the earth. No hurry! Another stroke of his oars, slow. When it's all over, there is the yard, the feed troughs, lots of corn, on the Ranch; and afterwards the pasture: shade, grass and quiet. No hurry! HERE, FOR THE TIME BEING, THIS CRAZY POOL, KICKING UP AS MUCH NOISE AS FIRE; BEING FRIGHTENED IS NOTHING NEW: EVERYTHING IS BAD AND THE SAME WHEREVER YOU TRAVEL, LIKE MEN AND THEIR WAYS, THE USUAL CONFUSION. It's just a question of shutting your eyes. As he always does. Another forward movement through the chill mass. Without bustle, with muffled oars, on friendly terms with the water, at ease with the darkness, the child of the depths, husbanding his strength for the end. NOTHING SUPERFLUOUS, NOTHING EXTRA; not a single effort at the wrong time. So. (ONÍS, 1966, p. 54)

Com relação ao primeiro tipo (em negrito na citação), encontramos termos como: “saído”, “enqueixar”, “peitada”, “tacar”, “remada”, “passada” e “arranco” e combinações como “vestindo água”, “cimo do pescoço” e “como chuva deitada no chão”. Em relação a essas dificuldades, a tradutora optou, respectivamente, pelas seguintes soluções: “*showing*”, “*had to stretch his jaw*”, “*breast stroke*”, “*kick of his legs*”, “*stroke*”, “*forward movement*”, “*effort*”, “*garbed in water*”, “*back of his neck*” e “*like rain poured out on the earth*” que não causam o mesmo efeito de sentido de estranhamento que aquelas do texto em português, porque fazem parte do vocabulário comum – que não é regional nem inovador – da língua inglesa. Essas escolhas, embora afetem uma das camadas de significação fundamentais do texto, não impedem o fluxo da narrativa.

Porém, o mesmo não pode ser dito sobre a tradução dos fragmentos destacados em caixa alta. A pontuação presente em “[...] este poço doido, que barulha como um fogo, e faz medo não é novo: tudo é ruim e uma só coisa, no caminho: como os homens e os seus modos, costumeira confusão” permite que cada segmento explique o anterior. O rio e a dificuldade que ele apresenta não são novos para Sete-de-Ouros, assim como não o é a confusão criada pelos homens. A frase destacada reflete o modo de pensar do burrinho que vê o mal como característica intrínseca tanto da natureza quanto dos seres humanos e, por isso, aproxima-os em sua essência. Além disso, o emprego da palavra “caminho” é extremamente significativo porque, embora faça referência ao caminho físico percorrido pelos homens e animais durante a viagem, também alude ao tema da travessia, importante na obra rosiana como um todo. Também graficamente, os dois pontos empregados antes e depois do fragmento “tudo é ruim e uma só coisa, no caminho”, destacam-no e mostram como os aspectos da vida humana e da natureza estão interligados e explicam-se, como se a enchente fosse o caminho necessário para desfazer a confusão dos homens. Essa construção linguística e visual tão minuciosamente elaborada permite que o leitor estabeleça um paralelo entre o pensamento de Sete-de-Ouros e questões metafísicas como, por exemplo, o caráter relativo da dualidade essência *versus* aparência, sobretudo no que concerne o poder do pensamento positivo, quando comparado à força física. É dessa maneira que a história do burrinho pedrês alegoriza o que Guimarães Rosa virá a afirmar no último dos prefácios de *Tutameia* (ROSA, 2001, p. 231): “O mal está apenas guardando lugar para o bem. O mundo supura é só a olhos impuros. Deus está fazendo coisas fabulosas.”

Na tradução, “[...] *this crazy pool, kicking up as much noise as fire; being frightened is nothing new: everything is bad and the same wherever you travel, like men and their ways, the usual confusion.*” (ROSA, 1966, p.54), o uso do ponto e vírgula depois de “*fire*” quebra a

fluidez da frase e faz com que o fragmento seguinte aponte o medo do burrinho – e não o rio – como algo que não é novo. Essa mudança afeta a caracterização de Sete-de-Ouros ao colocá-lo na posição de quem sente medo com frequência, sendo que, no contexto narrativo, a ideia original é oposta a essa. Trata-se de um burrinho cuja aparência frágil encobre a força interior, mas não impede que ele se destaque e sobreviva graças à sabedoria e à coragem. Sendo assim, afirmá-lo como animal para o qual sentir medo não é algo novo implica extrair dele sua principal característica. Outro ponto a ser considerado é a tradução de “tudo é ruim e uma só coisa, no caminho” como “*everything is bad and the same wherever you travel*” porque, embora a frase em português enfatize o fato de tudo ser ruim, “uma só coisa” remete à unidade de todos os eventos e ao modo como as coisas estão inseridas umas nas outras, como faz pensar o desfecho da narrativa. Por isso, “*the same*” extrai da forma original seu caráter de unidade e passa a significar simplesmente algo que não varia. Além disso, como foi exposto, a palavra “caminho” perde força expressiva quando é traduzida como “*wherever you travel*” porque, embora a viagem seja um tropo recorrente e significativo em Rosa – também por figurativizar o tema da travessia – aqui, ela acaba sendo contaminada pelo significado de “*wherever*” que dá a ela o sentido de uma viagem qualquer.

Por fim, a tradução de “Nada mais, nada de graça” como “*Nothing superfluous, nothing extra.*” extrai do significado de “nada mais” a ideia de uma espécie de entrega, porém calculada, por parte de Sete-de-Ouros uma vez que, nesse ponto da narrativa, ele deixa-se levar pela correnteza, no intuito de poupar o resto da sua energia para o fim do percurso. Sábio, o burrinho percebe que lutar contra a força da água só fará com que ele se canse e não tenha mais forças para concluir o trajeto. Também a expressão “nada de graça” é muito significativa porque sugere o que, a nosso ver, consiste em uma combinação recorrente na obra rosiana entre a vontade – que parte das personagens – e o destino que é traçado por uma espécie de força providencial. Como visto na dissertação de Mestrado mencionada, o fato de nada ser de graça está relacionado à ideia de que, para que o destino favorável cumpra-se, é necessário que a(s) personagem(s) desejem, de fato, determinada mudança, tenham fé e façam por merecê-la, fazendo o que estiver a seu alcance, a favor do desfecho esperado. É por isso que a opção pelos adjetivos “*superfluous*” e “*extra*”, embora contribua para a descrição da exatidão dos movimentos do burrinho, deixa de lado esse segundo sentido de que tudo requer esforço e vontade.

Passemos para a análise do fragmento de “Sequência”:

Já o rapaz se **anorteava**. SÓ VIA O HORIZONTE E SIM. SABIA O DE UMA VAQUINHA FUGIDA: QUE, DE ALMA, MARCA O RUMO E FAZ ATALHOS – **QUERENÇOSA**. Entretanto, ele perguntava. Davam-lhe novas da **arribada**. Seu cavalo murça se aplicava, indo noutra forma, ligeiro. SABIA QUE COISA ERA O TEMPO, A INVOLUNTÁRIA AVENTURA. E **esquipava**. Ia o longo, longo, longo. Deu patas à fantasia. Ali, **escampava**. Tempo sem chuvas, terrenas campinas, os tabuleiros tão sujos, campos sem fisionomia. O rapaz ora se cansava. Desde aí, o muito descansou. Do que, após, se atormentava. **Apertou**. COM HORAS DE DIFERENÇA, A VAQUINHA PROVIDENCIAVA. Aqui alta cerca a parou, foi seguindo-a, beira, beira. Dava num córrego. No córrego a vaquinha entrou, veio vindo, dentro d’água. Três vezes esperta. Até que outra cerca travou-a, ia deixando-a **desairada**. VOLVEU – IRROMPIDA IDA: DE UM ÍMPETO ENTÃO A SALTOU: NUM SALTO QUE QUERIA SER VÔO. VENCIA. E além se sumia a vaca vermelha, suspensa em bailado, a cauda oscilando. O inimigo já vinha perto.

O RAPAZ, NO VÃO DO MUNDO, ASSIM **VOCADO E ORDENADO**. Ele agora se irritava. Pensou de arrepender caminho, suspender aquilo para mais tarde. *Pensou palavra*. O estúpido em que se julgava. **Desanimadamente**, ele, **malandante**, podia tirar atrás. Aonde o animal o levava? O **INCOMEÇADO**, O **EMPATOSO**, O **DESNORTE**, O **NECESSÁRIO**. Voltasse sem ela, passava vergonha. Por que tinha assim tentado? Triste em torno. (ROSA, 1968, p. 66/67)

“Cause and effect”

Now the young man **was getting his bearings**. HE COULD SEE THE HORIZON, AND THAT WAS ALL HE NEEDED. HE KNEW ABOUT RUNAWAY COWS: HOW THEY HAVE THEIR OWN WAYS OF BLAZING A TRAIL **SO THEY CAN FIND THEIR WAY HOME**. In the meantime, he inquired of passersby for news of the **fugitive**. His chamois-colored horse bestirred himself and went into a new, swifter gait. THE HORSE KNEW WHAT SORT OF THING TIME WAS, AND COULD APPRECIATE AN IMPROMPTU ADVENTURE. **(omissão)** He jogged along, long, long, lending hooves to fancy. **The land was parched**. Rainless weather, red-earth plains, dusty, treeless tableland, featureless fields. The young man was getting weary, and he rested for a good long time. Afterwards he was anxious to make up for lost time. **He pressed on.**

THE LITTLE COW TOOK ADVANTAGE OF HER GOOD HEAD START. Here she was stopped by a high fence that kept on following her, right beside her, too close, too close. It led to a stream. The cow waded into it, making her way through the water. Three times smart. Until she was unluckily checked by another fence. **(omissão)** SHE WENT BACK A WAY – BROKE INTO A RUN – AND JUMPED OVER THE FENCE IN A SUDDEN RUSH, WITH A LEAP THAT WAS ALMOST FLIGHT. SHE WAS WINNING. And the red cow disappeared from view, bobbing in a dancing step, her tail swinging. The enemy was coming up behind her.

THE YOUNG MAN, COMING THROUGH THE EMPTY WORLD, **FELT A CALLING AS THOUGH HE HAD BEEN COMMANDED TO GO WHERE HE WAS GOING**. He felt irritation creeping up on him. He thought of thinking better of it and turning back, of leaving the whole business for another day. He thought of a word to call himself: imbecile. **Discouraged, hardly going forward at all**, he could always go back. Where was that animal taking him? **BUT THEN, ON THE OTHER HAND, HE HAD HARDLY STARTED – IT WAS JUST AS EASY TO GO FORWARD AS BACK – HE DIDN'T KNOW WHAT TO DO – WELL, HE'D HAVE TO GO ON**. If he went back without her he would be laughed at. Why had he come, anyway? The day was sad all around. (SHELBY, 1968, p. 149/150)

Em relação ao primeiro tipo de dificuldade que mencionamos, percebe-se que as palavras destacadas em negrito, quando traduzidas, perderam força expressiva, sobretudo, devido ao alongamento e ao caráter explicativo das escolhas da tradutora. Além disso, existe uma rima muito forte que se faz presente no fragmento como um todo, nas palavras que terminam por -ava: “anorteava”, “perguntava”, “aplicava”, “esquipava”, “escampava”, “cansava”, “atormentava”, “providenciava”, “irritava”, “julgava” e “levava”. Já as frases sugestivas, em *Primeiras estórias*, parecem ser ainda mais fundamentais do que em *Sagarana*, provavelmente pelo fato de as narrativas serem mais curtas e, portanto, mais densas e poéticas. Em “Só via o horizonte e sim. Sabia o de uma vaquinha fugida: que, de alma, marca o rumo e faz atalhos – querençosa” (ROSA, 1968, p.66), tanto a questão da existência da alma do animal quanto o sentimento descrito como querença são fundamentais para a caracterização dessa personagem central, mas não estão presentes na tradução. A frase lapidar “Sabia que coisa era o tempo, a involuntária aventura.” (ROSA, 1968, p. 66) Também perde sua característica fundamental de ensinamento e adquire aspecto pontual, referindo-se à busca apenas como uma aventura para o cavalo.

Outro frase importantíssima no contexto da narrativa é “Com horas de diferença, a vaquinha providenciava.” (ROSA, 1968, p. 66), sobretudo devido ao emprego do termo “providenciar” que, mais uma vez, chama a atenção do leitor para o aspecto metafísico-religioso da narrativa e, dentro dele, para a função mediadora da vaquinha, responsável por providenciar o encontro do filho do major com aquela que lhe estava predestinada. O modo como a vaca pula o segundo obstáculo encontrado é também muito significativo para a caracterização dessa personagem. Ao dizer que o salto queria ser voo, o narrador retoma a ideia da força da alma do animal e da sua vontade de chegar ao destino. Portanto, dizer em inglês que o salto foi quase um voo, por mais que pareça semelhante ao texto em português, extrai da caracterização da personagem o sentimento do desejo de retorno.

A descrição do rapaz, por sua vez, como “vocado e ordenado”, mostra o que ele possui de especial, aproximando-o, com isso, das características metafísico-religiosas da vaca que o guia. Além disso, tais adjetivos retratam a entrega do rapaz diante do que o destino lhe reservou, porém, de forma extremamente concisa e, portanto, bastante diferente da solução presente na tradução. Por fim, a frase “O inomeçado, o empatoso, o desnorte, o necessário” (ROSA, 1968, p. 67) explica, por meio da enumeração de quatro adjetivos substantivados, a necessidade dos fatos pelos quais passavam tanto a vaca quanto o rapaz, para que os destinos de ambos pudessem se cumprir. Todavia, a tradução acaba girando em torno apenas da

hesitação do filho do Major sem, contudo, sugerir o caráter de necessidade dessa espécie de travessia pela qual ele passava.

Situação semelhante a essa da tradução dos contos dá-se, por exemplo, com uma canção cuja letra é parcialmente mantida e muitos acordes da melodia são mal interpretados ou mesmo modificados. Tal desarranjo pode acabar provocando tantos ruídos que, ao ouvi-la, já não é mais possível perceber qual é a origem da música que está sendo tocada porque sua essência foi alterada. Seria diferente, por exemplo, se a letra houvesse sido mantida intacta e a melodia fosse modificada como um todo, no intuito de criar uma roupagem completamente nova para aquela mesma letra, com o som casando-se com o sentido. Nesse caso, o resultado da novidade pode ser não um ruído, mas uma nova melodia. Esse mesmo processo pode se dar com o texto literário quando, ao invés de ser traduzido para outra língua, ele é traduzido, por exemplo, para um outro suporte, seja a televisão, o teatro ou a música, cujas especificidades apresentam outros tipos de limitação e de possibilidades a serem trabalhadas. Neles, a trama passa a ser narrada de uma maneira completamente nova, mas em harmonia com uma outra maneira de produzir sentido.

A tradução interlingual – com a qual escolhemos trabalhar – é vista por diferentes teóricos e estudiosos de maneira distinta. Entretanto, tanto neste capítulo, quanto no trabalho como um todo, optamos por partir da perspectiva que Guimarães Rosa apresenta sobre tradução na correspondência que ele trocou com seus tradutores, parte da qual, hoje felizmente publicada, está ao nosso alcance.

Sabe-se que todo tradutor passa sempre por dois processos opostos, porém, complementares, de decifração e cifração do texto literário, sendo que ambos requerem dele vasto conhecimento em diferentes aspectos, a começar pelos seguintes: domínio de ambas as línguas – de partida e de chegada –, familiaridade com a poética do autor que está sendo traduzido, conhecimento dos contextos histórico e literário nos quais a obra está inserida e interesse pela recepção da obra tanto por parte da crítica quanto do público leitor que primeiro a recebeu, para que possam compreender o porquê de a ela ter sido atribuído determinado valor. Essa bagagem de conhecimento permite que o tradutor, em um primeiro momento, leia a obra de maneira coerente e, em um segundo momento, identifique a sua sistematicidade, seu modo específico de produzir sentidos para, depois, recriá-los em um novo texto que, embora definitivamente outro, não deve perder de vista a proposta inicial que é traduzir o primeiro. Não é à toa que muitos teóricos e críticos da tradução insistem em dizer que todo tradutor deve ser, antes, um excelente leitor.

Interessante é notar que, embora o tradutor percorra todo esse trajeto em busca da criação de uma nova obra, grande parte da crítica ainda tende a relegá-lo a um segundo plano quando se trata de elogiar o resultado da tradução porque, uma vez bem sucedida, ela geralmente passa a ser vista apenas como mais uma conquista do autor do texto original. O que, até certo ponto, não deixa de ser verdade porque, sem o texto de partida, não haveria texto de chegada. Entretanto, é preciso lembrar que a recíproca também é verdadeira e implica não só a existência de um tradutor, mas, sobretudo, o trabalho de ourives que ele se dispõe a fazer em busca das melhores soluções para a recriação daquele texto em outra língua.

Por outro lado, se a tradução não é bem recebida, a crítica especializada tende a culpar o tradutor, enquanto grande parte do público leitor, que desconhece o texto original, relaciona o fracasso ao autor do texto e, rapidamente, excluem-no de sua lista de leitura, dificultando, assim, a circulação da obra.

Contudo, todos esses elementos: autor, tradutor, crítica e público leitor estão inseridos em um percurso que envolve inúmeros outros fatores, pessoas e etapas que, embora exerçam papel fundamental e decisivo no decorrer do processo de tradução, não tendem a ser considerados quando da avaliação do produto final. Tais elementos tendem a não ser levados em consideração por diversos motivos: porque exercem um tipo de influência que extrapola essa espécie de microcontexto formado por autor-obra e tradutor-tradução, e envolvem aspectos históricos e econômicos de ambos os países ou porque consistem em questões editoriais que passam pelo crivo dos editores que, por sua vez consideram os aspectos mercadológicos e as dificuldades práticas.

Em visita ao Harry Ransom Center, localizado na cidade de Austin-Texas, tivemos acesso ao acervo de Alfred Knopf, proprietário da editora de mesmo nome e conhecido por, juntamente com a primeira esposa, ter-se empenhado muitíssimo em divulgar a literatura latino-americana nos EUA. Tendo sido essa a editora responsável por publicar as obras de Guimarães Rosa em inglês, resolvemos pesquisar no imenso – e extremamente organizado – acervo desse centro de pesquisa, cartas trocadas entre os editores, os tradutores e o autor, para que pudéssemos tentar levantar e analisar tais relacionamentos e ver até que ponto os mesmos podem ter afetado, tanto positiva quanto negativamente, o produto final, ou melhor, a tradução²⁰.

Em carta de 15 de março de 1963, fazendo excelente uso da língua inglesa, Rosa agradece Harriet de Onís pela tradução de *Grande sertão: veredas*, recorda o fato de ela ter

²⁰ As cartas aqui citadas podem ser lidas na íntegra em anexo no fim da tese.

sido sua “madrinha” e não poupa elogios ao resultado de seu trabalho dizendo, por exemplo: “For I found the translation of such high quality, excellent, clear, done with such care and accuracy as I had not dared to hope for. I find it magnificent.”²¹ (anexo A). Além disso, Rosa não deixa de manifestar sua compreensão em relação às dificuldades enfrentadas pela tradutora:

And now I see how hard, how terrible your task must have been. And I also see the devotion that was brought to it. I have no words to tell you what I would like to say; I feel very humble; I can only hope, with all my heart, that God will repay you, always.”²² (anexo A).

Por fim, em *post scriptum*, o autor deixa claro seu desejo de que Onís faça também a tradução de *Sagarana*. Chega a mencionar o fato de ter sugerido que Alfred Knopf entrasse em contato com Mrs. Oliver, mas já afirma que a tentativa, infelizmente, não deu certo e conclui: “Translating is an art, as I can plainly see. It saddens me to remember that when you were here you told me you were tied up with a number of books. But...if you could take charge of *Sagarana*...of which, moreover, you have already translated 1/9...”²³ (anexo A)

Em memorando de 15 de maio de 1963, Onís encaminha para Alfred Knopf carta que recebeu de Rosa, na qual o autor, mais uma vez, elogia a tradução de *Grande sertão: veredas*, após ter feito a releitura da obra:

[...] I may tell you with all sincerity that I enjoyed the translation even more this time, and admired even more the formidable undertaking which you and Professor Taylor carried out with such magnificent results. What was lost, as was inevitable, in aggressive originality of expression., was more than made up for by a greater fluidity, flow, transparence and speed. Moreover, in this way the book can be appreciated by a much greater number of readers, and appreciated in its essence.”²⁴ (anexo B)

²¹ “Porque achei a tradução de tão alta qualidade, excelente, clara, feita com tanto cuidado e precisão como eu nem havia ousado esperar. Acho-a magnífica.”

²² “E agora vejo o quão difícil, o quão terrível, sua tarefa deve ter sido. E também vejo a devoção que a ela foi dedicada. Não tenho palavras para expressar o que eu gostaria de lhe dizer; sou realmente muito grato; posso apenas esperar, com todo meu coração, que Deus lhe pague, sempre.”

²³ “Vejo claramente que traduzir é uma arte. Me entristece lembrar que quando você esteve aqui você me disse que estava envolvida com vários livros. Mas... se você pudesse se encarregar de *Sagarana*... do qual, ademais, você já traduziu 1/9...”

²⁴ “Eu devo lhe dizer com toda sinceridade que dessa vez gostei ainda mais da tradução e admirei ainda mais a formidável tarefa que você e o Professor Taylor realizaram com resultados tão magníficos. O que foi perdido, como era inevitável, na originalidade agressiva da expressão, foi mais do que compensado por uma maior fluidez, fluxo, transparência e velocidade. Além disso, dessa maneira o livro pode ser apreciado por um número bem maior de leitores, e apreciado em sua essência.”

Mais uma vez, Rosa conclui ressaltando a vontade de que todos os seus livros fossem traduzidos por Onís, com a ajuda valiosa do Professor Taylor.

Em carta de 24 de março de 1965, Onís escreve para Bill – um dos editores da Alfred Knopf – após ter aceito fazer a tradução de *Sagarana*, contando-lhe as dificuldades decorrentes do fato de Rosa poder contribuir no decorrer do processo de tradução. O tom da carta é de desabafo e de cansaço, como pode ser percebido no seguinte fragmento:

I have always thought of myself as a reasonably patient person, but I am beginning to curse the day I agreed to translate *Sagarana*. What do you think came in yesterday's mail? Three letters from G.R., three, with eight legal size pages of suggested changes in "Mine Own People", which I had considered finished and out of the way, five for "Duel" which, as you know was published three or four years ago, and two for "Woodland Witchery".²⁵ (anexo C)

Onís segue dando alguns exemplos de sugestões do autor que, a seu ver, não passam de troca de palavras sinônimas ou de estranhamento que não fazem sentido em língua inglesa; diz que acredita haver uma espécie de loucura por trás dessa atitude de Guimarães Rosa e que teme que ele faça isso tantas vezes a ponto de nunca conseguirem dar o trabalho por encerrado. A conclusão a que a tradutora chega é a de que a única saída é dar um prazo para que Rosa envie as alterações da tradução das duas últimas histórias que ela lhe enviou – justamente para que ele não tenha tempo suficiente para fazer muitas sugestões – e ela possa inserir as mudanças necessárias e não prestar mais atenção a nada que ele venha a dizer. Nas palavras dela: "[...] and pay no further attention to anything he says"²⁶ (anexo C). Essa pressa, ao que tudo indica, deve-se também ao fato de Alfred Knopf querer publicar o livro ainda em 1965. O último parágrafo da carta reforça o desgaste – e até um certo arrependimento - por parte da tradutora quando ela pergunta ao editor: "Incidentally, have you found a translator for *Corpo de Baile*, so I can start praying for him right away?"²⁷ (anexo C)

Em carta de 29 de março de 1965, Alfred Knopf escreve a Onís em resposta a duas cartas dela – uma para ele e outra para o editor – falando sobre a dificuldade de lidar com todas as sugestões de Guimarães Rosa. Na carta, Alfred diz que essa escolha foi, na verdade,

²⁵ "Eu sempre me considerei uma pessoa razoavelmente paciente, mas estou começando a amaldiçoar o dia em que concordei em traduzir *Sagarana*. O que você acha que chegou no correio ontem? Três cartas de G.R, três, com oito páginas de sugestões de mudança para 'Minha gente', que eu já considerava acabada e fora do caminho, cinco para 'Duelo', que como você sabe foi publicada 3 ou 4 anos atrás, e duas para 'São Marcos'"

²⁶ "e não prestar mais atenção a nada que ele disser"

²⁷ "Aliás, você encontrou um tradutor para *Corpo de baile*, para que eu possa começar a rezar por ele desde já?"

feita por ela mesma quando, bem no início, permitiu que Rosa interviesse no trabalho. Ademais, ele posiciona-se contra esse tipo de participação do autor no trabalho no tradutor, com exceção do caso de o primeiro ser realmente bilíngue e dominar, portanto, completamente as duas línguas. Segue o fragmento em que ele faz essa afirmação, ressaltando o fato de Rosa não se inserir nesse grupo de autores bilíngues:

All my life I've felt that unless an author were absolutely bilingual and knew English as well as he knew his native language – which Rosa with all his gifts doesn't – it is courting disaster to let him have a say about the work of his translator. And Rosa of course, as we now know very well, is in many respects neurotic. Of course this doesn't reduce his personal charm one bit.²⁸
(anexo D)

Os comentários finais de Knopf nessa carta indiciam também sua pressa em publicar o livro de Rosa e a consequente pressão sob a qual a tradutora trabalhava:

I'm greatly concerned, as I know you know, about the delay in *Sagarana*, not only because it is now obvious that we will not be able to publish it in our semicentennial year but because you are having to spend such a preposterous amount of time on it, which has of course delayed proportionately your work on Amado's novel.²⁹ (anexo D)

Em carta de 31 de março de 1965, de Onís para Knopf, a tradutora tenta explicar o motivo que a levou a aceitar a participação de Guimarães Rosa no processo de tradução. Ela diz haver tido a impressão de que não conseguia compreender o sentido de muitas palavras, frases e conceitos presentes no texto original devido ao conhecimento inadequado da língua portuguesa. Todavia, quando começou a procurar o sentido de fragmentos e perguntou a Juan – seu filho – e ele também disse não sabê-los, ela percebeu que, em muitos casos, as palavras significavam o que Rosa queria que elas significassem.

Outro fragmento dessa carta a Knopf ilustra bem o modo como Onís sentia-se em relação à correspondência que trocava com o autor e o modo como lidava com as sugestões que ele a enviava:

²⁸ “Toda minha vida eu pensei que a não ser que um autor seja totalmente bilíngue e saiba inglês tão bem quanto sua língua materna – o que Rosa com todos os seus dons não sabe –, é uma receita de desastre deixa-lo opinar sobre o trabalho de seu tradutor. E Rosa, como sabemos bem, é em muitos aspectos neurótico. Claro que isso não diminui em nada seu charme pessoal.”

²⁹ “Estou bastante preocupado, como sei que você sabe, com o atraso de *Sagarana*, não apenas porque é óbvio agora que não conseguiremos publicá-lo no nosso aniversário de 50 anos, mas porque você está gastando uma quantidade exorbitante de tempo nele, o que obviamente atrasou proporcionalmente seu trabalho no romance de Amado.”

I don't need to tell you that I use my own judgment about his suggestions as to the English. What I find most exasperating is his flat rejection of my version of a phrase, only to present it, three letters later, as his own idea. In addition to being neurotic, he is narcissistic. And somehow or other, I doubt that his male translators have as much trouble with him as I. It is partly his way of showing his affection and gratitude.³⁰ (anexo E)

Desse modo, a tradutora deixa claro o fato de que ela acatava apenas o que achava que convinha das sugestões feitas pelo autor e sugere, inclusive, que ele tomava como sendo dele algumas das soluções de tradução que ela havia encontrado.

Em carta de 27 de abril de 1965, escrita por Herbert Weinstock e enviada a Harriet de Onís, o editor pergunta à tradutora se o “Oliveira” que assina a introdução do livro – que ele recebeu junto com a tradução de “A hora e vez de Augusto Matraga” – é um pseudônimo de Guimarães Rosa. Provavelmente, por desconhecer aquele que escreveu a introdução – o crítico literário Franklin de Oliveira –, o editor imaginou que o próprio autor houvesse escrito esse texto introdutório que, segundo ele, “seems [...] extremely highfalutin and likely to present a barrier to both potential readers and critic-reviewers.”³¹ (anexo F) E é por pensar assim que o editor afirma que não gostaria de ver essa introdução no livro. Embora ele não explique melhor as razões que o levaram a não gostar da introdução, o emprego do adjetivo *highfalutin* parece elucidar a sua opinião de que o texto de Oliveira é pomposo e pretensioso, opinião essa muito parecida com a que ele tem de Guimarães Rosa.

O editor que, também em outras cartas, expressa surpresa em relação ao sucesso que o autor de *Sagarana* faz no Brasil e na Europa de modo geral, desqualifica mais uma vez a produção rosiana quando fala de “A hora e vez de Augusto Matraga” que Onís acaba de enviar-lhe:

This seems to me far and away the best of the stories in the volume, many of which – I confess to you in some puzzlement – seem to me boring and in a curious way amateurish. But then, I simply cannot understand GR's position as seen by Brazilian and European critics.³² (anexo F)

³⁰ Eu nem preciso lhe dizer que uso meus próprios critérios quanto às suas sugestões para o inglês. O que eu acho mais desesperador é a sua pronta recusa da minha versão de uma frase, apenas para apresentá-la como sua ideia três cartas depois. Além de ser neurótico, ele é narcisista. E de alguma maneira, eu duvido que seus tradutores masculinos tenham tanto problema com ele como eu. Isso é, em parte, o seu modo de mostrar afeto e gratidão.

³¹ “parece extremamente pretensiosa, e provavelmente será uma barreira tanto para leitores em potencial quanto para críticos.”

³² “Parece-me que essa é de longe a melhor história deste volume, muitas das quais – lhe confesso com algum embaraço – me parecem tediosas e curiosamente amadoras. Mas enfim, eu simplesmente não consigo entender a posição de GR, como ele é visto pelos críticos brasileiros e europeus.”

Seria, portanto, de se esperar que, pelo fato de imaginar que a introdução havia sido escrita por Rosa, ele a despreza e afirma que o livro precisa de algo completamente diferente. Em suas palavras: “What the book needs, if we are to hope to get a decent sale for it, is a general introduction to GR by someone with ‘a name’ who is enthusiastic and capable of explaining GR’s aims, philosophy, esthetic, and achievement. But who would that be?” (anexo F) O que ele ainda não havia percebido é que, em sua belíssima introdução, Franklin de Oliveira faz exatamente tudo isso que ele diz ser fundamental à obra, além de, como crítico, preencher todos os requisitos por ele apontados. Esse posicionamento de Weinstock como avesso à obra parece não permitir que ele veja a relevância e a qualidade do que é dito por Franklin de Oliveira na introdução.

Nesse texto, mais do que aproximar os leitores à obra de Guimarães Rosa, Franklin de Oliveira quer introduzi-los ao modo de fazer rosiano e, sobretudo, ao fato de a obra requerer uma leitura atenta de todos os detalhes para que o significado universal da narrativa seja atingido.

Embora a introdução apresente como tema principal a questão das epígrafes em *Sagarana*, muitas outras características da obra vão, aos poucos, sendo apontadas no decorrer do texto como ramificações desse tema central e, por fim, no intuito de colocar em prática tudo aquilo que ele pontua nessa espécie de “primeira parte” da introdução, Franklin de Oliveira faz um recorte do conto “O burrinho pedrês” e analisa-o, como que a sugerir um modo de ler Guimarães Rosa considerando as especificidades da obra.

Segue um dos fragmentos dessa que denominamos – a critério de estudo – como sendo a primeira parte, mais teórica, da introdução:

In *Sagarana* everything is ordered by a master hand and with an eye to the functioning of the whole. In a book so carefully elaborated in form, the epigraphs, too, would have to be dynamics. They are a kind of algebraic formula of the narrations: occult signs on the entablature, key and code to the stories. They foretell what is to come; they condense the metaphysical dimension. They are inscriptions which contain the theme, summing it up in a nutshell. At times they are the single fragment of bone which makes possible the reconstruction of the skeleton of the fable. At other times they provide the leitmotiv, are in the nature of a proverb, a ritornelo. They situate the theme beforehand in its parallel and meridian. They are the tales themselves crystallized in poetic theorems set in high relief, of which the narrations as they unfold are living demonstrations. The epigraphs reveal or indicate the thought of the author astutely concealed in the plot.³³
(OLIVEIRA, 1966, p. VII)

³³ Em *Sagarana* tudo é ordenado por uma mão habilidosa e com o olhar voltado para o funcionamento do todo. Em um livro tão cuidadosamente elaborado na forma, também as epígrafes teriam que ser dinâmicas. Elas são uma espécie de fórmula algébrica das narrações: sinais ocultos na superfície do texto, chave e código para as

Além de tratar das epígrafes que abrem os contos de *Sagarana*, Oliveira também fala da importância de fragmentos das narrativas que desempenham função semelhante às aquelas, mas que se encontram inseridos no corpo do texto:

Alongside these epigraphs which, like an ideological frieze, crown the narrations, there are others in the body of the work. These are the quatrains, the phrases, or even the scenes which enter into the story to effect a change or a heightening of tone. They act as diereses, as dividing points in the organic structure. And they also serve as connecting links between the different sections, but – and this is the subtlety of the artist – the soldering is never visible. In both senses they are valuable as autonomous historiettes or substories inserted in the main text, a device, moreover, in keeping with the authentic and time-tested art of storytelling. At other times, these substories serve as bonds between the various narrations.³⁴ (OLIVEIRA, 1966, p. VIII)

É assim que ele passa a mostrar de que forma episódios, cenas e personagens de um conto influenciam, moldam ou ecoam aqueles presentes em outros e é essa estrutura circular de retomada tanto interna – dentro de cada conto – quanto externa – considerando o conjunto de histórias – que constrói a unidade de *Sagarana*. Ademais, Franklin de Oliveira afirma que o título atua como uma espécie de epígrafe do livro pois, embora não seja retomado em nenhuma das histórias, a ideia de algo escrito à maneira de uma saga faz lembrar o hibridismo simbólico presente na obra como um todo, que consiste na mistura do universal com o regional.

Feita a apresentação do modo rosiano de produzir sentido, o crítico volta sua atenção para o primeiro conto da coletânea “O burrinho pedrês” para exemplificar como a narrativa é minuciosamente articulada pelo autor, enfatizando, sobretudo, a maneira como ele insere inúmeros questionamentos universais e metafísicos nas particularidades da realidade sertaneja. Segundo Franklin de Oliveira (1966, p. XI) na narrativa em questão, os leitores deparam-se com a seguinte situação:

narrativas. Elas sugerem o que está por vir; condensam a dimensão metafísica. São inscrições que contêm o tema, resumindo-o no menor número possível de palavras. Às vezes elas são o específico fragmento de osso que torna possível a reconstrução do esqueleto da fábula. Em outros momentos, elas fornecem o *leitmotif*, são da natureza do provérbio, um curto refrão. Elas situam o tema, antecipadamente, em seu paralelo e meridiano. Elas são as próprias histórias cristalizadas em teoremas poéticos colocados em alto relevo, dos quais as narrativas, conforme vão se desenvolvendo, são demonstrações vivas. As epígrafes revelam ou indicam o pensamento do autor astutamente escondido no enredo.

³⁴ Juntamente com essas epígrafes que, como um traço ideológico, coroam as narrativas, existem outras estruturas no corpo do texto. Esses são os quartetos, as frases, ou até mesmo as cenas que entram na narrativa para efetuar uma mudança ou intensificar o tom. Eles atuam como diéreses, pontos de divisão na estrutura orgânica. E eles também servem como conectivos entre as diferentes seções, mas – e essa é a sutileza do artista – a solda nunca é visível. Em ambos os sentidos, elas são valiosas como historietas ou subnarrativas inseridas no texto principal e, além disso, trata-se de recursos associados à autêntica e eficaz arte de contar histórias.

Seven of Diamonds – the little donkey – is presented in contraposition to the world. He balances himself on a single point, and the story counterpoises itself like a scale – in one plate, men with their passions and tribulations, fate and burdens, ‘men and their ways, the usual confusion’; and in the other, alone, Seven of Diamonds, apparently alone for by communicating with cosmic forces, faithful to himself, to his inner being, his dharma, his basic nature, the intrinsic law of his being, he reposes in his essence.³⁵

Com isso, o crítico mostra como o modo de viver e os movimentos do burrinho correspondem a aspectos básicos de sua natureza interior: o distanciamento das coisas e pessoas, a supressão das paixões, o silêncio contemplativo, a invulnerabilidade. A complexidade do burrinho pedrês faz com que ele resista a qualquer tipo de simplificação e, se uma dessas características não é levada em conta pelo leitor, a narrativa deixa de ter a mesma força expressiva. Da mesma maneira, a caracterização do Major Saulo – segundo Franklin de Oliveira a contraparte humana de Sete de Ouros – contribui para que o leitor perceba semelhanças entre homem e animal que vão além do simples fato de o Major gostar do burrinho e chegam ao ponto de ambos serem guiados pelos mesmos princípios espirituais.

É com base nessa estrutura extremamente complexa de uma narrativa aparentemente simples que Franklin de Oliveira (1966, p. XIII) conclui: “It is impossible to outline the plot of the story in question”³⁶. Além disso, ele ressalta a importância do ritual de passagem, da travessia, tanto nessa narrativa quanto em *Grande sertão: veredas* que, quando da publicação de *Sagarana*, já havia sido publicado em inglês com o título *The Devil to pay in the backlands*. Segundo o crítico, é através da combinação de aspectos dos contos de fada, das fábulas e das parábolas que as narrativas rosianas ilustram o modo como a ação – seja ela proveniente dos homens ou dos animais – auxilia no cumprimento do destino. Nesse caso, o burrinho ajudou aqueles que estavam destinados a serem salvos.

Retornando à carta escrita por Weinstock, o mais curioso é saber que, mesmo ele tendo apresentado argumentos contrários à publicação da introdução feita por Franklin de Oliveira, ela foi realizada e faz parte da versão em inglês intitulada *Sagarana, a cycle of stories*. Infelizmente não conseguimos encontrar outras cartas que retomassem esse assunto para que pudéssemos saber como essa decisão final chegou a ser tomada, porém, imagina-se

³⁵ Sete-de-Ouros – o burrinho – é apresentado em contraposição com o mundo. Ele se equilibra em um único ponto e a história se contrabalança como uma balança – em um prato, os homens com suas paixões e atribulações, fé e fardos, “os homens e os seus modos, costumeira confusão”; e no outro, sozinho, Sete-de-Ouros, aparentemente sozinho, por estar se comunicando com forças cósmicas, fiel a si mesmo, a seu íntimo, seu dharma, sua natureza básica, a lei intrínseca de seu ser, ele repousa na sua essência.

³⁶ “É impossível resumir o enredo da história em questão.”

que a tradutora tenha explicado a ele quem era Franklin de Oliveira e que, diante disso, ele tenha aceitado a introdução.

A mudança de tradutora, de Onís para Shelby, ficou registrada em carta de 24 de maio de 1965 (anexo G), escrita por Barbara Shelby e enviada a Knopf, anexa à tradução que ela havia feito das primeiras doze páginas de “Campo geral”; certamente para que eles analisassem seu trabalho como tradutora e pudessem agora confiar-lhe a tarefa, antes a cargo de Harriet de Onís.

Em memorando de 19 de julho de 1965, o editor Weinstock dá a Knopf a sua opinião em relação à tradução enviada por Shelby: “All apologies for being so long in making up my mind about Barbara Shelby’s sample translation of *Corpo de Baile* – which seems to me very good indeed.”³⁷ (anexo H). Além disso, no mesmo memorando, o editor enfatiza o fato de discordar da excelência da obra rosiana, certamente defendida por Knopf:

I certainly would sign up Miss Shelby to do the translation. And I hope that you’ll let me say at this moment that I still cannot at all understand the excitement over G.R. (most of it, to be sure, in Europe). I am really very sorry to say that I continue to find him dimly readable, but generally boring.³⁸ (anexo H)

Diante da carta que encontramos com data de 6 de abril de 1966, enviada por Knopf a Guimarães Rosa, falando sobre possíveis tradutores para *Primeiras estórias*, imaginamos que, embora a editora tenha pedido para Shelby traduzir algumas páginas – para que pudessem analisá-la como tradutora – em 1965, a decisão não foi tomada antes de abril de 66, pois, nessa carta, Knopf ainda cogita outros nomes como Grossman, J. M. Cohen e a própria Barbara Shelby para a tarefa. Ainda nessa carta, Knopf descarta outra tradutora, Mrs. Henderson, por temer que o resultado de seu trabalho seja parecido com aquele feito por Taylor em *Grande sertão: veredas*:

As for Mrs. Henderson I have always thought it a bad rule to allow anyone to translate into any language that was not his or her native tongue, and I don’t think I would like to trust a Brazilian to do more than a dictionary translation of work of yours and after our horrible experience with the good

³⁷ “Mil desculpas pela demora em tomar uma decisão sobre a amostra de tradução de *Corpo de baile* feita por Barbara Shelby – a qual me parece ser, de fato, muito boa.”

³⁸ “Eu certamente escolheria a Srta. Shelby para fazer a tradução. E espero que você me permita dizer nesse momento que eu ainda não consigo entender de forma alguma o alvoroço acerca de GR (em maior parte, certamente, na Europa). Sinto muitíssimo em dizer que continuo achando-o razoavelmente legível, mas geralmente entediante.”

Professor Taylor on ‘*Grande sertão*’ in its first incarnation we don’t want to risk that again.³⁹ (anexo I)

Com isso, Alfred Knopf expressa também o descontentamento em relação à tradução efetuada por J. Taylor, colaborador de Harriet de Onís, na tradução de *Grande sertão: veredas*.

Outra carta com informações relevantes, de 27 de dezembro de 1966, foi escrita por Weinstock e enviada a Barbara Shelby. Nessa data, já sabemos que ela foi escolhida para traduzir *Primeiras histórias* e eles – tradutora e editor – começam a trocar correspondência para discutir aspectos da tradução dos contos. Nesse caso, Weinstock fala sobre “A menina de lá”, dizendo:

The Guimarães Rosa story – which seems to me to read admirably in English (though, of course, being Portuguese-less, I cannot judge it as translation) is of no help to me at all in solving my personal problem, which is that I cannot understand the relationship between what I read in critical writings about G.R. and what I read by him.⁴⁰ (anexo J)

Esse comentário, muito parecido com outros já mencionados, toca em um aspecto importantíssimo dessa rede de relações formada por autor, tradutor e editor que é a questão das limitações de cada um e o modo como elas influenciam o resultado de seus respectivos trabalhos. Assim, como afirmou Knopf em carta mencionada, é extremamente importante que, se o autor optar por contribuir com o trabalho do tradutor, ele deve ter em mente as suas limitações de não-nativo para saber até que ponto a língua de chegada aceita os malabarismos presentes na língua de partida; por outro lado, o tradutor deve ser tão fluente na língua de chegada a ponto de dominar as suas mínimas especificidades para poder retrabalhá-las na tradução; por fim, o editor, deve reconhecer a sua inabilidade na língua de partida e imaginar que, talvez o que ele esteja lendo em sua língua seja bem diferente do que está escrito no original e, por isso, o mérito dado ao texto em português seja diferente do valor atribuído à tradução.

³⁹ “Em relação à Sra. Henderson, sempre achei ser uma má regra permitir que qualquer pessoa traduza para qualquer língua que não seja sua língua nativa e não gostaria de confiar a tradução a uma brasileira que possa vir a fazer apenas uma tradução de dicionário do seu trabalho e depois da nossa horrível experiência com o bom Professor Taylor em *Grande sertão* para sua primeira edição [em inglês], não queremos arriscar outra vez.”

⁴⁰ A história de Guimarães Rosa – que me parece soar admiravelmente bem em inglês (apesar de que, obviamente, por não saber português, eu não possa julgá-la enquanto tradução) não ajuda a solucionar meu problema pessoal, que é não conseguir entender a relação entre o que leio em estudos críticos sobre G.R e o que leio que tenha sido escrito por ele.

Além de todas essas limitações de cada uma das partes, que devem ser levadas em consideração pelas mesmas, existe a questão do gosto individual. É evidente que as chances de o estilo rosiano cair no gosto do público leitor de modo geral são mínimas, mesmo porque, isso não aconteceu nem mesmo no Brasil. São grupos seletos de acadêmicos, estudiosos e leitores que realmente interessam-se pela beleza da obra rosiana porque, entre outros inúmeros fatores, seu devido valor só é captado se o leitor se esforçar para extrair do texto todas as possibilidades interpretativas que estão alí presentes em forma concentrada e cifrada.

Sendo assim, o problema não nos parece ser o fato de Weinstock não gostar dos textos rosianos que lê, mas o quanto a sua posição de editor pode levar a tradutora a fazer uma versão que se adapte ao seu gosto e ao gosto do público para o qual ele, como membro da equipe Knopf, precisa vender a obra.

A resposta de Barbara Shelby aos comentários de Weinstock, em carta de 1º de fevereiro de 1967, parece ser um pouco mais otimista em relação à importância de se conhecer o estilo rosiano, mas ela parece não haver entendido – ou talvez tenha optado por fingir não entender – a crítica feita pelo editor:

[...] the truth is that he is essentially untranslatable, no matter what one does. I am very happy that you thought the story read well, because I tried to stick as close to the original as possible and was afraid that its readability had suffered on that account. It's true, a lot of the literary criticism seems to bear little relation to the man or his work, as if the critics had not bothered to ask him what he thought – which is a pity, since he is fascinating to talk to and very articulate about his intentions.⁴¹ (anexo K)

Todavia, em memorando de 28 de fevereiro de 1967, outra editora, Judith B. Jones, dá seu parecer a respeito da tradução dos três contos de *Primeiras estórias* com os quais Shelby havia trabalhado até então e sua opinião, um tanto menos otimista que a de Weinstock, vai pelo mesmo caminho, mas sugere que a tradutora se distancie mais do “nonsense” do texto original, a favor de uma tradução mais fácil de ser lida em inglês:

I found the first of these, ‘The girl from beyond’, the most successful. The artlessness of the language gives it the simplicity of a folk story, and it is effective. In the other two, ‘Notorious’ and ‘The Dagobe Brothers’, the

⁴¹ “A verdade é que ele é essencialmente intraduzível, não importa o que você faça. Estou muito feliz em saber que você acha que a narrativa soa bem, porque tentei me manter o mais próximo possível do original e tive medo de que a legibilidade fosse prejudicada por conta disso. É verdade, grande parte da crítica literária parece mostrar pouca relação com o homem ou com o trabalho dele, como se os críticos não se preocupassem em perguntar o que ele achou – o que é uma pena, uma vez que ele é uma pessoa fascinante de se conversar e muito articulado no tocante às suas intenções.”

technique seems so obvious, particularly if one has read the Guimarães Rosa of *The Devils to pay in the backlands* – the stringing out of an incidente endlessly and then putting the little ironic twist at the end. ‘The Dagobe Brothers’ presents some translation difficulties, too, that I don’t think Barbara Shelby has fully resolved. She is apt to leave nonsensical phrases just because that is the way they are in the original. The syntax is often awkward also, and while I realize that Rosa, when he is writing dialect and using language in a very special way to convey something of the primitive character of his type, is extremely difficult to translate, I would favor a slight compromise on the side of more readable English.⁴² (anexo L)

Com isso, pode-se perceber que ambos os editores compartilham a ideia de que, se o trabalho da tradutora resultar em um texto facilmente lido em inglês, ela terá atingido êxito. O problema é justamente esse conceito porque os textos rosianos não foram feitos para serem facilmente lidos, ou seja, traduzi-los fazendo uso de “more readable English” é querer traduzir a obra sem aceitar o seu modo mais específico de produzir sentido e esse desencontro de intenções – as do autor indo contra as do editor – só poderia mesmo resultar em textos cujo enfoque principal é dado à história e não ao modo como ela é narrada. Sendo assim, é de se esperar que tanto os editores que não leram o texto original, quanto os leitores que só terão acesso à tradução, tenham a impressão de que as narrativas são muito simples e não merecedoras de tanto alarde crítico. Isso se deve ao fato de que tanto o cenário e a realidade sertaneja quanto o enredo, não passam de meios – muito importantes, mas ainda assim meios – a partir dos quais o autor trabalha poeticamente a linguagem para despertar nos leitores o questionamento metafísico-religioso e a ideia de que esses mistérios estão presentes nos mais diversos e simples contextos. A tradução que se quer muito “reader friendly”, acaba sendo tão “amigável” que impede que o leitor tenha acesso ao que existe de mais rico no texto original. Prova disso é o comentário de Jones na citação acima, quando ela diz que é a ausência de técnica e requinte – “artlessness” – que dá a simplicidade necessária para que o conto “A menina de lá” seja bem sucedido. O problema é que, se tivéssemos que traduzir Guimarães Rosa em um substantivo em inglês, esse certamente se aproximaria mais de “skillfulness”.

Apesar das inúmeras dificuldades enfrentadas por todos aqueles que estavam envolvidos no processo de tradução de *Primeiras histórias*, percebe-se, nas últimas cartas

⁴² “Achei a primeira delas ‘A menina de lá’, a mais bem sucedida. A naturalidade da linguagem dá a ela a simplicidade de uma história folclórica, e isso funciona. Nas outras duas, ‘Famigerado’ e ‘Os irmãos Dagobé’, a técnica parece ser óbvia, particularmente se você leu *Grande sertão: veredas* – o encadeamento infinito de um acontecimento e a inserção de uma reviravolta irônica no final. ‘Os irmãos Dagobé’ apresenta algumas dificuldades de tradução também, que eu não acho que Barbara Sheby tenha resolvido completamente. Ela chega a deixar frases absurdas, pelo simples fato de estarem assim no original. A sintaxe é muitas vezes estranha também, e já que eu reconheço que Rosa, quando escreve em dialeto e usa a língua de uma maneira especial para transmitir o caráter primitivo de seus tipos, é extremamente difícil de traduzir, eu favoreceria uma leve concessão em favor de um inglês mais legível.”

encontradas no Harry Ransom Center, que o resultado do trabalho realizado por Barbara Shelby foi bastante apreciado por Alfred Knopf, Weinstock e Guimarães Rosa.

Em carta de 04 de outubro de 1967, Knopf diz a Rosa que, terminado o trabalho com a coletânea, eles prefeririam traduzir *Corpo de baile* ao invés de *Tutameia*, pelo fato de esse último ser menos extenso e de as narrativas serem muitas e também necessariamente bastante curtas. Além disso, ele dá a entender que a publicação de *Primeiras estórias* não deveria ser seguida pela de “Terceiras estórias”, como que a sugerir que o público leitor deveria ter contato com narrativas mais longas e diferentes daquelas traduzidas por Barbara Shelby⁴³. Todavia, ele não afirma que a próxima tradução será feita por Shelby, mas diz que tentaria falar com ela pelos seguintes motivos: “[...] *I know of no one else today who would be willing to undertake to turn your special and difficult prose into the right kind of English, and we feel that she is doing a really excellent job on the earlier stories*”⁴⁴ (anexo M)

Também em carta de 12 de outubro de 1967 Knopf reforça o elogio ao trabalho realizado por Shelby: “*I am glad to tell – although you probably have formed the same opinion yourself – that we are absolutely delighted with Barbara Shelby’s translation of Primeiras estórias.*”⁴⁵ (anexo N)

Embora bastante tempo depois, Herbert Weinstock, em carta de 16 de setembro de 1968 também elogia o trabalho realizado pela tradutora e aproveita a ocasião para compartilhar com ela sua opinião a respeito de Harriet de Onís:

*Just between us (and not for any sort of publication, even by letter), I think that The third bank of the river represents the first time that Guimarães Rosa has been translated (i.e., re-created) successfully in English. I both like and admire Harriet de Onís, but I just do not think that G.R is her author – whereas, however much she may squirm and complain, Amado emphatically is.*⁴⁶ (anexo AA)

⁴³ Embora Knopf justifique a opção por *Corpo de baile* dessa maneira, encontramos no acervo um pequeno bilhete que ele escreveu para Weinstock, em 8 de novembro de 1967, tecendo o seguinte comentário: “Eu certamente não acho que devamos dar atenção dessa vez ao que Harriet escreveu para você sobre *Tutameia*, de Guimarães Rosa. Acho que ela fica extremamente agitada pelo que não deve e acho que Rosa tem o direito de escrever o que ele quiser, mas nós, evidentemente, não temos que publicar o que não gostamos.” (anexo R). O conteúdo desse bilhete leva-nos a crer que Harriet havia falado bem de *Tutameia* para Weinstock, talvez na tentativa de convencê-los a publicá-lo. Porém, Knopf deixa claro que eles não gostaram do livro.

⁴⁴ “[...] não conheço mais ninguém hoje que consideraria traduzir a sua prosa especial e difícil para o tipo certo de inglês, e nós achamos que ela fez um trabalho excelente nas histórias anteriores.”

⁴⁵ “Fico feliz em dizer – embora você provavelmente tenha formado a mesma opinião – que estamos absolutamente encantados com a tradução de Barbara Shelby de *Primeiras estórias.*”

⁴⁶ “Só entre nós (e não para nenhum tipo de publicação, mesmo por carta), acho que *The third bank of the river* representa a primeira vez que Guimarães Rosa foi traduzido (isto é, recriado) satisfatoriamente em inglês. Eu gosto da Harriet de Onís e a admiro, mas simplesmente não acho que G.R seja seu autor – enquanto – embora ela possa se incomodar ou reclamar – Amado certamente é.”

Guimarães Rosa, por sua vez, escreve para Knopf, em 16 de outubro de 1967, e também não poupa elogios à tradutora: “[...] *I think that we could not find another translator for it [Corpo de baile] better than our gentle and charming Barbara Shelby. Bearer of a true poetical sensibility, she loves my books and has already proved her splendid skill.*”⁴⁷ (anexo O)

Entretanto, fica-nos uma dúvida em relação ao posicionamento do escritor porque as últimas observações que ele faz na correspondência – sobretudo na carta do dia 17 de outubro de 1967, enviada a Knopf – destoam muito daquelas que ele fazia aos demais tradutores. Nota-se, por exemplo, que aquele desejo de reproduzir em outra língua os aspectos que ele julgava serem os mais importantes na sua obra – esforço que fica evidente na correspondência trocada com tradutores como Meyer Clason, Bizzarri e Onís – parece dar lugar a um sentimento de confiança, no caso, em Barbara Shelby, muito pouco crítico e, portanto, pouco característico do perfil de Guimarães Rosa. Nessas duas últimas cartas, além de nem ao menos tentar falar com Knopf a respeito das especificidades de *Tutameia*, também não cogita ler a introdução escrita por Shelby, sobre a qual o editor-proprietário havia lhe falado na carta de 12 de outubro. Em relação a esse texto introdutório, Guimarães Rosa simplesmente diz: “*I have not seen yet the introduction that Miss Shelby prepared for the book, but it has my approval, right now. I do trust her absolutely and we two had talked about it before. You can put it forward.*”⁴⁸ E encerra a carta dizendo: “*I am, as always, ill-healthed and good-spirited, courageous and with best love to you.*”⁴⁹ (anexo P)

Embora a introdução escrita por Barbara Shelby seja interessante como forma de apresentação da obra, pelo fato de comparar o estilo rosiano com aqueles de autores consagrados como Joyce, Thoreau, Emerson, Whitman, Poe, Hawthorne e Faulkner – na tentativa de aproximar a poética de Guimarães Rosa da realidade do público leitor, ressaltando nele características do que existe de melhor na literatura norte-americana – é impossível ler essa resposta de Guimarães Rosa e não ficar com a impressão de que ele havia desistido ou se cansado de contribuir para a tradução. Isso também poderia ser justificado tanto pelo fato de os livros anteriores não terem sido bem vendidos – apesar de todo o esforço –, quanto pela falta de tempo e/ou pela saúde fragilizada.

⁴⁷ “[...] acho que nós não poderíamos encontrar outra tradutora para ele [*Corpo de baile*] melhor que a nossa gentil e encantadora Barbara Shelby. Portadora de uma sensibilidade realmente poética, ela ama os meus livros e já nos provou ter habilidade esplêndida.”

⁴⁸ “Ainda não vi a introdução que a Srta. Shelby preparou para o livro, mas ela tem minha aprovação, desde já. Confio nela absolutamente e nós dois já havíamos conversado sobre ela [a introdução] antes. Pode encaminhá-la.”

⁴⁹ “Estou, como sempre, mal de saúde e bom de espírito, corajoso e com carinho por você.”

Embora nada disso seja dito, o simples fato de ele aceitar a introdução proposta pela tradutora sem ao menos tê-la lido já sugere esse afastamento e indicia a percepção da necessidade de se render ao sistema – o mercado de venda de livros – e da dificuldade oferecida pelo próprio texto que, para ser transposto para uma outra língua, exige do tradutor tanto o dom da leitura, quanto – e sobretudo – o dom de fazer poesia.

Knopf, ainda na carta de 12 de outubro, além de questionar o escritor a respeito da introdução feita por Barbara Shelby, também lhe perguntou se ele se incomodaria caso a ordem das narrativas do livro fosse totalmente invertida, porque ele diz ter percebido que, no original, elas estavam organizadas em um crescendo – começando pelas mais fracas – ordem essa que, a seu ver, não contribuiria para que as vendas melhorassem⁵⁰. Guimarães Rosa não hesitou em concordar com a sugestão do editor e nem mesmo mencionou a necessidade de, pelo menos, a primeira e a última narrativas permanecerem em suas posições originais dado o modo como a história do Menino começa em “As margens da alegria” e continua em “Os cimos”, adquirindo sentido mais profundo se vista dentro dessa ordem. Ao pedido feito pelo editor, Guimarães Rosa apenas responde: “I also approve that you reverse the order of the stories, i. e. to run them from XXI to I. I think it will be the best.”⁵¹ (anexo P).

Quem, posteriormente, atentará para a necessidade de que as posições dessas duas narrativas não sejam invertidas, é a tradutora, que, em carta a Weinstock – de 23 de março de 1968 – ressalta a importância dessa ordem: “Only one thing worries me: ‘The thin edge of happiness’ should definitely be first and ‘Treetops’ should be last, not the other way around. Maybe they were switched inadvertently.”⁵² (anexo Y). O pedido da tradutora foi, por fim, acatado pelo corpo editorial, como consta em nota de 1 de abril de 1968 (anexo Z).

Sabe-se que Guimarães Rosa receava assumir a cadeira na Academia Brasileira de Letras e que, por isso, adiou a posse por quatro anos. Alguns dizem que ele temia que seu coração não aguentasse tamanha emoção, outros afirmam que o que ele temia era a consagração e o fato de ela aproximá-lo do fim de sua obra e, portanto, do fim da vida. A proximidade entre essas datas: a da última carta dele que encontramos, de 17 de outubro de 1963 – e o dia em que tomou posse na academia – 16 de novembro do mesmo ano, pateticamente um mês depois, leva-nos a pensar na possibilidade de a saúde e a superstição terem dificultado o processo de acompanhamento da tradução que, a nosso ver, já vinha sendo

⁵⁰ Vide, no anexo S, de 27 de novembro de 1967, uma das versões do índice do livro, em que a ordem das histórias foi totalmente invertida.

⁵¹ “Também aprovo que você inverta a ordem das histórias, isto é, que apresente-as da XXI à I. Acho que assim será melhor.”

⁵² “Somente uma coisa me preocupa: ‘As margens da alegria’ deve definitivamente ser o primeiro e ‘Os cimos’ deve ser o último, e não o contrário. Talvez eles tenham sido inadvertidamente invertidos.”

encarado por ele de uma maneira mais leve, dados os resultados das últimas traduções para o inglês. Prova dessa leveza, encontra-se em carta escrita por Barbara Shelby e enviada a Alfred Knopf em 2 de janeiro de 1968, após a morte de Guimarães Rosa, na qual ela fala brevemente sobre o contato que teve com o escritor enquanto fazia a tradução:

*Actually, we had only three sessions at the Foreign Office, not counting the lunch at José Olympio's the day before I left Rio; and though I did ask him about certain words and phrases, his advice was more general than specific: 1) to prefer the concrete image to the abstract; 2) when in doubt, to translate literally, and 3) to trust my own imaginagion – all easier said than done.*⁵³
(anexo U)

Em novembro do ano passado – 2012 – conseguimos entrar em contato com a tradutora, Barbara Shelby, a princípio por e-mail⁵⁴ e, posteriormente, por telefone e tivemos a oportunidade inestimável de ouvi-la falar sobre a sua experiência de traduzir Guimarães Rosa. A tradutora nasceu em 1932 e atualmente reside em Austin – Texas.

Em resposta a um dos meus e-mails, ela fala um pouco sobre suas memórias:

I only met Guimaraes Rosa two or three times and we never exchanged any letters because we were both living in Rio, but we had some fine conversation and several cafezinhos at Itamaraty. What an extraordinary man! Tall, green-eyed, with a high-pitched voice, unlike anyone else. I knew he spoke several languages and had been posted in Germany and Hungary before the War and had been a doctor in the backlands, but I found a third ingredient in "Primeiras Estorias": he had not forgotten what it was like to be a child. In "The Thin Edge of Happiness" the little boy goes from perfect happiness on the plane to shock and sorrow for the turkey.

As you can imagine, I doubted very much that I was capable of doing any kind of justice to the Brazilian James Joyce and his untranslatable words and phrases. "Don't worry," he said, "just substitute something." Totally unlike most novelists, Rosa wanted his translators to be creative. I'm sure he knew more English than he let on, but I don't think he ever read "The Third Bend in the River" (just as well). [sic]

Unlike most authors, Rosa wanted his translators to be creative. How liberating that was! even though I tried not to be.

[...] I'd love to talk to you about him. I don't have much in writing, except a touching letter by a good friend of his, Geraldo Pereira, about his death a few days after speaking at the Academy of Letters. I could send you a copy of that and the preface my mother wrote for "The Third Bank of the River".

⁵³ “Na verdade, nós tivemos somente três encontros no Escritório Internacional, sem contar o almoço no José Olympio um dia antes de eu ir embora do Rio; e embora eu tenha lhe feito algumas perguntas sobre certas palavras e frases, seu conselho era mais geral do que específico: 1) preferir a imagem concreta à abstrata; 2) quando em dúvida, traduzir literalmente, e 3) confiar na minha própria imaginação – tudo mais fácil de ser dito do que feito.”

⁵⁴ Agradecemos ao Prof. Dr. Antonio Dimas por ter nos passado o contato da tradutora.

Do you have it in English? Vanessa, I hope this reaches you and that we can talk or correspond soon -- Barbara⁵⁵

Prova da aflição que Guimarães Rosa sentia antes de tomar posse na academia, encontra-se nessa carta de Geraldo Pereira, de 29 de novembro de 1967, cuja cópia Barbara Shelby gentilmente nos enviou. Nela, o amigo de Guimarães Rosa descreve para Alfred Knopf alguns aspectos do discurso e da morte do escritor:

How can I describe you his speech? A real piece of beauty, enthralling, Rosa giving all he could. I had to refrain squeezing Regina's hand as some passage struck more deeply. But we could see the refrained emotion bursting out, his hands occasionally trembling, his voice at times – only at times – failing, and, at the end the tears, the embraces, the full glory.

His friend, Geraldo Franco de Lima (a very good novelist, by the way) told us afterwards that as he was about to leave his apartment for the Academy, he stopped, wanted to cancel the ceremony, then, reassured, took the elevator. As he entered the car he exclaimed to his dear friend: "All right, I'll go... but I won't reach the end of the year." His death came as thunder; sunday night, watching a foot-ball game on TV, the telefone rings, reluctantly I answer it, and Raquel de Queiroz drops the bomb. She didn't have the courage to tell my father. We all went to his place, and there he was, fully dressed in the Academic atire, looking peaceful without his glasses and bow tie, not winking his eyes. He died at 8:15 pm, alone in the house, as his wife and maid had gone to the evening mass. At 7 phoned Geraldo F. de Lima, and chatted gaily with him. He was perfectly well; an hour later the attack came, he phoned his secretary for a doctor but when he arrived it was too late. He was lying in front of his desk, where his typing machine stood motionless watching the partner.

*[...] I never considered him a hypochondriac, and I firmly believe that his case is a genuine one of premonition. He Always knew he would die, and the thought terrified him.*⁵⁶ (anexo T)

⁵⁵ “Eu apenas encontrei Guimarães Rosa duas ou três vezes e nós nunca trocamos cartas porque nós dois estávamos morando no Rio, mas nós tivemos algumas boas conversas e tomamos vários cafezinhos no Itamaraty. Que homem extraordinário! Alto, de olhos verdes, com uma voz aguda, diferente de qualquer outra pessoa. Eu sabia que ele falava diversas línguas e que havia sido enviado para a Alemanha e a Hungria antes da Guerra e que tinha sido médico no sertão, mas encontrei um terceiro ingrediente em *Primeiras estórias*: ele não havia se esquecido de como era ser criança. Em ‘As margens da alegria’ o pequeno menino vai da alegria perfeita no avião ao choque e à tristeza pelo peru.

Como você pode imaginar, eu duvidei muito que seria capaz de fazer qualquer tipo de justiça ao James Joyce brasileiro com suas palavras e frases intraduzíveis. ‘Não se preocupe’, ele dizia, ‘apenas substitua alguma coisa’. Totalmente diferente da maioria dos romancistas, Rosa queria que seus tradutores fossem criativos. Tenho certeza de que ele sabia inglês melhor do que deixava transparecer, mas também não acho que ele tenha lido a tradução de ‘A terceira margem do rio’. Diferentemente da maioria dos autores, Rosa queria que seus tradutores fossem criativos. Aquilo era tão libertador! embora eu tenha tentado não ser [criativa].

Eu adoraria conversar com você sobre ele. Não tenho muito por escrito, com exceção de uma carta comovente escrita por um bom amigo dele, Geraldo Pereira, sobre sua morte poucos dias depois de ter discursado na Academia de Letras. Eu poderia enviar-lhe uma cópia dessa carta e do prefácio que minha mãe escreveu para *The third bank of the river*. Você o tem em inglês? Vanessa, espero que este e-mail chegue até você e que nós possamos conversar e trocar cartas em breve – Barbara.”

⁵⁶ “Como posso descrever seu discurso? Uma verdadeira beleza, fascinante, Rosa dando tudo que podia. Tive que me conter apertando a mão de Regina quando algumas passagens me tocavam mais profundamente. Mas

Retornando ao contato estabelecido com a tradutora, após receber o e-mail citado e, depois, a cópia da carta de Geraldo Pereira pelo correio, enviei novo e-mail perguntando se eu poderia mandar algumas perguntas sobre o processo de tradução de *Primeiras histórias* para que ela respondesse da maneira como achasse melhor, por e-mail ou mesmo pelo correio, e ela respondeu dizendo que seria uma prazer fazê-lo. Porém, passado algum tempo do envio da entrevista, a tradutora entrou em contato comigo pelo telefone e disse que preferiria apenas conversar ao invés de escrever ou digitar porque havia ficado muito emocionada enquanto revisitava os originais e suas traduções no intuito de responder as minhas perguntas. Sendo assim, optamos por, nesse mesmo telefonema, conversar sobre alguns dos aspectos que haviam sido questionados na entrevista. Entretanto, dado o intervalo de tempo entre o momento em que a tradução foi feita e os dias atuais e, sobretudo, a idade já avançada da tradutora, não conseguimos nos ater às perguntas separadamente e acabamos conversando, de modo geral, sobre sua experiência, o que não deixou, de modo algum, de ser extremamente válido e gratificante para o presente estudo⁵⁷.

Durante a conversa, Barbara Shelby comentou que traduzir Guimarães Rosa foi, para ela, uma experiência muito especial e única. Na verdade, ela disse que esse foi o motivo principal pelo qual ela optou por não responder às perguntas por escrito, uma vez que, lembrar-se daquela época e do quanto ela gostou de fazer a tradução, deixava-a muito emocionada. Ela disse também que o contato que o meu trabalho levou-a a ter com os originais e as traduções fez com que ela pensasse que talvez não conseguisse fazer esse trabalho hoje, dados os inúmeros desafios apresentados por ele. Além disso, afirmou que algumas histórias ela só consegue entender agora, dada sua abrangência simbólica e universal.

podíamos ver a emoção contida vindo à tona, suas mãos ocasionalmente tremiam, sua voz às vezes – apenas às vezes – falhava e, por fim, as lágrimas, os abraços, a glória completa.

Seu amigo, Geraldo Franco de Lima (aliás, um ótimo romancista) disse-nos depois que quando estava prestes a sair de seu apartamento para ir para a Academia, ele parou, quis cancelar a cerimônia, depois, tranquilizado, entrou no elevador. Quando entrava no carro exclamou para seu querido amigo: ‘Está certo, eu vou...mas não vou chegar ao fim do ano.’ Sua morte veio como um trovão; domingo à noite, assistindo a uma partida de futebol na TV, o telefone toca, eu, relutantemente, atendo, e Raquel de Queiroz conta a bomba. Ela não teve coragem de contar para o meu pai. Todos nós fomos até a sua casa e lá estava ele, vestido com o traje acadêmico completo, parecia tranquilo sem seus óculos e a gravata borboleta, sem piscar os olhos. Ele morreu às 20h15, sozinho em casa, enquanto sua esposa e a funcionária estavam na missa. Às 19h Geraldo F. de Lima havia ligado e conversado alegremente com ele. Estava perfeitamente bem; uma hora depois veio o ataque, ele telefonou para a secretária, pedindo um médico, mas quando ele chegou já era tarde. Estava deitado em frente à mesa, de onde sua máquina de escrever assistia, imóvel, ao seu parceiro.

[...] Nunca o considere hipocondríaco e realmente acredito que esse tenha sido um caso genuíno de premonição. Ele sempre soube que morreria e o pensamento aterrorizava-o.”

⁵⁷ A tradutora autorizou que a conversa mencionada fosse transformada em um pequeno texto para ser inserida neste trabalho.

A tradutora acredita que Guimarães Rosa não falava inglês muito bem e acha que ele não leu as histórias em inglês para não se desgastar muito com o processo de tradução. Segundo ela, o escritor confiava nos tradutores e os tradutores tentavam fazer o melhor que podiam. Ele costumava dizer, por exemplo, que não era para ela se preocupar caso encontrasse algo totalmente desconhecido no texto e que, quando isso acontecesse, ela deveria simplesmente tentar inventar alguma coisa. Isso, para os tradutores de modo geral, era um alívio. Ademais, a admiração que a tradutora diz sentir pelo escritor, dentre outros motivos, advém do fato de ele ter sido uma pessoa capaz de amar tudo: as pessoas, a natureza, os animais e as coisas, além de sempre mostrar muita compaixão em relação a todos eles.

Sobre os encontros, Barbara Shelby disse que eles se viram mesmo apenas duas ou três vezes, mas só uma vez com a intenção de falar sobre as dificuldades de traduzir *Primeiras estórias*. Para ela, uma das maiores dificuldades impostas pela tradução foram os nomes próprios, porque ela sempre ficava pensando se deveria mantê-los ou trocá-los. No decorrer do processo, a tradutora diz que tinha por objetivo fazer com que os leitores estranhassem o texto em inglês, mas gostassem dele.

Barbara Shelby não chegou a ler nenhum dos outros livros de Guimarães Rosa, apenas algumas partes de *Grande sertão: veredas*. Também por isso, ela afirma haver pedido à mãe que escrevesse o prefácio da obra porque, segundo ela, a mãe sabia muito mais de literatura do que ela mesma e havia adorado *Primeiras estórias*.

Por fim, em relação à editora, Shelby disse que Alfred Knopf sempre se preocupou muito em publicar aquilo que ele achava interessante e importante, mesmo quando desconfiava que determinada obra não venderia muito. Todavia, ela acredita que esse não tenha sido exatamente o caso de Guimarães Rosa, porque as críticas que o livro recebeu na época eram sempre positivas e mostravam que os críticos estavam impressionados com a força expressiva das narrativas rosianas.

Em linhas gerais, foram essas as informações que a tradutora compartilhou comigo. É evidente que o tempo que passou desde a publicação do livro comprometeu nossa conversa sobre ele, mas, de todo modo, o contato foi extremamente válido no sentido de confirmar a posição que Guimarães Rosa assumiu em relação a essa tradução e de nos fazer pensar no quanto essa posição pode ter afetado o resultado da tradução. Além disso, acreditamos que, talvez, uma maior familiaridade com a poética do autor – o que necessariamente acontecia com os tradutores que mantinham constante correspondência com ele – pudesse ter aberto um leque de possibilidades de significados para a tradutora e a ensinaria a enxergar, também, através dos olhos de Guimarães Rosa.

Embora seja impossível afirmar o que exatamente levou o autor a conduzir essa tradução feita por Barbara Shelby de maneira tão diferente das demais, acreditamos que a combinação dos resultados das traduções anteriores com a saúde fragilizada do escritor e, posteriormente, a aflição gerada pela futura posse na academia, fizeram com que esse distanciamento entre autor e tradução fosse instaurado e perdurasse até o fim do trabalho, cuja época, infelizmente, coincidiu com a morte do escritor. Guimarães Rosa não chegou a ver *The third bank of the river and other stories* publicado, pois o livro só saiu por volta de setembro de 1968.

5. O TOM CONFSSIONAL EM “A TERCEIRA MARGEM DO RIO”

Em “A terceira margem do rio” optamos por analisar, sobretudo, a questão do tempo da narração, uma vez que o estudo dessa instância mostrou-se essencial para a compreensão do sentido metafísico – aqui entendido como transcendente – dessa narrativa. A partir da análise, fazemos a comparação entre os textos em português e em inglês para que possamos ver de que forma essa instância foi reconstruída por Barbara Shelby em língua inglesa e quais as consequências do processo tradutório na reprodução da significância do texto.

São muitos os críticos que já se debruçaram sobre esse conto extremamente instigante de *Primeiras histórias* e praticamente todos ressaltam o caráter de iluminação e de proximidade do inefável sugeridos na narrativa. Segundo Walnice Nogueira Galvão, em ensaio intitulado “Do lado de cá”, a “[...] terceira margem fica para lá do mistério da morte, da morte de cada um, que cada um tem de viver e que nunca ninguém contou como é.” (GALVÃO, 2008, p. 42). De acordo com essa estudiosa de Guimarães Rosa, n’ “A terceira margem do rio”,

O potencial explosivo da matéria narrada às vezes obstrui o fluxo, dinamitando a sintaxe, expondo o inefável e obtendo momentos de densa beleza. Como a propósito da culpa: “Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio – pondo perpétuo”. Ou as palavras do fecho, quando o narrador pede para, por sua vez, ser posto numa canoa: “e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio adentro – o rio.” (GALVÃO, 2008, p. 45)

Já em “O sentido do trágico em ‘A terceira margem do rio’”, Consuelo Albergaria (1983) traça um paralelo entre a unidade de ação no conto e a do teatro clássico grego, levantando certos elementos do trágico no conto do autor mineiro. O primeiro dos elementos apontados por ela é o modo como o relato das ações das personagens nos delinea o seu caráter, ou seja, tanto os procedimentos do pai, quanto aqueles do filho nos trazem traços de sua caracterização. Outro elemento que aproxima o conto da técnica da tragédia clássica é a delimitação espacial onde se desenrola a ação: o rio. Para Albergaria, a tragicidade do conto resume-se à fixidez que envolve as personagens principais: o filho se sente culpado por se sentir incapaz de substituir o pai, enquanto este está “colado ao rio, preso ao rio, tornado-em-rio até a sua consumação” (ALBERGARIA, 1983, p. 525).

Também o semiótico Luiz Tatit em “Práticas impregnantes – ‘A terceira margem do rio’” (2010) trabalha, dentre outros elementos, com a idéia do sentimento de culpa por parte

do filho, mas de forma distinta do enfoque dado por Albergaria e Galvão. Segundo Tatit (2010, p.116),

A admiração pelo pai torna o enunciador cada vez menos capaz de ocupar a posição que assumira desde o início e de proceder a qualquer espécie de julgamento sobre o episódio. Uma das coisas que mais o impressiona no caráter paterno é justamente o poder de superação da culpa que lhe foi tantas vezes atribuída por parentes e amigos. Ele permanece no rio apesar de tudo. Isso só faz aumentar a culpa pessoal do enunciador, uma vez que teve coragem de condená-lo por não sentir culpa.

Vê-se, portanto, que a relevância do sentimento de culpa por parte desse narrador autodiegético é constantemente retomada pela crítica sob diferentes aspectos, e é a partir da análise desse sentimento e do modo como o mesmo foi textualizado pelo autor, que propomos mais uma leitura desse conto, voltada, sobretudo, para os efeitos de sentido gerados pela alternância de dois tipos de narração, a ulterior e a simultânea, no decorrer da narrativa. Para esta parte do estudo, recorreremos a Gérard Genette em *Discurso da narrativa* ([19--], p. 216/218), em que consta que a narrativa ulterior corresponde à posição clássica da narrativa no passado, enquanto na narrativa simultânea

[...] tudo se passa [...] como se o emprego do presente, aproximando as instâncias [história e narração], tivesse por efeito romper o seu equilíbrio, e permitir ao conjunto da narrativa, segundo o mais pequeno deslocamento de acento, o balouçar ou para o lado da história ou para o lado da narração, isto é, do discurso [...]

Optamos por examinar essa alternância pelo fato de havermos notado que é por meio da inserção crescente da narração simultânea no corpo do texto que o narrador deixa transparecer cada vez mais seu sentimento de culpa, culminando na revelação tanto de seu fracasso como da necessidade de escrever em busca de **um** perdão, ou seja, algum tipo de perdão, talvez até mesmo o do narratário, uma vez que o do pai talvez ele já não possa ter. Para que possamos estudar o modo como a narrativa foi estruturada, resolvemos triparti-la da seguinte forma: tomamos como primeira parte os sete primeiros parágrafos da narrativa; como segunda, os quatro parágrafos seguintes, até “[...] pois agora me entrelembro” (ROSA, 1968, p. 36) e como terceira, a parte final do conto a partir de “Meu pai, eu não podia malsinar” (ROSA, 1968, p. 36).

Essa tripartição deve-se ao fato de havermos notado na estrutura do conto, como já dissemos, uma mudança crescente na entonação da narrativa, ou seja, no modo como o

narrador manifesta seu sentimento de culpa em relação à história que narra. Retomando o que já foi dito no subtítulo “O tom e a tradução”, aqui, entendemos a entonação no sentido que lhe foi atribuído por Bakhtin em *Para uma filosofia do ato responsável* (2010), como expressão de um centro de valores, ou seja, do tom emocional-volitivo constituinte das palavras e frases escolhidas pelo narrador para a construção do seu discurso. Vemos, nesse conto, que o narrador dá início à narração focando mais a história, ou seja, a sequência de fatos ocorridos a partir do momento em que o pai sai de casa; em um segundo momento, a narração começa a distanciar-se da história e a aproximar-se do discurso uma vez que os sentimentos do narrador parecem vir mais à tona; por fim, no que denominamos terceira parte, a narração está praticamente toda voltada para o discurso, ou seja, a neutralidade, que o narrador procurou manter ao longo das duas primeiras partes, desaparece e dá lugar à total subjetividade, ao aspecto confessional da narrativa que até então havia sido apenas sugerido por marcadores textuais.

Diante dessa construção extremamente bem articulada, fruto do trabalho de um escritor tão preocupado com o sentido transcendente da sua narrativa, fez-se necessária uma análise mais profunda dos marcadores textuais mencionados, sobretudo, na terceira parte da narrativa, para que, posteriormente, possamos ver de que forma esse modo de produzir sentido, ou melhor, essa significância, foi reconstruída – quando o foi – em língua inglesa.

Vejamos mais pormenorizadamente como as mudanças entre os três momentos se dão. Na primeira parte, percebe-se o esforço do narrador em manter-se mais atado à história que narra do que ao próprio discurso. Para tanto, ele recorre, cerca de 25 vezes, ao uso do pronome possessivo plural “nosso/nossa”, que provoca um certo apagamento da subjetividade do discurso uma vez que, ao incluir-se em um grupo de pessoas que também foram abandonadas pelo pai da família, os sentimentos se equiparam e, de certa forma, se justificam. Todavia, mesmo em meio a esse esforço para não deixar entrever os verdadeiros motivos da narração – a confissão e o pedido de **um** perdão – que nos serão revelados na terceira parte, o narrador já apresenta em seu discurso indícios do sentimento de culpa em relação à falha cometida.

Alguns desses marcadores textuais são, por exemplo, os termos empregados na descrição da figura paterna, indicativos de admiração, e não de mágoa, do filho em relação ao pai: “[...] homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação” (ROSA, 1968, p. 32). Ademais, outras atitudes do pai, sugerem o caráter misterioso e até mesmo providencial – no sentido de parecer saber exatamente porque aquela decisão deveria ser

tomada – da partida, como se sua personalidade já o houvesse conduzido à escolha feita: “Só quieto.” (ROSA, 1968, p. 32); “Nosso pai nada não dizia.” (ROSA, 1968, p. 32); “Sem alegria nem cuidado, nosso pai encalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente” (ROSA, 1968, p. 32); “Nosso pai suspendeu a resposta” (ROSA, 1968, p. 32); “Espiou manso para mim.” (ROSA, 1968, p. 32); “Ele só retornou o olhar em mim, e me botou a benção, com gesto me mandando para trás.” (ROSA, 1968, p. 32-33). Tais atitudes revelam a postura de determinação e decisão paterna.

É interessante notar como em algumas dessas frases, a descrição da figura do pai faz-nos lembrar da menina Nhinhinha do conto “A menina de lá”: “Parava quieta, não queria bruxas de pano, brinquedo nenhum [...]”; “[...] não incomodava ninguém, e não se fazia notada, a não ser pela perfeita calma, imobilidade e silêncios.”. O silêncio dessa personagem lembra o silêncio significativo da Mula-Marmela em “A benfazeja” em relação ao filho do finado marido: “Nem carecia de falar-lhe a paz da proibição: dava-lhe, apenas, um silêncio terrível.” (ROSA, 1968, p. 127); “Só este é o seu, deles, diálogo: um pigarro e um impropério” (ROSA, 1968, p. 131). Todos esses silêncios são extremamente representativos no que concerne à construção do caráter transcendente dessas personagens que, nas narrativas, parecem não sentir necessidade de dar maiores explicações a respeito de suas escolhas de vida, como se tudo que vivem já estivesse traçado e já houvesse sido aceito por cada uma delas como o devido destino.

Todavia, é interessante notar que, embora tais destinos nos pareçam envoltos em atmosfera de tristeza, a descrição dessas personagens não afirma que elas sejam de fato tristes. Elas nos dão a impressão de estarem em uma espécie de fronteira, no limiar entre o mundo tangível e uma outra dimensão da existência humana, uma vez que, as protagonistas das três narrativas mencionadas, de fato, parecem haver aparecido na vida das outras personagens como que imbuídas de uma missão. Enquanto Nhinhinha desperta seus familiares para a inexatidão do transcorrer da vida – no sentido de que o destino está vinculado mais a uma força providencial do que à vontade individual – através de seus milagres completamente desvinculados de quaisquer desejos alheios, Mula-Marmela é apresentada pelo olhar de um narrador que nos permite ver os nobres gestos e a riqueza de espírito dessa “benfazeja” tão injustamente desrespeitada pela sociedade preconceituosa que a rodeia. Também em “A terceira margem do rio”, a saída do pai da casa da família mobiliza sentimentos diversos, sobretudo no filho que, ao se deparar com o medo de uma situação eterna – a morte – foge do que lhe parecia estar pré-determinado e acaba por se deparar com outra forma de medo, ainda

pior que a primeira: o de não ser mais homem depois daquela decisão que acabou prendendo-o entre as margens da dúvida e do arrependimento.

Voltando aos marcadores textuais desse conto, outra marcação antecipatória do caráter transcendente que a figura do rio vai adquirindo no decorrer da narrativa, encontra-se no modo como o mesmo é descrito pelo narrador logo no início do texto: “[...] o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre. Largo, de não se poder ver a forma da outra beira.” (ROSA, 1968, p. 32). O rio surge, assim, como elemento que envolve grandeza, profundidade, silêncio e infinitude, tudo que o pai provavelmente busca quando da sua opção por permanecer no rio. A figura da pequena canoa parece ínfima diante da figura do rio e do fluir das águas, da mesma forma que um ser humano parece mínimo se comparado à infinitude e, sobretudo, aos aspectos não desvendáveis da vida, que fogem de qualquer lógica e de qualquer vontade individual. Aceitar ficar na canoa significa tentar ir além, buscar algumas razões, mesmo que sejam razões pessoais e intransferíveis. Todavia, na narrativa fica evidente o fato de que o medo do desconhecido impede o ser humano de descobrir mais a respeito das próprias limitações, sobretudo se, em certo ponto, as dificuldades exigirem algum tipo de fé – qualquer que seja ela – mas que seja capaz de reconfortar o vazio trazido pelo inefável. O filho que se recusa a ficar no lugar do pai na canoa não tem a mesma fé que ele e, portanto, não compreende a necessidade da entrega para que a descoberta interior se dê. É assim que, no conto em questão, levanta-se o embate entre o tangível e o inefável, resultando na sugestão de que um está inserido no outro e que o apego extremo a apenas um deles pode conduzir o ser humano a um impasse eterno.

Já na segunda parte da narrativa, os indicadores do sentimento de culpa se intensificam, mas continuam muito misturados aos fatos da história. Percebe-se que, ao mesmo tempo em que o narrador ainda se esforça para não mostrar seu fracasso fazendo uso da descrição das tristezas pelas quais passou na ausência do pai – como, por exemplo, suas angústias diante do que imaginava que ele estaria passando, o fato de ele não ter participado do casamento da irmã, do nascimento do neto e a partida da irmã com o marido e a mãe – esses mesmos comentários encontram-se intercalados por frases do tipo: “Tiro por mim, que, no que queria, e no que não queria, só com nosso pai me achava: assunto que jogava para trás meus pensamentos.” (ROSA, 1968, p. 34); “Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos.” (ROSA, 1968, p. 35); “[...] eu falava: - ‘Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim...’; o que não era o certo, exato; mas que era mentira por verdade.” (ROSA, 1968, p. 35).

Essas frases ilustram o sentimento de culpa por parte do filho pelo fato de mostrarem como ele, por mais que tentasse, não conseguia tirá-lo de suas lembranças e como sentia, inclusive, a necessidade de falar sobre ele, de exaltá-lo, mesmo que para isso tivesse que mentir, para que o pai parecesse ser até mesmo mais importante do que realmente havia sido. Mais para o fim dessa segunda parte, quando a história chega ao ponto em que o narrador fica sozinho, o sentimento de culpa é ainda mais intensificado: “Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida.” (ROSA, 1968, p. 35/36).

Aquela que denominamos a terceira parte da narrativa já se inicia com uma frase importantíssima, uma espécie de confissão das tentativas frustradas do narrador de narrar a história sem deixar nas entrelinhas do seu discurso o remorso que sente por haver decepcionado o pai. Nesse ponto, a história é deixada momentaneamente de lado e o foco passa a ser o discurso desse narrador que confessa haver tentado – em vão – “malsinar”, ou seja, condenar, culpar, o pai pelos seus sofrimentos.

A frase “Meu pai, eu não podia malsinar” (ROSA, 1968, p. 36) em sua própria constituição, já deixa claro um rompimento com relação ao momento anterior. Pela primeira vez na narrativa o narrador se refere ao pai como “meu pai” e não mais com o plural “nosso pai”, não porque os familiares foram embora, mas porque ele parece se dar conta de que o peso que ele tentava compartilhar com os demais familiares fazendo uso do plural, não tem razão de ser uma vez que, o destino que estava atrelado à decisão do pai era o **dele** e, portanto, ele não poderia compartilhar um destino que só pertencia a ele mesmo. Nesse ponto da narrativa, o emprego de verbos no presente parece trazer de volta a lucidez desse narrador que, perdido em meio a suas memórias, admite seu fracasso diante não apenas das possíveis expectativas do pai, mas, sobretudo, diante de suas próprias expectativas frustradas pelo medo.

Tem-se, então, nessa terceira parte, a presença de outras frases incisivas essenciais para a construção da significância descrita anteriormente: “Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?” (ROSA, 1968, p. 36). É interessante notar que nesse momento, as narrações encontram-se imbricadas uma vez que o tempo do verbo **ser** em “Sou” aproxima a narração do discurso enquanto o tempo do verbo **ter** em “tinha” nos leva de volta para a história. Todavia, a conjugação no passado em “tinha” é seguida da repetição – importantíssima – do modalizador “tanta”, ou seja, na mesma frase, o narrador tenta se ater à história mas demonstra, na intensidade do fragmento – “tanta, tanta culpa?” – a culpa que o domina no presente da narração. Outras frases relevantes porque antecipatórias da confissão que encerrará a narrativa são: “Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro.

Soubesse – se as coisas fossem outras.” (ROSA, 1968, p. 36); “Sou doido? Não. [...] Ninguém é doido. Ou, então, todos.” (ROSA, 1968, p. 36).

Esse questionamento é seguido do relato, no passado, do momento em que o narrador resolve ir ao encontro do pai e oferecer-se para substituí-lo em sua empreitada. A narração ulterior dessa passagem é imediatamente seguida do pedido de perdão: “E estou pedindo, pedindo, pedindo **um** perdão.” (ROSA, 1968, p. 37, grifo nosso). Como se a lembrança viva do momento passado tocasse profundamente o narrador na narração do momento presente, forçando-o a pedir **um** perdão. Aqui, tanto a repetição do verbo “pedindo”, quanto do artigo indefinido “um” são cruciais para a construção da significância do texto uma vez que, do modo como estão, sugerem que não se trata mais do pedido de perdão para o pai somente, mas do pedido encarecido de algum perdão, mesmo que do narratário, mas que seja capaz de acalmar o coração desse ser fadado ao arrependimento. Ao pedido de perdão, segue a confissão do narrador: “Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, **nos rasos do mundo**.” (ROSA, 1968, p. 37, grifo nosso). A expressão “rasos do mundo” pode ser vista como mais uma marca profunda do arrependimento do narrador que, no presente da narração teme ter aberto mão da profundidade da tarefa que lhe foi atribuída para permanecer na superfície, que, embora mais segura, é também menos enriquecedora.

Por fim, o narrador pede que, no momento de sua morte, depositem-no em uma canoa, no rio, e façam com ele aquilo que ele mesmo não ousou fazer em vida. A retomada da figura do rio – tão significativa em sua primeira descrição no início do conto – encerra o mesmo como que a sugerir o balanço contínuo da canoa flutuando nas águas do rio e a provável imersão do narrador: “e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio” (ROSA, 1968, p. 37), o efeito do balanço é provocado pela repetição da palavra “rio” seguida três vezes pelo mesmo número de sons em “abaixo”, “a fora”, “a dentro”. O ritmo do balançar é interrompido por uma pausa constituída pelo travessão e pelo fragmento “o rio” que sugerem o momento da imersão eterna nessas águas profundas que, se não haviam sido reveladoras em vida, o poderiam ser quando de sua morte.

Passemos para o cotejo entre texto de partida e texto de chegada. Para tanto, veremos de que maneira as palavras e frases apontadas no decorrer da nossa análise como essenciais para a reconstrução da significância do texto, foram, quando o foram, traduzidas na versão em língua inglesa. Optamos por marcar em negrito as escolhas da tradutora que julgamos inadequadas não apenas por perderem a poeticidade – conclusão que não passaria de lugar-

comum – mas, sobretudo, por realmente comprometerem o fio condutor da narrativa no nível da expressão, afetando, assim, o nível do conteúdo.

Para que possamos fazer um estudo mais detalhado das escolhas da tradutora que, a nosso ver, são mais relevantes porque prejudicam a reconstrução da significância do texto, optamos por partir das tendências deformadoras propostas por Antoine Berman em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2007), lembrando que segundo esse teórico e crítico da tradução, o estudo dessas tendências constitui uma analítica da tradução para repensar o sistema de deformação da letra do texto que o impede de atingir seu verdadeiro objetivo. Ver-se-á no quadro comparativo que, dentre essas tendências, já elencadas no capítulo intitulado “A tradução de textos poéticos”, as de maior relevo para a análise do conto em questão são: a destruição das redes significantes subjacentes devido à omissão ou alteração profunda de alguns significantes-chave do texto e, com ela, a destruição dos sistematismos que vai além do nível dos significantes e se estende aos tipos de frases e construções utilizadas e que, nesse caso, foram também modificadas, fazendo com que o efeito de sentido que elas provocam no texto de partida não fossem reconstruídos no texto de chegada com a mesma força expressiva.

Colocando as figuras e frases do texto de partida ao lado de suas respectivas traduções, temos como resultado o quadro que segue abaixo. As frases selecionadas são seguidas de uma das seguintes letras: A=antecipatória / L=lapidar / C=caracterizadora⁵⁸, correspondentes às funções que cada uma delas assume dentro do contexto analisado. Na terceira coluna encontram-se nossas sugestões para as partes que destacamos em negrito na segunda.

1ª parte

G. Rosa	B. Shelby	Sugestões e/ou comentários
1 “nosso pai” / “nossa mãe” [C]	1 “ Father ” / “ Mother ”	<i>Our father / Our mother</i>
2 “[...] homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que	2 “ <i>Father was a reliable, law-abiding, practical man, and had been ever since he was a boy, as various people</i>	<i>positive man</i>

⁵⁸ Essa mesma abreviação será usada nas tabelas de análise dos contos “A menina de lá” e “A benfazeja”. Em “Partida do audaz navegante” a proposta será outra por motivos inerentes ao texto.

testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação” (p. 32) [C]	<i>of good sense testified when I asked them about him”</i> (p.189)	
3 “Só quieto.” (p. 32) [C]	3 “ He just didn’t talk much. ” (p. 189)	<i>Just quiet.</i>
4 “Nosso pai nada não dizia.” (p. 32) [C]	4 “ Father said nothing. ” (p. 190)	<i>Our father</i>
5 “Sem alegria nem cuidado, nosso pai enalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente” (p. 32) [C]	5 “ Neither happy nor excited nor downcast, Father pulled his hat well down on his head and said one firm goodbye. ” (p. 190)	[...] <i>nor careful, our father [...] decided one firm goodbye</i> , para que a ideia de decisão, de certeza do gesto do pai seja mantida.
6 “Nosso pai suspendeu a resposta.” (p. 32) [C]	6 “ Father left his answer in suspense. ” (p. 190)	<i>Our father</i>
7 “Espiou manso para mim [...]” (p. 32) [C]	7 “ He gave me a mild look [...] ” (p. 190)	ok
8 “Ele só retornou o olhar em mim, e me botou a bênção, com gesto me mandando para trás” (p. 32/33) [C]	8 “ But he just gave me a long look in return: gave me his blessing and motioned me to go back. ” (p. 190)	Omitir “long”
9 “[...] o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre. Largo, de não se poder ver a forma da outra beira.” (p. 32) [A / C]	9 “[...] <i>there rolled the river, great, deep, and silent, always silent. It was so wide that you could hardly see the bank on the other side.</i> ” (p. 190)	Omitir “ <i>it was so</i> ” para deixar o adjetivo forte e sozinho antes da vírgula, seguido apenas de “ <i>one could not see</i> ”, favorecendo a rima com “side”

Fonte: elaboração própria.

Com relação à primeira parte, as escolhas mais problemáticas referem-se: ao uso não sistematizado dos pronomes possessivos; à escolha de adjetivos pouco expressivos e ao alongamento desnecessário de frases cuja beleza encontra-se justamente no que Walnice Galvão denominou “potencial explosivo” do texto.

2ª parte

<p>10</p> <p>“Tiro por mim, que, no que queria, e no que não queria, só com nosso pai me achava: assunto que jogava para trás meus pensamentos.” (p. 34)</p> <p>[C]</p>	<p>10</p> <p><i>“I’m judging by myself, of course. Whether I wanted to or not, my thoughts kept circling back and I found myself thinking of Father.”</i></p> <p>(p. 192)</p>	<p><i>In my mind, whether [...] our father</i></p>
<p>11</p> <p>“Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos.” (p. 35)</p> <p>[C]</p>	<p>11</p> <p><i>“Father could never be forgotten; and if, for short periods of time, we pretended to ourselves that we had forgotten, it was only to find ourselves roused suddenly by his memory, startled by it again and again.”</i> (p. 193)</p>	<p><i>No, our father [...]</i></p>
<p>12</p> <p>“[...] eu falava: ‘– Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim...’; o que não era o certo, exato; mas que era mentira por verdade.” (p. 35)</p> <p>[C]</p>	<p>12</p> <p><i>“I would say: ‘It was Father who taught me how to do it that way.’ It wasn’t true, exactly, but it was a truthful kind of lie.”</i> (p. 194)</p>	<p><i>[...]; what wasn’t the truth, the exact</i></p>

<p>13</p> <p>“Eu fique aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida.” (p. 35)</p> <p>[C]</p>	<p>13</p> <p><i>“I stayed on here, the only one of the family who was left. I could never think of marriage. I stayed where I was, burdened down with all life’s cumbrous baggage.”</i> (p. 194)</p>	<p>[...] <i>the one who was left</i></p> <p>[...] <i>I lasted, with life’s baggage.</i></p>
---	---	---

Fonte: elaboração própria.

Os trechos destacados nessa segunda parte ilustram bem o alongamento e, com ele, o excesso criado na língua de chegada, mais uma vez, prejudicial ao potencial da língua de partida. Esse enfraquecimento do potencial do texto em português se dá sobretudo se considerarmos o fato de que as frases selecionadas caracterizam os sentimentos do filho de forma a sugerir a existência de uma ligação eterna entre ele e o pai, mas sem, contudo, explicá-la e muito menos explicitá-la. Interessante é notar que, tanto essas escolhas, como aquelas mencionadas na primeira parte, poderiam ser reajustadas em busca de uma maior “fidelidade” ao modo de produção de sentido do texto de partida.

3ª parte

<p>14</p> <p>“Meu pai, eu não podia malsinar” (p. 36) [A]</p>	<p>14</p> <p><i>“I could not even blame my father.”</i> (p. 195)</p>	<p><i>My father, I could not blame him.</i></p>
<p>15 “Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?” (p. 36) [C]</p>	<p>15 <i>“I was a man whose words were all sorrowful. Why did I feel so guilty, so guilty?”</i> (p. 195)</p>	<p><i>I am a man of sorrowful words. [...] so, so guilty?</i></p>
<p>16 “Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro. Soubesse – se as coisas fossem outras.” (p. 36) [C]</p>	<p>16 <i>“I was guilty of I knew not what, filled with boundless sorrow in the deepest part of me. If I only knew – if only things were otherwise.”</i> (p.195)</p>	<p><i>I am guilty of I know not what [...]</i></p>

<p>17</p> <p>“Sou doido? Não. [...] Ninguém é doido. Ou, então, todos.” (p. 36) [L]</p>	<p>17</p> <p>“Was I crazy? No. [...] Either no one is crazy, or everyone is.” (p. 195)</p>	<p><i>Am I crazy?</i></p> <p><i>No one is. Or, then, everyone.</i></p>
<p>18</p> <p>“E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão.” (ROSA, 1968, p. 37, grifos nossos) [C]</p>	<p>18</p> <p>“<i>And I am pleading, pleading, pleading for forgiveness.</i>” (p. 196)</p>	<p>[...] <i>for an act of forgiveness.</i></p>
<p>19</p> <p>“Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. [...]” (p. 37, grifos nossos) [C]</p>	<p>19</p> <p>“<i>I am what never was – the unspeakable. I know it is too late for salvation now, but I am afraid to cut life short in the shallows of the world.</i> [...]” (p. 196)</p>	<p>Omitir “<i>for salvation now</i>” e deixar a frase da seguinte forma: “<i>I know that now it is too late, but I am [...]</i>”</p>
<p>20</p> <p>“e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio” (p. 37) [A]</p>	<p>20</p> <p>“<i>down the river, away from the river, into the river – the river.</i>” (p.196)</p>	<p>Acrescentar o advérbio “<i>way</i>” antes de “<i>down the river</i>” (ficaria “<i>way down the river</i>”) na tentativa de reproduzir o mesmo efeito de sentido – de balanço da canoa.</p>

Fonte: elaboração própria

É nessa terceira e última parte que as escolhas da tradutora mais comprometem a tradução da significância do texto de partida. Isso se deve ao fato de ela abrir mão do sistematismo produzido pela alternância de verbos no passado e no presente, fazendo com que o que soa como angústia no relato no presente fazendo referência ao passado no texto de partida – ora caracterizando a aflição da personagem, ora antecipando seu fim –, transforme-se apenas em nostalgia no texto de chegada.

Acreditamos portanto, que, no que diz respeito ao conto em questão, as tendências mais recorrentes e prejudiciais à reconstrução da significância do texto seriam: a destruição das redes significantes subjacentes, sobretudo com relação aos pronomes possessivos não organizados em rede como no original e a destruição dos sistematismos, nesse caso, com uma espécie de despreocupação da tradutora com o emprego de específicos tempos verbais em diferentes momentos. Ambas as falhas não permitem que o leitor do texto em inglês perceba a mudança da narração ulterior para a simultânea, sem a qual o texto parece ficar mais com o tom de relato do que de confissão.

6. “A MENINA DE LÁ”: A TRADUÇÃO DO SUPRA-SENSO

[...] o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso.

João Guimarães Rosa (2001, p. 30)

“A menina de lá”, por ser também uma das estórias rosianas, apesar de não apresentar o caráter extremamente condensado das narrativas de *Tutaméia*, está envolvida na mesma atmosfera apresentada nos prefácios do livro das *Terceiras estórias*. Trata-se da história da menina Nhinhinha, de “nem quatro anos”, personagem repleta de traços surrealistas, sobretudo, pelo fato de viver em uma espécie de estado de sonho em que tudo é possível. A história em si, é muito simples; trata-se da existência dessa menina e do modo como ela – rodeada pelo restante da família – conduz sua vida, até o momento de sua morte, permanecendo em um nível que parece estar acima da realidade na qual as demais personagens se encontram.

Vivendo nessa espécie de supra-senso, Nhinhinha faz perguntas curiosas, muitas vezes estranhas e dá risadas imprevistas. É uma menina calma que “nem parecia gostar ou desgostar especialmente de coisa ou pessoa nenhuma” (ROSA, 1968, p. 20). Ademais, tudo o que ela quer, acaba por concretizar-se; bastava sussurrar o desejo ou mesmo simplesmente pensar naquilo que queria e logo o objeto aparecia ou algum evento se cumpria. Entretanto, não bastava que outras pessoas pedissem para que ela quisesse algo; ela é que tinha verdadeiramente que querer para que o desejo se cumprisse, como se paralelamente à força de seu pensamento agisse uma força maior, que desvincula seus “poderes” dos desejos das demais pessoas, como se o desespero ou a ambição não fossem capazes de controlar esse dom que só pertencia à menina. Nesse contexto, estão presentes muitas frases e figuras essenciais para a construção da significância do texto, como veremos mais a diante.

Retomando um pouco do que já foi dito a respeito da melodia do texto, ou melhor, da entoação e do modo como ela, segundo Bosi – assim como o metro e o andamento – obedece à presença invisível da intencionalidade e, quando modificada, favorece marcações psicológicas, conclui-se, com Bosi, que “O tom é o *pathos da voz*, colérico ou tranqüilo, apaixonado ou seco, terno ou ríspido, franco ou fingido...”. As mudanças de tom acusam, portanto, “[...] maior empenho da percepção ou envolvem determinados afetos. A entoação é significado de que o predicado interessa o sujeito” (BOSI, 2004, p. 119) e essa “[...] toada da linguagem afina as múltiplas situações emotivas e volitivas de quem fala.”

Vejamos as estratégias empregadas pelo autor na organização da narrativa com vistas a explorar os elementos geradores da poeticidade que compõem as manifestações textuais da significância; posteriormente, vemos como esse processo de geração de sentidos é reconstruído – quando o é – no texto de chegada. Verificar-se-á, no decorrer da análise, a existência ou não de uma rede significativa subjacente que é formada a partir do encadeamento de significantes-chave na superfície do texto. Esses significantes são, em sua maioria, frases e figuras, cuja intencionalidade contribui para um mesmo fim.

A narração de “A menina de lá” é ulterior, ou seja, a história é narrada no passado, e o narrador é, a princípio, homodiegético desempenhando, portanto, um papel secundário de observador. Todavia, a partir do momento em que esse narrador afirma “Nunca mais vi Nhinhinha” (ROSA, 1968, p. 22), ele perde o vínculo concreto que tinha na história da menina e passa a agir como narrador heterodiegético, distanciando-se da história narrada, coincidentemente, na passagem em que os milagres da protagonista passam a ser relatados. Desse momento em diante, o narrador passa a utilizar componentes modalizadores na narração do caso, fazendo uso de expressões como: “foi por aí”, “parece que”, “diz-se que”, as quais, embora aparentemente menos assertivas, carregam a força da crença popular em uma força superior. Sendo assim, o distanciamento do narrador não faz com que o leitor deixe de crer no mistério da história, pelo contrário, uma vez dada a conhecer a protagonista por meio do narrador-personagem que conviveu com ela e estabelecidos o pacto fiduciário e a verossimilhança, o cenário fica pronto para a inserção do elemento misterioso que provoca a reflexão metafísica.

Assim como muitas outras narrativas rosianas, “A menina de lá” conta-nos uma história exemplar, no sentido alegórico de texto que carrega nas linhas e entrelinhas uma mensagem a ser compreendida a partir da história e do modo como ela foi relatada. Nesse caso, é colocada à prova a concepção da providência como crença em uma força superior que realiza os desejos daqueles que nela crêem. Trata-se, assim, de uma crença nessa força superior, uma fé muito arraigada aos desejos terrenos e transitórios.

Como consta na dissertação de Mestrado intitulada *A providência nos interstícios das histórias rosianas*, – por nós elaborada, a respeito do conceito de providência e do modo como essa força está presente em algumas narrativas de Guimarães Rosa – a noção que o autor mineiro tenta cifrar em suas histórias apresenta duas características principais: a fé sem barreiras a força superior, sem dela duvidar, inclusive nos momentos de maior dificuldade, contando-se com a boa conduta e a vontade dos seres que nela esperam. Porém, a vontade

deve estar fortemente ligada à esperança, à fé de que algo melhor acontecerá e não à imposição do desejo.

O sentido de crença na providência presente no texto em questão não representa essa fé incondicional, porque as personagens julgam saber, elas mesmas, o que deve acontecer ou não em suas vidas; de certa forma, elas querem se impor a essa força providencial. Essa noção fica clara, por exemplo, nos seguintes fragmentos:

“[...] quando a mãe adoeceu de dores, que eram de nenhum remédio, **não houve fazer com que Nhinhinha lhe falasse a cura.**” (ROSA, 1968, p. 22, grifos nossos)

“O que ao Pai, aos poucos, **pegava a aborrecer, era que de tudo não se tirasse o sensato proveito.** (ROSA, 1968, p. 22, grifos nossos)

“Pai e Mãe cochichavam, contentes: que, quando ela crescesse e tomasse juízo, **ia poder ajudar muito a eles, conforme a Providência decerto prazia que fosse.**” (ROSA, 1968, p. 23, grifos nossos).

Esses são exemplos do desejo de ter o domínio total do destino. Por isso, esse sentimento de controle do porvir é diferente da vontade que brota no coração e que faz com que o destino se cumpra mais facilmente. O sentido de “vontade” para Guimarães Rosa é um misto de desejo e fé, uma espécie de crença na bonança advinda da ação providencial e diferente do desejo exclusivista que fica evidente nas falas citadas.

Sendo assim, seguindo a mesma linha de raciocínio desenvolvida para a análise dos contos na dissertação de Mestrado, vê-se que a família como um todo – Pai, Mãe e Tiantônia – são as personagens que devem percorrer um caminho de aprimoramento espiritual para que consigam enxergar os eventos de outra maneira. Nhinhinha é o elemento mediador desse avanço metafísico-religioso, porque é por meio da morte dela que a família passa a entender que, de fato, “todos os vivos atos se passam longe demais”, ou seja, os eventos são encadeados por uma força que foge do controle e o resultado dá-se de determinada forma, “porque era, tinha de ser”. É como se o próprio universo se encarregasse de responder a essas vontades, ensinando que os seres devem almejar coisas puras, simples, que façam bem para a alma, enquanto a providência cuida do correto arranjo dos eventos. Nhinhinha já estava pronta nesse sentido e parece ter vindo, portanto, apenas de passagem, para promover esse ensinamento. É por isso que ela nos dá a impressão de estar justamente no entremeio céu e terra, apresentando características que a distanciam da realidade mundana; por exemplo: não queria brinquedos, não gostava ou desgostava de ninguém, não se intimidava com nada, não se importava com acontecimentos, entre muitos outros traços que impedem o leitor de vê-la como uma criança comum.

Por outro lado, o narrador que conta essa história, um conhecido de Nhinhinha, quer aumentar o alcance da mesma e fazê-la exemplar; como a grande maioria dos narradores rosianos, ele levanta a questão metafísico-religiosa e nos sugere um caminho de reflexão. Essa abertura do sentido é feita, sobretudo, através da escolha apuradíssima das palavras, de modo geral, mas principalmente daquelas que são organizadas em frases de efeito que, por sua vez, estão entremeadas na narrativa para provocar determinado efeito de sentido. No presente estudo, o efeito de sentido atingido é a reflexão acerca do sentido da fé e da impotência humana diante do mistério.

Vê-se, portanto, que embora o narrador nos situe em meio a um cenário e a uma realidade sertaneja e nela crie uma história centrada na menina com uma espécie de poderes mágicos, o cerne do texto encontra-se no trabalho poético com a linguagem, ou seja, no modo como a história é contada, no intuito de cifrar a discussão metafísico-religiosa, dentro de uma narrativa exemplar. A nosso ver, é essa ordem de prioridades – que nos foi dada pelo próprio autor – que o tradutor deve buscar manter no texto de chegada. Para tanto, ele precisa, antes de tudo, saber ler o texto rosiano em dois âmbitos diferentes: em seu sentido, mas, também, e sobretudo, em sua estrutura, no seu modo de fazer, ou no que Laranjeira (2003, p. 146/147) denomina “sua gramática da significância”. Segundo esse estudioso da tradução,

A consequência de uma prática do traduzir assim concebida será a produção, na língua-cultura de chegada, de um poema portador da mesma significância do original. Ao poema gerado por esse trabalho, podemos estar certos, não faltarão as qualidades, as virtudes poéticas do texto de partida, nem tampouco as marcas do sujeito que o re-criou em sua própria língua-cultura, não se tendo limitado a um simples arremedo da estrutura superficial, da estrutura-fora. Não se trata, em tradução poética, de traduzir o “sentido” do poema original e acrescentar-lhe uma forma poética. Traduzir um poema é traduzir a sua “significância”. Na significância, não há separações possíveis entre conteúdo e forma. Ela é uma relação dinâmica que se estabelece no interior do poema entre os vários níveis de sua manifestação textual, de modo a gerar obliquamente sentidos que se afastam da referencialidade externa, passando o processo de significação do nível da mimese para o da semiose.

Embora, no fragmento citado, Laranjeira refira-se ao poema, é evidente que o que ele diz se adequa perfeitamente à prosa, como a rosiana, que se quer poesia. Nesse sentido, é importante ressaltar que a poesia, presente em *Primeiras estórias*, está mais na singeleza do modo de contar e do efeito de profundidade, do *pathos*, que o narrar provoca no leitor, do que em neologismos, aliterações, assonâncias e inversões proverbiais – embora esses últimos estejam, também, presentes.

Daí a necessidade de nos voltarmos para o tom usado pelo autor. Embora trate-se de um conceito bastante abstrato, ele é de fundamental importância para que percebamos a intencionalidade que existe por trás das palavras escolhidas pelo escritor. O texto rosiano, assim como todos os grandes textos, é carregado de intencionalidade, de busca, de reflexão, ele quer chegar o mais perto possível daquilo a que ninguém se arriscou antes e quer levar o leitor junto com ele. O leitor competente comove-se e sente a narrativa em duas instâncias: tanto na história, quanto no que a constrói. Porém, para que haja comoção, é preciso haver entoação. No texto aqui estudado, percebe-se que o tom dado à narrativa pode ser resumido como uma sequência de descrições e intrusões, umas contribuindo com as outras, no intuito de persuadir o leitor a compartilhar da existência misteriosa da menina. Para tanto, o autor recorre tanto a abstrações e passagens obscuras – como a descrição do lugar onde ela vive –, a frases que ela diz, a coisas com as quais ela se preocupa, quanto, e principalmente, ao uso do tom de quem acredita nos fatos que narra, fazendo uso da voz do narrador para invadir o discurso com seus comentários sugestivos.

Para tratar da entoação e do tom, optamos por selecionar, do texto de partida, os fragmentos que, a nosso ver, estão mais carregados da intencionalidade metafísico-religiosa do escritor, e os correspondentes no texto de chegada, para que possamos ver de que forma eles foram reconstruídos. Por fim, em uma terceira coluna da tabela que segue, ver-se-á o mesmo fragmento reafirmado ou reescrito fazendo uso de uma outra possibilidade, a nosso ver mais condizente com o texto de partida e mais consistente em relação aos elementos destacados na poética rosiana da tradução.

G. Rosa	B. Shelby	Sugestões e/ou comentários
<p>1</p> <p>“Sua casa ficava para trás da Serra do Mim, quase no meio de um brejo de água limpa, lugar chamado o Temor-de-Deus.” (ROSA, 1968, p.20).</p> <p>[C]</p>	<p>1</p> <p><i>“She lived behind the Sierra of Mim, in the middle of a swamp of clean, clear water, in a place called Fear-of-God.”</i> (ROSA, 1968, p. 205).</p>	<p><i>Her house was beyond the Sierra of Myself, almost in the middle of a swamp of clean, clear water, a place called Fear-of-God.</i></p>

Com relação ao fragmento número 1, é preciso destacar a importância dos primeiros parágrafos nas narrativas de modo geral e na narrativa rosiana em particular, como afirma

Gilca Machado Seidinger (2008). Trata-se da abertura do conto, da ambientação, do momento chave em que o pacto fiduciário é estabelecido com o leitor e um panorama geral da obra é condensado para, posteriormente, ser desenvolvido.

O primeiro parágrafo – sobretudo das estórias de Guimarães Rosa – é como se fosse um mote a partir do qual se desenvolvesse o restante do texto. Sendo assim, qualquer alteração nesse parágrafo pode afetar o conteúdo da narrativa como um todo. Por isso, seria melhor se a tradutora tivesse reproduzido, na medida do possível, o que está sendo dito no texto original, mas se arriscasse também a traduzir “Serra do Mim” de uma maneira que soe mais natural e, ao mesmo tempo, mais significativa, para se manter fiel ao espírito da expressão do texto em português, que quer situar Nhinhinha em um nível diferente, um lugar fisicamente inexistente, cuja descrição nos remete ao além (“para trás”), à pureza (“brejo de água limpa”) e à religiosidade (“Temor-de-Deus”). Ademais, “para trás” é diferente de “atrás” (*behind*) e esse segundo termo não joga o leitor para um “além”, como é o intuito do primeiro, por isso cremos que “*beyond*” seria uma boa opção. Uma possível alternativa para “*Sierra of Mim*” seria “*Sierra of Myself*”. A inexatidão do “quase” deve ser mantida, a aliteração soa muito bem (“*clean, clear*”), mas a preposição e o pronome “*in a*” podem ser omitidos porque sem eles a frase fica ainda mais fluida

2 “Não que parecesse olhar ou enxergar de propósito.” (p. 20). [C]	2 “ <i>Not that she ever seemed to stare at things.</i> ” (p. 205).	<i>Not that she seemed to look or see on purpose.</i>
---	--	---

No segundo fragmento, é preciso manter a ideia de “propósito”, pois o texto em português destaca o fato de que a menina era naturalmente assim; portanto, o uso de “*stare*” (olhar fixamente) não cabe. Aqui, o narrador aproxima-se da menina, como se quisesse defender seu modo de ser, e essa sensação não é causada no texto em inglês.

3 “[...] a Mãe, urucuiana, nunca tirava o terço da mão [...]” (p. 20). [C]	3 “[...] <i>her mother, a native of Urucúia, never put down her rosary</i> [...]” (p. 205).	[...] <i>the Mother</i>
---	--	-------------------------

No fragmento três, é preciso manter o uso de “*Mother*” e “*Father*” com letras maiúsculas porque esses substantivos substituem os nomes das personagens. Esse recurso é interessante, sobretudo se pensarmos no caráter alegórico das personagens de narrativas exemplares; é como se elas representassem todos os pais e mães, são tomadas como entidades representativas.

4	4	
“Maria, Nhinhinha dita, nascera já muito para miúda, cabeçudota e com olhos enormes.” (p. 20). [C]	“ <i>Maria – Nhinhinha, they called her – was always a little bit of a thing, but she had a big head and enormous eyes.</i> ” (p.205).	<i>called Nhinhinha</i>

A sugestão para o fragmento 4 só se justifica pela possibilidade de adensamento, uma vez que, como visto na poética extraída da correspondência, as frases curtas e elaboradas tendem a ser mais fortes.

5	5	
“Só a pura vida.” (p. 20). [L]	(fragmento omitido na tradução)	“ <i>Just pure life.</i> ”

O fragmento 5 não deveria ter sido omitido uma vez que se trata de uma intrusão do narrador, comentando a singeleza – e, ao mesmo tempo, a profundidade – dos pensamentos da menina mencionados anteriormente. Trata-se de uma frase lapidar que aumenta a carga poética da narrativa.

6	6	
“[...] perfeita calma, imobilidade e silêncios. Nem parecia gostar ou desgostar especialmente de coisa ou pessoa nenhuma.” (p.20) [C]	“[...] <i>her perfect calm, her immobility, and her silences. Nothing, no one, appeared to inspire her with any particular affection or distaste.</i> ” (p. 206)	<i>Her perfect calm, immobility and silences. She didn't even seem to especially like or dislike anything or anyone.</i>

No fragmento 6, a omissão do pronome “*her*” também aumenta a fluidez e a imediaticidade das características elencadas, enquanto a segunda parte (“*Nothing, no one,...*”) em inglês dá a impressão de que nada era bom o suficiente para a menina, quando a impressão do texto em português está relacionada à indiferença dela, sem maiores pretensões, para exaltar sua característica não mundana.

7	7	
“Fazia vácuos. Seria mesmo seu tanto tolinha?” (p. 21). [C / A]	“[...] <i>with empty spaces between the words. Could it be that she was just a tiny bit simpleminded?</i> ” (p. 206).	<i>She left blank spaces. Was she really a bit simpleminded?</i>

No fragmento 7, a explicação de “Fazia vácuos” como “*with empty spaces between the words*” faz com que a força do fragmento se perca por completo. Talvez fosse mais interessante dizer apenas “*She left blank spaces*”. A segunda sugestão também se deve ao alongamento desnecessário.

8	8	
“Nada a intimidava.” (p. 21). [C]	“ <i>Nothing intimidated her.</i> ” (p. 206).	ok

9	9	
“Nhinhinha murmurava só: - Deixa...Deixa... ” – suasibilíssima, inábil como uma flor.” (p. 21, grifo do autor). [C / A]	“ <i>In vain. Nhinhinha would only murmur: ‘Never mind...never mind’, sensitive-soft, helpless as a flower.</i> ” (p. 206).	<i>In vain. Nhinhinha would only murmur: “Never mind...never mind” – soft-sibyl, helpless as a flower.</i>

A tradução do fragmento de número 9 é problemática, porque o neologismo “suasibilíssima” nos remete tanto ao adjetivo “suave” quanto à palavra sibila, que se refere a uma mulher a quem se atribuíam o dom da profecia e o conhecimento do futuro, ou seja, um significado fundamental para o sentido metafísico do texto. Ao invés de “*sensitive-soft*”,

talvez seja mais interessante dizer algo do tipo “*soft-sibyl*” (para manter o sentido de “sibila”) ou “*purely-prophetess*” (fazendo uso do sinônimo “profetisa”).

10	10	
“Não se importava com os acontecimentos.” (p.21). [C]	“ <i>Events affected her not at all.</i> ” (p. 207).	<i>She didn't mind events.</i>

No fragmento de número 10, a tradução dá ao leitor a mesma sensação que o fragmento de número 6, como se os eventos não fossem importantes o suficiente para atraí-la. Todavia, o sentido em português é, também, de indiferença, para mostrar que os acontecimentos mundanos não a interessavam.

11	11	
“[...] o respeito que tinha por Mãe e Pai parecia mais uma engraçada espécie de tolerância.” (p. 21). [C / A]	“[...] <i>the respect she felt toward mother and father seemed, rather, an odd sort of indulgence.</i> ” (p. 207).	<i>[...] the respect she felt toward Mother and Father seemed, rather, a funny sort of indulgence.</i>

No fragmento de número 11 é possível que se use “*funny*”, porque “*odd*” dá impressão de estranhamento que, embora faça sentido nesse contexto, não é a sensação que o narrador quer transmitir quando emprega “engraçada [espécie]”.

12	12	
“E Nhinhinha gostava de mim.” (p. 21). [A]	“ <i>And Nhinhinha was fond of me.</i> ” (p. 207).	ok

13	13	
“ Eu quero ir para lá. ” – Aonde? – “Não sei.” (p. 21, grifo do autor). [C / A]	““ <i>I want to go there.</i> ’ ‘Where?’ ‘ <i>I don't know.</i> ’ (p. 207).	ok

14	14	
“ Vou visitar eles... ” (p. 21, grifo do autor). [C / A]	“ <i>I'm going to visit them.</i> ” (p. 207).	ok

15 “[...] seus olhos muito perspectivos [...]” (p. 22). [C / A]	15 “[...] <i>with perspective eyes</i> [...]” (p. 208).	ok
--	---	----

16 “Nunca mais vi Nhinhinha.” (p. 22). [C]	16 “ <i>I never saw Nhinhinha</i> <i>again.</i> ” (p. 208).	ok
--	---	----

17 “Sei, porém, que foi por aí que ela começou a fazer milagres.” (p. 22). [C / A]	17 “ <i>I do know, however, that</i> <i>she began to work miracles</i> <i>at about that time.</i> ” (p. 208).	ok
---	--	----

18 “Parece que foi de manhã.” (p. 23). [C / A]	18 “ <i>It happened one morning</i> ” (p. 208).	<i>It seems to have been in the</i> <i>morning.</i>
--	--	--

A incerteza deve ser mantida no fragmento 18, justamente para enfatizar o distanciamento entre narrador e protagonista.

19 “Os outros se pasmaram, silenciaram demais.” (p. 22). [C]	19 “ <i>The others were amazed,</i> <i>struck dumb with surprise.</i> ” (p. 208).	<i>The others were amazed,</i> <i>deeply silent.</i>
---	---	--

A sugestão do fragmento 19 deve-se à carga poética de “silenciaram demais” que se perdeu na explicação “*struck dumb with surprise*”, talvez caiba algo mais curto e forte como “*deeply silent*” após a pausa da vírgula que acaba por enfatizar o que vem depois.

20 “Só que queria muito pouco, e sempre as coisas levianas e descuidosas, o que não põe nem quita.” (p. 22). [C / A]	20 “ <i>But she wanted very little, and always frivolous, careless things that made no difference one way or the other.</i> ” (p. 208).	ok
---	--	----

21 “Mas veio, vagarosa, abraçou a Mãe e a beijou, quentinha.” (p. 22). [C]	21 “But she went slowly to her mother, hugged her, and kissed her warmly” (p. 209).	But she came, slowly, hugged the Mother and kissed her, warmly. (verbo e pontuação)
---	--	--

As pausas são essenciais no fragmento 21, porque nele está descrito o momento em que se dá um dos milagres; portanto, cada parte dele deve ser enfatizada, o que pode ser feito com a inserção das vírgulas. A troca do verbo “*went*” por “*come*”, como no original, mantém a fidelidade e a proximidade com que o narrador continua observando o que se passa na vida da família de Nhinhinha.

22 “A Mãe, que a olhava com estarecida fé, sarou-se então, num minuto.” (p. 22). [C / A]	22 “ <i>The mother, starred at her little girl with astonished faith, was cured in a minute.</i> ” (p. 209).	<i>The Mother, who was starring at her with astonished faith, was cured, in a minute.</i>
---	---	---

O emprego do tempo contínuo no fragmento 22 é mais fiel à simultaneidade do original; se empregado no passado simples (“*starred*”), temos a impressão de que uma coisa aconteceu depois da outra. A omissão de “*little girl*” também segue o critério de redução e aumento da força.

23 “Souberam que ela tinha também outros modos.” (p. 22). [A]	23 “ <i>And so they learned that Nhinhinha had more than one way of doing things.</i> ” (p. 209).	<i>They learned that she had also other ways.</i>
--	--	---

O alongamento é, outra vez, o problema principal do fragmento 23, porque a frase, em português, é antecipatória e nada explicativa – mesmo porque a história já havia explicado o que eles “souberam” – e a tradução ficou muito esmiuçada.

24 “Achavam ilusão.” (p. 22). [C]	24 “ <i>They hoped it was an illusion.</i> ” (p. 209).	<i>They thought it was an illusion.</i>
--------------------------------------	---	---

A ideia de esperança não está presente no fragmento 24, eles só achavam que era uma ilusão, não tinham certeza. É melhor manter o verbo mais próximo do original.

25 “Mas, não pode, ué...” (p.22, grifo do autor). [C / A]	25 “ <i>But I can’t, ué</i> ” (p. 209).	<i>But, it can’t be, ...</i>
--	--	------------------------------

No fragmento número 25, o emprego de “ué” é compreensível no sentido de manter a interjeição e a espontaneidade do português, porém, como se trata de uma frase também fundamental – ela se refere à incapacidade de controlar a força providencial – a surpresa que a interjeição pode causar no leitor, pode ser maior que o sentido profundo da frase que a envolve. Ademais, a ideia não é de que ela (a menina) não pode, mas de que “ninguém pode”, “não é possível”, por isso o provável uso de “*it can’t be*”, como quem diz “*things can’t be like this*”.

26	26	
“[...] chegou a fechar os olhos, ao insistirem, no súbito adormecer das andorinhas.” (p. 23) [C]	“[...] <i>closing her eyes to their insistence and drifting into the sudden sleep of swallows.</i> ” (p. 209)	<i>She even closed her eyes, when they insisted, in the sudden sleep of swallows.</i>

O uso de “*even*”, no fragmento 26, como correspondente de “chegou a” enfatiza o quão perturbada a menina ficou com aquele tipo de pressão. A omissão de “*drifting into*” também deixa a frase mais fluida e menos explicativa.

27	27	
“Esses, os passarinhos, cantavam, deputados de um reino.” (p. 23). [C / A]	“ <i>As for the real birds, they sang like heralds from another kingdom.</i> ” (p. 209).	<i>These, the birds, were singing, sent from a kingdom.</i>

O fragmento dos pássaros, de número 27, também é fundamental, porque antecipatório. Ele se refere ao reino espiritual de onde a menina vem, mas sem explicá-lo nem determiná-lo. É preciso manter apenas o fato de que eles foram enviados de um reino, para despertar a curiosidade do leitor e permitir que ele faça as associações necessárias.

28	28	
“[...] quando ela crescesse e tomasse juízo, ia poder ajudar muito a eles, conforme a Providência decerto prazia que fosse.” (p. 23). [A]	“[...] <i>how much help she was going to be to them when she grew up and got some sense into her head, as Providence of course willed that she would.</i> ” (p. 210).	Omitir “ <i>into her head</i> ” <i>As Providence certainly willed.</i>

No fragmento 28, é possível omitir “*into her head*” e é necessário manter a dúvida presente no texto em português no uso do termo “decerto”; para tanto, a troca de “*of course*” por “*probably*” cria uma aliteração e produz o efeito de dúvida.

<p>29</p> <p>“E, vai, Nhinhinha adoeceu e morreu. Diz-se que da má água desses ares. Todos os vivos atos se passam longe demais.” (p. 23). [L]</p>	<p>29</p> <p>“<i>And then Nhinhinha fell sick and died. They say it was because of the bad water in those parts. All acts of real living take place too far away.</i>” (p. 210).</p>	<p>[...] <i>the bad water in these parts</i></p> <p><i>All the living acts take place too far away.</i></p>
--	---	---

O emprego de “these parts” ao invés de “those parts” reaproxima o narrador dos fatos narrados.

A construção “*Acts of real living*”, no fragmento 29, não é tão poética e misteriosa quanto o é no texto original. Ademais, trata-se de outra frase premonitória, portanto, fundamental. Uma saída seria “*All the live acts*”.

<p>30</p> <p>“Desabado aquele feito, houve muitas diversas dores, de todos, dos de casa: um de-repente enorme.” (p. 23) [C]</p>	<p>30</p> <p>“<i>After that blow had fallen, suddenly every member of the household began to suffer from one illness or another.</i></p> <p>(“um de-repente enorme”: fragmento omitido na tradução) (p. 210).</p>	<p><i>...there were many varied pains, of everybody, from the house: a huge-sudden thing</i></p>
---	--	--

O fragmento de número 30 resume-se em uma grande falha, pois a tradutora parece não haver entendido o que o autor quis dizer e acaba traduzindo o sofrimento das personagens de forma completamente desconexa em relação ao restante da narrativa. A intenção é multiplicar a dor para tentar transmitir o alcance do sofrimento. Para tanto, o autor fez uso de “muitas diversas dores”, mas não no sentido de doenças, como entendeu a tradutora. Sugerimos, então, a tentativa do mesmo uso enfático e de reconstrução do belíssimo fragmento que foi simplesmente omitido: “um de-repente enorme”, que sintetiza todo o sofrimento em quatro palavras. Talvez seja o caso de usar: “*a huge-sudden thing.*”

<p>31</p> <p>“[...] podendo só gemer aquilo de – ‘Menina grande... Menina grande...’ – com toda ferocidade. (p. 23). [C]</p>	<p>31</p> <p>“[...] <i>she could only moan fiercely: ‘Big girl...big girl’ over and over.</i>” (p. 210).</p>	<p>ok</p>
<p>32</p> <p>“E o pai alisava com as mãos o tamboretinho em que Nhinhinha se sentava tanto [...]” (p. 23). [C]</p>	<p>32</p> <p>“<i>And the father’s hand stroked the little stool where Nhinhinha had so often sat [...]</i>” (p. 210).</p>	<p>ok</p>
<p>33</p> <p>“Mas, no mais choro, se serenou – o sorriso tão bom, tão grande – suspensão num pensamento: que não era preciso encomendar, nem explicar, pois havia de sair bem assim, do jeito, cor-de-rosa com verdes funebrilhos, porque era, tinha de ser!” (p. 24). [C]</p>	<p>33</p> <p>“<i>At the height of her sobs, however, her face grew serene and smiled a wide smile, a good smile, stopped short by a sudden thought. No, there was no need for them to order the coffin or to explain anything: it was bound to be exactly the way she had wanted it – rose colored with Green funeral trimmings - because it had to be!</i>” (p. 211).</p>	<p>No final, mudar para <i>...because it was, it had to be!</i></p>

Com relação ao último fragmento (número 33), só sugerimos a permanência da ênfase presente no texto de partida “porque era, tinha de ser!”, por sua força e pelo seu caráter de verdade revelada. Ficaria “*because it was, it had to be!*”

7. O ASPECTO METAFÍSICO-RELIGIOSO EM “A WOMAN OF GOOD WORKS”

Em “A benfazeja”, o tom metafísico-religioso é extremamente relevante no que concerne ao efeito de sentido do texto em português, como afirma Cleusa Passos (2000, p. 111) em “Às sombras frouxas da maternidade”: “[...] na narrativa, o caráter religioso se apresenta sub-reptício, mas intenso. Além da dualidade bem/mal, Deus/Demônio, ele se insinua na ausência de nome próprio da personagem, signo de sua rejeição pelo vilarejo [...]”.

Além disso, nessa narrativa, o primeiro e o último parágrafos são extremamente sugestivos e situam o leitor em um lugar indeterminado, um lugarejo qualquer, estabelecendo, desde o início, uma atmosfera de mistério, dentro da qual, personagens multifacetados serão trazidos à baila e uma espécie de julgamento será realizado.

A diegese é, em si, assim como nas outras narrativas analisadas, um tanto quanto simples. Temos como personagens: Mula-Marmela, mulher “malandrajá, a malacafar, suja de si, misericordiada, tão em velha e feia, feita tonta, no crime não arrependida.” (ROSA, 1968, p. 125), que serve de guia a Retrupé, seu enteado, cego que “pedia suas esmolos rudemente. Xingava, arrogava, desensofrido, dando com o bordão nas portas das casas, no balcão das vendas.” (ROSA, 1968, p. 126). Por fim, Mumbungo, o marido de Mula-Marmela, morto pelas mãos dela, “célebre cruel e iníquo, muito criminoso, homem de gostar do sabor de sangue, monstro de perversias.” (ROSA, 1968, p. 127). Essas três personagens povoam a narrativa, rodeadas pela comunidade do vilarejo e acompanhadas de perto por um narrador testemunha, cuja função destaca-se no decorrer da história.

Esse destaque do narrador se deve ao fato de o conto, mais do que narrar a triste história de Mula-Marmela e sua convivência com Retrupé e Mumbungo, é como uma chance encontrada pelo narrador para pôr em discussão seu ponto de vista em relação às atitudes tomadas pela comunidade da qual ele mesmo faz parte. Embora o presente da narrativa seja tarde demais para qualquer tipo de arrependimento – uma vez que a narração é ulterior e, portanto, os males retratados já haviam sido causados – o tom de indignação com que o narrador se refere à comunidade e sua tentativa infundada de manter o leitor favorável a ele, podem ser vistos como os primores maiores dessa narrativa rosiana.

O embate narrador-comunidade é estabelecido desde o início do texto, por meio de perguntas diretas como: “Acham ainda que não valia a pena?” (ROSA, 1968, p. 125); “Vocês todos nunca suspeitaram que ela pudesse arcar-se no mais fechado extremo, nos domínios do demasiado?” (ROSA, 1968, p. 125); “Sabe-se se assustava-os seu ser: as fauces de jejuadora, os modos contidos, de ensalmeira?” (ROSA, 1968, p. 125); “E nem desconfiavam, hem, de

que poderiam estar em tudo e por tudo enganados?” (ROSA, 1968, p. 125), entre outras. Esse questionamento, associado à caracterização peculiar e cuidadosa feita por parte do narrador, de Mula-Marmela, provoca, como consequência, a sensação de desprezo, por parte do leitor, em relação à comunidade, além de um sentimento agudo de compaixão em relação a essa pobre mulher.

Justamente essa caracterização apresenta-se como uma das maiores dificuldades colocadas ao tradutor, porque, pelo fato de querer mobilizar os sentimentos do leitor, o autor recorre, em muitos momentos, a termos sinônimos ou, pelo menos, próximos, porém não muito usuais na nossa língua diária. Isso faz com que o mesmo leitor em língua portuguesa tenha que recorrer ao dicionário para compreender o sentido exato das palavras-enigmas que nos são apresentadas. Trata-se de procedimento importante que afasta o leitor do lugar-comum e faz com que ele queira entender as inovações da construção poética, sem as quais, o efeito de sentido fica totalmente prejudicado. O recurso a termos sinônimos é enfático, convincente e pode ser apreendido também visualmente.

Vejamos, por exemplo, alguns dos adjetivos usados para caracterizar Mula-Marmela: “malandraja”, “a malacafar”, “furibunda de magra”, “se sumir de sanguexuga”, “fauces de jejuadora”, “ensalmeira”, “ladina”, “atilada”, “vituperável” etc. Com relação a Retrupé temos: “seu encazinar-se”, “o blasfemífero esmolar”, “perfidiado”, “remisso”, “sedicioso”, “turbador”, “bulhento”, “canhim”, “macilento”, “amorviado, em escanifro e escanzelo” etc. Vê-se, portanto, que, no processo de persuasão, por parte do narrador, a escolha desses adjetivos consiste no que poderíamos considerar um dos recursos fundamentais da expressão da sua indignação. Por meio desses recursos, e mesmo da sua reiteração, percebemos o esforço que o narrador faz para nos mostrar a injusta postura da comunidade perante Mula-Marmela. A caracterização dela dá-nos pena e desperta nossa curiosidade em relação a sua essência, enquanto a descrição de Retrupé nos convida a compartilhar da dificuldade por que passava Mula-Marmela e a tentarmos entender o que seria conviver, necessariamente tão de perto, com as consequências de um crime que, na verdade, foi cometido a favor da comunidade.

Consideramos essa caracterização como parte essencial de um esquema persuasivo constituído a partir do arranjo da narrativa, de sua ordem interna, por meio da qual o narrador constrói um monólogo, direcionado ao seu interlocutor, que é a comunidade. Sendo assim, é importante notar o modo como o narrador vai, aos poucos, mostrando-se, a um só tempo, parte da comunidade – em termos de espaço, pois parece falar-nos do lugar onde tudo aconteceu – e de fora dela, pelo fato de apresentar conduta e modo de pensar diversos

daquela. Essa proximidade é estabelecida a partir de frases e termos como: “**A gente**”; “pergunto, e ninguém o inteira”; “Seu antigo crime?”; “[...] os habitantes **deste lugar**”; “Do que ouvi, **a vocês mesmos** [...]”; “Como? [...]”; “Mas, eu, indaguei. **Sou de fora.**”; “Por que? [...]”; “[...] que seria de vocês, **de nós** [...]”; “[...] **a gente** não consegue nem persegue os fios feixes dos fatos.”. Dessa maneira, ele se insere no espaço da narrativa, o que atribui veracidade à história que narra, mas permanece fora dela, para que tenha a possibilidade de questionar seus interlocutores e julgá-los.

Sendo assim, o questionamento dos interlocutores faz parte desse processo persuasivo porque evidencia indignação e consiste na estratégia narrativa por meio da qual o narrador, através de perguntas retóricas, leva o leitor a se colocar na posição de membro da comunidade e perceber – sobretudo no desfecho da narrativa – o grande mal causado por uma visão estereotipada e egoísta. As perguntas dirigidas à comunidade são apreendidas diretamente pelos leitores que ficam com a sensação de dívida e piedade.

O tom de verdade exemplar com que a história é narrada desde o início chega, até mesmo, a encobrir o peso da dúvida presente em alguns dos últimos parágrafos na narrativa, que se iniciam com modalizadores: “**Parece** que seu temor fazia-o murmurar [...]”; “**Conta-se-me** que ele quis matá-la.”; “**Parece** que gemeu e chorou: - ‘Mãe...Mamãe...Minha mãe!’”; “**Diz-se** que ela teria lágrimas nos olhos [...]”; “**Diz-se** que ele padecia uma dor terrivelmente [...]” (grifos nossos), todos indícios de incerteza em relação aos fatos narrados. Porém, a esse ponto, o leitor-interlocutor está, de tal forma, emocionalmente envolvido com a história que a narrativa continua sendo assimilada como se fosse o relato de uma história verdadeira, feita pelo narrador que tudo ouve, vê e sabe. Ademais, a dúvida coincide com o clímax da narrativa, momento em que Retrupé tenta matar Mula-Marmela e, logo em seguida, confessa tê-la como mãe e, ela, a ele como filho.

Todavia, é preciso notar que, mais que simples opinião, o questionamento e a escolha vocabular carregam em seu bojo uma espécie de resposta encoberta a respeito do que está sendo discutido, resposta que nos remete ao aspecto metafísico-religioso dos fatos narrados, que, nesse caso, consiste na discussão da relação essência *versus* aparência que é estabelecida na narrativa. O narrador atua, então, como ponte, capaz de ligar essas duas realidades – a terrena e a superior – e o faz através de alguns questionamentos mais sugestivos – pode-se dizer, até mesmo premonitórios – e algumas frases incisivas, cujo significado remete ao além-sentido. São essas frases incisivas que, nos entremeios da narrativa, fazem com que o tom de julgamento abra espaço ao convite à reflexão. Essas mudanças de tom – do mais árido [julgamento] para o mais suave [reflexão] – percorrem a narrativa como um todo, sem,

contudo, recorrer a evidências e obviedades. É preciso que o leitor sinta essa diferença na entoação para que essas frases incisivas adquiram um sentido mais amplo a partir do contexto em que estão inseridas.

Percebe-se, assim, a importância de o tradutor atentar para o modo específico da narrativa produzir sentidos. Se essas palavras, questionamentos e frases incisivas não forem levados em conta, certamente, aquilo a que Rosa (apud BUSSOLOTI, 2003, p. 116) se referia como sendo as “coisas vivas, importantes” de seu texto, se perderão no processo tradutório. É também muito importante ressaltar que as sugestões que propomos a partir do cotejo dos dois textos – em português e em inglês – não visa apontar as escolhas da tradutora como falhas, mas, simplesmente, propor opções que, talvez, se aproximem um pouco mais das sugestões feitas pelo autor nas cartas que trocou com os tradutores. Como já dissemos, recorreremos à tradução feita por Barbara Shelby como fonte de possíveis reflexões acerca da tradução literária, sobretudo, da obra rosiana.

Segue uma relação das frases que, a nosso ver, estão carregadas de valor metafísico-religioso, a respectiva tradução de Barbara Shelby e a nossa sugestão e/ ou comentário:

G. Rosa	B. Shelby	Sugestões e/ou comentários
<p>1 “Vive-se perto demais, num lugarejo, às sombras frouxas, a gente se afaz ao devagar das pessoas. A gente não revê os que não valem a pena. Achar ainda que não valia a pena? Se, pois, se. No que nem pensaram; e não se indagou, a muita coisa. Para quê?” (ROSA, 1968, p.125) [C]</p>	<p>1 <i>“People live so close together in a little place like this, like impotent shadows, that they take other people’s habits for granted. And when someone doesn’t seem interesting enough to bother about, they stop noticing him at all. But do you really believe that she wasn’t worth troubling about? If you do – well, it’s because you’ve never really thought about her at all, or</i></p>	<p><i>People live too close, in a little place, under impotent shadows, we get used to people’s slowness. We don’t see again the ones who aren’t worth it. Do you still believe it wasn’t worth it? Well...You didn’t even think about that; and lots of things weren’t asked. What for?</i></p>

	<i>wondered much about her, either. After all, why should you?”</i> (SHELBY, 1968, p. 57)	
--	---	--

Com relação ao fragmento número 1, por sua relevância e expressividade, por se tratar do parágrafo de abertura da narrativa, faz-se extremamente necessário mantê-lo conciso e sugestivo. Para tanto, na nossa opção, recorreremos a frases mais curtas, menos explicativas – e também, propositalmente, mais obscuras – para que o leitor seja introduzido em uma atmosfera de mistério e questionamento sem saber, a partir desse primeiro parágrafo, a razão pela qual as perguntas “Acham ainda que não valia a pena?” e “Para que?” não são, nem superficialmente, respondidas, como não o são no texto em português. Todavia, na tradução de Barbara Shelby, a menção a “*her*” – em “[...] *you’ve never really thought about her at all, or wondered much about her, either.*” – e a última pergunta “After all, why should you?” diretamente relacionada ao que havia sido dito imediatamente antes, acabam deixando o parágrafo muito explicativo e lógico. Ademais, a noção de “devagar das pessoas” é bem mais pontual que “*people’s habits*”.

2	2	
“Vocês todos nunca suspeitaram que ela pudesse arcar-se no mais fechado extremo, nos domínios do demasiado?” (p. 125) [A]	“None of you ever suspected, did you, that she might have taken on a burden too heavy for anyone to bear? ”(p. 57)	<i>That she might have been connected with the most enclosed extreme, in the world of the extraordinary?</i>

O fragmento número 2 é extremamente relevante por tocar, pela primeira vez na narrativa, na possibilidade do além-sentido, por meio das expressões “fechado extremo” e “domínios do demasiado” que se referem ao universo do mistério e do inexplicável. Sendo assim, esses fragmentos devem ser preservados por meio de palavras também incertas e que remetam a algo longínquo e inexplicável. É por isso que a opção da tradutora por “*burden*” (uma responsabilidade séria ou difícil, com a qual é preciso lidar) não tem o mesmo alcance das palavras do texto em português e nem mesmo parece contribuir para o mesmo fim. A impressão que nos dá é de que a tradutora não compreendeu exatamente o emprego de tais palavras por parte do autor e optou, portanto, por dar-lhes um determinado sentido.

<p>3</p> <p>“[...] as sombras carecem de qualquer conta ou relevo. [I] Sabe-se se assustava-os seu ser: as fauces de jejuadora, os modos, contidos, de ensalmeira?” (p. 125) [C / A]</p>	<p>3</p> <p>“[...] <i>shadows could bring out no hollows, no relief. Wasn't what made you afraid of her her hungry jaws, her secret witch's ways?</i>” (p. 58)</p>	<p><i>Shadows need to be noticed or taken into account. Wasn't what made you afraid of her her fasting features, her prudent blessing ways?</i></p>
--	--	---

O fragmento 3 pode ser dividido em duas partes essenciais. A primeira diz respeito às sombras, imagem sempre tão cara a Guimarães Rosa porque capaz de remeter a obscuridade por que ele tanto zelava em sua obra. Além disso, elas são aí inseridas no intuito de lembrar o interlocutor/leitor de que é preciso atentar para as sombras, deixando implícito o quão reveladoras elas podem ser. Trata-se, inclusive, de uma metáfora do modo de fazer rosiano, se levarmos em conta a constante necessidade de releitura de suas obras em busca de suas ambiguidades. Porém, a escolha da tradutora por “*hollow*” (uma espécie de buraco, cavidade ou depressão) e “*relief*” (alívio), acabam remetendo o leitor ao sentido usual de “sombra” e não a esse segundo sentido de obscuro. Na segunda parte desse fragmento, lemos as expressões “fauces de jejuadora” e “modos, contidos, de ensalmeira”, ambos os quais se referem às características religiosas da personagem: aquela que jejua e que cura por meio da reza. No contexto em que a personagem está inserida, podemos entender a cura como sendo a libertação da comunidade das maldades de Mumbungo e Retrupé, que foi possível a partir de sua decisão em matar o primeiro e, possivelmente, ter cegado o segundo. O emprego de “*hungry jaws*” e “*witch's ways*” desestruturam essa caracterização tão relevante para a inserção do valor metafísico-religioso e transformam a personagem em algo assustador e mágico, ao invés de aproximá-la do universo do sagrado. Embora a caracterização da personagem no texto de partida dê margem a ambas as leituras – dos aspectos mágico e sagrado – as expressões que destacamos fazem com que a segunda possibilidade se perca, empobrecendo o sentido do texto em português.

<p>4</p> <p>“Compesem-lhe as palavras parcas, os gestos, uns atos, e tereis que ela se desvendava antes ladina, atilada em exacerbado.” (p. 125) [C / A]</p>	<p>4</p> <p>“Weigh her sparse words, her gestures, a few of the things she did, and you’ll find that she was actually shrewd, made alert and keen-witted by her very misfortunes.” (p. 58/59)</p>	<p><i>Weigh the sparing words, the gestures, some attitudes, and you’ll find that she was actually shrewd, scrupulous in intensity.</i></p>
--	--	---

No fragmento de número 4 destacam-se alguns adjetivos, cujas definições buscamos no Dicionário Eletrônico Houaiss (2009), a saber: “parcas”, caracterizando as palavras de Mula-Marmela como sendo desprovidas de quaisquer excessos; “ladina”, diz-se de ou indivíduo que revela inteligência, vivacidade de espírito; e “atilada”, cumpridora de suas obrigações, correta, escrupulosa. Em inglês, de acordo com o Dicionário Macmillan (2007), “*sparse*” refere-se a pequenas quantidades ou algo separado por grandes distâncias, sendo assim, para obtermos um sentido mais próximo do primeiro poderíamos recorrer ao adjetivo “*sparing*” em inglês. Ademais, na tradução temos: “*shrewd*” que significa: capaz de bem julgar pessoas e situações e tomar boas decisões; “*alert*” e “*keen-witted*” – muito boa com palavras –, que embora remetam a “ladina”, nem mesmo tocam no sentido de “atilada”. A falta que o sentido de “atilada” faz no texto, diz respeito ao aspecto de Mula-Marmela para o qual o narrador quer chamar a atenção do leitor: o modo como ela cumpria com suas obrigações, por mais árduas que fossem, a retidão de espírito e seus escrúpulos. Tudo isso favorece a construção dessa imagem da Mula-Marmela, vista pelo narrador e não pela comunidade.

<p>5</p> <p>“Tudo se compensa. [I] Porque, então, invocar contra as mãos de alguém, as sombras de outroras coisas?” (p. 126) [A]</p>	<p>5</p> <p>“Everything balanced out – things usually do. Why, then, misjudge anybody by invoking the shades of old, bygone things?” (p. 59)</p>	<p><i>Everything balances out. Why, then, blame someone for shades of bygone things?</i></p>
--	---	--

O fragmento 5 tem início com uma frase incisiva, “Tudo se compensa.”, cujo significado permanece na tradução em inglês, porém, com o verbo conjugado no particípio “*balanced out*” e seguido de “*things usually do*”, provavelmente para dar um efeito parecido com o do texto em português. Porém, uma característica típica das frases incisivas é a concisão e, nesse caso, esse traço acaba sendo colocado em risco com a expansão da ideia. Por isso, optamos por “*Everything balances out*”, sem maiores explicações. Além disso, “invocar contra as mãos de alguém, as sombras de outroras coisas” dá-nos a impressão de que a culpa de coisas ruins do passado foram postas nas mãos de alguém – no caso, de Mula-Marmela. O verbo “*misjudge*” refere-se a um julgamento errôneo, o que não deixa de fazer sentido contexto analisado, mas ainda é menos forte que “*blame*”, daí a nossa opção por esse segundo termo.

<p>6 “Como? O amor é a vaga, indecisa palavra.” (p. 127) [L]</p>	<p>6 “If you ask how that was possible, I will simply answer that ‘love’ is the vaguest, most indefinite of words.” (p. 61)</p>	<p><i>How? Love is the vague, undecided word.</i></p>
--	---	---

O fragmento 6 começa com uma breve pergunta retórica – “Como?” – que é respondida na sequência, com uma frase incisiva: “O amor é a vaga, indecisa palavra.” Nesse caso, uma vez que ambas – pergunta e resposta – estão diretamente relacionadas à afirmação que havia sido feita pelo narrador a respeito do amor entre Mula-Marmela e Mumbungo (“E, no entanto, com a mulher, davam-se bem, amavam-se.”), não há necessidade de expandir nem um nem outro. No texto de Barbara Shelby, a pergunta perdeu o caráter retórico, pois foi formulada indiretamente, enquanto, na resposta, o uso do superlativo estabelece uma comparação de palavras que não se dá em português. No texto de Guimarães Rosa, a afirmação “O amor é a vaga indecisa palavra” (grifos nossos) é que causa o impacto maior e o destaque para a palavra amor, sem, contudo, compará-la.

<p>7</p> <p>“Soubessem, porém, nem de nada. A gente é portador.” (p. 127) [A / L]</p>	<p>7</p> <p><i>“The people who answered my questions, however, may have understood nothing of all this; they were simple bearers of a message whose meaning they were ignorant of.”</i> (p. 61)</p>	<p><i>People knew nothing, though. We are bearers.</i></p>
---	---	--

No fragmento 7, há mais uma frase incisiva e extremamente significativa no que diz respeito à mensagem cifrada no interior da história: “A gente é portador”. Embora o sentido de “portador” não seja explicitado, pode-se deduzir, pelo contexto do fragmento – o fato de Mula-Marmela ter matado o próprio marido –, que ele se refere ao destino que é traçado para cada um e que cada um carrega, como se fosse portador de uma tarefa, de uma missão e, nesse caso, a árdua missão de Mula-Marmela era matar o marido para poupar a comunidade de todos os sofrimentos que ele vinha causando. Na tradução, tanto a primeira frase quanto a segunda são expandidas na tentativa de elucidar o significado das frases em português, daí a opção por “[...] *they were simple bearers of a message whose meaning they were ignorant of*”. Embora “*bearer*” (alguém que traz um certo tipo de notícia ou informação) seja uma escolha interessante, o modo como é colocada faz com que, o que antes era obscuro, transforme-se em algo confuso porque centraliza a atenção do fragmento nas pessoas (“*people who answered my questions*”), como se elas carregassem informações por elas mesmas desconhecidas. Com isso, o sentido global de “A gente” em “A gente é portador”, que envolve, inclusive, o narrador e o leitor, perde-se pois o uso de “*they*” provoca distanciamento. A opção de Guimarães Rosa por “a gente” faz com que a expressão ou frase em que o termo aparece, sobretudo se incisiva, tome maiores proporções e atinja o sentido de verdade revelada. Por meio dela, o leitor sente-se parte da verdade presente naquilo que lê e essa sensação acaba contribuindo para a verossimilhança e para o aumento do vínculo do leitor com o texto.

<p>8</p> <p>“Vejam vocês mesmos, porém, como essas petas escondem a coisa singular.” (p. 127) [A]</p>	<p>8</p> <p><i>“[...] but you can see for yourselves that such cock-and-bull stories hide the truth.”</i> (p. 61)</p>	<p><i>[...] hide the very thing.</i></p>
---	---	--

No fragmento de número 8, “petas” foi substituído por “*cock-and-bull stories*” (uma história boba, difícil de acreditar), sem grandes prejuízos para a compreensão, mas afetando a seriedade da frase porque a expressão “*cock-and-bull*” é informal e não se refere a mentiras em si, mas sim a histórias simples e pouco confiáveis. No texto em português, “peta” refere-se ao fato de que muitos diziam que Retrupé bebia, o que o narrador quer deixar claro que não é verdade e acaba por esconder o que acontecia de fato que, por sua vez, mostrava muito do que realmente era Mula-Marmela, porque ela não permitia que ele bebesse. Essa atitude dela demonstra dois tipos de preocupação: uma, com a própria saúde de Retrupé e outra, talvez maior que a primeira, com a comunidade, porque, mantendo-o sóbrio, talvez fosse mais fácil controlá-lo e impedi-lo de fazer algum tipo de maldade. É nesse sentido que a mentira da comunidade escondia a “coisa singular”. “Singular” remete àquilo que é único, especial, distinto: nesse caso, a bondade de Mula-Marmela que não foi identificada pelas pessoas que a circundavam. Nesse ponto, manter o adjetivo “singular”, faz-se necessário, para levar o leitor a pensar no que, naquele ponto da narrativa, está tentando ser mostrado como algo especial. Se ficarmos com “*truth*”, como o fez Barbara Shelby, manteremos a discussão voltada para o que é verdade ou mentira, o que talvez não leve o leitor a refletir a respeito da protagonista.

<p>9 “Por quê? Em volta de nós, o que há, é a sombra mais fechada – coisas gerais.” (p. 128) [L/ A]</p>	<p>9 “<i>Why? Well, all around us are the densest, blackest shadows – of what is universal.</i>” (p. 63)</p>	<p><i>Why? Around us are the densest shadows – the generalities.</i></p>
--	--	--

No fragmento 9, mais uma vez, há a presença das sombras, nesse caso, usadas para responder uma pergunta retórica – “Por que?” –, feita pelo próprio narrador, na tentativa de explicar o que dizia anteriormente: “Só ela mesma, a Marmela, que viera ao mundo com a sina presa de amar aquele homem, e de ser amada dele; e, juntos, enviados.” (ROSA, 1968, p. 128). A explicação para tal aparente desarranjo da vida é feita por meio dessa frase – “Em volta de nós, o que há, é a sombra mais fechada – coisas gerais.” –, a um só tempo incisiva e premonitória, que remete ao mistério no qual a narrativa nos envolve e por onde nos conduz. “A sombra mais fechada” refere-se ao que é mais difícil de entender e que provavelmente está atrelado ao mistério geral, ao universal, às chamadas “coisas gerais”. As duas modificações que sugerimos dizem respeito ao adjetivo “*blackest*” que, a nosso ver, poderia ser omitido, e ao uso de “*generalities*” ao invés de “*universal*”, simplesmente para não dar o sentido pronto

para o leitor, mas fazê-lo refletir acerca do que seriam essas tais “coisas gerais”, como parece ser a intenção do texto original.

<p>10 “A cor do carvão é um mistério; a gente pensa que ele é preto, ou branco.” (p. 129) [A]</p>	<p>10 “<i>The color of coal is a mystery: people think it is black – or white.</i>” (p. 63)</p>	<p>ok (a pausa feita com o uso do travessão em: “[...] black – or white”, inexistente no texto de partida, é interessante porque sugestiva)</p>
---	---	---

No fragmento 10, mais uma frase incisiva, dessa vez uma metáfora que joga com o carvão mais conhecido, cuja cor é preta, e a uma espécie de madeira, cujo nome é “carvão branco”, para estabelecer a contraposição entre essência e aparência. No texto, a comunidade julga Mula-Marmela pela sua aparência e pelo histórico das pessoas com as quais ela convive (Retrupé e Mumbungo), sem procurar saber o que existe por trás do que vêem e, por fim, não percebem – ou não querem admitir que percebem – nenhuma das boas ações realizadas por ela. A manutenção da frase é, pois, de grande valia na tradução de Barbara Shelby. Só seria interessante mudar “people” para “we”, para que o significado de “a gente” não se perca e não deixe, portanto, de envolver personagens, narrador e leitor. Também a pausa proposta pela tradutora é interessante porque abre espaço para a reflexão e destaca o que é diferente e inesperado no interior da metáfora: a possibilidade de o carvão ser branco.

<p>11 “Mas, notaram, como é que a Mula-Marmela lhe apanha do chão o chapéu, e procura limpá-lo com seus dedos, antes de lho entregar, o chapéu que ele mesmo nunca tira, por não respeitar a ninguém?” (p. 129) [C]</p>	<p>11 “<i>Did you notice, though, how at these times Marmalade Mule picked up his hat and tried to wipe it clean with her hands before handing it back to him – that hat which he never doffed intentionally because he did not want to show respect to anyone?</i>” (p. 64)</p>	<p>[...] <i>that hat which he never doffs intentionally because he does not have respect to anyone.</i></p>
---	--	---

O fragmento 11 é também importantíssimo para a construção da outra caracterização da Mula-Marmela, aquela que comprova a existência de traços de bondade que vão contra tudo aquilo que a comunidade sempre pensou sobre ela. O modo como ela apanha o chapéu de Retrupé do chão, quantas vezes for preciso, sempre o limpando antes de devolvê-lo, mesmo sabendo que ele nunca demonstra nenhum tipo de respeito por ela nem por ninguém, ilustra bem a postura de benfazeja que o narrador procura destacar. A frase foi reformulada na íntegra em inglês, mas poder-se-ia ter evitado o uso do passado ao final, “[...] *that hat which he never doffed intentionally because he did not want to show respect to anyone*”, para manter o presente da narrativa original e, com ele, a ideia de continuidade, de ação rotineira: “[...] *that hat which he never doffs intentionally because he does not respect anyone*”.

<p>12</p> <p>“Repararam como olha para as casas com olhos simples, livres do amaldiçoamento de pedidor? E não põe, no olhar as crianças, o soturno de cativo que destinaria aos adultos. Ela olha para tudo com singeleza de admiração.” (p. 129) [C]</p>	<p>12</p> <p>“<i>Did you, for instance, ever notice how she looked at the houses with her simple eyes quite free of a beggar’s cursed envy? And when she looked at children, her eyes lacked the morose look of bondage which she turned on adults. She looked at everything with innocent admiration.</i>” (p. 64)</p>	<p>Retirar “<i>for instance</i>”</p> <p>[...] <i>with simple eyes, free of a beggar’s curse?</i></p>
---	---	--

O fragmento 12 contribui para o mesmo fim que o número 11, porque continua a descrever atitudes nas quais a essência de Mula-Marmela é exposta. Nesse caso, o narrador descreve seu modo de olhar, tanto para as casas, quanto para as crianças. No texto em inglês, “*for instance*”, poderia ser omitido porque alonga a frase desnecessariamente; “olhos simples” e “*her simple eyes*” acabam adquirindo sentidos levemente distintos porque, no primeiro, o narrador enfatiza o modo de olhar, de um jeito simples, sem maiores intenções, enquanto o segundo caracteriza os olhos em si. Seria bom manter o modo de olhar porque ele mostra a conduta da personagem. Seria também interessante omitir “*quite*”, para que não se corra o risco de amenizar o adjetivo “*free*”. Esse uso de “*quite*” poderia gerar dúvidas no leitor em relação à inocência do olhar de Mula-Marmela, sendo que, aqui, o que o narrador quer é

justamente o contrário. Ele quer que o leitor sinta, na descrição, o modo simples de ela ver as coisas. Também o substantivo “*envy*” pode ser omitido, porque a ideia de inveja não está presente no texto em português, embora possa ser deduzida pelo leitor.

13 “Há sobrepesos, que se levam, outros, e são a vida.” (p. 129) [L]	13 “ <i>Life itself is the counterweight in the other pan of the scales.</i> ” (p. 64)	<i>There is burden, which is carried, others, and this is life.</i>
--	---	---

O fragmento 13 consiste em mais uma frase incisiva que se refere às dificuldades que cada um tem que carregar durante a vida. O uso de “sobrepesos” faz referência ao peso que já está além da conta, mas que, ainda assim, alguns devem carregar. Trata-se de uma passagem, portanto, de tom negativo, que faz alusão à “sina forçosa demais” (ROSA, 1968, p. 129) de Mula-Marmela, sobre a qual ele vinha falando quando da inserção dessa frase. A tradução em inglês ficou com tom positivo, de “*counterweight*”, como se, diante das dificuldades, a vida sempre contrabalançasse em busca de equilíbrio. A intenção da nossa sugestão é de que seja mantida a ideia de dificuldade, no sentido de sina, presente, por exemplo, em “*overload*” mas não em “*counterweight*”.

14 “A pacto de tolher-lhes as ainda possíveis malícias, e dar-lhes, como em sua antiquíssima linguagem ela diz: gasalhado e emparo .” (p. 130, grifos do autor) [C]	14 “ <i>Her duty would have been to prevent them from doing evil and to give them, as she said in her old-fashioned speech, shelter and refuge.</i> ”(p. 66, grifos do autor)	... <i>shelter and support</i>
---	---	---------------------------------------

No fragmento de número 14, temos as duas únicas palavras, segundo o narrador, pronunciadas pela própria Mula-Marmela, que resumem aquilo que ela tentava oferecer para os dois homens: “gasalhado” e “emparo”; sendo assim, ambas são de suma importância porque resumem as intenções da mulher: “gasalhado”, no sentido de proteção, abrigo, conforto e “emparo”, seu modo de dizer “amparo”, apoio, sustentação, ajuda, auxílio. Na tradução, foram empregados dois sinônimos, que, de fato, referem-se a abrigo e proteção, mas

não chegam a atingir o sentido de humanidade presente nas palavras em português. “*Shelter and refuge*” referem-se mais à proteção física do que ao calor humano, enquanto “gasalhado e emparo” nos remetem, sobremaneira, ao calor humano. Talvez o emprego de algo como: “*shelter and support*” amenize essa diferença e o termo “*support*” traga para dentro da frase o sentido de “ajudar o outro em tempos de dificuldades”, além de fazer surgir uma aliteração que contribui para a musicalidade do fragmento.

15 “Cada qual com sua baixeza; cada um com sua altura.” (p. 131) [L]	15 “ <i>Each of us has his depths, Just as each has his heights.</i> ” (p. 67)	<i>Each one with its lowness; each one with its heights.</i>
--	--	--

O fragmento 15 consiste em mais uma frase incisiva que conclui o raciocínio prévio, “Deixem-na, se não a entendem, nem a ele.” (ROSA, 1968, p. 131), referindo-se a Marmela e a Retrupé, e sugere que todas as pessoas apresentam ambos os lados: o bom (“altura”) e o mau (“baixeza”) e que, portanto, não há porque invadir o espaço do outro – como, no caso, insultá-lo ou menosprezá-lo – pois cada um tem o seu e deveria se preocupar com ele. Sendo assim, embora a lógica do pensamento tenha sido mantida no texto em inglês, do modo como está, ele acaba enfatizando o fato de que cada um tem ambas as partes, mas não dá a entender que cada um deve ficar apenas com o seu. Também o termo “*depths*” talvez não seja o melhor para corresponder a “baixeza”, porque ele pode dar o sentido de profundidade, segredo, que não condiz com o aspecto destacado no texto em português. Portanto, as modificações propostas por nós buscam equiparar as frases nesses dois sentidos, acrescentando “*with*” em “*each one with its...*” e trocando “*depths*” por “*lowness*”.

16 “Mas, reparando com mais tento, veriam, pelo menos, como ela não é capaz de pegar estouvadamente em alguma coisa; nem deixa de curvar-se para apanhar um caco de vidro no chão da rua, e pô-lo de lado, por perigoso.” (p. 131) [C]	16 “ <i>But what you could have seen, at least, if you had looked closely, was that she was incapable of acting rashly; she never failed to pick up any jagged bit of glass she found in the middle of the road, laying it to the side so that it would hurt no one.</i> ” (p. 67)	ok
--	--	----

O fragmento de número 16, aproxima-se dos de número 11 e 12, porque também descreve modos de Mula-Marmela. Nesse caso, o modo de pegar as coisas, sem brusquidão, refletindo seu modo suave de ser “apesar dos ásperos” e a capacidade de defender a comunidade até mesmo dos menores perigos, como um caco de vidro na rua. A tradução corresponde à frase em português.

<p>17</p> <p>“[...] nunca nenhum de vocês os observou, a gente não consegue nem persegue os fios feixes dos fatos.” (p. 131)</p> <p>[A]</p>	<p>17</p> <p>“[...] <i>but you didn't watch them; we almost never take the trouble to follow the threads that make up a bundle of facts, even when we might be able to do so.</i>”</p> <p>(p. 67)</p>	<p>[...] <i>but you have never watched them; we do not get nor do we chase the filaments of the facts.</i></p>
---	---	--

A frase de número 17 é premonitória e incisiva, referindo-se ao modo como os atos estão encadeados, organizados, como se fizessem parte de uma ordem prévia, superior, mas que não conseguimos enxergar nem perseguir. A tradução, por sua vez, dá margem à possibilidade de perseguição dessa ordem que não está presente no texto de Guimarães Rosa quando afirma “[...] *even when we might be able to do so*”. Portanto, para aproximá-la um pouco mais daquela em português, as frases foram reduzidas e tentou-se chegar mais perto dos sentidos de “conseguir” e “perseguir” fazendo uso de “*get*” e “*chase*”. A sugestão da troca de “*threads*” por “*filaments*” deve-se ao fato de o segundo produzir aliteração com “*facts*”.

<p>18</p> <p>“A luz é para todos; as escuridões é que são apartadas e diversas.” (p. 131) [L]</p>	<p>18</p> <p>“<i>Light shines on all; it is darkness which is different for each of us.</i>” (p. 68)</p>	<p>[...] <i>it is darkness which is individualized and varied.</i></p>
---	--	--

O fragmento de número 18 também é uma frase incisiva que, metaforicamente, trata da bonança (“luz”) e da adversidade (“escuridões”), enfatizando o fato de que as dificuldades são individuais (“apartadas”) e diferentes umas das outras (“diversas”) e que cada um deve passar por aquilo que lhe foi determinado, sem, contudo, esquecer que a luz (seja ela

entendida como Deus, esperança ou força) atinge a todos. Apesar de seguir uma passagem em que os opostos “claro *versus* escuro” já estavam presentes – “Vivem em aterrorador, em coisa de silêncio, tão juntos, de morar em esconderijos.” – a frase incisiva selecionada vai além da descrição dos lugares onde as personagens vivem, para tratar de uma questão metafísico-religiosa. Com relação à tradução, a única alteração sugerida é a inserção do adjetivo “*individualized*” para que o sentido de “apartada” não se perca, dada sua relevância.

<p>19</p> <p>“Parece que seu temor fazia-o murmurar queixumes, súplicas, à Mula-Marmela.” (p. 132, grifo nosso) [C]</p>	<p>19</p> <p>“<i>It seemed that his fear of her made him whine complaints and plead with Marmalade Mule.</i>” (p. 68)</p>	<p>ok</p>
<p>20</p> <p>“Conta-se-me que ele quis matá-la.” (p. 132, grifo nosso) [C]</p>	<p>20</p> <p>“<i>I was told that he once tried to kill her.</i>” (p. 69)</p>	<p>ok</p>
<p>21</p> <p>“Parece que gemeu e chorou: - ‘Mãe... Mamãe... Minha mãe!’[...]” (p. 132, grifos nossos) [C]</p>	<p>21</p> <p>“<i>And he groaned and wept: ‘Mother...Mamma...oh, Mother!’</i> [...]” (p. 69)</p>	<p><i>It seemed that he groaned and wept...</i></p>
<p>22</p> <p>“Diz-se que ela teria lágrimas nos olhos; que falou, soturna de ternuras terríveis: - ‘Meu filho...’” (p. 133, grifos nossos) [C]</p>	<p>22</p> <p>Perhaps she had tears in her eyes; she may have Said sadly, with terrible tenderness: ‘My son...’” (p. 69/70)</p>	<p>It is said that she had tears in her eyes.</p>

<p>23</p> <p>“Diz-se que ele padecia uma dor terrivelmente, de demasiado castigo, e uma sufocação medonha de ar [...]” (p. 133, grifo nosso) [C]</p>	<p>23</p> <p>“<i>They say he suffered horribly, unbearably, suffocating from his inability to breathe.</i>” (p. 70)</p>	<p>ok</p>
---	--	-----------

Os fragmentos de números 19, 20, 21, 22 e 23 foram selecionados pelo fato de caracterizarem o narrador e trazerem suas dúvidas e incertezas para dentro da história. Como já dito, essa dúvida coincide com o clímax do conto e, portanto, não abala a proximidade estabelecida entre narrador e leitor. A tradução desses fragmentos também apresenta a incerteza, com exceção do número 21 no qual seria interessante acrescentar “*It seemed that he groaned and wept...*” e no número 22, ao invés de dizer “*Perhaps*”, seria bom manter “*It is said that*” para que o texto em inglês não dê a impressão de que o narrador só estava imaginando por conta própria, sendo que, a impressão que ele quer passar, é a de que alguém lhe contou o que ele está narrando nessa parte final.

<p>24 “Se ninguém entende ninguém; e ninguém entenderá nada, jamais; esta é a prática verdade.” (p. 133) [L / A]</p>	<p>24 “<i>No one ever understands anyone else nor will ever understand anything; and that’s a fact.</i>” (p. 70)</p>	<p>ok</p>
--	--	-----------

O fragmento número 24 foi bem traduzido e é importante também por ser incisivo e reafirmar a verdade que o conto traz em suas entrelinhas: que as pessoas não se entendem, elas se aceitam quando parecidas, mas rejeitam o que fere os olhos.

<p>25</p> <p>“[...] quando ia a partir, ela avistou aquele um cachorro morto, abandonado e meio já podre, na ponta-da-rua, e pegou-o às costas, o foi levando -: se para livrar o logradouro e lugar de sua pestilência perigosa, se para piedade de dar-lhe cova em terra, se para com ele ter com quem ou quê se abraçar, na hora de sua grande morte solitária? Pensem, meditem nela, entanto.” (p. 134) [C]</p>	<p>25</p> <p>“[...] <i>just as she left the village, she found, at the end of the street, the carcass of a dead dog, abandoned and already beginning to rot, and slinging it across her bent back, carried it off. Did she do it to free the village of the danger of pestilence? Out of pity, and in order to give the animal burial in the earth? Or so that she might have something to hold in her arms in the hour of her great solitary death? Think about her, meditate on her, meanwhile.</i>” (p. 71)</p>	<p>Apenas no final: <i>Think, meditate on her, meanwhile.</i></p>
---	---	---

O fragmento 25 compreende o parágrafo final da narrativa, em que o caráter exemplar da história fica evidente e o narrador pede que a comunidade não se esqueça de sua omissão e narre o ocorrido “aos seus filhos, havidos ou vindouros”, para que talvez eles consigam agir de maneira diferente. A narração da partida de Mula-Marmela é extremamente triste e significativa porque, assim como os fragmentos de número 11, 12 e 16, ela reforça a caracterização que o narrador tentou construir no decorrer da história. O fato de Mula Marmela pegar e levar o cachorro morto que estava na rua antes de ir embora da vila pode ser – dentre outras coisas – mais um gesto de respeito dela em relação à comunidade que tanto a desrespeitou. Fica-nos uma imagem desconsoladora dessa mulher e a necessidade de reflexão acerca do que ela simboliza. A tradução desse parágrafo corresponde ao texto de Guimarães Rosa e apenas uma sugestão foi feita, em relação à última frase: “Pensem, meditem nela, entanto.”, a favor do encadeamento imediato dos dois verbos na tentativa de criar o mesmo efeito de sentido do texto em português. A repetição de “*her*”, em “*Think about her, meditate on her*”, parece quebrar a fluência da frase e diminuir a força do verbo “pensar” que, no texto de Rosa, permaneceu sozinho, antes da vírgula, como que destacado, pelo fato de resumir o

desejo do narrador que, mais do que simplesmente contar uma história, quer levar a comunidade a pensar no imenso erro que cometeu.

8 “ALDAZ NAVEGANTE”: O MICROCOSMO DA REPRESENTAÇÃO

Brejeirinha é lição de Rosa; Ciganinha, Zito, Pele somos nós, atraídos por um canto que faz quebrar resistências e que nos mergulha num Mar estético, poeticamente aberto à (re)criação.

Marisa Giannecchini Gonçalves de Souza (2003, p. 539)

A narrativa “Partida do audaz navegante” reúne, em termos de forma e conteúdo, muitas das características que identificamos nas narrativas anteriormente analisadas, somadas a um traço distintivo e significativo que consiste na inserção de uma narrativa hipodiegética – que é também uma metanarrativa – na narrativa principal. Nessa combinação, temos um narrador que situa as personagens em uma casa no campo e narra a ida das crianças até o riacho e a metanarrativa que, por sua vez, é contada por uma dessas personagens – Brejeirinha – e consiste na história da partida do “aldaz navegante”, fruto de sua imaginação. Todavia, a história não se resume aos fatos ocorridos com esse navegante, mas traz também, para dentro da narrativa principal, uma discussão acerca do modo de produção da ficção.

No decorrer da análise de ambas as narrativas e do modo como as mesmas encontram-se articuladas, percebemos que, dos contos de *Primeiras estórias*, esse é um dos que melhor representa a poética de Guimarães Rosa tendo em vista que seu principal tema é a construção poética-ficcional e, sobretudo, considerando que a protagonista, responsável por criar a história segunda, pode ser vista como *alter ego* do autor. Ademais, a versão desse texto para o inglês também chamou nossa atenção pelo cuidado especial que a tradutora mostrou ter em relação aos desafios por ele propostos e à necessidade de criar palavras que produzissem efeitos de sentido próximos daqueles provocados pelo texto em português para que a significância dos fragmentos não se perdesse totalmente.

Nosso interesse em analisar essa narrativa deve-se, portanto, a essas especificidades estruturais e linguísticas, mas também ao fato de que em uma das cartas encontradas no Harry Ransom Center – de 12 de outubro de 1967 (anexo N) – Alfred Knopf diz a Guimarães Rosa que gostaria de usar o título desse conto como parte do título do livro em inglês, que seria *The Aldacious Navigator and Other stories* e justifica a sugestão dizendo que os editores realmente achavam que seria um erro dar ao livro o título *First Stories* pelo fato de esse ser um nome neutro e pouco convidativo. Dias depois – em carta de 17 de outubro de 1967 (anexo P) – Guimarães Rosa responde, dizendo que concorda plenamente com esse novo título. Todavia, em carta de 30 de outubro de 1967 (anexo Q), Knopf escreve novamente para Rosa, agradecendo pela resposta e comenta que Helen – sua esposa – estava lendo a versão em inglês de *Primeiras estórias* com muito entusiasmo e tinha uma outra sugestão para o

título. Ele finaliza a carta sem dizer qual seria esse título, mas afirma que, se os colegas da editora gostassem da nova sugestão, ele passaria a informação para o autor.

Essa foi, cronologicamente falando, a última carta que encontramos de Knopf para Guimarães Rosa antes da morte do escritor. Após essa data, há uma mensagem, de 13 de fevereiro de 1968 (anexo V), enviada por Herbert Weinstock a Alfred Knopf, em que consta a decisão do conselho editorial a favor do título “The third bank of the river and other stories” ao invés do anteriormente mencionado.

Em carta de 4 de março de 1968 (anexo X), Herbert Weinstock diz a Barbara Shelby que eles mudaram o título do livro porque havia muita objeção ao que ele e ela haviam escolhido. Na resposta enviada por Barbara Shelby, em 23 de março de 1968 (anexo Y), ela afirma que *The Third Bank of the River* é um título evocativo e que não poderia ser considerado demasiadamente imaginativo – “*whimsical*” – como *The Aldacious Navigator* havia sido. Dessas conversas, deduzimos que tradutora e editor haviam concordado em usar o nome do conto “Partida do audaz navegante”, mas foram impedidos pelo conselho editorial, talvez pelo título não transmitir a credibilidade necessária à venda do produto.

Acreditamos que a escolha da tradutora, ao propor dar o nome desse conto ao livro, não tenha sido feita ao acaso, mas, pelo fato de ela querer chamar a atenção dos leitores para a narrativa que não só representa muito bem o modo de fazer rosiano como reflete sobre ele. Interessante é notar que Herbert Weinstock – sempre muito crítico em relação à obra de Guimarães Rosa – tenha, a princípio, concordado com esse título que, de fato, pode ser considerado como sendo menos sério em relação àquele que, por fim, foi escolhido.

Outro ponto que devemos levar em consideração, no que diz respeito à decisão dos editores sobre o título, é o fato de a narrativa “A terceira margem do rio” já haver sido publicada anteriormente em uma coletânea de contos latino-americanos, como consta na carta escrita por Jill Goldberg para Maxine Hall em 1 de março de 1968 (anexo W). Embora esse dado seja mencionado pelo editor apenas porque ele queria saber se precisaria fazer alguma referência à versão anteriormente publicada, precisamos ter em mente o fato de que, uma vez publicado em uma coletânea – material amplamente usado em colégios e universidades dos EUA, além de ser bastante vendido em livrarias, dada sua diversidade – o conto poderia ser familiar a determinado público leitor, o que possivelmente facilitaria a venda do novo livro.

De todo modo, mesmo que, por fim, não tenha sido escolhido para dar nome ao livro, acreditamos que, por ter sido cogitado para tal e por tratar-se de um texto de estrutura específica e reveladora, “Partida do audaz navegante” deveria ser a última composição a ser analisada nesta tese. Ver-se-á que, nela, aqueles tipos de frase estudados nos contos anteriores

– caracterizadoras, lapidares e antecipatórias – continuam sendo muito relevantes, mas encontram-se inseridas em uma trama que exige ainda mais atenção, trabalho e criatividade por parte do tradutor por conta do modo como foi organizada.

Trata-se de um narrador heterodiegético que passa toda a narrativa oscilando entre três tipos de focalização: externa, onisciente e interna. Ou seja, além de poder ver tudo de fora e, ao mesmo tempo, saber o que se passa no interior de cada uma das personagens, ele também adota, em muitas passagens, o ponto de vista de alguém que, embora não faça parte da história, acompanha as personagens muito de perto o tempo todo, chegando, inclusive, a colocar-se entre elas, fazendo uso de expressões como “a gente fica quase presos” e “a gente via Brejeirinha”. Nesses momentos, parece haver outra criança no grupo, o que se reproduz em várias outras passagens, em que essa sutil perspectiva infantil é fundamental para dar um aspecto de leveza – extremamente significativa – à narrativa, por exemplo em: “No campo, é bom; é assim.”, “Mamãe, a mais bela, a melhor”, “Ciganinha lia um livro; para ler ela não precisava virar página.” “Mamãe também estava brava?”, “A manhã é uma esponja”, entre outros.

É por meio dessa estratégia narrativa que o ponto de vista infantil permeia o conto como um todo, de modo que, quando não são as crianças-personagens que estão falando ou pensando, a perspectiva infantil adotada pelo narrador aparece no texto. Além disso, tal estrutura é amarrada pela manifestação da perspectiva adulta do narrador que relaciona todas essas vozes e pensamentos infantis. Assim, difícil é saber onde termina uma focalização e começa a outra porque todas elas encontram-se entremeadas de maneira a reproduzir, em riqueza de detalhes, o universo infantil e, dentro dele, a sensibilidade, a ingenuidade e a atenção, próprias da criança.

O que dificulta ainda mais o trabalho do tradutor é que, entre essas personagens infantis, existe uma que se destaca: Brejeirinha. Ela é a personagem que se alinha com aquelas estudadas nas análises anteriores (o pai em “A terceira margem do rio”, Nhinhinha em “A menina de lá” e Mula-Marmela em “A benfazeja”) e que parece, como elas, estar situada em um espaço entre céu e terra que lhe permite enxergar além do que os outros conseguem ver e seja dotada de capacidade reflexiva e maturidade também superiores. Todavia, diferentemente dos demais contos, na narrativa em questão a personagem que se destaca é responsável por contar a história secundária que acaba por consistir no fio condutor da narrativa principal. Sendo assim, todos os eventos giram em torno dela e é ela, por meio da elaboração poética da história que narra, que vai chamar a atenção do leitor para o processo de construção da narrativa e para o tema maior que o envolve: a importância da contação de histórias e do fazer

literário como ferramentas capazes de encantar aqueles que com elas se envolvem e de abrir novas possibilidades de interpretação do mundo por meio da ficção.

A partida do audaz navegante corresponde à partida do primo Zito – provavelmente o primeiro amor de Ciganinha – contada na história principal e mostra que um evento, a princípio trágico, pode trazer um sentimento bom. Embora a história do “Aldaz Navegante”, que vai das desventuras à alegria por ir embora com a amada, não corresponda exatamente ao que ocorre na história de Zito e Ciganinha – porque ela fica e ele volta para a casa dos pais – ela inspira a confiança no retorno do primo e a união de todos, sentimentos suficientes para acalmar o coração da irmã de Brejeirinha.

Acreditamos que a questão metafísico-religiosa colocada nesse conto corresponde à relação entre a vida e a arte e ao modo como uma imita a outra. Guimarães Rosa (apud GUIMARÃES, 2006, p.137), em carta ao tio Vicente, afirma: “[...] segundo concebo, arte é coisa seríssima, tão séria quanto a natureza e a religião.” E é pelo fato de esses três conceitos estarem, para ele, no mesmo patamar de relevância, que os mesmos encontram-se intrinsecamente relacionados dentro da sua obra de modo geral e desse conto em particular.

Lembrando que, neste trabalho, o sentido do termo “metafísico” relaciona-se a “transcendente”, enquanto o de “religião” corresponde a todo pensamento capaz de religar pessoas, percebe-se que ambos os temas estão figurativizados no audaz navegante construído por Brejeirinha. A história que ela narra a partir da combinação de duas fontes distintas de inspiração – a relação entre Zito e Ciganinha e a “coisa vacuum” enfeitada de flores, oferecida pela natureza – transcende seu sentido primeiro e passa a ter um outro significado porque o desenrolar da história possibilita a reaproximação não só do primo e da irmã, mas, das quatro crianças que, ao fim da narrativa, decidem, juntas, mandar um recado através do herói criado pela caçula: “Zito põe uma moeda. Ciganinha, um grampo. Pele, um chicle. Brejeirinha – um cuspinho; é o ‘seu estilo’.” (ROSA, 1968, p. 122). Nenhum deles é exatamente o mesmo depois da história narrada; eles entram nela de uma maneira e saem de outra, assim como acontece com os leitores de grandes obras literárias.

Já em termos de forma, o esforço da poetisa Brejeirinha faz lembrar de imediato o trabalho realizado por Guimarães Rosa no intuito de elevar o sentido da narrativa através do emprego de termos novos – ou antigos, porém, renovados – do deslocamento das palavras de seu contexto comum, da inspiração na natureza, da transformação da matéria bruta em matéria de poesia, da criação de expectativa no leitor e do mistério, associados ao modo de falar e de pensar da criança, em frases curtas, às vezes desconexas, com adjetivos e advérbios

deslocados e sensibilidade ímpar, resultando em mistura tão densa que só um grande alquimista da língua poderia nos oferecer.

Percebe-se que esse trabalho é feito de modo, ao mesmo tempo, tão minucioso e sutil que os fragmentos de função caracterizadora, lapidar e antecipatória que, nas narrativas até aqui estudadas, encontrávamos cristalizados em frases bem definidas e, até certo ponto, facilmente identificáveis, nessa narrativa encontram-se dispersos e em variadas formas como: palavras soltas, parágrafos, interjeições e imagens.

A observação desses elementos de forma e conteúdo levaram-nos a crer que, para o estudo da tradução de “Partida do audaz navegante”, ao invés de atermo-nos a passagens diversas, seria de maior valia analisarmos o modo como Barbara Shelby lidou com a caracterização de Brejeirinha e com a história narrada por ela pelo fato de nela estarem presentes as maiores dificuldades em termos de tradução, dado seu elevado grau de elaboração poética. Se a tradutora desfizesse o modo de contar dessa personagem, o tema da narrativa seria imediatamente afetado e a tradução impossibilitaria que o leitor percebesse o elevado grau de originalidade do texto de partida. Se o choque linguístico que Brejeirinha nos causa no texto em português não for – pelo menos de certa forma – levado para os leitores da versão em inglês, a personagem perde sua necessária posição de destaque e a história, desprovida das estratégias discursivas originais, acaba sendo banal. Ademais, embora em estrutura outra, como os pontos-chave da narrativa continuam sendo os mesmos – o modo como Brejeirinha nos é descrita, o modo como, enquanto narra, ela antecipa aos seus ouvintes o que está por vir e as formas linguísticas lapidares por ela construídas – é possível perceber se a tradução mantém, de algum modo, os recursos e efeitos do texto de partida.

Antes de passarmos para a tabela na qual as passagens do texto original e da tradução são expostas, é preciso que façamos dois comentários. O primeiro é referente ao título do conto e o segundo trata dos nomes das personagens. Em português, o título é “Partida do audaz navegante”, com o termo “audaz” na grafia correta, enquanto, no texto, Brejeirinha refere-se a essa personagem criada por ela como “Aldaz Navegante”, com a grafia dessa palavra alterada. Na versão em inglês, percebe-se que a tradutora notou a alteração no texto de partida e fez o mesmo com o adjetivo em inglês, cuja grafia correta seria *audacious* mas ela usa como *aldacious*, porém, diferentemente do contraste presente no texto em português, a tradutora opta por usar a mesma forma, alterada, tanto no título quanto na narrativa. A nosso ver, seria mais interessante evitar esse descompasso com o original, mas isso não afeta a

estrutura da narrativa uma vez que o estranhamento causado pela grafia diferente é mantido e certamente chama a atenção do leitor atento.

Já em relação aos nomes, Ciganinha foi traduzido literalmente por *Gypsy*, perdendo, portanto, a graça do diminutivo; Pele e Zito foram mantidos e Brejeirinha em inglês virou *Imp*. Considerando-se a impossibilidade de se fazer o diminutivo nas palavras em inglês, a alteração para *Gypsy* é justificável, assim como o é a manutenção dos outros dois nomes – que podem provocar interessante efeito de estranhamento no leitor – e também é significativa a mudança feita em Brejeirinha, lembrando que, em português, esse nome vem de “brejeiro” e um de seus significados, de acordo com o *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa* (2004, p. 327), é “travesso, garoto, patusco, brincalhão” enquanto *imp* corresponde a “criança com tendência a causar problema de uma maneira engraçada”. Em se tratando da personagem principal, o estranhamento que o nome Brejeirinha causaria nos leitores do texto em inglês seria provavelmente vazio uma vez que dificilmente eles procurariam saber o significado dessa palavra. A tradutora, sabendo da importância da personagem, recorreu a um termo em inglês que, por ser curto, soa bem como nome próprio e combina com os demais, além de ser sonoro e significativo.

Passando para a comparação entre os textos de partida e de chegada, vejamos, a princípio, como ficaram os fragmentos que se referem à caracterização de Brejeirinha, lembrando que entendemos por caracterização o conjunto de fragmentos do texto destinados a descrever tanto física quanto psicologicamente as personagens envolvidas na narrativa. Esses fragmentos são variados e abrangem, inclusive, comentários do narrador e falas da personagem que permitem ao leitor conhecer seu modo de ser e de pensar. Nossa opção por esse sentido de caracterização deve-se ao fato de as narrativas rosianas – sobretudo as mais curtas, como é o caso de *Primeiras estórias* – exigirem do leitor muita atenção aos detalhes porque eles são peças-chave para a compreensão do sentido universal do texto.

Ver-se-á que em muitos dos fragmentos selecionados comentaremos a “perda” do tom – modo de falar – infantil presente na narrativa, mas é preciso que fique claro que, quando dizemos isso, não queremos estabelecer uma relação imediata entre a linguagem de Brejeirinha e a linguagem das crianças. Nosso intuito é apenas mostrar o modo como a fala dessa personagem ressoa os processos da linguagem infantil que, por sua vez, encontram-se estilizados na narrativa, por meio de palavras sofisticadas e de construções e desconstruções sintáticas articuladas pela irmã caçula. Esse nível de elaboração linguística certamente não é realizado pelas crianças, mas não deixa de sugerir uma determinada linha de raciocínio comum a todas elas.

G. Rosa	B. Shelby	Sugestões e/ou comentários
1 Da Brejeirinha, menor, muito mais. Porque Brejeirinha, às vezes, formava muitas artes.	1 Especially Imp, the youngest. Because Imp sometimes played tricks.	Imp, the youngest, much more. Because Imp sometimes played several tricks.

Com relação ao fragmento número 1, a alteração foi sugerida na tentativa de manter a sequência de pausas presente no texto em português que, embora não seja comum em inglês, talvez possa reproduzir melhor essa característica que é constante dentro do processo de desenvolvimento da linguagem infantil. Além disso, o uso de “*sometimes*” e “*several*” na mesma frase é interessante tanto para que seja mantido o contraste de ideias do texto de partida, quanto pela aliteração que esse par de palavras produz. Há, porém, nessa passagem em português, outro elemento que nos chama a atenção, que é o uso do verbo “formar” associado ao substantivo “artes”. Essa combinação inesperada, que provoca estranhamento no leitor, foi deixada de lado pela tradutora, a favor do emprego do verbo “*play*” comumente usado com o termo “*tricks*”. Não sabemos se, nesse caso, a tradutora percebeu o “desvio” de regra presente no original e preferiu não recriá-lo, ou não percebeu e imaginou que essa combinação fosse corriqueira em português. De todo modo, trata-se de um exemplo de combinação linguística que se perde na tradução e impede que a mesma sensação seja provocada no leitor do texto em inglês.

2 “Tanto chove, que me gela!”	2 “It’s raining so hard it’ll freeze me.”	It rains so hard, it freezes me!
----------------------------------	---	----------------------------------

No número 2, nossa sugestão consiste na tentativa de aproximar o tempo verbal daquele do texto original. Embora o presente contínuo soe mais natural no contexto da narrativa, o presente simples traz para o momento da fala a sensação de Brejeirinha sentir-se gelada – “que me gela” – enquanto o uso do verbo no futuro afasta essa sensação para um momento que ainda está por vir – “*it’ll freeze me*”.

3 “E o cajueiro ainda faz flores...”	3 “...And the cashew tree still makes flowers”	ok
4 “ <i>Eu sei por que é que o ovo se parece com um espeto!</i> ” –; ela vivia em álgebra. Mas não ia contar a ninguém. Brejeirinha é assim, não de siso débil; seus segredos são sem acabar. Tem porém infimículas inquietações: – “ <i>Eu hoje estou com a cabeça muito quente...</i> ” – isto, por não querer estudar. Então, ajunta: – “ <i>Eu vou saber geografia.</i> ” Ou: – “ <i>Eu queria saber o amor...</i> ”	4 “I know why an egg’s like a skewer! – she was always concocting riddles . But she wouldn’t tell the answer to a soul. That’s the way Imp was : not touched in the head, but full of secrets. And infinitesimal worries: “My head’s hot today” – when she didn’t want to study. And then: “ I’m going to learn geography. ” Or: “ I wish I knew about love... ”	<ul style="list-style-type: none"> - she lived in algebra - Imp is like this - I’m going to know geography - I wish I knew love

No fragmento 4, a primeira alteração é a favor da manutenção do termo “*algebra*” em inglês de modo que a frase explicativa – e muito longa – “*she was always concocting riddles*” não se faça necessária. A segunda sugestão está relacionada ao tempo verbal que, a nosso ver, não deveria ser modificado porque o uso do presente simples no original – “Brejeirinha é assim” – aproxima o narrador da protagonista e, conseqüentemente, favorece o efeito de verossimilhança, enquanto a opção da tradutora pelo passado simples – “That’s the way Imp was” – os distancia. A terceira sugestão é também a favor do sentido presente no original pois o verbo “saber”, associado a “geografia”, faz lembrar o processo de elaboração linguística da criança e transmite a vontade e a convicção de Brejeirinha em relação ao que fala, enquanto o verbo “*learn*”, embora seja mais usado para fazer referência a algo que ainda não se sabe, deixa de transmitir o desejo da personagem e apaga a estilização da fala infantil. A quarta sugestão consiste na manutenção do desvio gramatical, uma vez que, em português, assim como em inglês, o substantivo abstrato “amor” não pode ser usado como complemento do verbo “saber” sem que haja entre eles a preposição “sobre”. Porém, essa **falha**, cometida por

Brejeirinha, reproduz o raciocínio lógico da criança – ela queria saber geografia e também queria “saber” o amor – e cria efeito poético aos olhos do leitor por meio do estranhamento. A inserção da preposição “*about*” em inglês quebra esse efeito de sentido.

5 “ <i>Sem saber o amor, a gente pode ler os romances grandes?</i> ” – Brejeirinha especulava.	5 “ If you don’t know about love, can you read grown-up novels?” Speculated Imp.	Without knowing love, can we read...
--	---	--------------------------------------

No fragmento 5, há uma construção semelhante àquela do fragmento 4, pois, mais uma vez, Brejeirinha usa o substantivo “amor” como complemento do verbo “saber” relacionando-os apenas pelo artigo “o” e não pela preposição usual “sobre”. Além disso, ela se coloca na pergunta ao dizer “a gente pode”. Esses dois detalhes são modificados no fragmento em inglês, por meio da inserção de uma frase condicional, da preposição “*about*” e da pergunta impessoal “*can you read*”. Nossa sugestão é a favor de uma estrutura que se aproxime daquela presente no texto em português, porém, sem fazer uso do artigo “the”, dada a impossibilidade, em inglês, de usá-lo com substantivos incontáveis e abstratos como “amor”.

6 “Engraçada!... Pois eu li as 35 palavras no rótulo da caixa de fósforos.” Por isso, queria avançar afirmações, com superior modo e calor de expressão, deduzidos de babinhas. “Zito, tubarão é desvairado, ou é explícito ou demagogo?” Porque gostava, poetisa, de importar desses sérios nomes, que lampejam longo clarão no escuro de nossa ignorância.	6 “Smarty! I read all thirty-five words on the matchbox label, so there.” She loved to make nonsensical little pronouncements in a superior tone and with great vigor of expression: “Zito, is a shark hallucinated? or explicit? or a demagogue?” Maker of poetry that she was, she loved to drag in those serious words which light up long clearings in the darkness of our ignorance.	For this reason, she wanted to make further statements in a superior tone and with great vigor of expression, deduced from little dribbles.
--	--	---

No fragmento 6, sugerimos a omissão dos adjetivos “*nonsensical*” e “*little*” pelo fato de eles não estarem presentes no texto em português e por romperem a ligação das duas primeiras frases, modificando completamente o sentido de “Por isso, queria avançar afirmações”. Em português, a ideia é a de que a capacidade de ler todas as palavras da caixa de fósforos dá a Brejeirinha a sensação de que ela poderia dar continuidade às suas afirmações. No fim da frase, optamos por acrescentar a tradução literal de “deduzidos de babinhas” na tentativa de manter o efeito cômico do original. É evidente que o efeito de sentido do diminutivo “babinhas” se perde por não termos como recriá-lo em inglês, porém, a inserção do termo “dribbles” já causa certo estranhamento.

<p>7</p> <p>[...] Brejeirinha tinha o dom de apreender as tenuidades: delas apropriava-se e refletia-as em si – a coisa das coisas e a pessoa das pessoas.</p>	<p>7</p> <p>But Imp had the gift of apprehending tenuous, shadowy things and appropriating and reflecting them in herself – the thingness of things and the peopleness of people.</p>	<p>Ok</p>
--	---	-----------

<p>8</p> <p>“<i>Porque depois pode ficar bonito, uê!</i>”</p>	<p>8</p> <p>“Because it may have a happy ending, that’s why!”</p>	<p>Well, because then it may be beautiful!</p>
---	---	--

No fragmento de número 8, a modificação favorece a diminuição da frase e o aparecimento da aliteração.

<p>9</p> <p>“<i>Antes falar bobagens, que calar besteiras...</i>”</p>	<p>9</p> <p>“It’s better to talk through your hat than keep foolishness under it...”</p>	<p>Ok</p>
---	--	-----------

10 “Oh, as grogrolas!” Brejeirinha de alegria ante todas, feliz como se, se, se: menina só ave.	10 “Oh, the bubbly bubbles!” Imp was merrier than any of them, joyful as if, if, if: a little girl who was more like a bird.	“Oh, the black-beaked birdies!” Imp full of joy before them, happy as if, if, if: an all-bird girl.
---	--	--

O fragmento número 10 é um exemplo de construção que, se traduzida literalmente, perde sua força expressiva. Essa perda deve-se ao fato de o autor, em português, ter recorrido aos aspectos físico e sonoro das palavras, a começar por “grogrolas”, que provavelmente se refere a um tipo de pássaro – talvez ao “groló” que, segundo o *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa* (2004, p.1006/155), tem como nome científico *anum-coroça* e é uma ave de coloração preta e dorso com brilho azulado, que vive na beira de rios e lagos – além do encadeamento de “se, se, se” e “só ave”, que provoca forte aliteração e duplo sentido, pois o som de “só ave” faz lembrar “suave”. Em inglês, embora a tradutora tenha também criado uma aliteração em “*bubbly bubbles*”, o som não remete a um pássaro e a repetição de “*if*” não tem nenhuma relação com “*who was more like a bird*”. A única saída possível para a tradução desse fragmento seria a total reformulação do mesmo a favor da sonoridade e do duplo sentido das palavras porque a fisicalidade dos termos em português não pode ser traduzida. Na tabela, fizemos uma tentativa de tradução apenas para ilustrar um dos modos como o texto poderia ser alterado, mas também não conseguimos manter o caráter ambíguo de “só ave”.

11 “Agora, já me sujei, então agora posso não ter cuidado...”	11 “Well, now I’ve got myself dirty, so I cannot be careful anymore ”	so I am allowed not to be careful anymore
--	--	--

O fragmento 11, do modo como foi traduzido, inverte o significado do sentido original, como se, a partir daquele momento, Brejeirinha não pudesse mais ter cuidado, sendo que, no texto em português, a ideia é de que ela não precisa mais ter cuidado, uma vez que já se sujou.

12 “Bochechudo!”	12 “Old wind puffer”	Fatty/Cheeky/High-Cheekboned
---------------------	-------------------------	------------------------------

No fragmento 12, optamos por trocar a frase em inglês por uma única palavra, para que a concisão do fragmento em português seja mantida e para que o sentido também seja mais próximo do original porque a ênfase é dada ao fato de o rio estar muito cheio; por isso, a nossa opção por “*fatty*”, “*cheeky*” ou “*high-cheekboned*”, o primeiro, de sentido mais concreto, relacionado ao tamanho, o segundo, mais abstrato, com o sentido de impertinente e o terceiro, mais próximo do sentido original, mas, talvez, por ser composto, seja também um pouco mais fraco que os outros dois.

13 Brejeirinha já olhou tudo de cor.	13 Imp looked and learned it all by heart.	Imp looked it all by heart.
---	--	-----------------------------

No fragmento 13, omitimos o verbo “*learned*” justamente para desmanchar a frase feita “*learn by heart*” e provocar estranhamento no leitor ao fazer uso apenas do verbo “*look*”. Além disso, com a alteração, a frase sugere que ela tenha olhado com o coração e cria-se um efeito poético. Nesse caso, é preciso confiar que os leitores farão a correspondência entre a nova frase e a frase feita já existente em língua inglesa.

14 [...] Brejeirinha não gostando de mar: “O mar não tem desenho. O vento não deixa. O tamanho...”	14 [...] Imp did not like the sea: “it doesn’t have a pattern. The wind won’t let it. It’s too big... ”	- Imp does not like the sea - The size...
---	--	--

No fragmento 14, o verbo “gostar” em português, no gerúndio, chama a atenção do leitor, mas não pode ser reproduzido dessa maneira, considerando que esse mesmo verbo em inglês não é usado no gerúndio, por ser um verbo de estado. Apesar dessa limitação, acreditamos que é melhor manter o verbo no presente simples do que no passado, para criar o efeito de sentido de proximidade entre o narrador e Brejeirinha. A segunda sugestão consiste

em deixar o sentido da frase incompleto, como consta no original, para reproduzir a estilização próxima à fala da criança.

15 “A cachoeirinha é uma parede de água...”	15 “ The waterfall is a little wall of water... ”	The little waterfall is a wall of water
--	---	---

No fragmento 15, invertemos a posição do adjetivo “*little*” para que ele constitua o diminutivo de cachoeira e não de parede de água. É interessante notar que a aliteração formada nesse fragmento em inglês não está presente no mesmo trecho em português.

16 “Não. Mas você também nunca viu o jacaré-não-estar-lá. Você vê é a ilha, só. Então, o jacaré pode estar ou não estar...”	16 “No, but you never saw an alligator not be there either. All you can see is the island. So the alligator might be there or he might not.”	alligator-not-be-there
--	--	------------------------

No fragmento 16, a inserção dos hífen tem o intuito de manter correspondência com a forma em português, em que “jacaré-não-estar-lá” é usado como um único substantivo completando o sentido do verbo “ver” e produzindo efeito cômico.

17 “Disse: que o dia estava muito recitado.”	17 “ She said that the day was very recitable.”	“She said: that the day was very recitable.”
---	---	--

No fragmento 17, inserimos apenas os dois pontos que constam no texto em português. Assim, como eles não se fazem necessários no original, também não o são em inglês, mas isso não justifica a omissão, uma vez que o autor optou por fazer uma pausa cuja intenção pode ser dar destaque à frase poética dita por Brejeirinha.

18 “Hoje não tem nenhuma flor azul?”	18 “Aren’t there any blue flowers today?”	Ok
---	--	----

19 Brejeirinha teme demais os trovões.	19 Imp was terribly afraid of thunder.	Ok
---	---	----

20 “Mamãe, agora eu sei, mais: que o ovo só se parece, mesmo, é com um espeto!”	20 “Mamma, now I know something else: the only thing like an egg is a skewer! ”	now I Know, more: that the only...
--	---	------------------------------------

No fragmento 20, a substituição diminui a frase em inglês e a inserção da segunda pausa enfatiza a estilização da fala da criança.

Vejamos, agora como ficou a tradução da história do audaz navegante.

1 G. Rosa	“Zito, você podia ser o pirata inglório marujo, num navio muito intacto, para longe, lo-õ-ongue no mar, navegante que o nunca-mais, de todos?”
B. Shelby	“ Zito, couldn’t you be the inglorious pirate sailor in an unimpaired ship, sailing far, fa-a-ar away, the navigator never-more, for everyone? ”
Sugestões e/ou comentários	Zito, could you be the inglorious pirate sailor in a very unimpaired ship...

No fragmento número 1 sugerimos a retirada da forma negativa do verbo porque ela não está presente no texto em português e a inserção do advérbio “*very*” associado ao adjetivo

de sentido absoluto “*unimpaired*”, no intuito de causar o mesmo efeito de sentido presente em “muito intacto”. Já na tradução dessa primeira parte da narrativa segunda é perceptível o esforço da tradutora para recriar algumas combinações de palavras que, fora desse contexto, não fariam sentido em língua inglesa, como, por exemplo, “*the navigator never-more, for everyone*”.

<p>2</p> <p>G. Rosa</p>	<p>“O Aldaz Navegante, que foi descobrir os outros lugares valetudinário. Ele foi num navio, também, falcatruas. Foi de sozinho. Os lugares eram longe, e o mar. O Aldaz Navegante estava com saudade, antes, da mãe dele, dos irmãos, do pai. Ele não chorava. Ele precisava respectivo de ir. Disse: - ‘Vocês vão se esquecer muito de mim?’ O navio dele, chegou o dia de ir. O Aldaz Navegante ficou batendo o lenço branco, extrínseco, dentro do indo-se embora do navio. O navio foi saindo do perto para o longe, mas o Aldaz Navegante não dava as costas para a gente, para trás. A gente também inclusive batia as lenços brancos. Por fim, não tinha mais navio para se ver, só tinha o resto de mar. Então um pensou e disse: - ‘Ele vai descobrir os lugares, que nós não vamos nunca descobrir...’ Então, mais, outro pensou, pensou esférico, e disse: - ‘Ele deve de ter, então, a alguma raiva de nós, dentro dele, sem saber...’ Então, todos choraram, muitíssimos, e voltaram tristes para casa, para jantar...”</p>
<p>B. Shelby</p>	<p>“The Aldacious Navigator, the valetudinarian, sailed off to discover new lands. He sailed in a fraudulent ship, too. All alone. Those places were a long way off on the ocean. The Aldacious Navigator missed his mother, and his brothers and sisters, and his father. But he didn’t cry. He respectively had to go. He said: ‘Will you really forget me?’ The day came when his ship was ready to go. [omissão] The Aldacious Navigator didn’t turn his back on the people left behind. And the people still waved their handkerchiefs. Finally there was no more ship to see, only the rest of the ocean. Then one of them thought and said: ‘He’s going to discover places we’ll never find...’ Then – and then another one said: ‘He’ll discover all those places, and then he’ll never come back again.’ And then another one thought and thought, circumferentially, and said: ‘Then he must be mad at us inside, without knowing it.’ Then they all cried very hard and went sadly back home to supper.”</p>

	<ul style="list-style-type: none"> - He left in a ship, also, fraudulent. - Those places were a long way off, and the ocean. - He didn't cry. - Will you forget me a lot? - His ship, the day came when it had to go. - [acrescentar fragmento omitido] The Aldacious Navigator kept waiving his white extrinsic handkerchief inside the going-away ship. The ship was going from close to far - but the Aldacious Navigator didn't turn his back on us, behind. - We also waved the white handkerchiefs.
--	---

Com relação ao fragmento 2, tanto a primeira quanto a segunda modificação quebram propositalmente o sentido da frase para que ela soe como o raciocínio da criança, em que nem sempre os sentidos são fechados porque uma ideia puxa a outra e acaba deixando a anterior incompleta. É esse narrar fluido que está presente no texto original e que pode ser definido como uma espécie de *nonsense* intencional. Na terceira sugestão, omitimos “*but*” para que a ligação imediata entre essa frase e aquela que a antecede não seja feita, assim como ela não o é em português. Na quarta sugestão, a troca de “*really*” por “*a lot*” deve-se ao fato de a primeira – “*Will you really forget me?*” – apresentar um sentido comum, como se quem pergunta quisesse confirmar que será esquecido ou tentar fazer com que a outra pessoa mude de ideia. Além disso, o uso de “*a lot*” quebra a expectativa do leitor, levando-o a pensar se seria possível esquecer alguém muito ou pouco, rompendo com a lógica e criando um efeito semelhante àquele do texto original: “Vocês vão se esquecer muito de mim?”. A quinta modificação também consiste na alteração da ordem da frase que procura reproduzir as ideias soltas tão comuns no raciocínio infantil. A sexta sugestão corresponde à inserção de um fragmento que foi omitido na tradução. A sétima e a última sugestões referem-se ao fato de “a gente” ter sido traduzido como “the people”, distanciando Brejeirinha da história que ela está narrando. Uma vez que esse distanciamento não ocorre no original, é preciso que façamos uso da primeira pessoa do plural em inglês, para que ela continue inserida na história.

É evidente que, embora tenhamos considerado apenas essas oito alterações, há ainda nesse fragmento algumas passagens – sobretudo aquelas que reproduzem, de modo estilizado,

o modo de falar da criança – que foram deixadas para trás, tanto pela tradutora, quanto por nós, devido às limitações da língua de chegada. Alguns exemplos são: “Foi de sozinho”, “dentro do indo-se embora do navio”, “a alguma raiva de nós” e “muitíssimos”.

<p>3 G. Rosa</p>	<p>“O Aldaz Navegante não gostava de mar! Ele tinha assim mesmo de partir? Ele amava uma moça, magra. Mas o mar veio, em vento, e levou o navio dele, com ele dentro, escrutínio. O Aldaz Navegante não podia nada, só o mar, danado de ao redor, preliminar. O Aldaz Navegante se lembrava muito da moça. O amor é original...”</p>
<p>B. Shelby</p>	<p>“The Aldacious Navigator didn’t like the sea! But he had to go anyway. He loved a girl, a thin girl. But when the wind blew, the sea came up and took his boat with him inside it, scrutinizing. The Aldacious Navigator couldn’t do a thing about it; there was only the darned preliminar ocean all around him. The Aldacious Navigator thought about the girl all the time. Love is original...”</p>
	<ul style="list-style-type: none"> - Did he have to go anyway? - But the sea came, in wind, and took his ship... - The Aldacious Navigator could do nothing, only the ocean, the darned preliminary ocean, around him.

No fragmento 3 sugerimos três alterações. Na primeira, deixamos a frase interrogativa, como estava no original. Na segunda e na terceira, rompemos, na medida do possível, a sequência das frases para que elas ficassem mais desconexas e, portanto, mais próximas da estrutura em português.

<p>4</p> <p>G. Rosa</p>	<p>“... Envém a tripulação... Então, não. Depois, choveu, choveu. O mar se encheu, o esquema, amestrador... O Aldaz Navegante não tinha caminho para correr e fugir, perante, e o navio espedaçado. O navio parambolava... Ele, com medo, intacto, quase não tinha tempo de tornar a pensar demais na moça que amava, circunspectos. Ele só a prevaricar... O amor é singular...”</p>
<p>B. Shelby</p>	<p>“... The crew came... no, not yet. And then it rained and rained. The sea filled up, it was an instructive scheme... There was nowhere for the Aldacious Navigator to run and hide, and the ship was falling to pieces. The ship was parabolating... He was so scared he hardly had time to think about the girl he was circumspectly in love with. He was just prevaricating... Love is singular...”</p>
	<ul style="list-style-type: none"> - There comes the crew... So,no. - the instructive scheme - and the ship in pieces - He was scared, intact, he hardly had time to think a lot again about the girl

No fragmento 4, modificamos a primeira frase para que ela passasse sensação de simultaneidade, próxima daquela do original. No texto de partida, quando Brejeirinha diz “Envém a tripulação”, é como se ela pudesse ver a tripulação chegando enquanto narra a história. O uso do verbo no passado “*The crew came*” acaba distanciando a narradora dos fatos e faz com que o ímpeto de contar – tão característico da protagonista – se perca.

A segunda sugestão é a favor de construção menos explicativa, fazendo uso de palavras mais soltas, como no original. É uma pena que, em inglês, não possamos separar os substantivos de seus respectivos adjetivos, porque essa limitação impede que as palavras sejam expostas em inglês como são em português, separadas por vírgulas, representando o modo como elas chegam, aos poucos, para a menina. Todavia, se considerarmos que a separação cabe em um contexto experimental, como é o caso da poética rosiana, poder-se-ia pensar em também fazê-la em inglês. Talvez as novas construções não passariam pelo crivo dos editores, mas, de todo modo, a tentativa faria sentido por parte da tradutora.

A terceira sugestão foi feita para mostrar que, no momento da narração, o navio já estava despedaçado, era o fim da tempestade e eles (navegante e navio) estavam apenas perambulando. É importante notar que, tanto no texto em português quanto na tradução, foram criadas palavras que tentam se referir a “perambular”: no original ficou “parambolava” e em inglês “*parabulating*”, a nosso ver uma ótima escolha da tradutora. A última alteração é a inserção das palavras “intacto” e “demais” que pensamos ser importantes no original. A primeira, por corresponder a uma característica da menina, o gosto de usar palavras novas e difíceis e a segunda para enfatizar a força do sentimento que o navegante nutria pela menina, sendo que a sua vontade não era apenas de pensar nela, mas de pensar “demais”.

<p>5</p> <p>G. Rosa</p>	<p>“A moça estava paralela, lá, longe, sozinha, ficada, inclusive, eles dois estavam nas duas pontinhas da saudade... O amor, isto é... O Aldaz Navegante, o perigo era total, titular... não tinha salvação... O Aldaz... O Aldaz...”</p>
<p>B. Shelby</p>	<p>“The girl was parallel, away far off, all alone, she had to stay there; really, the two of them were on the two tips of homesickness. ... Love, that is... the Aldacious Navigator was in total, titular danger... there was no hope... The Aldacious... The Aldacious...”</p>
	<ul style="list-style-type: none"> - the two of them were on the two tips of nostalgia - the Aldacious Navigator, there was total, titular danger...no hope...

O problema apresentado pelo fragmento número 5 é o fato de não existir em inglês um termo que corresponda ao substantivo “saudade”. A solução encontrada pela tradutora acaba não representando o sentimento das personagens envolvidas porque “homesickness” significa saudade de casa, mas, a saudade que as personagens criadas por Brejeirinha sentem, é decorrente da falta que um sente do outro. Para que não fosse preciso modificar a forma poética na qual esse termo está inserido – “*the two of them were on the two tips of*” – seria melhor considerarmos um substantivo cujo significado remetesse de alguma forma ao sentido de “saudade”, daí nossa opção por “nostalgia”. Já o segundo comentário apenas sugere a

quebra da fluidez da frase, para que ela se aproxime mais do original e represente melhor a simultaneidade da narração.

<p>6 G. Rosa</p>	<p>“Aí? Então... então... Vou fazer explicação! Pronto. Então, ele acendeu a luz do mar. E pronto. Ele estava combinado com o homem do farol... Pronto... E...”</p>
<p>B. Shelby</p>	<p>“Then what? Then... and then... I’ll explain it! All right. Then he turned on the ocean light. That was it. He had made an arrangement with the lighthouse man... That’s what he did. And...”</p>
	<p>Ok (com ressalvas)</p>

Embora não tenhamos sugerido nenhuma alteração no fragmento 6, vale destacar que há, em português, um uso tipicamente oral da língua em “ele estava combinado com o homem do farol”, que não pode ser traduzido para o inglês com o mesmo sentido, impedindo que essa marca de oralidade apareça na tradução. O mesmo acontece com “Vou fazer explicação”.

<p>7 G. Rosa</p>	<p>“Então, pronto. Vou tornar a começar. O Aldaz Navegante, ele amava a moça, recomeçado. Pronto. Ele, de repente, se envergonhou de ter medo, deu um valor, desassustado. Deu um pulo onipotente... Agarrou, de longe, a moça em seus braços... Então, pronto. O mar foi que se aparvolhou-se. Arres! O Aldaz Navegante, pronto. Agora, acabou-se, mesmo: eu escrevi – ‘Fim!’”</p>
<p>B. Shelby</p>	<p>“Well, all right, I’ll begin again. The Aldacious Navigator was in love with the girl all over again. So... all of a sudden he was ashamed of being scared, he grew brave and wasn’t afraid any longer. He gave an omnipotente leap... From afar off he grabbed the girl and hugged her... That’s what he did. It was the ocean that was dumfounded. Oh, heck! The Aldacious Navigator, that’s the whole tale. Now it’s really finished: I’ve written ‘The End!’”</p>

	<ul style="list-style-type: none"> - The Aldacious Navigator, he was in love - That's it.
--	---

No fragmento 7, assim como no 6, importantes traços de oralidade perderam-se na tradução, como “Vou tornar a começar” e a inversão em “O mar foi que se apavorou-se”. Além disso, algumas palavras e combinações que chamam nossa atenção no texto original pela novidade do arranjo ou pela falta de uso, não mantêm essa característica em inglês, como, por exemplo em: “ele amava a moça, recomeçado”, “deu um valor, desassustado” e “Foi o mar que se apavorou-se”. Todos esses exemplos, na tradução em inglês, correspondem a estruturas usuais, que não atraem a atenção do leitor para o elevado grau de elaboração linguística da obra, fazendo com que ele centre a leitura apenas na história e não no modo específico como ela é narrada.

Com relação às sugestões, fizemos apenas duas: a primeira, na tentativa de reproduzir a repetição, por tratar-se de característica típica do modo de falar da criança, e a segunda, pela mudança de sentido, porque “Pronto” expressa definição – mesmo que temporária – enquanto “So...” pede sempre um complemento.

8	
G. Rosa	“Agora, eu sei. O Aldaz Navegante não foi sozinho; pronto! Mas ele embarcou com a moça que ele amavam-se, entraram no navio, estricto. E pronto. O mar foi indo com eles, estético. Eles iam sem sozinhos, no navio, que ficando cada vez mais bonito, mais bonito, o navio...pronto: e virou vagalumes...”
B. Shelby	“Now I know. The Aldacious Navigator didn't go by himself: so there! He sailed with the girl that they were in love and they went on board the ship, strictly. That's it. The ocean carried them aesthetically along. They went in the ship without being alone, and the ship was nicer and nicer, the ship...That's what it was. And it turned into fireflies.”

	Ok (com ressalvas)
--	--------------------

No fragmento 8, não fizemos nenhuma sugestão, porque as escolhas da tradutora que mais destoam do original estão também relacionadas à limitação da língua de chegada. No texto original, Brejeirinha diz: “entraram no navio, estricto” em que “estricto” pode ser lido tanto como adjetivo de “navio”, quanto como advérbio de “entraram” – com sentido de “estritamente”. Essa ambiguidade, que é gerada pelo posicionamento da palavra no fim da frase e após uma pausa, não pode ser reconstruída na língua alvo porque ela possui regras específicas para o posicionamento tanto do adjetivo quanto do advérbio. Caso a tradutora arriscasse posicionar o adjetivo no fim da frase, ela perderia completamente o sentido: “*they went on board the ship, strict*” porque deveria ser “*they went on board the strict ship*” ou “*they went on board the ship, strictly*”, como foi usado por ela. O mesmo problema ocorre com o adjetivo “estético” e, mais uma vez, a tradutora opta pelo sentido do advérbio.

A análise dos fragmentos selecionados revela a tendência da tradutora a recriar, em inglês, as estruturas que lhe chamaram a atenção no texto em português. Todavia, percebemos que esse trabalho de recriação não parece atingir todas as camadas de significação do texto e acaba deixando muitas sutilezas para trás, o que não nos parece prejudicar a compreensão e nem mesmo a fluidez da narrativa na língua de chegada, mas impede que o leitor tenha a real dimensão das minúcias envolvidas no processo de elaboração do texto por parte de Guimarães Rosa.

Como vimos, alguns dos desafios impostos pelo texto são, de fato, dificilmente traduzíveis sem que haja total reformulação do fragmento. Como neste trabalho optamos por verificar se o texto traduzido permite apreender a poética de Guimarães Rosa e analisar o modo como isso é feito, não sugerimos que se fizesse um texto completamente outro, nem buscamos tal coisa, uma vez que, como vimos na correspondência, embora o autor de *Primeiras estórias* quisesse que os tradutores fossem criativos, ele fazia questão de continuar no texto traduzido e também esperava que nenhuma das camadas constitutivas do texto fosse prejudicada porque isso impediria que o leitor atingisse o sentido universal da narrativa. Acreditando que Guimarães Rosa desejava tradutores fiéis, porém criativos, cremos que

Barbara Shelby tenha cumprido seu papel, mas, assim como todos os demais tradutores, tenha tido que caminhar sobre duas tênues linhas: a primeira, que separa as possibilidades da língua de partida e da língua de chegada, e a segunda, que separa a vontade de recriar do tradutor e a necessidade de agradar tanto os editores quanto o público; afinal, o objetivo primeiro da tradução é a venda e não o grau de sofisticação da obra.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa lição é dialética. A literatura nos ensina a notar melhor a vida; praticamos isso na vida, o que nos faz, por sua vez, ler melhor o detalhe na literatura, o que, por sua vez, nos faz ler melhor a vida.
James Wood (2012, p. 63)

Esperamos, com este estudo, ter contribuído para as reflexões acerca da tradução literária de modo geral e da tradução de Guimarães Rosa em particular, pois concordamos com o que diz Lefevere (2007, p. 24) a respeito da importância dos estudos de tradução:

A reescritura [tradução] manipula e é eficiente. Mais uma razão, portanto, para estudá-la. De fato, o estudo da reescritura poderá mesmo ser de alguma relevância para além do círculo privilegiado das instituições educacionais, é uma forma de restaurar para o estudo da literatura um pouco da relevância social que os estudos literários como um todo perderam.

Embora o estudo da tradução de *Primeiras histórias* tenha sido nosso ponto de partida, ao fim de nossas análises temos a impressão de que é impossível dizer se foi o estudo cuidadoso do original que contribuiu para uma melhor avaliação da tradução, ou se o que ocorreu foi o contrário. Em outras palavras, encerramos este estudo com a sensação de que, agora, sabemos muito mais sobre os textos originais selecionados do que sabíamos antes de cotejá-los com suas respectivas versões em inglês. Percebemos, com isso, que o estudo da tradução possibilita uma espécie de treinamento do olhar ao forçar o crítico/estudioso a buscar no texto de partida os seus aspectos mais implícitos e a tentar entender de que forma esse texto foi estrategicamente elaborado pelo autor, para que, em um segundo momento, essas estratégias possam ser buscadas e analisadas, se for o caso, no texto de chegada. Por outro lado, a análise minuciosa e, na medida do possível, objetiva, da tradução desperta no pesquisador o desejo de encontrar soluções para questões e dificuldades antes não imaginadas dentro de sua língua.

Percebemos, também, no decorrer do trabalho, que a crítica da tradução deve ser feita a partir de diretrizes determinadas para que o estudo não se restrinja a mais uma reflexão acerca das impossibilidades da língua e do preconceito que existe em relação ao *status* do texto traduzido. Hoje percebemos que estudar tradução é, na verdade, identificar as boas escolhas dos tradutores, ao invés de apenas apontar suas “falhas”; afinal, levantar problemas é muito fácil, o difícil é refletir acerca das possibilidades e dar a eles outras soluções. Sendo assim, o estudo de uma tradução não deve, a nosso ver, centrar-se no que não foi feito e sim

no que foi realizado e suas consequências em relação ao alcance do texto. Como afirma Paulo Henriques Britto (2012, p. 125) em *A tradução literária*,

[...] não faz sentido se dar o trabalho de analisar uma tradução para concluir que ela não é absolutamente perfeita; para chegar-se a tal conclusão, não é sequer necessário lê-la. O que é preciso fazer é mostrar quais aspectos do original foram recriados com êxito, e verificar se esses aspectos são os mais importantes, os que de fato devem ser privilegiados.

Foi pensando dessa maneira que – apesar de o nosso objetivo não ter sido, em momento algum, o de propor uma outra tradução de *Primeiras estórias* – sentimos necessidade de acrescentar às tabelas de análise uma terceira coluna na qual tomamos a liberdade de tecer comentários e fazer sugestões relativas à tradução. Trata-se apenas de tentativa de elucidar para os leitores as características da obra original que não estão presentes na tradução e que, a nosso ver, por menores e mais simples que possam parecer, fazem muita falta ao conjunto porque, sem elas, determinados efeitos de sentido não são produzidos.

Também é preciso que deixemos claro que a questão da fidelidade ao original aqui abordada não implica o nosso posicionamento a favor ou contrário a ela. De fato, ela só é chamada para a discussão pelo fato de haver sido sugerida por Guimarães Rosa nas linhas e entrelinhas das cartas que ele trocou com alguns de seus tradutores. Ademais, optamos por não retomar o que diferentes teóricos da tradução afirmam a respeito do conceito de fidelidade porque, se o fizéssemos, estaríamos nos atendo a pontos de vista excludentes que em nada contribuiriam aos reais objetivos desta pesquisa. Sendo assim, nossa intenção não foi problematizar essa questão, mas reafirmá-la a partir do ponto de vista do autor – favorável à maior fidelidade possível – para que pudéssemos ver até que ponto a tradução realizada por Barbara Shelby foi condizente com ele. Acreditamos, como Paulo Henriques Britto (2012, p. 39), que

Fazer julgamentos de valor [...] relativos e não absolutos, porém fundados em critérios razoavelmente objetivos, e não apenas no gosto pessoal [...] é não apenas possível, como necessário. Como observou o teórico de tradução belga André Lefevere em seu livro *Translating poetry*, as únicas pessoas que podem julgar a qualidade de traduções são aquelas que não precisam delas, já que podem efetivamente ler o original (p. 7).

Daí também o nosso interesse em investigar alguns aspectos das relações entre escritor, tradutor e editor. Acreditamos que o fato de o editor Herbert Weinstock – que, ao que tudo indica, era quem tinha mais contato com Barbara Shelby – não falar nem ler português,

tenha contribuído para o rompimento com a poética do autor, a favor do chamado “*more readable English*” que Guimarães Rosa, por sua vez, criticava abertamente como sendo uma postura contrária à experiência estética que ele gostaria de proporcionar aos leitores. Concluídas nossas análises, é interessante notar que, as escolhas da tradutora tidas como mais acessíveis – e, portanto, menos obscuras – produzem, para um atento falante de língua portuguesa, efeito de sentido contrário, porque, na leitura, percebe-se, imediatamente, que a simplificação acaba por esvaziar o sentido, deixando-o raso e até desconexo, impedindo o acesso à profundidade da construção poética-ficcional do texto de partida.

Foi com o intuito de evidenciar esses fragmentos esvaziados de sentido e pensar em como eles poderiam ser reconstruídos que, no decorrer das análises apresentadas, tivemos a certeza de que, em Guimarães Rosa – assim como em tradução de poesia – forma e conteúdo são absolutamente indissociáveis porque a primeira consiste em chave de leitura do segundo. Sendo assim, se a forma é sobremaneira modificada na tradução, torna-se impossível não perceber as consequências disso no plano do conteúdo.

Acreditamos ser essa a principal razão de o editor – Herbert Weinstock – não conseguir perceber e, muito menos, entender, o talento de Guimarães Rosa. Considerando que seu único contato com *Primeiras estórias* tenha se dado através da tradução de Barbara Shelby, entendemos que ele tenha enfrentado tamanha dificuldade pelo fato de ter tido muito mais acesso ao conteúdo do que à forma do texto original, dada a linearidade e relativa facilidade de tradução do primeiro e os inúmeros obstáculos impostos pela carga poética da expressão. Embora a tradutora tenha se esforçado para reconstruir, em inglês, muitos dos aspectos poéticos do texto original, a inconstância com que isso acontece não permite que o leitor perceba que, em Guimarães Rosa, – sobretudo em suas “estórias” – os elementos poéticos não são apenas mais um recurso do autor, mas seu objetivo central e primeiro, por meio do qual ele almeja elevar o sentido da história.

O diferencial de Guimarães Rosa não está no enredo em si, mas no modo como ele é narrado, no intuito de chamar a atenção do leitor para o mistério que pode existir por trás das situações mais corriqueiras. Para que isso seja feito no texto, é preciso partir da simplicidade e até mesmo da obviedade do enredo para poder cifrar nas suas entrelinhas o sentido metafísico dos fatos narrados. Se o mistério for narrado, ele deixa de ser mistério, por isso, deve ser apenas sugerido e o recurso encontrado pelo autor para fazê-lo foi por meio da palavra, provocando o leitor, exigindo que ele preste atenção aos detalhes, que releia passagens mais obscuras e ambíguas, que compreenda as reticências, exclamações, interjeições, que preencha

de sentido os silêncios e que se deslumbre com o modo como a poesia e a variedade linguística podem ressignificar fatos tão simples.

Em outras palavras, em *Primeiras estórias*, o enredo nada mais é do que o “bovino” descrito em “Partida do audaz navegante” que tem que ser coberto de “florinhas amarelas”, “folhas de bambu”, “raminhos” e “gravetos” para se transformar em outro, “colorido, estrambótico, folhas e flores”, finalmente apto a “descobrir outros lugares”. Além disso, antes de deixá-lo partir, coloca-se dentro dele um pouquinho de cada personagem, mas, acima de tudo, o “cuspinho” de Brejeirinha, que representa tão bem o seu estilo e que, como vimos na análise dessa narrativa, pode ser vista como o *alter ego* do autor. Sem toda a ornamentação mencionada, a “coisa vacum” não se transformaria em Aldaz Navegante, mas também, sem ela servindo como base, a decoração não teria em que se fixar e não faria nenhum sentido. O mesmo acontece com as “estórias” de Guimarães Rosa, sem a poesia, a variedade, os detalhes, o colorido, as sugestões e a sonoridade – todos cuidadosamente arranjados em pontos estratégicos da narrativa – elas certamente não causam no leitor o mesmo efeito estético e, por conta disso, ele acaba focando toda sua atenção no que a narrativa tem de mais simples: a história.

Diante dessas considerações, hoje, temos a impressão de que, na época em que Knopf decidiu publicar *Primeiras estórias*, dados os interesses, as exigências do mercado e as dificuldades de se encontrar um tradutor que aceitasse realizar tão árduo trabalho, ele e seus demais editores não se ativeram às peculiaridades da obra e às exigências internas do texto em termos de tradução. Ainda que *Grande sertão: veredas* e *Sagarana* já houvessem sido traduzidos, era preciso ter percebido que *Primeiras estórias* exigiria de seu tradutor tanto ou ainda mais atenção e técnica devido à concisão, densidade e características poéticas das narrativas. Acreditamos que, embora Barbara Shelby tenha tido a melhor das intenções – e a nosso ver tenha feito muito em seu trabalho – ela não tinha a seu favor a bagagem necessária para transpor os recursos do escritor. Em *The third bank of the river and other stories*, as narrativas são dadas ao leitor bem mais às claras, com alguns leves desafios em termos linguísticos, mas desprovidas do véu de poesia que cobre, de maneira tão uniforme, o texto original, abrindo-o à discussão metafísica.

Tais especificidades dos contos de *Primeiras estórias* deveriam ter sido levadas em consideração porque, em narrativas mais longas como as de *Sagarana* e *Grande sertão: veredas*, apesar das também inevitáveis perdas, o enredo parece conseguir sustentar-se com o auxílio, por exemplo, da tensão, do efeito de suspense, das várias personagens, dos nomes de diversos lugares e do cruzamento de núcleos dramáticos que, em conjunto, prendem a atenção

do leitor forçando-o a ater-se à história para poder acompanhá-lo. Sendo assim, mesmo que haja inadequações na tradução da forma, o conteúdo dessas narrativas é menos afetado por elas e continua sendo relativamente atraente para o leitor por conta da curiosidade criada a respeito do que está por vir.

O mesmo não parece acontecer com as narrativas curtas nas quais a separação entre forma e conteúdo torna-se inviável uma vez que o enredo não é forte o suficiente – e nem quer ser – para sustentar as falhas da estrutura tradutória e continuar comunicando um sentido completo. As “estórias” rosianas são totalmente construídas de modo que o efeito estético conceda à trama o seu diferencial, ou seja, são composições que querem encantar, antes, pela elaboração linguística, pela capacidade de dizer pouco – em número de palavras e páginas – e sugerir muito – em termos de conteúdo. É por isso que, nesse tipo de construção poética, uma metáfora desfeita pode desestruturar o arranjo do texto e levar o leitor a pensar que a narrativa nada mais é do que uma simples sequência de eventos. Enquanto nas narrativas longas o aspecto semântico pode vir a predominar devido à sua extensão, nas narrativas curtas, a poeticidade depende mais da forma do que propriamente do sentido da palavra.

Concluimos, por meio das análises, que, nas quatro composições selecionadas, a questão metafísico-religiosa centra-se na ideia de que existe uma natureza ainda não revelada que se encontra figurativizada em determinadas personagens, as quais, por sua vez, são aparentemente insignificantes, mas possuem – sem o saber – o poder da revelação. Nas narrativas, o desvelamento dessa natureza é feito aos poucos e apenas para aqueles que procuram e que desejam, de coração, percebê-la. Todavia, nos textos, essa trajetória não é exposta claramente, mas é representada de maneira exemplar. Embora os contextos sejam bastante díspares, nas quatro composições as personagens portadoras da capacidade de revelação percorrem um caminho que vai do desprezível ao sublime e, nessa travessia, deixam entrever suas respectivas essências.

Em “A terceira margem do rio”, a personagem que tem o poder da revelação é o pai, cuja decisão de viver no rio, dentro de uma canoa, é vista por quase todos como um ato de loucura. O único que não consegue, de fato, julgar sua decisão é o filho mais velho que, por sua vez, é quem narra a história na tentativa de se livrar do sentimento de culpa que carrega por não ter tido coragem de tomar o lugar do pai na canoa quando lhe foi dada a chance de fazê-lo. Todavia, ao fim da narrativa, apesar da recusa do filho, fica-nos a impressão de que a revelação ocorreu porque, embora o rapaz tenha se acovardado diante da possibilidade real de ocupar o lugar do pai, ele pede que, quando da sua morte, seja também colocado em uma canoa, no rio.

Trata-se, portanto, de uma narrativa em que os sentimentos estão à flor da pele, tanto no que diz respeito ao pai – cuja convicção choca a família e chega a nos chocar – quanto ao filho que faz uso da narração para pedir perdão ao pai e para amenizar o sentimento de culpa que carrega desde a sua morte. Todavia, esses sentimentos não são assim, claramente, descritos no texto, eles são apenas sugeridos por meio de estratégias narrativas como as frases curtas e fortes representando a decisão do pai; a repetição sistemática de pronomes possessivos sugerindo a necessidade do filho mais velho de compartilhar o sentimento de culpa com a família; a caracterização positiva do pai e o emprego alternado de verbos no presente e no passado, aproximando e distanciando o leitor do narrador. Vimos, por fim, que são esses recursos presentes no texto original os responsáveis por dar o tom de angústia à narrativa. Porém, na tradução, muitos deles foram desfeitos e perderam o potencial expressivo que tinham, deixando no texto de chegada um simples tom nostálgico.

Em “A menina de lá”, Nhinhinha é a personagem que tem o dom da revelação e que vai despertar a família para a importância da fé. Na narrativa, sua caracterização é extremamente importante porque ela tem, ao mesmo tempo, traços infantis e adultos, chegando, inclusive, a manifestar amadurecimento ímpar em determinadas circunstâncias. A ela é dado o dom de fazer milagres, mas não os usa para fins práticos, como os pais gostariam. Antes, para realizá-los, ela deve senti-los, querer de coração que eles aconteçam e, embora isso parecesse óbvio para ela, não o era para os pais, que, ao contrário, viam no dom da menina também uma chance de melhoria de vida. A morte repentina de Nhinhinha vem ensinar aos pais que as coisas acontecem do modo como devem ser e que nem sempre esse modo coincide com a vontade individual. Ademais, na narrativa, a menina atinge o sublime do qual falamos anteriormente, de maneira ainda mais explícita que as demais personagens aqui estudadas porque ela chega a ser chamada de “Santa Nhinhinha”, por conta dos milagres que realizou em vida.

Na tradução, notamos que a caracterização de Nhinhinha foi alterada sobretudo por meio de alongamentos que diminuíram a expressividade das frases. Acreditamos que esses alongamentos tenham sido feitos por dois motivos: o primeiro, por conta da pontuação presente no texto original, cheia de pausas, que exige reflexão do leitor, mas que, talvez, para a tradutora, não fizesse sentido dentro do texto em inglês; o segundo seria no sentido de tentar explicar o que uma frase curta quer dizer, ao invés de simplesmente reproduzi-la. Além disso, algumas frases do texto original que provocam estranhamento no leitor, porque lapidares, também foram omitidas, provavelmente por serem vistas como possíveis obstáculos à fluidez da leitura.

Por fim, notamos que algumas palavras foram traduzidas literalmente, mantendo o sentido do original, mas sem provocar o mesmo efeito estético, por exemplo, “cabeçudota” é extremamente mais interessante e chamativo do que “*she had a big head*”. O mesmo acontece com expressões como “o que não põe nem quita” sendo traduzida por “*that made no difference one way or the other*” ou na descrição dos passarinhos, no fim da narrativa, em que se diz: “deputados [de um reino]” e que foi traduzido como “*from another kingdom*”. Por isso, dizemos que o sentido está presente no texto em inglês, mas, de modo algum, com a mesma força expressiva.

Em “A benfazeja”, Mula-Marmela, rejeitada e ignorada por todos, é quem apresenta as características mais nobres, chegando a abrir mão de tudo o que lhe era mais importante, a favor de uma comunidade insatisfeita e mal agradecida. Também nesse caso, ela, que é a personagem portadora da revelação, apresenta ambos os aspectos: insignificante (aparência) e sublime (essência), mas a revelação é feita tanto para a comunidade, interlocutora – que não quer enxergá-la – quanto para o leitor, que pode acompanhar todos os detalhes do percurso de Mula-Marmela através da narração.

O tom da narrativa é de desprezo e indignação, por parte do narrador, diante do fato de a comunidade não querer ver o que existe por trás da aparência da protagonista e de tudo de bom que ela faz por todos eles. Esse tom favorece que o leitor se solidarize com a situação e tente compreender o ponto de vista do narrador.

Nessa narrativa, vimos que é a maneira de narrar que propõe a reflexão metafísico-religioso acerca da questão aparência *versus* essência. Essa discussão é sugerida, no texto, em várias frases caracterizadoras, por meio das quais o narrador aponta as qualidades de Mula-Marmela, enquanto repudia a atitude da população e também em frases lapidares, que dão margem à interpretação. Porém, percebemos que, no texto de chegada, as escolhas da tradutora em relação a esses fragmentos foram, mais uma vez, a favor da tradução do significado das frases, em detrimento da forma. É por isso que, em inglês, encontramos frases com sentido completo mas, justamente por isso, muito menos sugestivas e nada elaboradas linguisticamente.

A tendência que mencionamos em “A menina de lá”, em relação a termos interessantes em português que são traduzidos por outros extremamente corriqueiros em inglês, repete-se aqui, como, por exemplo, na tradução de “Diz-se que ele padecia uma dor terrivelmente, de demasiado castigo, e uma sufocação medonha de ar [...]” por “*They say he suffered horribly, unbearably, suffocating from his inability to breathe*”, na qual fragmentos como “padecia uma dor terrivelmente”, “demasiado” e “sufocação medonha”, tão expressivos

em português, são traduzidos por palavras extremamente pouco expressivas em inglês. É verdade que o sentido permanece, mas, mais uma vez, totalmente desvinculado da forma original.

Por fim, em “Partida do audaz navegante”, deparamo-nos com Brejeirinha, também vista, a princípio, como figura insignificante, porque a mais nova, a menor, a “analfabetinha”. Porém, é ela quem vai revelar ao leitor, por meio da história que conta, o mistério da criação poética e o modo como temas como o amor, a perda, a saudade e o próprio fazer literário podem ser cifrados dentro de uma história. Brejeirinha prova que é possível falar sobre coisas sérias de maneira indireta, envolvente e bela, quando se tem, como ela, “o dom de apreender as tenuidades”, captando “a coisa das coisas e a pessoa das pessoas”, como faz Guimarães Rosa.

“Partida do audaz navegante” é um elogio ao efeito estético que resulta da combinação de temas universais com um discurso ao mesmo tempo brilhante – dada sua variedade – e opaco – dada sua estrutura lacunar. Tudo isso amarrado com tamanha sutileza que faz com que os nós que atam suas pontas tornem-se invisíveis e que nós, leitores, sejamos desafiados a desatá-los. É dessa maneira que, indiretamente, “Partida do audaz navegante” fala sobre os demais contos analisados e sintetiza em tema e forma a proposta estética de Guimarães Rosa.

Em relação à tradução, talvez essa seja a narrativa que mais tenha exigido da tradutora em termos de forma porque, além de o narrador da história principal ser um típico narrador rosiano que faz uso de todos os recursos mencionados anteriormente, temos, dentro dela, a metanarrativa contada por Brejeirinha que, por sua vez, apresenta ao tradutor dois tipos de dificuldades sobrepostas: o primeiro, em relação ao jeito de falar da criança, que é estilizado na fala da filha caçula; o outro é o fato de ela ser uma criança precoce e extremamente interessada em aprender novas palavras. Sendo assim, aqui, as diferenças entre texto original e tradução tornam-se ainda maiores porque, a nosso ver, nenhuma das outras composições quis tanto se aproximar da poesia quanto essa.

A principal conclusão a que chegamos é que, em *Primeiras estórias*, a importância da forma é tamanha que apenas um grande poeta ou romancista, que conheça profundamente não só a poética de Guimarães Rosa, mas que já tenha ele mesmo a sua, advinda de ampla experiência, seja capaz de fazer jus, em tradução, a tão primorosa estrutura. Pensando, porém, que o que temos é o que realmente importa, vemos que é extremamente necessário e justo reconhecer todo o esforço e trabalho da tradutora Barbara Shelby, sem o que não haveria uma tradução de *Primeiras estórias* para o inglês e não teríamos tido a chance de realizar este

estudo e de refletir acerca das possibilidades e dificuldades de tradução desse autor tão consagrado e merecedor de (re)conhecimento internacional que é Guimarães Rosa.

REFERÊNCIAS

- ABRIATTA, V. L. R. “A menina de lá” e “Um moço muito branco”: um diálogo mítico. **Itinerários – Revista de Literatura**, Araraquara, n. especial, p. 217-226, 2003.
- ARMSTRONG, P. **Third world literary fortunes: Brazilian culture and its international reception**. London: Associated University Presses, 1999.
- ALBERGARIA, C. O sentido do trágico em “A terceira margem do rio”. In: COUTINHO, E. F. (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Col. Fortuna Crítica, vol.6). p. 520-526).
- AUBERT, F. H. Prefácio. In: BUSSOLOTI, M. A. F. M. (Org.) **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: ABL; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003. p.17-21.
- _____. Em busca das refrações na literatura brasileira traduzida: revendo a ferramenta de análise. **Literatura e sociedade**. São Paulo, n.9, p. 60-9, 2006.
- BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- BERMAN, A. **A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. São Paulo: Edusc, 2003.
- BIZARRI, E. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri**. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1981.
- BOSI, A. Céu, inferno. In: _____. **Céu, inferno**. São Paulo: Ática, 1988. p. 10-32.
- _____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRITTO, P. H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BUSSOLOTI, M. A. F. M. (Org.) **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: ABL; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.
- CAMPOS, H. de. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 31-48.
- CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: _____. **Tese e antítese**. São Paulo: Nacional, 1978. p. 119-139.
- ECO, U. **Quase a mesma coisa**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- GALVÃO, W. N. Do lado de cá. In: _____. **Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 41-46.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega Universidade, [19--].

HARRY RANSOM CENTER – The University of Texas at Austin.

HOUAISS, A. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LARANJEIRA, M. **Poética da tradução: do sentido à significância**. São Paulo: EDUSP, 2003.

LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Bauru: EDUSC, 2007.

LIPORACI, V. C. **A providência nos interstícios das histórias rosianas**. 2008. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara.

MOTTA, S. V. Ser/tão...somente linguagem. **Revista de Letras**. São Paulo, v. 32, p.81-99, 1992.

NETO, J. C. de M. **A educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

NUNES, B. A viagem. In: _____. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p.173-179.

OLIVEIRA, F. de. Revolução rosiana. In: COUTINHO, E. F. (Org.) **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 179-186. (Fortuna crítica, 6).

PACHECO, A. Cirandas da morte – “Nenhum, nenhuma”. In: _____. **Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias** de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006. p. 49-63.

PASSOS, C. R. P. Às sombras frouxas da maternidade. In: _____. **Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias**. 1. ed. São Paulo: HUCITEC/FAPESP, 2000. v. 1. p. 91-139.

PERRONE-MOISÉS, L. Nenhues: considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa. In: _____. **Flores da escrivantina: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.111-126.

PIGLIA, R. Teses sobre o conto. In: _____. **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994. p.37-41.

RÓNAI, P. Os prefácios de *Tutaméia*. In: ROSA, J. G. **Tutaméia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 14-20.

_____. **A tradução vivida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROSA, J. G. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

_____. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

_____. **Tutaméia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

_____. **Sagarana**. A cycle of stories. New York: Alfred Knopf, 1966. Translated from the Portuguese by Harriet de Onís.

ROSTAGNO, I. **Searching for recognition**: The promotion of Latin American literature in the United States. Connecticut: Greenwood Press, 1997.

RUNDELL, M. **Macmillan English Dictionary** for advanced learners. London: A & C Black Publishers, 2007.

SCHNAIDERMAN, B. **Tradução, ato desmedido**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SEIDINGER, G. M. **Guimarães Rosa em tradução: o texto literário e a versão alemã de Tutaméia**. 2008. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara.

SHELBY, B. **The third bank of the river and other stories**. New York: Knopf, 1968.

SOUZA, M. G. G. de. “Um audaz navegante: a travessia que não se perde” In: DUARTE, L. P. *et al* (Org.) **Veredas de Rosa II**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003. p. 535-539.

VERLANGIERI, I. V. R. **J. Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís**. 1993. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara.

WOOD, J. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

TATIT, L. Práticas impregnantes – “A terceira margem do rio”. In: _____. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê, 2010.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABRIATTA, V. L. R. **Histórias primeiras em *Primeiras estórias***. 2001. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

ARAÚJO, H. V. **O roteiro de Deus**: dois estudos sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 1996.

_____. de. **O espelho**: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 1998.

BALDAN, U.; MARCHEZAN, L. G. “Sorôco, sua mãe, sua filha”, entre memórias. **Itinerários – Revista de Literatura**. Araraquara, n. especial, p. 207-216, 2003.

BORGES, J. L. A metáfora. In: _____. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

BOSI, A. João Guimarães Rosa. In: _____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, s.d. p. 481-488.

CALOBREZI, E. T. **Morte e alteridade em *Estas estórias***. São Paulo: Edusp, 2001.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: _____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 51-80.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. p. 169-196.

COUTINHO, E. F. O idioma rosiano e o desafio de traduzi-lo. **Scripta**. Belo Horizonte, PUC-Minas, n. 3, v.2, p. 80-88, 1998.

COVIZZI, L. M. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.

COVIZZI, L. M. e NASCIMENTO, E. M. F. S. **João Guimarães Rosa**: homem plural, escritor singular. São Paulo: Atual, 1988. (Série Lendo).

DERRIDA, J. **Torres de Babel**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

HANSEN, J. A. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 1986.

LEONEL, M. C. de M. Primeiras e Outras estórias. **Scripta**. Belo Horizonte, PUC-Minas, n. 17, v.9, p.227-240, 2005.

_____. **Guimarães Rosa alquimista: processos de criação do texto**. 1985. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. **Guimarães Rosa: *Magma* e gênese da obra**. São Paulo: UNESP, 2000.

LINS, Á. Uma grande estréia. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / INL, 1991. p.237-242. (Fortuna crítica).

LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 63-97. (Fortuna crítica, 6).

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

MILTON, J. **Tradução: teoria e prática**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NASCIMENTO, E. M. F. S.; MAGALHÃES, E. D. A Cinderela do sertão de Guimarães Rosa. **Scripta**, Belo Horizonte, v.9, n. 17, p.111-121. 2005.

NOGUEIRA, M. C. de G. **A construção literária da magia em Guimarães Rosa**. 2002. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara.

NUNES, B. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p.145-169. (Coleção Fortuna Crítica).

_____. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

OTTONI, P. (Org.). **Tradução: a prática da diferença**. São Paulo: Unicamp, 2005.

PACHECO, A. Marcas do trágico II: cimos e abismos. In: _____. **Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias** de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006. p. 163-177.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, V. L. dos. Guimarães Rosa: um estudo em seqüência. **Revista de Cultura Vozes**. Rio de Janeiro, Vozes, n. 2, p.105-110, 1975.

ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

RUNHO, R. C. **A memória e o olhar em contos de Primeiras estórias**. 2001. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara.

SEIDINGER, Gilca Machado. **Guimarães Rosa ou a paixão de contar: narrativas de Sagarana**. São Paulo: Scortecci, 2004.

SPERBER, S. F. **Caos e cosmos** Leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Duas cidades, 1976. p. 81-89.

VALÉRY, P. Poesia e pensamento abstrato. In: _____ **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VASCONCELOS, S. G. T. **Puras misturas: estórias em Guimarães Rosa**. FAPESP/HUCITEC, 1997.

ANEXOS

ANEXO A – Carta de 15 de março de 1963

Rio de Janeiro, March 15, 1963

My great and dearly loved friend, Mrs. de Onis

I trust you are in the best of health and happy with your trip to this America of ours. Your passage through Rio left an unforgettable memory and a magnificent impression...

And now I have received the book. THE DEVIL TO PAY IN THE BACKLANDS: our book. Its arrival was a joy, a celebration, and continues to be so. I do not tire of admiring the beautiful volume that Alfred A. Knopf has brought out, with such cordial solicitude. Then I turned my thoughts to my friend--my godmother--with my soul filled with gratitude. I know that I can never be grateful enough to her.

From the very first, and in everything, everything, it was Mrs. de Onis who discovered me, took me by the hand, worked for me, untiringly and with all her heart. I can see traces of this heart, of this acute, subtle, clear and cultivated spirit in every detail. In the choice of title, the jacket design, the words written on the jacket. I see the brand of her style (... "greener, cleaner world"...) and the careful exercise of her rare intelligence. It is then that I, in the most sincere and grateful homage, kiss her hands, deeply touched.

I have already read the book through, and all the time I was reading it, from the first to the last page, my gratitude and admiration for my incomparable friend increased. For I found the translation of such high quality, excellent, clear, done with such care and accuracy as I had not dared to hope for. I find it magnificent. And now I see how hard, how terrible your task must have been. And I also see the devotion that was brought to it. I have no words to tell you what I would like to say; I feel very humble; I can only hope, with all my heart, that God will repay you, always.

I am going to write to Professor James Taylor, too.

Yours, with infinite gratitude,

Cordially and always

Guimaraes Rosa.

(Over

P.S. Of course, I know that what I am about to say is not a matter for me to pass judgement upon, that it falls within the province of the publisher, and depends on a great many factors. But I cannot help thinking, hoping, dreaming: Why doesn't my friend Alfred A. Knopf entrust the translation of SAGARANA to the same hands that did such a beautiful and competent piece of work? It would be such happiness and another success. At my suggestion, Knopf tried out Mrs. Oliver. But, unfortunately, it didn't work out. Translating is an art, as I can plainly see. It saddens me to remember that when you were here you were tied up with a number of books. But...if you could take charge of SAGARANA...of which, moreover, you have already translated 1/9...

HRC G R

from the very first, and in everything, everything, it was his. He said
 me discovered me, took me by the hand, worked for me, with dignity and with all
 the heart. I can see traces of this heart, of this acute, subtle, clear and
 cultivated spirit in every detail. In the choice of title, in the jacket design,
 the words written on the jacket. I see the hand of her style ("...")
 "strong words"...) and the careful exercise of her rare intelligence. It is true
 that it is the most sincere and grateful homage, this her book, deeply touched.
 I have already read the book through, and all the time I was reading it,
 from the first to the last word, an exquisite and delicate, and an intelligent
 mind inspired. For I found the translation of such high quality, excellent,
 clear, done with such care and accuracy as I had not dared to hope for. I find
 it magnificent. And now I see how hard, how terrible your task must have been,
 and I also see the devotion that was brought to it. I have no words to tell you
 what I would like to say; I feel very humble; I can only hope, with all my heart,
 that God will repay you, always.
 I am going to write to Kathleen when Taylor, too.
 Yours, with infinite gratitude,
 Cordially and always

ANEXO B – Carta de 15 de maio de 1963

MEMO TO: AAK
FROM H. de O.

(HL)
we'd write letter to WAK
5/15/63
+ write 5/16/63

I have just received the following letter from Guimaraes Rosa:

"My very dear friend, Mrs. de Onis

I have just reread, slowly, as I told you I planned to do, our book. And I may tell you with all sincerity that I enjoyed the translation even more this time, and admired even more the formidable undertaking which you and Professor Taylor carried out with such magnificent results. What was lost, as was inevitable, in aggressive originality of expression, was more than made up for by a greater fluidity, flow, transparence and speed. Moreover, in this way the book can be appreciated by a much greater number of readers, and appreciated in its essence. A friend of mine, who knows English very well, was highly enthusiastic about the way the work came through. All this enchants me, and makes me doubly grateful.

(He then lists several errors or oversights, only two of which are really important. I am taking note of them, if we go into a second printing.)

So I repeat, I am delighted, glad, happy--and grateful, so very grateful to my translators. If it depended on me, you, with the valuable help of Professor Taylor, would translate all my books, those already written and those still to be written. Many thanks."

G R

ANEXO C – Carta de 24 de março de 1965

4
(another letter to come)

Harriet de Onis

Betances 106, Hato Rey, Puerto Rico

March 24 1965
2/29/65

Dear Bill

I have always thought of myself as a reasonably patient person, but I am beginning to curse the day I agreed to translate SAGARANA. What do you think came in yesterday's mail? Three letters from G.R., three, with eight legal size pages of suggested changes in "Mine Own People", which I had considered finished and out of the way, five for "Duel" which, as you know was published three or four years ago, and two for "Woodland Witchery". Now let me tell you what many of these changes consist of: in "Mine Own People" I am to change "ranch" to "farm" throughout because although the word he used means ranch, he thinks farm would be better here. And here a few typical examples:

The farm hand made up the reception committee change to:
 But a farm hand was himself the reception committee.

A veritable St. George change to verily a St. George

To Make him kiss the dirt change to To spit off a Joe????

Hurrying home, on his way from the backlands change to
 Hurrying, on his way home from the backlands

As you can see, there is a kind of madness about this. He apparently just loves it, and could go on doing this forever. How do I know that he is not going to do it with all the other stories, and the job will never end?

Now, what do you think I should do? I want to please and satisfy him, and an occasional suggestion that he makes is good, but where will this end? And

he still has to do a doctoral dissertation on the last two stories I have sent him.

In trying to think my way out of this maze and nightmare, it seems to me that the thing to do is to let SAGARANA rest--it is all finished, except for his suggestions on the last two stories--and tell him that I must have all the suggestions he intends to make by May 15, which will be about when we ~~will~~ leave for Newburgh. Then I will have to get my original typescripts from you, introduce the changes that need to be made, and pay no further attention to anything he says. If you have the ms. in hand some time in June, will it still be possible to get the book out in 1965, as Alfred wants? Please advise me what you think best. Be assured that not for all the tea in China, the gold of Ophir, or the diamonds of Golconda would I go through this again. And all with so much affection, and "our goal is perfection" and "per ardua ad astra"...

Incidentally, have you found a translator for CORPO DE BAILE, so I can start praying for him right away?

All the best

Harriet

MAR 26 8 49 AM 1965
MAR 26 8 49 AM 1965

ANEXO D – Carta de 29 de março de 1965

AKK
has seen

March 29, 1965

Mrs. Federico de Onis
Betances 106
Hato Rey, Puerto Rico

Dear Harriet:

I've been away from the office and my correspondence with you is probably in arrears. But I'll catch up. I'm dictating this at home and looking at your letter of February twenty-fifth to Bill and that written the next day to me regarding 'Sagarana' and its author. I know what you have suffered and that the young smartie-smarties won't be impressed. I have a strong feeling however that you brought this on yourself by letting Rosa in the very beginning have a say about your work. All my life I've felt that unless an author were absolutely bilingual and knew English as well as his native language--which Rosa with all his gifts doesn't--it is courting disaster to let him have a say about the work of his translator. And Rosa of course, as we now know very well, is in many respects neurotic. Of course this doesn't reduce his personal charm one bit. Did I tell you that when our cultural attache was planning a dinner for us in Rio and invited Rosa, Rosa only accepted on condition that he could take his blood pressure just before he left home for the dinner and cancel out if it seemed to be too high? Needless to say our host refused to accept this condition and withdrew his invitation.

When the International Congress of Publishers meets in Washington the first week in June I expect to see his German and Italian and possibly his French publishers, all three of whom we know fairly well. I am going to try to find out what troubles, if any, they had with

AIR MAIL

him over their translations of his work.

I'm greatly concerned, as I know you know, about the delay in 'Sagarana', not only because it is now obvious that we will not be able to publish it in our semicentennial year but because you are having to spend such a preposterous amount of time on it, which has of course delayed proportionately your work on Amado's novel.

I was told in Washington, by the way, that Juan is writing a book. This was news to me, as I have heard nothing about it from him. Is this just another one of these rumors without any foundation?

All the best,

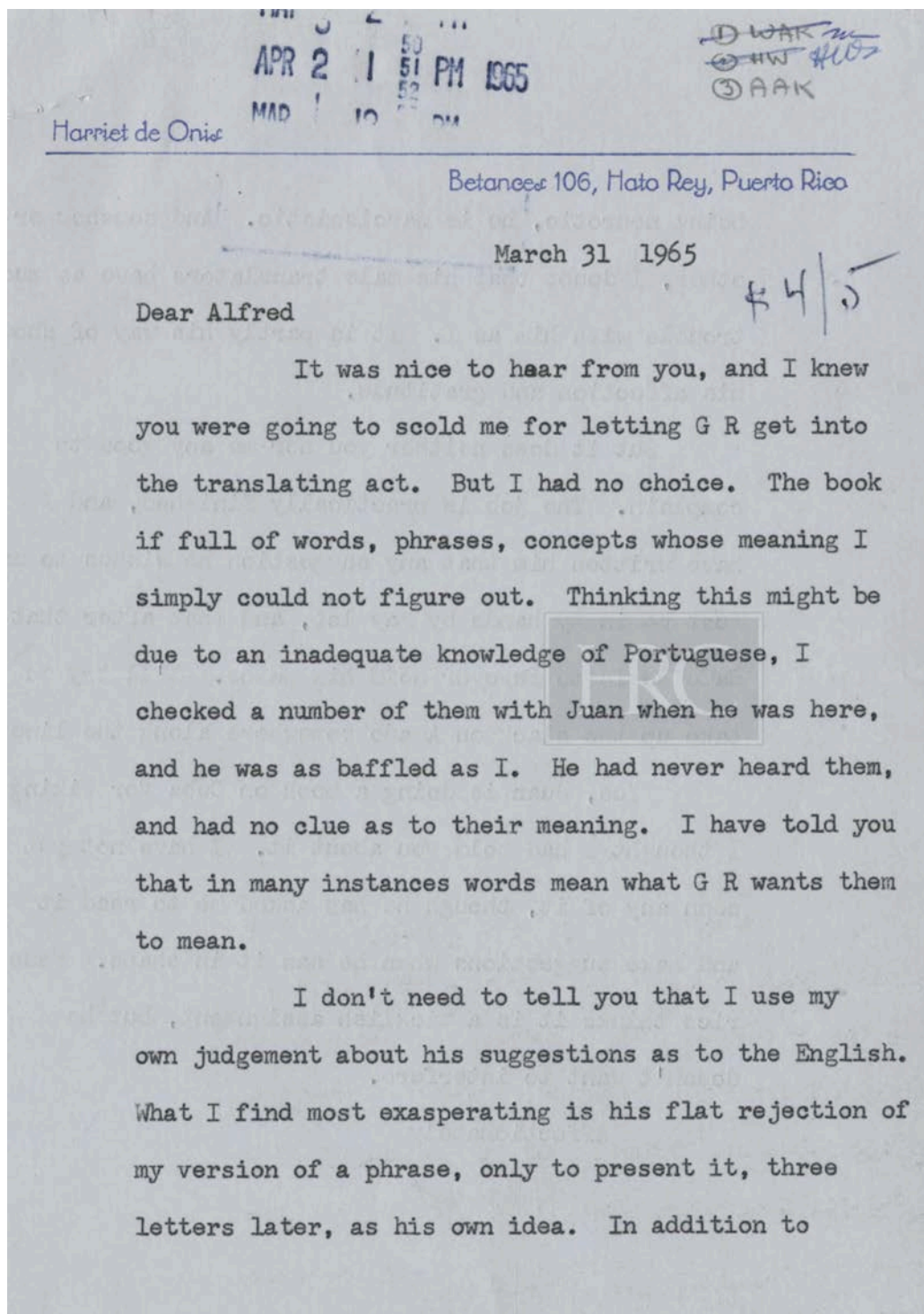
Yours,

AAK:bb

Dear Helio:
Hello!
Because I
love you so much

March 28, 1962

ANEXO E – Carta de 31 de março de 1965



being neurotic, he is narcissistic. And somehow or other, I doubt that his male translators have as much trouble with him as I. It is partly his way of showing his affection and gratitude.

But it does neither you nor me any good to complain. The job is practically finished, and I have written him that any suggestion he wishes to make must be in my hands by May 1st, and that after that date he is to forever hold his peace. I'll try to take up the slack on Amado somewhere along the line.

Yes, Juan is doing a book on Cuba for Viking. I thought I had told you about it. I have not yet seen any of it, though he has asked me to read it and make suggestions when he has it in shape. Federico thinks it is a ticklish assignment, but he doesn't want to interfere.

Affectionately

Harris

ANEXO F – Carta de 27 de abril de 1965

Mrs. Harriet de Onis
106 Betances
Hato Rey, Puerto Rico

April 27, 1965

Dear Harriet:

The translation of "Augusto Matraga's Hour and Turn" and of the Introduction (is "Oliveira" a pseudonym of Guimaraes Rosa's?) arrived in time for me to read them. This seems to me far and away the best of the stories in the volume, many of which--I confess to you in some puzzlement--seem to me boring and in a curious way amateurish. But then, I simply cannot understand GR's position as seen by Brazilian and European critics.

The Introduction seems to me extremely highfalutin and likely to present a barrier to both potential readers and critics-reviewers. I'd not like to see it included in the book. What the book needs, if we are to hope to get a decent sale for it, is a general introduction to GR by someone with "a name" who is enthusiastic and capable of explaining GR's aims, philosophy, esthetic, and achievement. But who would that be?

Bill Koshland will have the entire manuscript sent to Newburgh as soon as you ask for it. I can only hope that you won't curse me for my marginal and other comments and queries!

I hope to see Don German in Paris.

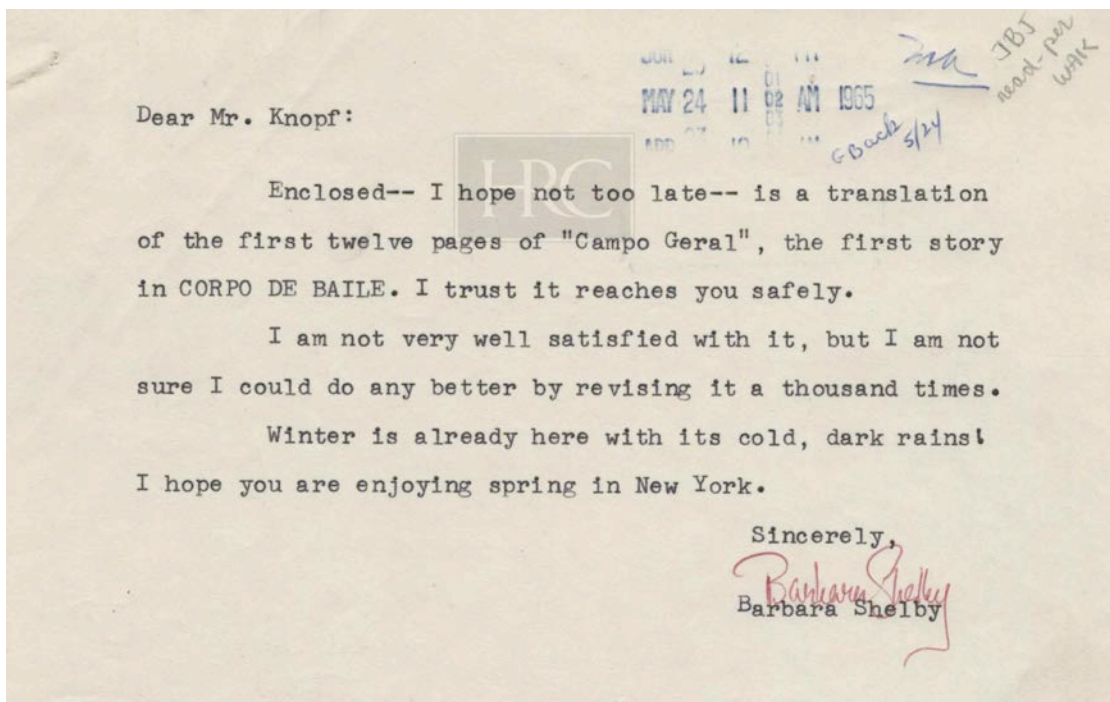
My very best to Don Federico and yourself. And don't forget that I much want to see you during the summer!

As always,

Herbert Weinstock

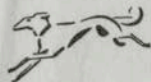
HW:rr

ANEXO G – Carta de 24 de maio de 1965



ANEXO H - Memorando de 19 de julho de 1965

ALFRED A. KNOPF, Inc., 501 Madison Avenue, N. Y. C. 22



DATE: 7/19/65

MEMO TO: AAK

FROM: Herbert Weinstock

All apologies for being so long in making up my mind about Barbara Shelby's sample translation of Corpo de Baile--which seems to me very good indeed. JBJ's comments on the sample are acute--but are in reality criticisms of Guimarães Rosa, not of Miss Shelby.

I certainly would sign up Miss Shelby to do the translation. And I hope that you'll let me say at this moment that I still cannot at all understand the excitement over G. R. (most of it, to be sure, in Europe). I am really very sorry to say that I continue to find him dimly readable, but generally boring.

Herbert Weinstock 7/19/65

noted tek 7/19/65

This means Shelby is out
for Freyre novel

ANEXO I – Carta de 6 de abril de 1966

file per 3/11/66
22
April 6, 1966

Senhor Joao Guimaraes Rosa
Ministerio das Relacoes Exteriores
Palacio Itamaraty
Rio de Janeiro, Brazil

Dear Guimaraes:

I appreciate your long and fascinating letter of March 29th, such a prompt reply to mine of March 23rd, so much that I must reply to it now even though I cannot reply completely.

First of all I am delighted with your pleasure in our edition of "Sagarana".

As for "Primeiras Estorias" we cannot of course make a firm commitment with any translator until you have signed the agreement with us which we sent you not long ago for this book. This of course is a purely legal technicality. However I think that we should then go on with Grossman for the simple reason that first he has already translated one of the stories in the volume and secondly has allowed himself to be persuaded to undertake the job for a price that any publisher could afford to pay. Indeed we have proceeded so far with him that it would be awkward to withdraw. His only weakness is his inability to meet a deadline and we will have to ride herd on him the way I guess you rode herd once upon a time on cattle in Minas Gerais.

Parenthetically J. M. Cohen is an excellent translator from the Spanish but I have no knowledge whatever of his ability to deal with Portuguese.

As for Mrs. Henderson I have always thought it a bad rule to

Senhor Joao Guimaraes Rosa

- 2 -

April 6, 1966

allow anyone to translate into any language that was not his or her native ^{Tongue} and I don't think I would like to trust a Brazilian to do more than a dictionary translation of work of yours and after our horrible experience with the good Professor Taylor on "Grande Sertao" in its first incarnation we don't want to risk that again.

With "Primeiras Estorias" settled I am quite willing to make a commitment with you for "Corpo de Baile" just as soon as we can settle quite definitely on the translator. We have to consider Senhor Paulo de Paula and Miss Mary Daniel and possibly even Miss Barbara Shelby who is our assistant cultural attache at the USIS office in São Paulo. She is finishing up a translation of Freyre's "Dona Sinha" and has shown some sign of an ability to deal with your extremely difficult Portuguese.

On the whole it is likely to take us some time to make our choice from these three candidates. Grossman I think we must regard as out of the question. I don't believe either of us would live long enough to see him complete as big a book as "Corpo de Baile".

We have of course sent a copy of "Sagarana" to Senhor Franklin de Oliveira.

WX: Our Washington bureaucracy works extremely slowly so I don't know whether or when they may be persuaded to entertain the proposal of inviting you up here. However I'm starting the ball rolling as we say by writing a letter to the Assistant Secretary of State for Cultural Affairs--Charles Frankel--a professor at Columbia University, a philosopher and a good writer himself.

comprised primarily a philosopher and a good writer himself.
 of 24 So much for now, AKA: n]l]s--Charles Frankel--a professor of
 to]]] With the best love, I am, and a letter to the assistant secretary
 biobogal of inviting you to meet. However, I As ever, and the rest
 know whether or when they may be persuaded to entertain the
 AAK:n]l]s Washington University works extremely slowly so I don't
 Franklin de Oliveira.

We have of course sent a copy of "Corpo de Baile" to senior
 "Corpo de Baile."
 would like you enough to see him complete as big a book as
 regard as one of the question. I don't believe either of us
 choice from these three candidates. Stroganov I think we must

on the whole it is likely to take us some time to make our
 deal with your extremely difficult Portuguese.
 Freyre, a "bona fide" and has shown some sign of an ability to
 office in Sao Paulo. She is finishing up a translation of
 Barbara Smith who is our assistant secretary attaché at the US
 senior Paulo de Paula and Miss Mary Daniel and possibly even Miss
 settle quite definitely on the translator. We have to consider
 a commitment with you for "Corpo de Baile" just as soon as we can

with "Principles of Esthetics" settled I am quite willing to make
 again.
 settled, in its first incarnation we don't want to risk that
 our horrible experience with the good Professor Taylor on "Tranque
 do more than a dictionary translation of work of yours and after
 her native and I don't think I would like to trust a Brazilian to
 know anyone to translate into any language that was not his or

ANEXO J – Carta de 27 de dezembro de 1966

December 27, 1966

Dear Barbara (if you'll allow me!)

I have just seen your letter of December 16 and "The Girl From Beyond."

I am delighted to know that you will be in the States this summer--and hope that this will provide an opportunity for us to meet. I hereby invite you to lunch! You to set the time and place if and when.

The Guimarães Rosa story--which seems to me to read admirably in English (though, of course, being Portuguese-less, I cannot judge it as translation) is of no help to me at all in solving my personal problem, which is that I cannot understand the relationship between what I read in critical writings about G.R. and what I read by him.

We received the proofs of MOTHER AND SON within a week of your sending them, so that was comforting.

Saturday (day before Christmas) we had a blizzard here, seven inches of snow, high winds, blocked roads, canceled flights, and general pandemonium. The city landscape was beautiful until it began to turn dirty. Now we slosh around over our ankles in muck. I'd prefer lolling under a royal palm.

We'll be looking eagerly for more G.R. stories! Indidentally, I enclose herewith a copy of a few chicken-tracks that I made on "The Girl From Beyond" while reading it. They may conceivably be of some use to you for future reference.

2.

Incidentally, please let me have an approximate date by which you think you will be able to deliver the complete G.R. translation; we must draw up a letter of agreement.

The very best possible 1967 to you.

As always, cordially,



Herbert Weinstock
Editor

Miss Barbara Shelby
USIS
Consulado Geral Americano
Caixa Postal 8063
Sao Paulo, S.P.
BRAZIL

Enclosure

ANEXO K – Carta de 1º de fevereiro de 1967



U.S. INFORMATION SERVICE

 CONSULATE GENERAL
 OF THE
 UNITED STATES OF AMERICA

February 1, 1967

Mr. Herbert Weinstock
 Editor
 Alfred A. Knopf, Inc.
 501 Madison Avenue
 New York 22, New York

Dear Herbert (?)

Here at last are two more of the Guimarães Rosa stories. I've numbered them in pencil according to the order in which they appear in the book ("The Girl from Beyond" is No 4). As you may have surmised, No 1 is giving me a lot of trouble. Actually, I'm not doing them in sequence.

When will they be finished? I only wish I knew. Why don't you set a convenient date for you -- if you're going again to Europe, for instance -- and I will do my best to have everything ready by that time. G.R. was away the last time I was in Rio, but I am going again on Friday and hope to see him within the next few days. That is not really the problem, though; the truth is that he is essentially untranslatable, no matter what one does. I am very happy that you thought the story read well, because I tried to stick as close to the original as possible and was afraid that its readability had suffered on that account. It's true, a lot of the literary criticism seems to bear little relation to the man or his work, as if the critics had not bothered to ask him what he thought -- which is a pity, since he is fascinating to talk to and very articulate about his intentions.

Thank you for your suggestions; I'm putting any necessary comments on a separate page for your convenience.

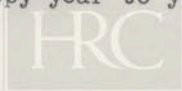
Some friends of mine, a São Paulo couple, were in New York for Christmas and adored the blizzard. It was just what they had been hoping for. Meanwhile, we are coming close to drowning here, and at least 500 people actually were drowned in the last rainstorm. For several days Rio had no electricity, water, gas or telephones, and now may not have any fruit or vegetables/at exorbitant prices, the main access highway having been practically cut off by floods. I plan to take packaged soups and a few cans of things.

-2-

The Agency has played another of its little tricks and informed me that I won't be taking home leave in May after all-- not until December, in fact. January and February are not exactly the months I would choose to be in New York, but Christmas at home will be nice. If you are not away then, do let's plan to meet, and I would be delighted to accept your invitation for lunch.

I'm glad MOTHER AND SON reached you so quickly. When is it coming out? I haven't seen one of your quarterly reports in ever so long but have a vague idea that you or Mr. Knopf mentioned April.

I am writing him too, but please give him my best regards anyway. A very happy year to you too.



Cordially,

Barbara
Barbara Shelby

ANEXO L – Memorando de 28 de fevereiro de 1967

discussed with HW 3/6/67 and shared him
my suggestions JBJ

DATE: 2/28/67

MEMO TO: Mr. Knopf

FROM: Judith B. Jones

RE: The first three Guimaraes Rosa stories translated by Barbara Shelby

I found the first of these, "The Girl from Beyond," the most successful. The artlessness of the language gives it the simplicity of a folk story, and it is effective.

In the other two, "Notorious" and "The Dagobe Brothers," the technique seems so obvious, particularly if one has read the Guimaraes Rosa of THE DEVIL TO PAY IN THE BACKLANDS -- the stringing out of an incident endlessly and then putting the little ironic twist at the end. "The Dagobe Brothers" presents some translation difficulties, too, that I don't think Barbara Shelby has fully resolved. She is apt to leave nonsensical phrases just because that is the way they are in the original. The syntax is often awkward also, and while I realize that Rosa, when he is writing dialect and using language in a very special way to convey something of the primitive character of his types, is extremely difficult to translate, I would favor a slight compromise on the side of more readable English. I have marked a couple of spots on the manuscript.

JBJ:kh

Judith B. Jones

W

"The Girl from Beyond": Replies to Suggestions from Mr. Weinstock

page 1, lines 6 and 7 - I hate the word, but guess the second "little" will have to be "tiny." That sentence might better read "...had always been a tiny bit of a thing, but big-headed and hard-headed, with enormous eyes," since the word "cabeçudota" has both meanings and it is no use asking G. R. which. He loves ambiguous words.

page 2, line 6 - That is what it says, either that or "perpetually imperturbable."

Page 2, last line - I wondered about "delible" myself, but there is no other meaning. How about "blurred, super-human stars"?

ANEXO M – Carta de 4 de outubro de 1967

read to HW before mailing, he approved

October 4, 1967

Senhor João Guimarães Rosa
Ministerio das Relações Exteriores
Palacio Itamaraty
Rio de Janeiro, Brazil

Dear Guimarães:

We have just received from the good Olympic firm without any comment whatever your new book, "Tutamele". This is a short book, and while it contains a good many stories, they are necessarily very short too.

It has therefore occurred to us that it might be better to put this book aside -- more especially as we will be bringing out "Primeiras Estórias" in favor of "Corpo de Balle". This of course is on the assumption that we can find a translator willing to tackle this big book, and we should try first of all to get Barbara Shelby. The only disadvantage there is that she will no longer be in Sao Paulo and able to keep in close and fairly intimate touch with you. But I know of no one else today who would be willing to undertake to turn your special and difficult prose into the right kind of English, and we feel that she is doing a really excellent job on the earlier stories.

We will make no commitment for either of the two books until you let me have your own frank opinion, which I hope you will send on with as little delay as possible.

Meanwhile, most affectionate greetings, in which Helen joins me,

Yours ever,

Dictated but not
read

AAK:mr

ANEXO N – Carta de 12 de outubro de 1967

October 12, 1967

Senhor Joao Guimaraes Rosa
Ministerio das Relacoes Exteriores
Palacio Itamaraty
Rio de Janeiro, Brazil

Dear Guimaraes:

I am glad to tell you -- although you probably have formed the same opinion yourself -- that we are absolutely delighted with Barbara Shelby's translation of "Primeiras Estorias".

Two questions which we think very important arise before we can send the book to the printer. We feel strongly that it would be a mistake to call the book "First Stories". This is an uninviting, neutral sort of name, and we would like to use instead "The Audacious Navigator and Other Stories".

Then the weakest stories come first in the book, which is probably deliberate on your part, as the result is a crescendo. But this seems to be the wrong way for us to present an author of very great quality whose sales have been so disappointing. Would you permit us to reverse the order of the stories exactly, i.e., to run them from XXI to I. We would, of course, get a decrescendo that way, but the book would be putting its best ^{foot} ~~feet~~ forward and that seems to us to be of overriding importance.

Finally, Miss Shelby has supplied a five-page introduction which seems to be excellent as an invitation and assistance to potential readers. We want to use it in our book, but have you seen it? If not, let me know promptly so that we can send you a copy of it for your approval.

I hope things are going well with you these days, and that you even feel well, and remain with best love,

As ever,

AAK:mr

ANEXO O – Carta de 16 de outubro de 1967

Rio de Janeiro, October 16, 1967

Mr. Alfred A. Knopf
 ALFRED A. KNOFF Inc.
 501 Madison Avenue
 NEW YORK (22), N.Y.
 U.S.A.

1967 OCT 20 AM 9:02

K10130

Dear Alfred,

I'm receiving right now, together, your two letters (of the 4th and the 12th October), that make me really glad, not only by the good news about our books, but also, and first, by hearing of you, my good friend, yourself. Many thanks and "saú dades". Now, hereby, I'm answering, following the order, to the first one, dated on the 4th.

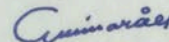
On the "Tutaméia" item, I agree entirely with you: it is very too short a book, we will leave it aside, for later on.

So, dear Alfred, your decision to grab firstly the "Corpo de Baile" makes me happy. And also I think that we could not find another translator for it better than our gentle and charming Barbara Shelby. Bearer of a true poetical sensibility, she loves my books and has already proved her splendid skillness.

The fact of she being no more in Brazil is not so serious. She has friends here and we can exchange correspondence. Besides, it's almost sure that I will be going to Lima, Perú, on the November 27th, for a UNESCO meeting, and there I will be able to talk with her, I say, to have with her a first talking about the "Corpo de Baile", well explained. I think everything will be O.K.

With warmest regards to you and Helen (of Brazil),

Yours ever,



João Guimarães Rosa

ANEXO P – Carta de 17 de outubro de 1967

Rio de Janeiro, October 17, 1967

Mr. Alfred A. Knopf
ALFRED A. KNOPF Inc.
501 Madison Avenue
NEW YORK (22), N.Y.
U.S.A.

1967 OCT 20 AM 9:02

F10/30

Dear Alfred :

Now I will answer to your good letter of October 12.

I am happy because you also are absolutely delighted with Barbara Shelby's splendid translation of "Primeiras Estórias".

And, about yours two questions :

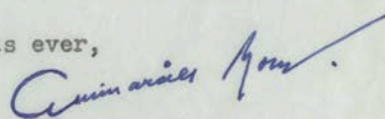
I do agree entirely with the tittle "The Audacious Navigator and Other Stories".

I also approve that you ~~to~~ reverse the order of the stories, i.e. to run them from XXI to I. I think it will be the best.

I have not seen yet the introduction that Miss Shelby prepared for the book, but it has my approval, right now. I do trust her absolutely and we two had talked about it before. You can put it forward.

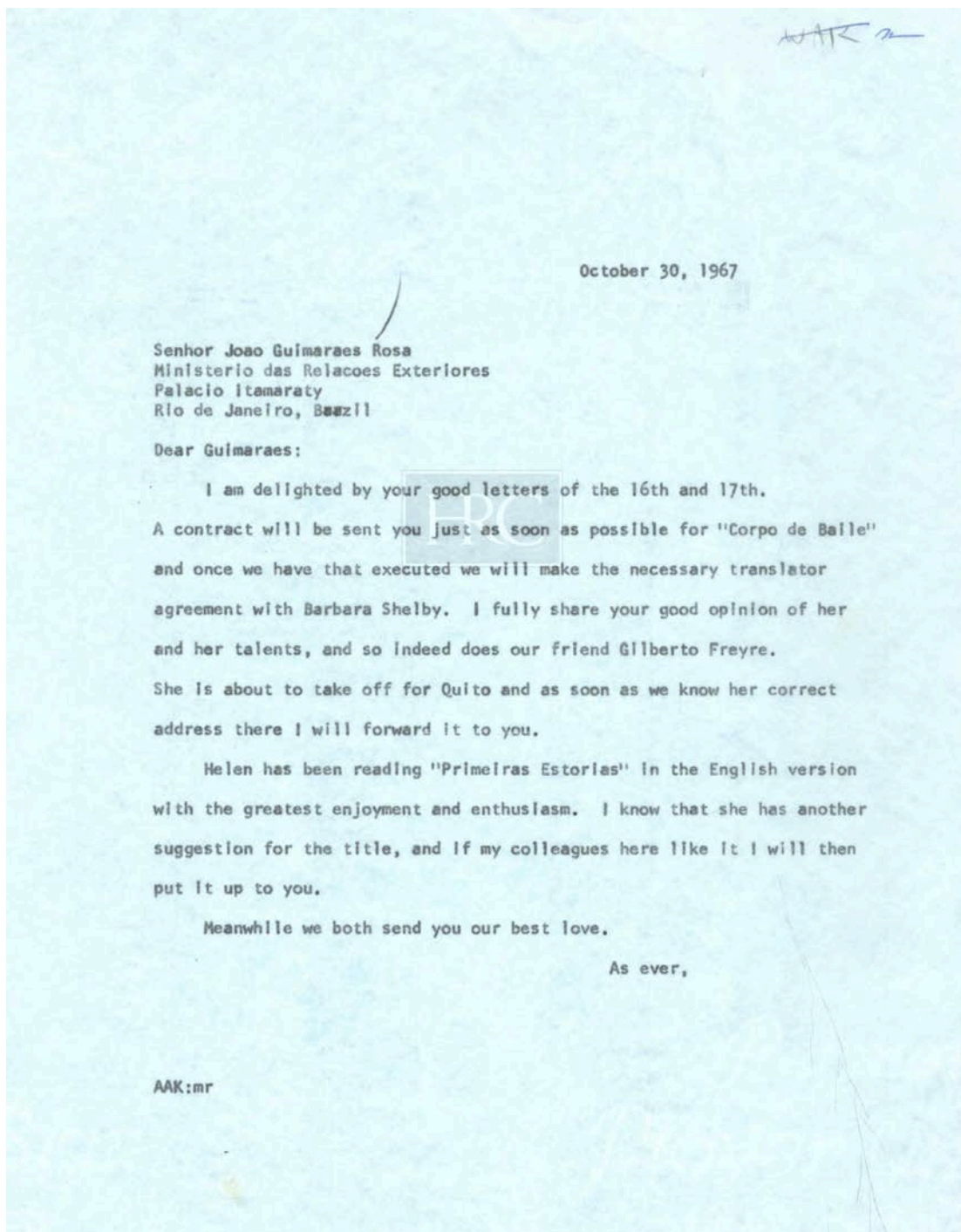
I am, as always, ill-healthed and good-spirited, courageous and with best love to you,

As ever,



João Guimarães Rosa

ANEXO Q – Carta de 30 de outubro de 1967



ANEXO R – Bilhete de 8 de novembro de 1967

Mr. Weinstock

11/8/67

I certainly don't think we have to pay any attention at this time to what Harriet wrote you about "Tutameia" by Guimaraes Rosa. I think she gets terribly fussy about the wrong things and that Rosa has a right to write anything he damn pleases, but we of course don't have to publish what we don't like.


AAK:mr



ANEXO S – Índice – 27 de novembro de 1967

	THE ALDACIOUS NAVIGATOR AND OTHER STORIES	Front Flap
	Joao Guimaraes Rosa	
		\$5.95
I	Treetops (Drawing XXI)	
II	Tantaram, My Boss (Drawing XX)	
III	Substance (Drawing XIX)	
IV	Much Ado (Drawing XVIII)	
V	A Woman of Good Works (Drawing XVII)	
VI	The Aldacious Navigator (Drawing XVI)	
VII	Honeymoons (Drawing XV)	
VIII	A Young Man, Gleaming, White (Drawing XIV)	
IX	The Horse that Drank Beer (Drawing XIII)	
X	Nothing and the Human Condition (Drawing XII)	
XI	The Mirror (Drawing XI)	

11/27/67
js



THE ALDACIOUS NAVIGATOR AND OTHER STORIES
Jose Guimaraes Rosa

Back Flap

- XII Cause and Effect
(Drawing X)
- XIII My Friend the Fatalist
(Drawing IX)
- XIV No Man, No Woman
(Drawing VIII)
- XV Hocus Psychocus
(Drawing VII)
- XVI The Third Bank of the River
(Drawing VI)
- XVII The Dagobe Brothers
(Drawing V)
- XVIII The Girl from Beyond
(Drawing IV)
- XIX Soroco, His Mother, His Daughter
(Drawing III)
- XX Notorious
(Drawing II)
- XXI The Thin Edge of Happiness
(Drawing I)

Alfred A. Knopf, Publisher

New York

Printed in U.S.A.

11/27/67
js

ANEXO T – Carta de 29 de novembro de 1967

Geraldo Pereira

Mr. ALFRED KNOPF
Alfred A. Knopf Inc.
501 Madison Avenue
NEW YORK, 22

November 29, 1967

Dear Alfred:

The day after Guimaraes Rosa's death I started writing this letter, but just couldn't... the words came out blank, stereotyped, and I felt all empty inside. Then I travelled, went to Sao Paulo for a week, worked like hell, and now I'm myself again, or nearly...

As you know, Rosa had finally taken place at the Academy on thursday night. It was a dreadful evening, the sky pouring down, as if all the Devils in the Backlands were awake and watchful, and so not too many people were able to go there. I was afraid that father wouldn't go (he is not well, still, but that's a subject for another letter), but to my joy he appeared there just as Rosa was beginning his speech and turned to his side, smiled with his amiable and childish smile.

How can I describe you his speech? A real piece of beauty, enthralling, Rosa giving all he could. I had to refrain squeezing Regina's hand as some passage struck more deeply. But we could see the refrained emotion bursting out, his hands occasionally trembling, his voice at times -- only at times -- failing, and, at the end the tears, the embraces, the full glory.

His friend, Geraldo Franca de Lima (a very good novelist, by the way) told us afterwards that as he was about to leave his apartment for the Academy, he stopped, wanted to cancel the ceremony, then, reassured, took the elevator. As he entered the car he exclaimed to his dear friend: "all right, I'll go... but I won't reach the end of the year." His death came as thunder; sunday night, watching a foot-ball game on TV, the telephone rings, reluctantly I answer it, and Rachel de Queiroz drops the bomb. She didn't have the courage to tell my father. We all went to his place, and there he was, fully dressed in the Academic attire, looking peaceful without his glasses and bow tie, not winking his eyes. He died at 8:15 pm, alone in the house, as his wife and maid had gone to the evening mass. At 7 phoned Geraldo F. de Lima and chatted gaily with him. He was perfectly well; an hour later the attack came, he phoned his secretary for a doctor but when he arrived it was too late. He was lying in front of his desk, where his typing machine stood motionless watching the partner.

We stayed at his apartment until half past two, and I leisurely went around his library, looking each title, admiring his taste and deep culture.

I never considered him a hypochondriac, and I firmly believe that his case is a genuine one of premonition. He always knew he would die, and the thought terrified him.

ANEXO U – Carta de 2 de janeiro de 1968

January 2, 1968

Mr. Alfred A. Knopf
501 Madison Avenue
New York 22, New York

1968 JAN -3 AM 10:01

Dear Alfred,

"W.J. Cash" and "Purely for Pleasure" arrived just before Christmas, and have given me much pleasure. I have always admired Cash's book but had never realized what an effort it cost him to write it. I'm glad he had the satisfaction of recognition before his life ended so tragically. The sympathetic insight in Margaret Lane's book is delightful, too. Thank you for remembering me at Christmas -- you can be sure I enjoyed both books immensely.

Both your letters also arrived, just before Christmas. I hope you got mine? There is not much to add to it. Beautiful as Quito is, I find myself missing Brazil more every day and cannot wait to go back.

I am very glad to know about Franklin de Oliveira and will write to him soon. The title "Corpo de Baile" is one thing I always meant to ask Rosa about. Acutually, we had only three sessions at the Foreign Office, not counting the lunch at José Olympio's the day before I left Rio; and though I did ask him about certain words and phrases, his advice was more general than specific: 1) to prefer the concrete image to the abstract; 2) when in doubt, to translate literally, and 3) to trust my own imagination -- all easier said than done.

Have you seen his daughter's book? It's very slight but has a spark of her father's talent.

-2-

Again, many thanks for books, letters,
and address. My warmest regards to Mrs.
Knopf, as always, and all good wishes for
1968.

Cordially yours,


Barbara



ANEXO V – Memorando de 13 de fevereiro de 1968

F
des

ALFRED A. KNOPF, Inc., 501 Madison Avenue, N. Y. C. 22




DATE: 2/13/68

MEMO TO: AAK

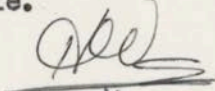
FROM: Herbert Weinstock

The sense of the editorial meeting of this afternoon was that the most desirable of the three possible titles for the volume of Guimarães Rosa stories is:

THE THIRD BANK OF THE RIVER
and Other Stories



As you instructed, we are therefore making this the final title.



H. W. 2/13/68

okay
C-2/15

ANEXO W – Nota de 1º de março de 1968



Alfred · A · Knopf *Incorporated*

DATE: March 1, 1968

TO: Maxine Hall

FROM: Jill Goldberg X569

RE: THE THIRD BANK OF THE RIVER AND OTHER STORIES--Joao Guimaraes Rosa

Please note that this title originally was THE ALDACIOUS NAVIGATOR AND OTHER STORIES, but has now been changed to the above.

I am enclosing the CR page once again for your approval, along with a copy of the letter I received from the Brazilian publisher, stating that the pub date was August 1962, and that there are no available copies of the first edition. I have one copy of an edition that was published in 1964. Do you want it?

I am also attaching the LC#, which I have copied onto the copyright page.

Ordinarily, having said the above, everything would be fine, right? Unfortunately, I have just learned from Mr. Weinstock that one of the stories in the book, which is called "The Third Bank of the River", has appeared in English before. Not translated by our translator, but still translated from the same book. Do I (shudder) need to do anything about it? Like get the publisher's permission to publish it? I am not clear as to whether it was in an English or an American book, but I do know that it was part of a collection of Latin-American stories.

Hope to hear from you soon. Thanx.

ANEXO X – Carta de 4 de março de 1968

March 4, 1968

Dear Barbara:

Thank you very much for your letter of February 25th (I think --it may be February 28th or even February 26th!). The date, I am happy to say, is the only thing in the letter that I cannot read.

I am praying quietly that both QUARUP and the set of proofs of the Guimaraes Rosa stories have reached you. They certainly should have been in your hands by the time you wrote to me.

I heard Alfred dictate a letter to you this morning. Supplementing what he wrote, I should say that Alfred has promised Antonio Callado the opportunity to examine and accept, reject, or criticize a sample of the translation of QUARUP. If you decide to undertake the translation--which I certainly hope you will--this would mean, I suppose, that you ought to make three copies of your translation of the first section (say to the break below the middle of page 17), hold one copy yourself, send one copy to Callado, and send one copy to me. We could then ask Callado to send his comments to me. I have complete confidence that he would be pleased with your work. In the remote chance that he might not be pleased with it, we would certainly expect to pay you for the sample translation.

As Alfred said, it would be very helpful to us if in writing to either him or me you would always say when you received your

Page two
Miss Barbara Shelby

last communication from here. We are extremely puzzled about the time it takes things to reach you, whether directly or through the pouch.

No, certainly we have not given up publishing the Guimaraes Rosa stories, though we have changed the title of the book to THE THIRD BANK OF THE RIVER AND OTHER STORIES because there was too much objection to the title you and I had agreed on.

Thanks for your good wishes on ROSSINI. No, not all reviews have been good, and one in the New York Times Book Review was stupid. To my delight, however, there was an intelligent review in the daily Times, and sales seem to have started off reasonably well. In answer to your question, I began working in Italy last June on a life of Vincenzo Bellini. It is to do more research into his life and works that I shall be returning to Italy in May.

I have passed on your regards to Jial Goldberg and Regina Ryan.

I look forward prayerfully to hearing from you that you have received both QUARUP ~~AND~~ the proofs of THE THIRD BANK OF THE RIVER AND OTHER STORIES.

All the best to you as ever,

Herbert Weinstock
Editor

Miss Barbara Shelby
Department of State--Quito
Washington, D. C.

HW:jg

ANEXO Y – Carta de 23 de março de 1968

JLW
March 23, 1968

Dear Herbert:

Unless I've got the envelopes mixed up, your letter of March 4th was mailed on the 18th and got here yesterday. Usually, letters take anywhere from a week to ten days to reach me if they are mailed to the Embassy, but only four or five if sent to my home address:

Bello Horizonte O-82
Quito, Ecuador

Of course that won't do for packages. Sometimes they never get here at all, but you'll be delighted to hear that the galley proofs arrived on Wednesday and are now all corrected and ready to mail. I'm sending them in one package via registered international mail on Monday, and I hope you'll have them very soon. As I wrote Jill Goldberg, the printers certainly did a beautiful job on what must not have been the easiest manuscript in the world, what with Rosa's inventions and my typing. Only one thing worries me: "The Thin Edge of Happiness" should definitely be first and "Treetops" should be last, not the other way around. Maybe they were switched inadvertently. I agree with you that the stories are in a more interesting order now than they were in the original, and certainly The Third Bank of the River is an evocative title and cannot be called whimsical, as The Aldacious Navigator might have. When will it come out? I can hardly wait.

Tomorrow I hope to make a good start on translating the first chapter of Quarup as you suggested. I don't have Antônio Callado's address; shall I send a copy to him in care of Civilização Brasileira? On second thought, I'll send it to you; letters from here to Brazil simply don't arrive.

I've seen some good criticisms of the Rossini. I hope you enjoy doing the book on Bellini as much as the other. May in Italy again! I do envy you, but not too much; life here is gradually becoming more interesting. The next few weeks will be exceedingly hectic because we must have all scholarship recommendations in Washington by the middle of April, but after that I hope things will be calmer.

-2-

Quito is holding its first Bienal in a week, if the building is finished in time -- it has no walls yet -- but some of the best artists are putting on an Anti-Bienal; so April promises to be an exciting month. Do you know of any catalogue or collection of Elizabethan songs? I've been asked to sing at a small concert. The accompaniment will probably be oboe, recorder, guitar, piano that sounds like a harpsichord, or some combination of the four!

I'll be looking forward to hearing that the proofs are in your hands -- I hope it is soon.

Sincerely,
Barbara

25:00 19 15 0000000000

ANEXO Z – Nota de 1º de abril de 1968

Alfred · A · Knopf *Incorporated*

DATE: April 1, 1968

TO: Joan Bastone
CC: Bob Scudellari

FROM: Jill Goldberg

RE: THE THIRD BANK OF THE RIVER AND OTHER STORIES

The translator of the book has requested that we change the order of two stories in it, and we have just received permission from the printers to do this. Therefore you will have to change their order on the front and back jacket flaps. Treetops, which was # I, becomes # XXI; and The Thin Edge of Happiness, which was # XXI, becomes #I.

In other words, the position of the first and last stories in the book are now reversed, and they need to be reversed also on the flaps. The drawings which go under each need to be reversed also. If this is not clear, please give me a call at X569.

Thank you!

ANEXO AA – Carta de 16 de setembro de 1968

September 16, 1968

Dear Barbara:

Thanks so much for your letter of September 9, which I was delighted to see this morning, it having been a long time since I heard directly from you.

Jill Cutler and I are pleased that you received at least one copy of the Guimaraes Rosa. Whatever do you suppose became of the three copies that were sent you through the diplomatic pouch? Do you think that they may have been mislaid in Washington? If those three copies don't turn up shortly, let me know--and I'll see that two additional copies are sent off to you direct (so that then you'll have the three "translator's copies" to which you are entitled gratis).

Yes, I think that THE THIRD BANK OF THE RIVER is a good-looking and a relevantly designed book. I take credit only for insisting that the little drawings be used on the jacket flaps.

You mention "two minor typos"--please let me have chapter and verse so that they could be corrected in any future printings.

Yes, I did translate Boulez's RELEVES D'APPRENTI (as NOTES OF AN APPRENTICE-SHIP), and it was a head-cracking job. The problem--insoluble at many junctures--is well indicated by Virgil Thomson's review of the book in The New York Review of Books for September 26, when he says: "The translation, although obviously made with care, is in the long run no less labored than the composer's own prose and often just as hard to follow." I didn't, that is, see how I could simplify Boulez's incredibly tortured style without falsifying his thought, which is just as complex and tortured as his language.

About QUARUP I know almost nothing. Certainly you had best keep in touch with Jane Garrett about that.

Just between us (and not for any sort of publication, even by letter), I think that THE THIRD BANK OF THE RIVER represents the first time that Guimaraes Rosa has been translated (i.e., re-created) successfully in English. I both like and admire Harriet de Onis, but I just do not think that G. R. is her author--whereas, however much she may squirm and complain, Amado emphatically is.

All the best to you.

As ever, cordially,

Herbert Weinstock
Editor

❁ A WOMAN OF GOOD WORKS

I KNOW nobody here ever paid any attention to the woman; it was not likely that they should. People live so close together in a little place like this, like impotent shadows, that they take other people's habits for granted. And when someone doesn't seem interesting enough to bother about, they stop noticing him at all. But do you really believe that she wasn't worth troubling about? If you do—well, it's because you've never really thought about her at all, or wondered much about her, either. After all, why should you? The woman—dressed in rags, stinking, filthy, pitiful, as well as old and ugly, and half crazy because of a crime of which she'd never repented—was a blind man's guide. None of you ever suspected, did you, that she might have taken on a burden too heavy for anyone to bear?

One would think you might at least have known her name; but when I asked, no one could say it properly. They just called that despised woman Marmalade Mule. The pains in her hips made her walk stooped over, her knees sticking out in front. She seemed to carry her own tangled forest around with her even when she was out in the open, walking down the street. No spot she passed ever looked as if it gave her enough room for comfort. What was most pitiable about her was her flatness—she was achingly thin, like a long lean skeleton, as if leeches had sucked all her blood away; with those eyes that wouldn't look at you, that hair like a wolf's pelt, that face; shadows could bring out no hollows, no relief. Wasn't what made you afraid of her her hungry jaws, her secret witch's ways? But—sometimes her chin trembled. And one should note also her tiptoeing, gingerly walk like that of a solitary mare, and her sham savagery. Let's not disregard any of the facts.

You didn't even suspect, eh? That you might have been wrong about everything and in everything you believed? You used to say, didn't you, that she hoarded coins she plundered from what the blind man collected; but if she had any such fortune in money, her fate was not only not a fortunate one, it was most terrible. However ugly and disreputable she was, you would have understood how terrible if you had been able to find her real features under all that sordid disarray of stain and coarseness, and perceived that her wrinkles came from her drawn expression and not from age. Remember her as she really was; try very hard to. Weigh her sparse words, her gestures, a few of the things she did, and you'll find that she was actually shrewd, made alert and keen-witted by her very

misfortunes. And her old crime—? Well, according to what I heard, the man she murdered was a villain, a cur in the form of a man, and a most horrendous calamity, danger, and scourge to the people of this place. From what you told me yourselves, it seems that in the matter of her crime all of you owe her a great debt, though you have never shown that you recognized it as such, or even expressed your gratitude. Everything balanced out—things usually do. Why, then, misjudge anybody by invoking the shades of old, bygone things?

The blind man was rude when asking for alms. He cursed, complained, made arrogant demands, beating with his staff on the doors of houses or on shop counters. He was respected, even so; you never saw anyone who ignored him, censured him, or upbraided him, thus relegating him to his properly lowly place. Was it because of pity? Christian charity? More likely they sensed in him a spirit of command, the quality of power. He was called Clubfoot, with no surname or other handle. Exactly like Marmalade Mule: two unfortunates with unfortunate nicknames. Don't you see that by denying them the right of Christian names, you lent to their rebellious poverty an unholy necessity to live apart?

What with Clubfoot's angry, blasphemous demands for alms, nobody delayed a second in giving him money, food, or whatever else he asked for in God's name. "He's a thorough-going rascal!—an impudent, rude piece of riff-raff." But only once in a great while would someone give vent to his feelings in this way, and then only when Clubfoot was a long way off. He was an evil man, with the face of a murderer. A big knife hung outside his rags. He would hold out his large hand in an imperious way

and shout in a voice louder than any dog's bark. If anyone talked, or laughed, he would stop and wait for silence. He listened very hard to what went on around him; but he didn't hear everything; that was more than he could manage.

He was afraid, too; that was something you never suspected. He feared the woman who was his guide. Marmalade Mule would call him by a single syllable, the "hey" or "hah" almost hissed out from between her teeth; and Clubfoot would move off, setting his feet in the right places with her help, the knife swinging from side to side in its sheath fastened to a string at his waist. He really got a move on when she called him. They would go down the street and turn into an alley in each other's company, those two who were joined in a kind of holy hatred. Prowling, like a she-wolf and a dog. And what was the reason for their forming this union of noncommunication and ill will, when each made the other feel zero at the bone? Why, blind Clubfoot was the son of her dead husband, Old Bogey, the man she had killed.

It happened, as you know, a good many years ago. Old Bogey was infamous for his cruelty: a born criminal, a man who loved the taste of blood, a monster of iniquity. He forgave nothing, and he'd just as soon send a man's soul to the devil as not. He killed, tortured, killed. They say he made jagged cuts in the bodies of those he knifed, just for the fun of seeing the faces they made. Can this have been true? At any rate, in those days he kept everyone a-tremble, without respite or remedy. They said he was half crazy. He was the scourge of God, that big hulking demon, that hellhound. And yet he not only got on well with his wife, they actually loved each other. If

you ask how that was possible, I will simply answer that "love" is the vaguest, most indefinite of words. But I did make inquiries, being an outsider, and learned that Old Bogey really was fond of his wife, Marmalade Mule, though she frightened him, too, in a way. Exactly what kind of fear it was we can only guess. He may have had a presentiment that she was the one person who could destroy him, cut off his mad, evil life with a "No." He may have guessed that his end was already decreed and waiting, ready, in her hands. He loved her and he feared her, too, with the same fear blind Clubfoot was never free of later. The people who answered my questions, however, may have understood nothing of all this; they were simple bearers of a message whose meaning they were ignorant of.

Blind Clubfoot was big and strong. Led by Marmalade Mule, he would come out of the alley erect and without stumbling. People say he drank, but you can see for yourselves that such cock-and-bull stories hide the truth. He did not drink, for the simple reason that Marmalade Mule wouldn't let him. She never had to put her prohibition into words; she had only to let him feel her terrifying silence. And he obeyed her; the mark of the dog collar was on him. He became inured to desires drowned so deeply as to be undecipherable. He feverishly inhaled the spirits of rum at the doors of grogshops, finally going on, treacherously dragging his feet, thoroughly ungrateful, his appetites unsatisfied, gnashing his rat's teeth. He didn't know that he must drink nothing that was not—oh, that it were!—human blood, his thirst and drunkenness being fatal, dangerous to others. That was the reason Marmalade Mule denied him drink. Was he really one of

God's creatures? There's no telling. His flesh may have been molded of different clay from that of other men—ill-sent, sullied, ill-omened. So say the old stories. At any rate, in the shadow state of deprivation in which he felt his way along, barely existing, one thing is clear enough: he was his father's son, a hellhound, too, in plain truth.

If his father, Old Bogey, got along so peaceably with Marmalade Mule, and if she needed him, as poor people do need each other, then why did she kill him? Since you never really thought about her motives, you simply blamed her. But isn't it stupid not to even try to ascertain the truth? When she killed her husband, without any obvious reason that anyone could see, everybody breathed a sigh of relief and thanked God. Now you would be able to live in peace since, by a fortunate chance, this place had been rid of its evil. Old Bogey was the only one who should have been sorry, since he had to go back to hell where he came from. But you didn't thank Marmalade Mule; far from it. You let her suffer ignominy in mute misery because, after all, there was no question about it—she had killed her husband. But then she became terror-stricken, with a deathly fear that she could not withstand. It gripped her vitals and, falling into a cold stupor, she howled like a dog. She began most horribly to not-laugh; and those of you who could not hear her not-laugh as anything but hysterical laughter can, nevertheless, hardly bear to remember the sound.

If I tell you what I know instead of what you believe, it will make you uneasy and you will not like it. You may not even let me finish explaining. The woman had to kill, had to perform with her own hands that deed which was for the common good. Only she could execute that

high task which none of you dared conceive of consciously but which, in your innermost hearts, you prayed should be done. She, the Mule, had come into the world destined for the express fate of loving that man and being loved by him; victim and executioner had been sent together. Why? Well, all around us are the densest, blackest shadows—of what is universal. Did Marmalade Mule and Old Bogey, in the thread-by-thread weaving of their love, have any inkling of the penalty, the final sentence? He feared her, it was true, and the love he felt for her placed him at the mercy of her justice. The Mule, poor woman, suffered perhaps more keenly than anyone else at her excruciating sacrifice of Old Bogey as agent for who knows what powers; without being aware of it, herself suffered for all who are threatened and humiliated, or who weep for their dead. If only she could kill her man, then she must kill him. Wouldn't she have gone mad if she had not—if she had refused to satisfy what every one of you, when alone, pleaded for every single second? The color of coal is a mystery: people think it is black—or white.

In my mind's eye I see them coming again down the indifferent street, and passing by in their rags, completely set apart from the exemplary lives of all the other inhabitants of this serene village of ours. Clubfoot would advance, pretending to be quite sure of his footing and not giving her the end of his staff to hold on to. She was guiding him solely by the fact that she was in front of him; the displacement of air her body made let him follow her as birds fly in formation. Perhaps what he sensed in front of him was her living essence, her soul's shadow; or he may have smelled her lupine odor. One noted the

way Clubfoot held his head high from an inexplicable kind of pride; he seemed to have come from some kingdom of the proud, with his spiteful temperament and his startling power to command. He wore a flat hat which was neither white nor black, and you must have noticed how often it fell off his head, especially when he was demanding alms in his most passionate state of large gestures, crudeness, and malice. Did you notice, though, how at these times Marmalade Mule picked up his hat and tried to wipe it clean with her hands before handing it back to him—that hat which he never doffed intentionally because he did not want to show respect to anyone? I know that you really didn't care a copper cent about that woman; you never bothered to observe how she walked, felt, lived, acted. Did you, for instance, ever notice how she looked at the houses with her simple eyes quite free of a beggar's cursed envy? And when she looked at children, her eyes lacked the morose look of bondage which she turned on adults. She looked at everything with innocent admiration. But you could not love her or even tolerate her presence, because you were not aware that an overpowering destiny had singled her out and set her outside human society. By doggedly carrying out her duty, she took on herself all the hate that should have been directed at the two men. When you say she was accused, was she so, really? At any rate, don't say to me, ever again: "Look out for a wolf in wolf's clothing!" Life itself is the counterweight in the other pan of the scales.

No one knows precisely what the relationship was between these two as they pursued their haphazard, tortuous, monstrous meanderings, like cattle strayed from the path, which you found so funny and made such

sport of. Maybe it was all witchcraft and odium, you say, all antipathy and hatred between she-wolf and dog: a calling-up of demons. Or maybe some clandestine supernaturalism, since, of course, there does exist a brotherhood of evil ones, a rabble of the damned, a witches' coven. No, no, there was no hatred; you are quite wrong. There was none on her part, at least. She took care of him, guided him, watched over him as one even more unfortunate, more savage, and weaker than herself. She had looked out for him ever since her husband, Old Bogey, had died. She assumed his care as a duty from which she sought no surcease. She had no children of her own—"She never whelped . . ." as you say accusingly. You would have been happier, I imagine, if she had just disappeared, dead or alive, when she killed her husband. That's how much you hated her.

But if she had killed herself, too, what would Clubfoot have done to you or me? You remember that at that time he was not yet blind and he was every bit as wicked as his father—as ready for cruel and bloody deeds and as ready, too, to deny God. He, too, was of Judas's seed, of that same inhuman, terrible, awesome lineage.

Clubfoot's eyes were still whole then, capable of mirroring his inevitable hatred, of fulfilling their role of shooting out rays of venom, of selecting the fattest, tenderest victims. But then, one perfectly ordinary day, Clubfoot was blinded in both eyes. Have you any idea how it happened? Did you ever try to find out? There are potions and powders, you know, which can be made from plants—venoms to steal away sight from eyes that should not see. That's all it was; just that, and there was Clubfoot, stopped in his tracks, a relatively harmless

creature who had to renounce his former ways. And you, the worthy inhabitants of the village, now enjoyed security, safe from his unbridled villainies. Now maybe he would not have to die, damned like Old Bogey, his father. I wonder whether Old Bogey would have had to die so, if a certain person had thought *before* of those herbs which blind, or had known how to use them and what effects they would have. If that had happened, then now we would have had Marmalade Mule guiding both of them through the streets, caring for them both out of her terrible love-duty, as if they were the children she had never had, to whom she never gave birth nor ever would; that docile dead man and the thwarted blind one. Her duty would have been to prevent them from doing evil and to give them, as she said in her old-fashioned speech, *shelter and refuge*. But then I guess you were deaf to her muffled voice.

That voice frightened Clubfoot on the rare occasions when he heard it. You know what was so queer about him? That even though he was a blind man, he felt he had to turn his head in order not to see; and that's what he did in order not to face the woman he hated. Blind Clubfoot turned toward the calm, sensible people whom he despised for their peace and harmony. He had to kill if he were to fulfill himself, to be at ease and full of well-being. But his blindness denied him this relief—he could never be at peace. And so blind, mutinous Clubfoot spewed out insults, foamed at the mouth, and howled in his dog's throat. Was it because he knew that he was of another race, had come still uninformed from a chaos where he had never been tamed by fear? Blind Clubfoot

was frustrated and made impotent by his blindness; he could no longer sink his teeth into someone when his rage consumed him. Isn't that so? Blind Clubfoot muttered to himself, he blasphemed against the unseen. To him, in his blindness, one world was as invisible as the other. But what would things have been like if he could still have seen? Would anyone have dared try to muzzle that mad dog? Despite all this, can you still blame this woman, the Mule, judging her and finding her odious? Couldn't you just leave her in peace if you could understand neither her nor him? Each of us has his depths, just as each has his heights.

Should you have studied her to see how well she knew how to fulfill her obligation, you would have found that she could not be observed; you could never see that. But what you could have seen, at least, if you had looked closely, was that she was incapable of acting rashly; she never failed to pick up any jagged bit of glass she found in the middle of the road, laying it to the side so that it would hurt no one. And she saw such things because she often walked with downcast eyes; perhaps thinking of her husband, the dead man, and of how she had killed him without letting him suffer needlessly. If she had not killed him, mightn't she have damned herself still more irrevocably? As she did with the broken glass, she drew blind Clubfoot away from the wineshop—Clubfoot, the noisy, disorderly disturber of the peace. Their dialogue consisted of a clearing of the throat and a curse. He followed her like a dog. Off they went, but you didn't watch them; we almost never take the trouble to follow the threads that make up a bundle of facts, even when we

might be able to do so. They lived in an appalling silence, there together in their burrow. Light shines on all; it is darkness which is different for each of us.

People said that formerly, at least, they were lovers. She, his paramour? You know that's a lie; but all of us love to seize on simpleminded, satisfying theories of that kind. You know perfectly well that she herself patiently led blind Clubfoot, the unruly dog, to the brothel and waited for him outside to make sure the women would not mistreat him. That was, of course, a long time ago, before he grew old and gaunt and got those white hairs which became him so well when his hat fell off so that you could see his grizzled head. All this happened during those years when none of us paid any attention to them. Blind Clubfoot was beginning to stoop then and grow weaker; he grew as lean as a hungry dog. And his fear of Marmalade Mule seemed different, and greater. He no longer had that same fierce, all-consuming fury to live; he was no longer quite so peremptory in demanding his rights—the ferocious right to beg.

It seemed that his fear of her made him whine complaints and plead with Marmalade Mule. And yet she was gentler with him every day, out of pity for his being good for nothing. But he didn't believe she pitied him, could not recognize her feeling for what it was; he trusted neither her nor us. The emotions people feel for one another are usually capricious and exaggerated and come too late. He whispered, as in a dissembling, impersonal way he begged forgiveness; did you notice? But Marmalade Mule always heard him without showing that she did. She tried not to look at him. I know you never noticed any of this. But now you felt a little safer, a little less

worried, for it seemed likely that you would soon be rid of what you hated, what so damnably sickened and pursued you.

I was told that he once tried to kill her. It may have been at a time when his fear of her became uncontrollable for some unfathomed reason. He was already in pretty bad shape when he fell sick of a violent fever. He sat down on the curb, gasping for breath. Then, suddenly, he sprang up awkwardly, without the help of his staff, howling and bellowing, as excited as a dog that's been waked up suddenly. He pulled his knife out of its sheath and, stropping it, advanced dementedly, veritably blindly, and in his insane fury tried to strike her. She stayed perfectly still where she was. Is it possible that she was not afraid? She looked off in the direction of nothing. If he had hit the mark by some chance, he'd have cut her to ribbons. But soon he realized that his knife would never find her, and he felt completely forsaken and alone. Fear froze the marrow in every bone in his body. The knife fell from his hand. His fear could find no eyes to fill.

And he groaned and wept: "Mother . . . Mamma . . . oh, Mother!" he implored in a whine as he fell to the ground, his superfluity of fury drained away. He shivered and sat trembling, like meadow grass blown by a wind. He was stuck in the neck of the funnel, sure enough. Marmalade Mule came to him without a word, without a murmur. She picked up his hat, dusted it off, and replaced it on his head, and took his knife and put it back again in its old sheath at his waist. Clubfoot seemed to grow smaller from pain and trembling, shrinking like some wild forest creature. Perhaps she had tears in her eyes; she may have said sadly, with terrible tenderness:

"My son . . ." and she looked beyond him and said something quite different, as if she were speaking to Old Bogey, weeping for that husband whom fate took from her by her own hand. You'd probably rather not know about that; safe in the midst of that devil's chaos, you know nothing. And what good will it do you to hear? No one ever understands anyone else nor will ever understand anything; and that's a fact.

Anyhow, the two of them stayed until nightfall—in fact, until well into the night—in a nearby deserted place on a bank near a fence. Did anyone help them? They say he suffered horribly, unbearably, suffocating from his inability to breathe. There was clearly no hope that he was not dying. He threw himself about in convulsions. None of you saw him draw his last evil breath as dawn broke. No, but you gravely affirm what you imagine is true, that before the night was spent Marmalade Mule had strangled the poor devil to keep him from suffering any longer, and that the marks of her dug-in nails and fingers were found on the neck of the corpse. The only reason she was not accused of murder and arrested was that you were too relieved to see the last of her. And so she went with Club-foot to his last resting place, as silent as she had always been. Did you despise her even then, at a distance?

Afterward she went away, in bitterness, with no farewells from anyone, stumbling and tired. Without offering her even some grudging bit of charity, you watched her go, sent her off as a scapegoat—in expiation. Ugly, furious, wolfish, emaciated; you expelled her from your judging hearts. But aren't you even going to go out to retrieve her dead body so that you can bury her, all contrition, with wailing and baked funeral meats? It won't

be hard to find her where she fell, not a league from here. She was bound a long way off, bound so far, burning, alone and lonely, on her legs so thin for walking, walking. What I am telling you is all true. So never forget, commit to memory, tell your children and your children's children, what you saw with these voraciously fearful eyes of yours and could neither prevent, nor understand, nor forgive. Tell how, just as she left the village, she found, at the end of the street, the carcass of a dead dog, abandoned and already beginning to rot, and slinging it across her bent back, carried it off. Did she do it to free the village of the danger of pestilence? Out of pity, and in order to give the animal burial in the earth? Or so that she might have something to hold in her arms in the hour of her great solitary death? Think about her, meditate on her, meanwhile.

THE ALDACIOUS
 NAVIGATOR

It was on the morning of a misty, drizzly day, when nothing much seemed to be happening around the hearth in the open kitchen on the porch behind the little house. It's like that, so nice, in the country. Mamma, still in her robe, told Maria Eva to fry some eggs with cracklings and peel the ripe papayas. Mamma, the loveliest, the best. Pele's slippers would have fitted on her tiny feet. Her hair beamed silent gold. The three little girls, the apples of her eye, were playing with their dolls. Gypsy, Pele, and Imp—all blossoms on one branch. Only Zito was an outsider; he was just a cousin. Rainy midmorning wrapped in tints of green: the fluffy-fluffy sprinkle that makes you a kind of prisoner on the porch or in the house, surrounded by all that mud. You could still see the gully, the chicken yard, the great big crooked cashew tree, a piece of a hill

—and the far distance. Black Nurka was asleep. Mamma watched the three little girls and the boy with long glances full of pride. Especially Imp, the youngest. Because Imp sometimes played tricks.

Not then, though. Imp had installed herself, quicksilver quiet, on top of a crate of potatoes. All crisscross with her legs in an X, she was busy with the box of matches. This is how you saw Imp: first her long, straight, copper-blond hair, and then diminutive things glimpsed within its masses: her not-long face, the sharp little profile, a tiny caressable nose. Gradually she stopped being still and began to flutter like a swallow, peeping out at the shee-shee-shee and the soaking wet landscape—her eyelashes going flicker-flicker. But you couldn't see much, she said, between the rain-strands. "It's raining so hard it'll freeze me!" Then she stretched and kicked up her legs, knocking against various objects with her feet. "Oh, ouch!" rolling in the hands of bananas, with her navel showing. Pele helped her straighten herself out. ". . . And the cashew tree still makes flowers," she added, noticing that the tree's work was never interrupted even by days and days of raininess, the foggy drizzle and the pale morning in the sky. Mamma was measuring out sugar and flour for a cake. Diligent Pele tried to help. Gypsy was reading a book; she did not have to turn the pages when she read.

Gypsy and Zito stayed a little apart from each other, not being on very good terms since a big, ugly quarrel the day before. Pele was the brunette of the family, with remarkable eyes. Gypsy was a pretty girl if there ever was one: a portrait in miniature of Mamma. Zito mumbled

over thoughts he did not dare express, jealous thoughts; he had given way to jealousy, of what or of whom he did not know. Imp sprang up in a pirouette. "I know why an egg's like a skewer!"—she was always concocting riddles. But she wouldn't tell the answer to a soul. That's the way Imp was: not touched in the head, but full of secrets. And infinitesimal worries: "My head's hot today"—when she didn't want to study. And then: "I'm going to learn geography." Or: "I wish I knew about love . . ." It was Pele who burst out laughing. Gypsy and Zito raised their eyes, startled. They nearly, nearly looked at each other, their eyes not quite meeting. Gypsy, who was sure she was right, was pouting. But Zito did not want to be angry any longer; he could hardly stand it. When he eyed Gypsy on the sly, she all at once looked even prettier, and ready to fly away.

"If you don't know about love, can you read grown-up novels?" speculated Imp. "Hmmm? You can't even read your catechism." Pele flicked her sister with just a light touch of scorn; but Pele was never unkind and only pinched gently; there was always a smile in her voice. Imp, piqued, quipped: "Smarty! I read all thirty-five words on the matchbox label, so there." She loved to make nonsensical little pronouncements in a superior tone and with great vigor of expression: "Zito, is a shark *hahucinated*? or *explicit*? or a *demagogue*?" Maker of poetry that she was, she loved to drag in those serious words which light up long clearings in the darkness of our ignorance. Zito did not answer: all at once he felt desperate and quarrel-some culpable. He longed to take his leave theatrically, under the rainy rain; he was bursting with anger. But Imp

had the gift of apprehending tenuous, shadowy things and appropriating and reflecting them in herself—the thingness of things and the peopleness of people. “Zito, couldn’t you be the inglorious pirate sailor in an unpaired ship, sailing far, fa-a-ar away, the navigator nevermore, for everyone?” Zito smiled with a resolute air. Gypsy started, held the book with both hands, hesitated. Mamma gave Pele the bowl to beat the eggs in.

But Imp rested her face on her hand, caught up now in her tale, giving way to the flood of storytelling: “The Aldacious Navigator, the valetudinarian, sailed off to discover new lands. He sailed in a fraudulent ship, too. All alone. Those places were a long way off on the ocean. The Aldacious Navigator missed his mother, and his brothers and sisters, and his father. But he didn’t cry. He respectfully had to go. He said: ‘Will you really forget me?’ The day came when his ship was ready to go. The Aldacious Navigator didn’t turn his back on the people left behind. And the people still waved their white handkerchiefs. Finally there was no more ship to see, only the rest of the ocean. Then one of them thought and said: ‘He’s going to discover places we’ll never find. . . .’ Then—and then another one said: ‘He’ll discover all those places, and then he’ll never come back again.’ And then another one thought and thought, circumferentially, and said: ‘Then he must be mad at us inside, without knowing it.’ Then they all cried very hard and went sadly back home to supper.”

Pele lifted the spoon: “You’re an ‘aldacious’ little silly.” “And you’re a false hypocrite,” Imp cried rudely. “Why did you make up that silly story, dopey, dopey?” Gypsy said angrily, because she was hurt. “Because it may have a

happy ending, that’s why!” Nurka barked. Was Mamma mad too, because Imp had knocked over the coffeepot and some other things with her foot? Then Imp said reflectively: “It’s better to talk through your hat than keep foolishness under it. . . .” Then she closed her green eyes, solemnly repentant for her rambunctious behavior. She probably heard nothing but the sizzling rain that sounded like something frying.

The morning was a sponge. But Pele must have said ten prayers to St. Anthony while she was beating the eggs, for a miracle blossomed softly. The weather began to clear, though it was still only March, with its usual rains. Gypsy and Zito sighed at each other. The hens were let out of the chicken coop and the turkey turned loose. Nurka bounded off. Could the sky actually be turning blue?

Mamma was going to visit a sick woman, the wife of the tenant farmer Zé Pavio. “Oh, are you going without us or within us?” asked Imp. Mamma, so as not to laugh nor yet to ignore her, chaffed her gently: “What a crazy little girl!” Hers was a voice of sweet open vowels. The morning turned flowery. The children asked permission to go and see the brook overflowing its banks. Mamma gave her consent; they weren’t little apron-string girls any more. They burst into rejoicing. But someone would have to go along to see that they didn’t forget and go too near the dangerous water. The stream there was very high. And wasn’t Zito the very person to go with them, already half a man, trustworthy and responsible? The gloom had lifted from the air. But they had to put on warmer clothes. “Oh, the bubbly bubbles!” Imp was merrier than any of them, joyful as if, if, if: a little girl who was more like a

bird. "Go with God," said Mamma oracularly, in her lilting voice. When she spoke, a gush of blessings rained onto them. The little family separated.

The path they had to follow to get to where they were going first climbed subvexly up the steep little knoll. The two umbrellas followed it. Under one—in front—Imp and Pele. Under the other, Zito and Gypsy. There was only some leftover rain, a murmuring drizzle. Nurka ran blackly and then doubled back, an unbottled, happy dog. If you turned around you could see the little white house with a blue-green stripe, the smallest and prettiest of all, of all. Zito gave Gypsy his arm; sometimes, often, their hands met. Pele seemed taller, elegant. Agile little Imp, in her coleopterous jacket, walked with her toes turned in like an intrepid little parakeet.

As they crossed the hill, Zito and Gypsy kept an awkward silence full of feeling. Yes, they had made up now and were trying out their happiness; for them the outing was a matter of emotion. Now they were going down the other side of the little hill, very carefully because it was slippery and there were mud puddles, but also so as not to step in what Imp called "the bovine"—tall cylinders of mushroom-covered dung. Cows often did pass there—"cowardly cows"; and Imp fell down. She said that Mamma had told them to be brave and sensible. But that was a fib. And then: "Well, now I've got myself dirty, so I cannot be careful any more." She ran down the lower slope with Nurka in the green, green grass. Pele scolded her: "Are you going to look for an audacious navigator?" But there was more to it than that. Meanwhile, in the wetness, in the light, the flat grassland bloomed: daisies be-

wilderingly mingled, their centers surrounded by fluttering eyelids.

The place they wanted to get to was the little cove where the creek makes a delta. Below it, in the clumped bamboos and the gravel pit at the edge of the river, they heard the water snorting and whoofing. Because the river was growing rough and boisterous, so was the creek, its estuary too full of refuse, dammed up, crested with wavelets—it roared like a great bore. "Old wind puffer!" Imp shouted at it. Its last bit of sand disappeared under a dancing tablecloth of foam, the boiling bubbles beautifully random. Imp looked and learned it all by heart. She thrust in bamboo wands, marking places to measure the water as it rose. But its seething reminded her of other things. Imp did not like the sea: "It doesn't have a pattern. The wind won't let it. It's too big. . . ." She wished she had brought bread for the fishes. "Fish, on a day like this!" Pele was doubtful. Imp's thoughts wandered off again. "The waterfall is a little wall of water. . . ." She said the island in the river there in front of them was the Isle of the Alligators. "Did you ever see any alligators there?" teased Pele. "No, but you never saw an alligator not be there either. All you can see is the island. So the alligator might be there or he might not." But Imp, with Nurka at her side, had already seen, with her two bird's eyes, everything that was visible from where she stood. Making a thousand and one superfluous movements, the water was gradually rising and growing wider.

They sat down nearby, not on the ground or on fallen tree trunks because they were rainy and wet. On a stone just big enough for two, Gypsy and Zito could have sat

for hours, talking desultorily as banal people do. Pele had gone off to pick a bunch of flowers. It was not drizzling any more. Imp was jumping up and down again. She said that the day was very recitable. Going back to the bank, the greenest possible bank, she began to throw stones as far as she could for Nurka to fetch. Then she crouched down for a change; it looked as if she had on only one shoe. But then, without getting up, she spun around on her tiny feet, wanting Gypsy and Zito to listen to her. She stared at them.

"The Aldacious Navigator didn't like the sea! But he had to go anyway. He loved a girl, a thin girl. But when the wind blew, the sea came up and took his boat with him inside it, scrutinizing. The Aldacious Navigator couldn't do a thing about it; there was only the darned preliminary ocean all around him. The Aldacious Navigator thought about the girl all the time. Love is original. . . ."

Gypsy and Zito smiled and laughed at the same time. "For goodness' sake! Are you still on that subject?" It was Pele, back with a great heap of flowers which she held like a shield. Imp pantomimed a "hah!" and stubbornly went on with her tale: ". . . The crew came . . . no, not yet. And then it rained and rained. The sea filled up, it was an instructive scheme. . . . There was nowhere for the Aldacious Navigator to run and hide, and the ship was falling to pieces. The ship was parabulating. . . . He was so scared he hardly had time to think about the girl he was circumspically in love with. He was just prevaricating. . . . Love is singular. . . ."

"And then?"

"The girl was parallel, away far off, all alone, she had

to stay there; really, the two of them were on the two tips of homesickness. . . . Love, that is . . . the Aldacious Navigator was in total, titular danger. . . . there was no hope. . . . The Aldacious . . . the Aldacious . . ."

"Yes. All right. And then what?" Pele challenged her. "Then what? Then . . . and then . . . I'll explain it! All right. Then he turned on the ocean light. That was it. He had made an arrangement with the lighthouse man. . . . That's what he did. And . . ."

"Unh-unh, that doesn't count! You can't make up a new character at the end of the story. Phooey! And—look at your Aldacious Navigator. There he is."

They looked. It was he: a sizable lump of cow dung, partly dried, a bucolic offering on the slimy ground at the edge of the grass—flat, abandoned. On its little eminence had sprouted a mushroom with a thin, flexible stalk, quite long: the little white hat above it swayed pertly. The edge of the floodwater was almost upon it.

Imp made a face. But just then Pele's bouquet came undone and a few flowers fell to the ground. "Oh! Yes it is, it really is!"—and Imp leaped into action, swift to take advantage of any opportunity. She caught up the little yellow flowers—Johnny-jump-ups, goldenrod, and daisies—and stuck them into the crusted crown of the object. "Aren't there any blue flowers today?" she asked. Everyone laughed in unison, and Gypsy and Zito clapped their hands. "Now then. It's the Aldacious Navigator"—and Imp stuck him full of things: bamboo leaves, little branches, twigs. The "bovine" was being transfigured.

Just then they heard a faraway rumble: thunder dragging its furniture. Imp was terribly afraid of thunder. She

drew closer to Gypsy and Zito. And to Pele. Gentle Pele, who asked: "Well? Isn't there any more story? Is that all?"

"Well, all right, I'll begin again. The Aldacious Navigator was in love with the girl all over again. So . . . all of a sudden he was ashamed of being scared, he grew brave and wasn't afraid any longer. He gave an omnipotent leap. . . . From afar off he grabbed the girl and hugged her. . . . That's what he did. It was the ocean that was dumfounded. Oh, heck! The Aldacious Navigator, that's the whole tale. Now it's really finished: I've written 'The End!'"

The water had almost reached the Aldacious Navigator; the first wave to come along would bump it. "Will he go so sea?" asked Imp anxiously. She was standing very straight. A light breeze tickled her, patted her face, her lips, yes, and her ears and hair. The rain, far off, was postponed.

Whispering and looking thoughtfully at each other, Gypsy and Zito were poised on the edge of reality. "It's so nice today, isn't it? Everything, all of us getting along so well, everyone happy. . . . I like this weather." And: "So do I, Zito. Are you going to come back often?" And: "I sure will if I can." And: "Zito, could you do what the Aldacious Navigator did? Go discover other lands?" And: "Maybe he went because the other lands are even nicer. . . ." And so the two of them said big things in little words, you to me, I to you, and so on. For all that they were so happy, something else struggled confusedly inside them—rose-love-thorns-heartache.

But now the water rushed up to the Aldacious Navi-

gator, to and fro and away, the spume surrounding it and beginning to drench it. Behold the Aldacious Navigator, circumnavigable though still on terra firma; the soil still kept it from breaking away entirely. Imp added still more adornments. Even Gypsy and Zito lent a hand. And Pele. Now the object was completely transformed—highly colored, extravagant, decked with leaves and flowers. "He's going off to discover new lands." "No, Imp. Don't make fun of serious things." "Well for heaven's sake! Why not?" Then Gypsy pensively proposed: "Shall we send a message with him?" Send something out to sea? They all wanted to. Zito added a coin. Gypsy a hairpin. Pele a piece of chewing gum. Imp—a spitball: that was her style. And what about the story? Would there still be time to tell the real, true story? Well—

"Now I know. The Aldacious Navigator didn't go by himself: so there! He sailed with the girl that they were in love and they went on board the ship, strictly. That's it. The ocean carried them aesthetically along. They went in the ship without being alone, and the ship was nicer and nicer, the ship . . . That's what it was. And it turned into fireflies."

That's what it was. A terrible thunderclap filled heaven and earth, unconquerable. The sky grew overcast. Imp and the thunder were both choked off. Would she fall into an "unimpaired" abyss—the void of the thunder? Nurka came barking to her aid. Gypsy, Pele, and Zito, too, ran to protect her. But just then a fairy figure appeared unexpectedly against the flowers.

"Mamma!"

Imp flung her arms around her mother's neck. Mamma

84 JOÃO GUIMARÃES ROSA

stroked the little girl's head, as if she were a squirrel holding a nut. Imp laughed without flickering her eyelashes. And Pele cried:

"Look! Right this minute! There goes the Aldacious Navigator!"

"Hey!"

"Oh!"

Aldacious! He was off. Bobbing, dipdancing, foamy waters bearing him away, the Aldacious Navigator waded off downstream forever, with his leafy branches, his flowers, and the long, dignified, graceful mushroom with its dewdrop—one glistening little drop—at the very pinnacle of a lump of dried cow shit.

Imp's heart was touched. Then, recovering herself, she said: "Mamma, now I know something else: the only thing like an egg is a skewer!"

The rain came down again in torrents.

And the umbrellas opened their wings.

❁ THE THIRD BANK OF THE RIVER

FATHER WAS a reliable, law-abiding, practical man, and had been ever since he was a boy, as various people of good sense testified when I asked them about him. I don't remember that he seemed any crazier or even any moodier than anyone else we knew. He just didn't talk much. It was our mother who gave the orders and scolded us every day—my sister, my brother, and me. Then one day my father ordered a canoe for himself.

He took the matter very seriously. He had the canoe made to his specifications of fine *vinhático* wood; a small one, with a narrow board in the stern as though to leave only enough room for the oarsman. Every bit of it was hand-hewn of special strong wood carefully shaped, fit to last in the water for twenty or thirty years. Mother railed at the idea. How could a man who had never

fiddled away his time on such tricks propose to go fishing and hunting now, at his time of life? Father said nothing. Our house was closer to the river than it is now, less than a quarter of a league away: there rolled the river, great, deep, and silent, always silent. It was so wide that you could hardly see the bank on the other side. I can never forget the day the canoe was ready.

Neither happy nor excited nor downcast, Father pulled his hat well down on his head and said one firm goodbye. He spoke not another word, took neither food nor other supplies, gave no parting advice. We thought Mother would have a fit, but she only blanched white, bit her lip, and said bitterly: "Go or stay; but if you go, don't you ever come back!" Father left his answer in suspense. He gave me a mild look and motioned me to go aside with him a few steps. I was afraid of Mother's anger, but I obeyed anyway, that time. The turn things had taken gave me the courage to ask: "Father, will you take me with you in that canoe?" But he just gave me a long look in return: gave me his blessing and motioned me to go back. I pretended to go, but instead turned off into a deep woody hollow to watch. Father stepped into the canoe, untied it, and began to paddle off. The canoe slipped away, a straight, even shadow like an alligator, slithering, long.

Our father never came back. He hadn't gone anywhere. He stuck to that stretch of the river, staying halfway across, always in the canoe, never to spring out of it, ever again. The strangeness of that truth was enough to dismay us all. What had never been before, was. Our relatives, the neighbors, and all our acquaintances met and took counsel together.

Mother, though, behaved very reasonably, with the result that everybody believed what no one wanted to put into words about our father: that he was mad. Only a few of them thought he might be keeping a vow, or—who could tell—maybe he was sick with some hideous disease like leprosy, and that was what had made him desert us to live out another life, close to his family and yet far enough away. The news spread by word of mouth, carried by people like travelers and those who lived along the banks of the river, who said of Father that he never landed at spit or cove, by day or by night, but always stuck to the river, lonely and outside human society. Finally, Mother and our relatives realized that the provisions he had hidden in the canoe must be getting low and thought that he would have to either land somewhere and go away from us for good—that seemed the most likely—or repent once and for all and come back home.

But they were wrong. I had made myself responsible for stealing a bit of food for him every day, an idea that had come to me the very first night, when the family had lighted bonfires on the riverbank and in their glare prayed and called out to Father. Every day from then on I went back to the river with a lump of hard brown sugar, some corn bread, or a bunch of bananas. Once, at the end of an hour of waiting that had dragged on and on, I caught sight of Father; he was way off, sitting in the bottom of the canoe as if suspended in the mirror smoothness of the river. He saw me, but he did not paddle over or make any sign. I held up the things to eat and then laid them in a hollowed-out rock in the river bluff, safe from any animals who might nose around and where they would be kept dry in rain or dew. Time after time,

day after day, I did the same thing. Much later I had a surprise: Mother knew about my mission but, saying nothing and pretending she didn't, made it easier for me by putting out leftovers where I was sure to find them. Mother almost never showed what she was thinking.

Finally she sent for an uncle of ours, her brother, to help with the farm and with money matters, and she got a tutor for us children. She also arranged for the priest to come in his vestments to the river edge to exorcise Father and call upon him to desist from his sad obsession. Another time, she tried to scare Father by getting two soldiers to come. But none of it was any use. Father passed by at a distance, discernible only dimly through the river haze, going by in the canoe without ever letting anyone go close enough to touch him or even talk to him. The reporters who went out in a launch and tried to take his picture not long ago failed just like everybody else; Father crossed over to the other bank and steered the canoe into the thick swamp that goes on for miles, part reads and part brush. Only he knew every hand's breadth of its blackness.

We just had to try to get used to it. But it was hard, and we never really managed. I'm judging by myself, of course. Whether I wanted to or not, my thoughts kept circling back and I found myself thinking of Father. The hard nub of it was that I couldn't begin to understand how he could hold out. Day and night, in bright sunshine or in rainstorms, in muggy heat or in the terrible cold spells in the middle of the year, without shelter or any protection but the old hat on his head, all through the weeks, and months, and years—he marked in no way the passing

of his life. Father never landed, never put in at either shore or stopped at any of the river islands or sandbars; and he never again stepped onto grass or solid earth. It was true that in order to catch a little sleep he may have tied up the canoe at some concealed islet-spit. But he never lighted a fire on shore, had no lamp or candle, never struck a match again. He did no more than taste food; even the morsels he took from what we left for him along the roots of the fig tree or in the hollow stone at the foot of the cliff could not have been enough to keep him alive. Wasn't he ever sick? And what constant strength he must have had in his arms to maintain himself and the canoe ready for the piling up of the floodwaters where danger rolls on the great current, sweeping the bodies of dead animals and tree trunks downstream—frightening, threatening, crashing into him. And he never spoke another word to a living soul. We never talked about him, either. We only thought of him. Father could never be forgotten; and if, for short periods of time, we pretended to ourselves that we had forgotten, it was only to find ourselves roused suddenly by his memory, startled by it again and again.

My sister married; but Mother would have no festivities. He came into our minds whenever we ate something especially tasty, and when we were wrapped up snugly at night we thought of those bare unsheltered nights of cold, heavy rain, and Father with only his hand and maybe a calabash to bail the storm water out of the canoe. Every so often someone who knew us would remark that I was getting to look more and more like my father. But I knew that now he must be bushy-haired and bearded, his

nails long, his body cadaverous and gaunt, burnt black by the sun, hairy as a beast and almost as naked, even with the pieces of clothing we left for him at intervals.

He never felt the need to know anything about us; had he no family affection? But, out of love, love and respect, whenever I was praised for something good I had done, I would say: "It was Father who taught me how to do it that way." It wasn't true, exactly, but it was a truthful kind of lie. If he didn't remember us any more and didn't want to know how we were, why didn't he go farther up the river or down it, away to landing places where he would never be found? Only he knew. When my sister had a baby boy, she got it into her head that she must show Father his grandson. All of us went and stood on the bluff. The day was fine and my sister was wearing the white dress she had worn at her wedding. She lifted the baby up in her arms and her husband held a parasol over the two of them. We called and we waited. Our father didn't come. My sister wept; we all cried and hugged one another as we stood there.

After that my sister moved far away with her husband, and my brother decided to go live in the city. Times changed, with the slow swiftness of time. Mother went away too in the end, to live with my sister because she was growing old. I stayed on here, the only one of the family who was left. I could never think of marriage. I stayed where I was, burdened down with all life's cumbersome baggage. I knew Father needed me, as he wandered up and down on the river in the wilderness, even though he never gave a reason for what he had done. When at last I made up my mind that I had to know and finally made a firm attempt to find out, people told me

rumor had it that Father might have given some explanation to the man who made the canoe for him. But now the builder was dead; and no one really knew or could recollect any more except that there had been some silly talk in the beginning, when the river was first swollen by such endless torrents of rain that everyone was afraid the world was coming to an end; then they had said that Father might have received a warning, like Noah, and so prepared the canoe ahead of time. I could half-recall the story. I could not even blame my father. And a few first white hairs began to appear on my head.

I was a man whose words were all sorrowful. Why did I feel so guilty, so guilty? Was it because of my father, who made his absence felt always, and because of the river-river-river, the river—flowing forever? I was suffering the onset of old age—this life of mine only postponed the inevitable. I had bed spells, pains in the belly, dizziness, twinges of rheumatism. And he? Why, oh why must he do what he did? He must suffer terribly. Old as he was, was he not bound to weaken in vigor sooner or later and let the canoe overturn or, when the river rose, let it drift unguided for hours downstream, until it finally went over the brink of the loud rushing fall of the cataract, with its wild boiling and death? My heart shrank. He was out there, with none of my easy security. I was guilty of I knew not what, filled with boundless sorrow in the deepest part of me. If I only knew—if only things were otherwise. And then, little by little, the idea came to me.

I could not even wait until next day. Was I crazy? No. In our house, the word *crazy* was not spoken, had never been spoken again in all those years; no one was condemned as crazy. Either no one is crazy, or everyone is.

I just went, taking along a sheet to wave with. I was very much in my right mind. I waited. After a long time he appeared; his indistinct bulk took form. He was there, sitting in the stern. He was there, a shout away. I called out several times. And I said the words which were making me say them, the sworn promise, the declaration. I had to force my voice to say: "Father, you're getting old, you've done your part. . . . You can come back now, you don't have to stay any longer. . . . You come back, and I'll do it, right now or whenever you want me to; it's what we both want. I'll take your place in the canoe!" And as I said it my heart beat to the rhythm of what was truest and best in me.

He heard me. He got to his feet. He dipped the paddle in the water, the bow pointed toward me; he had agreed. And suddenly I shuddered deeply, because he had lifted his arm and gestured a greeting—the first, after so many years. And I could not. . . . Panic-stricken, my hair standing on end, I ran, I fled, I left the place behind me in a mad headlong rush. For he seemed to be coming from the hereafter. And I am pleading, pleading, pleading for forgiveness.

I was struck by the solemn ice of fear, and I fell ill. I knew that no one ever heard of him again. Can I be a man, after having thus failed him? I am what never was—the unspeakable. I know it is too late for salvation now, but I am afraid to cut life short in the shallows of the world. At least, when death comes to the body, let them take me and put me in a wretched little canoe, and on the water that flows forever past its unending banks, let me go—down the river, away from the river, into the river—the river.

❁ THE GIRL

FROM BEYOND

SHE LIVED behind the Sierra of Mim, in the middle of a swamp of clean, clear water, in a place called Fear-of-God. Her father, a small farmer, struggled along with a few cows and a patch of rice; her mother, a native of Urucúia, never put down her rosary, even when she was killing chickens or blessing out somebody. The little girl, named Maria—Nhininha, they called her—was always a little bit of a thing, but she had a big head and enormous eyes.

Not that she ever seemed to stare at things. She stayed quietly in her place, had no interest in rag dolls or other toys, but sat still, hardly moving, wherever she happened to be. "Nobody understands much of what she's talking about," said her bewildered father. It was not so much that she used strange words, although once in a while she would inquire, for instance: "Did she surego?"—but who

or what she was talking about, no one was ever quite sure. Even more baffling was the oddness of her judgments about things, and the embellishments she might exclaim, with a burst of sudden laughter. Sometimes she told snatches of vague, absurd little stories: about a bee who flew up to a cloud; or a great many girls and boys sitting at a long, long table covered with cakes and candy, time without end; or the need to make a list of all the things people lost day after day.

Usually, though, Nhinhinha, who was not yet four years old, caused no one any trouble, and drew hardly any attention to herself except by her perfect calm, her immobility, and her silences. Nothing, no one, appeared to inspire her with any particular affection or distaste. When food was given to her, she sat with a leaf plate in her lap, eating first the meat, the egg, the cracklings, or whatever looked most appetizing and then consuming the rest—beans, cornmeal mush, rice, squash—with artistic slowness. Watching her perpetual imperturbability, one of us would suddenly exclaim in surprise: "Nhinhinha, what are you doing?" and she would reply in a long-drawn-out, mirthful, modulated voice: "I'm . . . ju-ust . . . do-o-oing," with empty spaces between the words. Could it be that she was just a tiny bit simpleminded?

Nothing intimidated her. Hearing her father ask her mother to brew some strong coffee, she would remark smilingly to herself: "Greedy boy . . . greedy boy . . ." and she was in the habit of addressing her mother as "Big girl . . . big girl . . ." which vexed both father and mother. In vain. Nhinhinha would only murmur: "Never mind . . . never mind," sensitive-soft, helpless as a flower. She would answer in the same way when summoned to see

some new thing wonderful enough to excite adults and children alike. Events affected her not at all. She was subdued, but healthy and flourishing. No one had any real power over her; no one knew her likes and dislikes. How could she be punished? There was no way to chastise her. They would hardly have dared to strike her; there was no reason to do so, although the respect she felt toward mother and father seemed, rather, an odd sort of indulgence. And Nhinhinha was fond of me.

We talked together now and then. She loved the night in its heavy dark coat. "So full!" she would exclaim as she looked at the delirious, superhuman stars, which she called "cheep-cheep stars." She repeated "Everything being born!"—her favorite exclamation—on many occasions, with the vouchsafing of a smile. And the air—she said that the air smelled of memories. "You can't see when the wind stops . . ." I remember her in the yard, in her little yellow dress. What she said was not always out of the ordinary; sometimes it was our ears that exaggerated what we heard. "Up so buzzard-high" was only "Up where the buzzard can't fly"—and her small finger would almost touch the sky. She would remark: "*Jabuticaba* fruit come-see-me!" and then sigh: "I want to go there." "Where?" "I don't know." Then she said: "The baby bird's gone away from singing." The birds had been singing, and as time slid by I thought she was no longer listening; then the singing bird stopped. "There's no more birdie," I told her. After that, Nhinhinha called the *sabidá*—the thrush—"Mrs. Birdie No-More." Some of her answers were longer than others: "Me? I'm making me homesick." At other times, when dead relatives were mentioned, she would laugh and say: "I'm going to visit them." I scolded her,

advised her, said she was moonstruck. She eyed me mockingly, with perspective eyes: "Did he surgo you?" I never saw Nhinhinha again.

I do know, however, that she began to work miracles at about that time.

It was neither her mother nor her father who discovered the sudden marvel, but Auantônia. It happened one morning when Nhinhinha was sitting by herself staring at nothing in front of her. "I wish the toad would come." If they heard her at all, they thought she was spinning fairy tales, talking nonsense as usual. Auantônia, out of habit, shook her finger at the child. But at that very moment the little creature hopped into the room, straight to the feet of Nhinhinha—not a toad with a bloated throat, but a beautiful mischievous frog from the verdant marsh, a green, green frog. Such a visitor had never entered the house before. Nhinhinha laughed: "He's weaving a magic spell." The others were amazed, struck dumb with surprise.

Several days later, with the same easy calm, she murmured: "I wish I had a corn cake with guava jam in it." And not half an hour later a stranger woman appeared, having come from a long way off, carrying the guava rolls wrapped in straw matting. Who could understand such a thing, or the new wonders that followed? Whatever she wanted was sure to happen at once. But she wanted very little, and always frivolous, careless things that made no difference one way or the other. When her mother was very sick, suffering pain for which there was no remedy, Nhinhinha could not be persuaded to tell them the cure. She only smiled, whispering her "Never mind . . . never mind," and refused to say any more. But she went slowly

to her mother, hugged her, and kissed her warmly. The mother, staring at her little girl with astonished faith, was cured in a minute. And so they learned that Nhinhinha had more than one way of doing things.

The family decided to keep it a secret, so that malicious persons with ulterior motives, or the merely curious, would not stir up trouble, or the priests and the bishop try to take the child away to a solemn convent. No one would be told, not even the closest relatives. Auantônia and Nhinhinha's parents themselves were not eager to talk about it. They felt an extraordinary fear of the thing. They hoped it was an illusion.

But what began to annoy the father, after a time, was that no sensible advantage was being taken of Nhinhinha's gift. A scorching drought had come; even the swamp threatened to dry up. They tried begging Nhinhinha to ask for rain. "But I can't, *ué*," she said, shaking her head. They insisted: they told her that otherwise there would be nothing left: no milk, rice, meat, candy, fruit, or molasses. "Never mind . . . never mind," she smiled gently, closing her eyes to their insistence and drifting into the sudden sleep of swallows.

Two days later she was willing to ask: she wanted a rainbow. It rained and soon the fairy arc appeared, shining in green and red, really a bright pink. Nhinhinha, no longer subdued, was overjoyed at the refreshing coolness that came at the end of the day. She did something they had never seen her do before: jumped and ran around the house and yard. "Did she see a little green bird?" her parents wondered aloud. As for the real birds, they sang like heralds from another kingdom. But that same day Auantônia scolded the girl harshly, angrily, with such

rudeness that her mother and father were angry and surprised. Nhininha sat docilely down again, inexplicably undisturbed, stiller than ever, thinking her green-bird thoughts. Her father and mother whispered together contentedly about how much help she was going to be to them when she grew up and got some sense into her head, as Providence of course willed that she should.

And then Nhininha fell sick and died. They say it was because of the bad water in those parts. All acts of real living take place too far away.

After that blow had fallen, suddenly every member of the household began to suffer from one illness or another. Mother, father, Auntantônia all realized that they might as well be dead as half dead. It was heartbreaking to see the mother fingering her rosary; instead of the Hail Marys, she could only moan fiercely: "Big girl . . . big girl," over and over. And the father's hands stroked the little stool where Nhininha had so often sat, and which would have broken under the weight of his man's body.

Now they had to send word to the village to build a coffin and make preparations for the funeral, with virgins and angels in the procession. Then Auntantônia plucked up her courage: she had to tell them that on that day of the rainbow, the rain, and the little bird, Nhininha had spoken some wild foolishness, and that was why she had scolded her. It was this: she had said she wanted a little pink coffin trimmed in bright green . . . an evil omen! And now, should they order the coffin made the way she had wanted it?

Her father, in a shower of brusque tears, stormed "No!" If he consented to that, it would seem as if he were to blame; as if he were helping Nhininha to die.

But her mother did want it, and began to plead with the father. At the height of her sobs, however, her face grew serene and smiled a wide smile, a good smile, stopped short by a sudden thought. No, there was no need for them to order the coffin or to explain anything: it was bound to be exactly the way she had wanted it—rose-colored with green funeral trimmings—because it had to be! Because it would be another miracle, the last miracle of her little daughter in glory, Saint Nhininha.