

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
INSTITUTO DE BIOCÊNCIAS, LETRAS E CIÊNCIAS EXATAS

**ALINE MATOS DA CRUZ**

**O TRADUZIR COMO TERCEIRA MARGEM:  
ASPECTOS DA NARRATIVA ROSIANA “CAMPO GERAL”  
NA VERSÃO TRADUZIDA PARA O ITALIANO  
POR EDOARDO BIZZARRI**

São José do Rio Preto  
2012

ALINE MATOS DA CRUZ

**O TRADUZIR COMO TERCEIRA MARGEM:  
ASPECTOS DA NARRATIVA ROSIANA “CAMPO GERAL”  
NA VERSÃO TRADUZIDA PARA O ITALIANO  
POR EDOARDO BIZZARRI**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Celeste Tommasello Ramos

Co-orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Diva Cardoso de Camargo

São José do Rio Preto  
2012

Cruz, Aline Matos da.

O traduzir como terceira margem: aspectos da narrativa rosiana “Campo Geral” na versão traduzida para o italiano por Edoardo Bizzarri / Aline Matos da Cruz. – São José do Rio Preto: [s.n.], 2012.

116 f. : il. ; 30 cm

Orientador: Maria Celeste Tommasello Ramos

Co-orientador: Diva Cardoso de Camargo

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Tradução e interpretação. 2. Tradução literária. 3. Literatura brasileira 4. Língua italiana. 5. Rosa, João Guimarães. I. Ramos, Maria Celeste Tommasello. II. Camargo, Diva Cardoso de. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. IV. Título.

CDU – 81´25

ALINE MATOS DA CRUZ

O TRADUZIR COMO TERCEIRA MARGEM:  
ASPECTOS DA NARRATIVA ROSIANA “CAMPO GERAL”  
NA VERSÃO TRADUZIDA PARA O ITALIANO  
POR EDOARDO BIZZARRI

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, área de Teoria da Literatura, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos  
UNESP - IBILCE  
Orientadora

Profa. Dra. Cátia Inês Negrão Berlini de Andrade  
UNESP - FCL - Assis

Profa. Dra. Lucia Granja  
UNESP - IBILCE

São José do Rio Preto, 17 de agosto de 2012

*Dedico este trabalho ao primeiro João da minha vida,  
sertanejo, exímio contador de estórias  
e personagem principal das que eu inventava: meu vovô,  
que hoje encontra-se encantado, no céu e nas minhas lembranças.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, minha força e amparo em todos os momentos da minha vida, que sempre cuidou de mim, desde o ventre da minha mãe, zelando para que tudo que eu sonhei fosse realizado. Deus é fiel.

Aos meus pais Iraniza e Zacarias, meus alicerces de vida, por entenderem minha distância do lar, por me apoiarem em todas as minhas decisões e me ensinarem que tudo que eu quisesse, com determinação e coragem, eu conseguiria.

Ao meu irmão Alisson, que, mesmo sem saber, motivou-me a superar a saudade e a falta da sua companhia, simplesmente porque o meu esforço foi motivo de orgulho para ele.

Ao Rogério, meu companheiro e parceiro de todas as horas, por sempre querer o meu bem e estar ao meu lado em qualquer situação.

À querida amiga Regiane Rafaela Roda, pela disponibilidade na revisão desse trabalho, bem como por toda a cumplicidade que construímos ao longo desses dois anos, sendo sempre solícita em tudo que eu precisei, mesmo quando minha necessidade era apenas uma simples conversa.

Agradeço também a todos os amigos que direta ou indiretamente torceram por mim e me incentivaram com palavras de apoio e entusiasmo, especialmente à Gisele de Oliveira Bosquesi, pelo auxílio com o resumo em inglês e a querida Denize Guedes dos Santos, a quem eu considero minha irmã, e sei que, mesmo longe, está torcendo por mim.

À Professora Alessandra Rondini, leitora italiana, por toda assessoria linguística e cultural, as quais foram fundamentais na realização desse trabalho, e pelo apoio que, incondicionalmente, me ofereceu desde o momento em que nos conhecemos. Serei sempre grata por tudo.

À minha Orientadora Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos, por todos os conselhos e direcionamentos, os quais foram essenciais para que eu alcançasse mais essa conquista.

À minha Co-orientadora Profa. Dra. Diva Cardoso de Camargo pelos novos conhecimentos que me proporcionou aprender ao longo desse trabalho.

Agradeço ainda a Profa. Dra. Cátia Inês Negrão Berlim de Andrade, cujo incentivo foi essencial para que eu decidisse ingressar no Mestrado e às Professoras Doutoras Claudia Zavaglia e Lucia Granja pelas valiosas sugestões teóricas e metodológicas, por ocasião do Exame Geral de Qualificação.

Agradeço ainda ao Programa de Pós Graduação em Letras do IBILCE, aos funcionários da Seção de Pós-Graduação e da Biblioteca por todo suporte e esclarecimentos.

Agradeço a CAPES pela bolsa concedida (set./2010 - mar./2012).

*“O que deve aumentar a dor-de-cabeça do tradutor  
é que: o concreto, é exótico e mal conhecido;  
e, o resto, que devia ser brando e compensador,  
são vaguezas intencionais, personagens e autor  
querendo subir à poesia e à metafísica,  
juntas, ou, com uma e outra como asas,  
ascender a incapturáveis planos místicos.  
Deus te defenda.”*  
(Guimarães Rosa em carta a Edoardo Bizzarri)



## RESUMO

Este trabalho pretende analisar três aspectos temáticos da narrativa rosiana “Campo Geral”, a saber, o *olhar*, enquanto representação da inadequação de Miguilim perante a vida; as *estórias*, como símbolo de sua sensibilidade poética; e a *religiosidade*, no que tange ao desenvolvimento de sua fé ao longo do texto. Com o intuito de observarmos como o tradutor Edoardo Bizzarri os reescreveu na língua italiana, nosso objetivo é o de refletir sobre o texto em italiano, partindo das seguintes questões: como se deram as escolhas do tradutor com relação aos vocábulos cujo significado é desconhecido ou diversificado para o leitor italiano? Suas soluções tradutórias seriam mais explicativas ou criativas? Para tanto, buscamos entender o ato de traduzir como sendo uma analogia da terceira margem, ou seja, como uma ação que perpassa tanto a língua de partida (margem de cá), quanto à de chegada (margem de lá), fazendo da tradução uma linguagem própria, que se constrói em meio as diferenças entre as línguas. Dessa forma, para embasarmos nossa proposta, partimos de alguns aportes teóricos propostos por Walter Benjamin (2001), no que diz respeito à questão da traduzibilidade de cada texto, e de Antoine Berman (2007), ao enxergar a tradução como sendo experiência nela mesma, ou seja, que nasce da vivência de quem a está conduzindo. Nesse sentido, nossa metodologia configurou-se dentro do tema proposto, levantando as principais características do texto original e analisando-as em concomitância com o texto traduzido, além disso, recorreremos ao uso das ferramentas computacionais do programa *WordSmith Tools*, propostas pela Linguística de Corpus, com as quais pudemos ter acesso às palavras-chaves relacionadas aos temas em questão, bem como às linhas de concordâncias e número de recorrência dessas palavras no texto. Sabendo que os livros de Guimarães Rosa são repletos de imagens locais e de construções linguísticas apuradas, observamos que as opções tradutórias de Bizzarri procuraram manter a especificidade da narrativa rosiana, mas com algumas adaptações, aproximações, ou mesmo explicações dos vocábulos em que as diferenças linguístico/culturais prevalecem.

**PALAVRAS CHAVES:** Guimarães Rosa, Edoardo Bizzari, Tradução Literária, Linguística de Corpus, Miguilim.

## ABSTRACT

*The present study aims at analyzing three thematic aspects of ‘Campo Geral’, by Guimarães Rosa. Those are: the look, as representing Miguilim’s unfitness towards life; the stories, as a symbol of his poetic sensitivity; and the religiosity, regarding his faith development throughout the text.*

*In order to observe how the translator Edoardo Bizarri rewrote them in Italian, our goal is to think about the text in Italian, posing the following questions: what lead the translator’s lexical choices when facing words the meaning of which are unknown or diverse for the Italian reader? His translation solutions are more explanatory or creative?*

*In order to conduct such research, we sought to understand the act of translating as an analogy for the third margin. In other words, it is an action that goes through the source language (this margin) and the target language (that other margin), making the translation a new language that shines through even the differences between both languages. Therefore, we used some of the concepts by Walter Benjamin (2001) as a theoretical basis regarding the ability of being translated in each text, and by Antoine Berman (2007), for whom the translation is an experience itself born from the translator’s active experience.*

*Our methodology was shaped within the proposed topic, indicating the main features from the source text and analyzing them at the same time as the translated text. Besides that, we used tools from the program WordSmith Tools, related to the Corpus Linguistics, with the aid of which we could have access to the keywords related to the topics in question, as well as to concordance lines and number of occurrences in the text.*

*Knowing that the books by Guimarães Rosa are full of local images and refined linguistic constructions, we observed that the translation options by Bizarri seek to maintain the specificity of rosiana narrative, with the exception of a few adaptations, approximations, or even explanations of the words in which the linguistic and cultural differences prevail.*

**KEYWORDS:** *Guimarães Rosa, Edoardo Bizarri, Literary Translation, Corpus Linguistics, Miguilim*

## RIASSUNTO

*Il presente lavoro intende analizzare tre aspetti tematici dell'opera "Campo Geral" di Guimarães Rosa, ovvero lo sguardo come rappresentazione dell'inadeguatezza di Miguilim nei confronti della vita, le storie come simbolo della sua sensibilità poetica e la religiosità per quanto riguarda lo sviluppo della sua fede nel corso del testo. Nell'osservare il modo in cui il traduttore Edoardo Bizzarri li ha resi nella lingua italiana, ci si è posti come obiettivo la riflessione sul testo tradotto partendo dai seguenti interrogativi: che tipo di scelte ha fatto il traduttore in relazione agli elementi lessicali il cui significato risulta essere sconosciuto o diverso per il lettore italiano? Le sue scelte sono più chiarificatrici o creative? Si è cercato, pertanto, di intendere la traduzione come metafora del "terzo margine" ossia come un'azione che supera sia la lingua di partenza (margine di qua) che quella di arrivo (margine di là), facendo della traduzione un linguaggio specifico che si sovrappone anche alle differenze tra le lingue. La base della presente ricerca consiste in alcuni apporti teorici proposti da Walter Benjamin (2001) per quanto riguarda la questione della traducibilità di qualunque testo e di Antoine Berman (2007) quanto riguardo alla visione della traduzione come esperienza in sé, vale a dire che nasce dall'esperienza di vita di chi la sta facendo. La metodologia è stata elaborata nell'ambito del tema proposto, rilevando le principali caratteristiche del testo originale e analizzandole contemporaneamente nel testo tradotto. Si è inoltre fatto ricorso agli strumenti informatici del programma WordSmith Tools proposti dalla Linguistica di Corpus, grazie ai quali è stato possibile avere accesso alle parole chiave legate ai temi in questione, alle linee di concordanza e al numero di occorrenze di tali parole presenti nel testo. Tenendo presente che le opere di Guimarães Rosa sono ricche di immagini specifiche del Sertão e di costruzioni linguistiche elaborate, si è osservato che le scelte di Bizzarri hanno permesso di mantenere la specificità della narrativa rosiana anche se con alcuni adattamenti, uso di termini simili o spiegazioni dei vocaboli per i quali prevalgono le differenze linguistico-culturali.*

**PAROLE CHIAVE:** *Guimarães Rosa, Edoardo Bizzarri, traduzione letteraria, Linguistica di Corpus, Miguilim.*

## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

	<i>Página</i>
<b>Figura 1</b> <i>Word List</i> TO.....	50
<b>Figura 2</b> <i>Word List</i> TT.....	51
<b>Figura 3</b> <i>Concord</i> TO.....	52
<b>Figura 4</b> <i>Concord</i> TT.....	52
<b>Figura 5</b> <i>Ralador de Mandioca</i> .....	81

## ÍNDICE DE TABELAS

		<i>Página</i>
Quadro 1.	Número de ocorrências das palavras referentes à “visão” (TO e TT).....	58
Quadro 2.	Linha de concordância do verbo “enxergar” e sua tradução para o italiano.....	59
Quadro 3.	Linha de concordância do verbo “vigiar” e sua tradução para o italiano.....	59
Quadro 4.	Linha de concordância sobre o reflexo da personalidade por meio do olhar.....	62
Quadro 5.	Linha de concordância referente aos indícios da miopia de Migulim.....	64
Quadro 6.	Linha de concordância sobre a percepção da beleza do Mutúm...	65
Quadro 7.	Linha de concordância sobre a relação entre Miguilim e o pai.....	66
Quadro 8.	Linha de concordância sobre o momento em que Miguilim experimenta os óculos pela primeira vez.....	68-69
Quadro 9.	Número de ocorrências das palavras estória (TO) e <i>storia</i> (TT)....	83
Quadro 10.	Linha de concordância sobre o uso do vocábulo <i>favola</i> no (TT)....	84
Quadro 11.	Linha de concordância sobre a tradução de alguns nomes próprios.....	85-86
Quadro 12.	Linha de concordância do trecho em que a estória é usada como subterfúgio por Miguilim.....	88
Quadro 13.	Linha de concordância sobre as estórias inventadas pelo próprio Miguilim.....	89
Quadro 14.	Linha de concordância sobre a estória da Cuca Pingo-de-Ouro...	91
Quadro 15.	Número de ocorrências das palavras referentes à entidades religiosas no (TO) e (TT).....	97
Quadro 16.	Linha de concordância sobre o uso de <i>diavolo</i> na tradução de diferentes expressões.....	99
Quadro 17.	Linha de concordância sobre o uso de <i>Dio</i> na tradução da expressão “cruz”.....	101
Quadro 18.	Linhas de concordâncias sobre algumas referências a Deus no TO e no TT.....	101-102
Quadro 19.	Linhas de concordâncias sobre diversidade religiosa entre os personagens Mâitina e Vó Izidra.....	104-105

## SUMÁRIO

	<i>Página</i>
1. <b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
2. <b>A TRADUÇÃO DA OBRA ROSIANA COMO ANALOGIA DA TERCEIRA MARGEM</b> .....	21
2.1 <b>Guimarães Rosa e Bizzarri: quem é quem no plano da tradução?</b> .....	24
2.2 <b>Walter Benjamin: Traduzibilidade, afinidade e liberdade</b> .....	30
2.3 <b>Antoine Berman: A tradução como experiência e reflexão</b> .....	35
3. <b>ROSA FABULISTA, ROSA FABULOSO</b> .....	37
3.1 <b>Língua e linguagem em Guimarães Rosa</b> .....	43
4. <b>DE UMA MARGEM A OUTRA: A ANÁLISE</b> .....	47
4.1. <b>Percurso metodológico</b> .....	47
4.2. <b>Vistas curtas, passagens: uma travessia por “Campo Geral” sob o olhar atento do pequeno Miguilim</b> .....	54
4.2.1. <i>O olhar na tradução de Bizzarri</i> .....	58
4.3. <b>Ave estórias</b> .....	71
4.3.1. <i>A tradução das estórias em versos</i> .....	75
4.3.2. <i>A tradução das micro-estórias de “Campo Geral”</i> .....	83
4.4. <b>O cristão e o pagão como marcas de religiosidade em “Campo Geral”</b> ....	93
4.3.1. <i>Presença religiosa na tradução de Bizzarri</i> .....	97
6. <b>CONCLUSÃO</b> .....	109
7. <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	113

## 1. INTRODUÇÃO

João Guimarães Rosa<sup>1</sup> nasceu na cidade mineira de Cordisburgo em 27 de junho de 1908. Era o primeiro dos seis filhos de D. Francisca e do Sr. Florduardo que, além de comerciante, também era caçador de onças e contador de estórias<sup>2</sup>. Aliás, foi em meio a essas estórias, também contadas pelos clientes e frequentadores da venda de seu pai, que o menino Joãozinho cresceu e se apaixonou por elas, demonstrando desde pequeno um forte interesse pela leitura, “é lembrado como um menino de memória que estava sempre lendo” (COSTA, 2006, p. 11). Antes dos nove anos de idade, Rosa descobriu que era míope por meio da chegada de um médico à cidade de Curvelo, assim como na história de seu personagem Miguilim em “Campo Geral”. Tal semelhança fortalece a afirmação de que, nessa história, é possível encontrar a recriação de alguns aspectos da infância do escritor.

Após esse episódio, o menino se mudou para Belo Horizonte, onde morou com seus avós maternos, o Sr. Luiz Guimarães e a Dona Chiquinha. Com apenas dezesseis anos, matriculou-se na então denominada Faculdade de Medicina da Universidade de Minas Gerais. Mesmo durante o período em que se dedicou à medicina, não deixou de lado sua paixão pela língua, tanto que, em 1928, publicou no jornal *Minas Gerais*, sua tradução do artigo em alemão: “A organização científica em Minas Gerais” do professor O. Quelle (Universidade de Bonn, Alemanha).

Mas foi em 1929 que Rosa começou a ser visto no universo das letras, seus quatro contos: “Caçador de camurças”, “*Chronos Kai Anagke*” (título grego, significando Tempo e Destino), “O mistério de Highmore Hall” e “Makiné” foram enviados para um concurso

---

<sup>1</sup> Todas as informações elencadas tiveram como base os dados biográficos presentes no livro *Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa*, no qual é possível encontrar um apanhado completo da vida e obra do autor, pesquisado e produzido por Ana Luiza Martins Costa (DE FRANCESCHI, 2006).

<sup>2</sup> Ao utilizarmos o vocábulo “estória”, estaremos considerando-o de acordo com a acepção proposta no livro *Cultura popular brasileira* de Alceu Maynard Araújo (1977, p. 167), a saber, como “contos que o povo transmite de geração a geração através da literatura oral”. Segundo Araújo, “a estória difere da história. Esta procura ser o relato fiel do que se passou e qualquer colaboração do contador pode alterar, adulterar a verdade. A estória não, nela, incrustada no tema da narrativa tradicional está a colaboração do narrador, através da sua capacidade inventiva”. Elemento essencial, uma vez que “O narrador, em geral, aproveitando-se do tema, discorre em torno dele, empregando a cor local, vestindo seus personagens com a roupagem ambiente”.

promovido pela revista *O Cruzeiro*, sendo todos eles premiados e publicados com ilustrações, em 1929-1930.

Em 27 de junho de 1930, ao completar vinte e dois anos, casou-se com Lígia Cabral Penna, então com apenas dezesseis anos, que lhe deu duas filhas: Vilma e Agnes, mas o enlace não durou muito tempo. Ainda no mesmo ano, Rosa se formou médico, mas acabou exercendo a profissão por pouco tempo, na pequena cidade de Itaguara, onde além de atender, buscou relacionar-se com a comunidade, “aproveitava suas conversas com moradores da roça, ciganos, doentes de malária [...] para escrever alguns contos” (COSTA, 2006, p. 14).

Após dois anos de trabalho, acabou se afastando da Medicina, indo mais tarde para o Rio de Janeiro, onde prestou o concurso para o Ministério do Exterior pelo Itamarati, obtendo o segundo lugar. Em 1936, sua coletânea de poemas *Magma* recebeu o prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras. Um ano depois, sob o pseudônimo de “Viator”, concorreu ao prêmio “Humberto de Campos”, com o volume intitulado *Contos*, “é nesse concurso que Graciliano Ramos, membro do júri, vota contra o livro de Viator, que acaba tirando o segundo lugar” (COSTA, 2006, p. 16), fato que o fez trabalhar intensamente no volume *Contos*, reformulando-o e publicando-o em 1946 com o título de *Sagarana*.

Em 1938, Guimarães Rosa foi nomeado Cônsul Adjunto em Hamburgo, seguindo para a Europa; lá ele conheceu Aracy Moebius de Carvalho (Ara), que veio a ser sua segunda esposa. Entre as funções que exerceu no exterior, destacam-se também a de Secretário da Embaixada em Bogotá, na Colômbia (1942/1944), e Primeiro-Secretário e conselheiro da Embaixada em Paris (1948/1951). De volta ao Brasil, em 1951, assumiu outros cargos no Itamaraty, sendo promovido, em 1958, a Ministro de Primeira Classe cargo correspondente a Embaixador.

Em maio de 1952, o escritor decidiu fazer um percurso de 240 quilômetros conduzindo uma boiada pelo sertão mineiro. Na viagem, anotou expressões típicas, “causos” e estórias, procurando apreender ao máximo aquele universo com o qual mantivera contato durante a infância, “ao invés de descer o rio das Velhas de canoa, como havia planejado com Pedro Moreira, à maneira de um viajante que apenas passa pelos lugares, o escritor prefere conviver intensamente com um grupo de vaqueiros, compartilhando seus afazeres” (COSTA, 2006, p. 29-30).

Suas anotações lhe proporcionaram repertório suficiente para publicar, no ano de 1956, duas de suas principais obras, a saber, *Corpo de Baile* (ciclo novelístico que posteriormente foi dividido e publicado em três volumes distintos, intitulados *Manuelzão e Miguilim*; *No Urubuquaquá, no Pinhém* e *Noites do Sertão*) e o único romance, *Grande*



*Sertão: Veredas* o qual, a princípio seria a última narrativa da coletânea de *Corpo de Baile*, mas acabou alcançando proporções maiores do que o próprio autor imaginara, tornando-se, assim, um romance independente, enorme, e bastante citado pela crítica, tanto que o livro “acaba ganhando três prêmios: Machado de Assis (do INL); Carmen Dolores Barbosa (em São Paulo); e Paula Brito (da municipalidade do Rio de Janeiro)” (COSTA, 2006, p. 35).

Embora não houvesse publicado nada até 1962, o interesse e o respeito pela obra rosiana aumentava a ponto de, por unanimidade de votos, o escritor receber, em 1961, o Prêmio Machado de Assis, concedido pela Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto da obra. Em maio de 1963, Guimarães Rosa candidatou-se pela segunda vez à Academia Brasileira de Letras (a primeira fora em 1957, quando obtivera apenas dez votos), na vaga deixada por João Neves da Fontoura. A eleição ocorreu em seis de agosto e, desta vez, Rosa foi eleito por unanimidade. O escritor adiou a data da posse por quatro anos, até novembro de 1967, apenas três dias antes de morrer.

No dia da posse, o escritor fez seu discurso na Academia Brasileira de Letras, o qual “não por acaso iniciou e terminou com a palavra ‘Cordisburgo’ – referência explícita à sua cidade natal e também uma brincadeira com a forma carinhosa como João Neves o chamava: – Vamos ver o que diz Cordisburgo...” (COSTA, 2006, p. 53). No dia 19 de novembro de 1967, três dias após sua posse, Rosa morreu subitamente em seu apartamento em Copacabana, vítima de infarte, aos cinquenta e nove anos de idade.

Nesse ano, João Guimarães Rosa seria indicado para o Prêmio Nobel de Literatura. A indicação, iniciativa dos seus editores alemães, franceses e italianos, foi barrada pela morte do escritor. A obra do brasileiro havia alcançado esferas talvez até hoje desconhecidas. Fenômeno da Literatura Brasileira, Guimarães Rosa – com seus experimentos linguísticos e seu característico mundo ficcional – renovou a prosa de ficção brasileira, concedendo-lhe caminhos até então inéditos, fazendo com que seus livros se sobressaíssem não apenas no Brasil, mas alcançassem o mundo.

Suas obras foram traduzidas para diversos idiomas, sendo que algumas delas foram acompanhadas pelo escritor por meio de correspondências com seus tradutores, como é o caso das versões para o alemão, inglês e italiano, nas quais é possível encontrar mais do que conselhos sobre sua escrita, mas também a própria opinião acerca de sua obra e de seu trabalho enquanto escritor.

Em virtude disso, esta dissertação nasceu de nosso interesse particular pela obra de João Guimarães Rosa, e, principalmente, da curiosidade em saber como se deram as traduções de seus livros para tantas línguas, dentre elas a italiana com a qual trabalhamos. Por se tratar

de uma obra tão grandiosa e tão estudada em seus mais variados aspectos, a constante dúvida de como seria possível transportar para outro idioma os neologismos, regionalismos e criações poéticas, os quais deram novos rumos à Literatura Brasileira, levaram-nos a esse tipo de pesquisa voltada para a tradução literária, mais especificamente da obra rosiana e suas peculiaridades.

Para tanto, o *corpus* escolhido como objeto de estudo deste trabalho foi a novela “Campo Geral”, originariamente publicada em *Corpo de Baile* (1956), mas que, após sua divisão em três volumes distintos, passou a compor o livro *Manuelzão e Miguilim* (1964) juntamente com “Uma estória de amor”. Trata-se da história de um garotinho do sertão que, vivenciando um período da infância, precisa passar por situações de encontros e desencontros, de perdas e descobertas a fim de amadurecer e fazer a travessia dessa fase para outro momento de sua vida. Em meio a muita sensibilidade poética, vamos acompanhando o crescimento do pequeno Miguilim e as angústias e dúvidas que a vida lhe impõe, forçando-o a ter de enfrentar o mundo adulto, do qual sempre tentara fugir.

A tradução de *Corpo de Baile* para a língua italiana foi feita por Edoardo Bizzarri<sup>3</sup> e lançada em seu país, pela editora Feltrinelli, em 1964, com o título de *Corpo di Ballo*. Nela, a primeira novela é traduzida como “Miguilim” – escolha sugerida pelo próprio tradutor em correspondência<sup>4</sup> à Guimarães Rosa, alegando que o nome “Campo Geral” no universo linguístico-cultural italiano, “não dá indicação geográfica nem sugestões exóticas” (BIZZARRI, 2003, p. 43); a resposta de Rosa, por sua vez, não se opõe a proposta do tradutor, antes o incentiva da seguinte maneira: “quanto mais V. inventar, mais me alegrará” (BIZZARRI, 2003, p. 43). Ficando, então, o livro com o título de *Miguilim*, publicado em 1986, também pela Feltrinelli.

Tendo em vista que a tradução de Bizzarri foi bem conceituada pelo próprio Guimarães Rosa, levando-o a afirmar que quem quiser realmente ler e entender a sua obra, “depois, terá de ir às edições italianas” (BIZZARRI, 2003, p. 17), nosso objetivo geral é refletir sobre as soluções tradutórias utilizadas na língua de chegada para recriar, adaptar, ou mesmo explicar os vocábulos e expressões em que as marcas culturais e regionais da língua

---

<sup>3</sup> Tradutor, professor, crítico literário, pesquisador e diplomata, o italiano Edoardo Bizzarri promoveu relações culturais entre Brasil e Itália, exercendo, assim, importante papel como dialogante entre a literatura de ambos os países.

<sup>4</sup> João Guimarães Rosa se correspondeu com diversos tradutores de sua obra, dentre eles o italiano Edoardo Bizzarri; essas cartas estão disponíveis nos arquivos do IEB (Instituto de Estudos Brasileiros), da Universidade de São Paulo, mas foram organizadas e publicadas também em forma de livro (BIZZARRI, 2003). Falaremos sobre elas ao longo do trabalho.

de partida são mais evidentes e observar em que medida tais escolhas permitem ao texto traduzido alcançar significações para além (ou não) do texto rosiano.

Para tanto, nossas perguntas de pesquisa são as seguintes: como se deram as escolhas do tradutor em relação aos vocábulos cujo significado é desconhecido ou diversificado para o leitor italiano? Suas soluções tradutórias seriam mais explicativas ou criativas? Como a linguagem da tradução se construiu em relação ao texto original e ao texto traduzido<sup>5</sup>?

Sabendo que se trata de um processo tradutório que teve o auxílio de correspondências trocadas entre autor e tradutor, nas quais Rosa responde as dúvidas e incertezas de Bizzarri, bem como comenta sobre seu processo de escrita e acompanha a reescrita de seu texto, surge assim uma relação de identificação entre ambos. Segundo Bonatti (1999, p. 92) com o tradutor italiano, Rosa “coloca-se no mesmo plano de escritura e criação, liberta-o da pretensa fidelidade ao texto, [...] encontra um seu igual”.

Desse modo, nossa reflexão sobre o texto de Bizzarri o considera em sua singularidade, ou seja, uma narrativa que possui características próprias, mesmo tendo sido escrita como versão de um livro já existente. Sendo a língua um elemento metafísico que permite ao homem se colocar no papel de “amo da criação” (LORENZ, 1991, p. 84), a tradução enquanto um processo movido pela linguagem possui um saber que parte de sua própria experiência, fazendo com que os limites entre o local e o estrangeiro se rompam e as diferentes línguas possam ser potencializadas por meio da recriação e renovação de seus significados.

Nesse sentido, partindo do conceito geral do conto “A terceira margem do rio”, intentamos estabelecer uma analogia entre a tradução e o tema rosiano da terceira margem, considerando a margem de cá, como sendo a língua de partida, e a margem de lá, como a língua de chegada. Dessa forma, o tradutor é o ser que navega de um lado para o outro dessas duas margens, em busca de uma terceira, ou seja, de um espaço metafísico no qual a linguagem da tradução possa fluir livremente, construindo-se em relação aos critérios do texto de partida e às escolhas tradutórias do texto de chegada.

Ao entendermos a tradução como alegoria da terceira margem, estamos considerando-a enquanto processo de criação de um novo texto, já que não se trata mais de uma língua fechada, voltada para uma determinada cultura, mas sim de um novo texto, escrito para os leitores da “segunda margem”, mas marcado pelos elementos culturais da “primeira margem”.

---

<sup>5</sup> No decorrer do texto usaremos as siglas TO e TT para nos referirmos a “texto original” e “texto traduzido”.

Com o intuito de reforçarmos nossa proposta, tomaremos como embasamento teórico duas vertentes da teoria da tradução, especificamente àquela literária.

Começando por Walter Benjamin (2001), partiremos de sua teoria da traduzibilidade do texto, buscando aliar a questão do ideal original ou da língua pura à alegoria da terceira margem. Sabendo que em Benjamin, estes sobressaem à ordem do texto original, ao fazermos tal associação, consideraremos que na terceira margem da tradução, é possível encontrar a língua em seu estado bruto, o que permite ao tradutor compreender os meios que geraram determinada palavra ou expressão na língua de partida e encontrando o seu semelhante (ou aproximado) na língua de chegada.

Em seguida, tocaremos em alguns pontos levantados por Antoine Berman, principalmente no que tange a sua proposta de tradutologia na qual, sendo a tradução “sujeito e objeto de um saber próprio” (BERMAN, 2007, p.18) e, portanto fundamentada nas experiências que advêm dela mesma em sua essência, tal argumento se fortalece na ideia de que no próprio ato da tradução esteja presente esse saber, sendo necessário, ao tradutor, vivenciar essa experiência, imergindo nesse espaço *sui generis*, que, correlacionado a nossa proposta, se adéqua ao plano da terceira margem.

Uma vez esclarecida nossa concepção de tradução, tomaremos como base metodológica de análise, algumas considerações mais contemporâneas sobre as quais discorre Mona Baker (1995), dentre elas, o uso de ferramentas computacionais como auxílio da análise do texto literário. Para a autora, a tradução deve ser considerada como uma linguagem *per se*, merecendo uma atenção maior por se tratar de um fenômeno textual. Com isso, o uso desses tipos de ferramentas viria a acrescentar novas perspectivas de análise, a partir do próprio texto traduzido, ou seja, permitindo-nos levantar dados novos, por vezes despercebidos durante uma leitura apenas visual.

Nosso trabalho se dividirá em três partes: no capítulo dois, discorreremos sobre a citada analogia da tradução como terceira margem, embasando nossa proposta por meio dos teóricos já descritos aqui e fortalecendo nossa argumentação. Quanto ao terceiro capítulo, faremos um breve percurso sobre o estilo e linguagem do autor, centrando-nos, respectivamente, nas principais características de suas obras e de sua escrita e dando ênfase na elaboração e no trabalho refinado de Rosa com as palavras, fato que deu ao escritor um diferencial textual reconhecido pelo mundo todo, e, por isso traduzido para muitas línguas.

Por fim, no capítulo quatro, após esclarecermos o percurso metodológico que utilizaremos em nossas análises, intentamos destacar três aspectos, a nosso ver, relevantes dentro da narrativa de “Campo Geral”. O primeiro está relacionado à questão da “vista curta”

do personagem, como símbolo de sua inadequação ao mundo; o segundo, à sensibilidade poética que ele tinha de contar e inventar histórias, e o terceiro, à religiosidade enquanto busca de Miguilim na compreensão de sua própria fé.

Desse modo, a partir desses sub-temas, daremos início as nossas análises, partindo dos elementos do texto original e observando suas ocorrências no texto traduzido, a fim de, por meio desses levantamentos, refletirmos sobre as opções e escolhas do tradutor com o intuito de respondermos às perguntas que norteiam esse trabalho. Nosso navegar será constante entre uma margem e outra, em busca dessa terceira língua, que é a da tradução.

## 2. A TRADUÇÃO DA OBRA ROSIANA COMO ANALOGIA DA TERCEIRA MARGEM

*Digo: o real não está na saída nem na chegada:  
ele se dispõe para a gente é no meio da travessia*  
João Guimarães Rosa

O uso da expressão “terceira margem” foi pensado por Guimarães Rosa para intitular o conto “A terceira margem do rio”. Trata-se da história de um homem, conhecido apenas como “nosso pai”, que sem motivo aparente decide deixar sua família e sua vida cotidiana para viver numa canoa, navegando incessantemente em um leito de rio, de uma margem à outra. Embora esteja presente no título, o conto em si não se refere diretamente a essa margem desconhecida, citando apenas que tal senhor passara toda a sua vida ali, “naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais” (ROSA, 2001a, p. 80).

Tendo o título a função de resumir ou mesmo de dar um panorama do que será apresentado no texto, vemos que a escolha de tal expressão faz com que seu significado seja intrínseco à compreensão da narrativa, que, por sua vez, também pode permitir mais de uma interpretação, ficando claro, apenas, que o perpétuo navegar do pai está relacionado a uma busca por esse espaço metafísico. Além disso, o leitor também se sente “provocado” ao se confrontar com a ideia de uma margem inexistente, ou seja, com a inadequação na figura de um rio que possua três margens, o que faz dessa “terceira”, um elemento que foge às regras naturais e por isso mesmo não pertence ao plano da razão, mas a uma dimensão desconhecida ou transcendental.

Dessa forma, o título ganha uma grande força simbólica, pois seu caráter metafórico permite que se estabeleça mais de uma possível correlação do que tal expressão possa ser e/ou representar. Ademais, seu uso atinge também um sentido alegórico, não só no que se refere à significação do próprio conto, mas também indo para além dele, pois o que temos visto é uma grande recorrência à alegoria da terceira margem, enquanto representação do que não consegue se situar no plano da razão.

Segundo Marli Fantini:

A “terceira margem do rio” é, nesse sentido, um conto exemplar. Nele, ao inventar uma nova margem para abrigar o insondável, Guimarães Rosa produz estratégias para desierarquizar as certezas que põem marcos na nebulosa fronteira entre a sanidade e a loucura, a doxa e o paradoxo, a verdade e a incerteza. (FANTINI, 2008, p. 168)

Sendo assim, podemos relacionar essa terceira margem a um espaço metafórico, um lugar não natural, no qual o homem é chamado a vislumbrar, a encontrar o insondável e principalmente a alcançar o irracional. A terceira margem do rio é uma margem que na verdade não é, ela não deveria nem mesmo ser considerada como terceira, pois mesmo que existam duas margens, não se pode denominar precisamente uma primeira e uma segunda, logo, trata-se de uma dimensão que não pertence as nossas coordenadas de tempo e espaço, muito menos da lógica.

Não obstante, o próprio Guimarães Rosa, em correspondência ao seu tradutor alemão, afirma que todos os seus 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 (MEYER-CLASON, 2003, p. 238).

Com isso, podemos dizer que na escrita rosiana as palavras assumem diversas direções e sentidos buscando sempre transcender a lógica e a razão, o que faz do conto “A terceira margem do rio” um texto passível de representações e significações, uma vez que a dúvida e a imprecisão são, inclusive, temáticas dentro dele. Partindo então desse pressuposto, de que na terceira margem podemos alcançar o inatingível, seria possível então estabelecermos uma analogia entre ela e a tradução<sup>6</sup> da obra rosiana?

Se pensarmos que uma determinada língua X, com todos seus elementos culturais, sintagmáticos e semânticos seja a margem de cá, enquanto outra língua Y, também com as suas singularidades pertença à margem de lá, o ato da tradução representaria o canal que une esses dois pólos, ao mesmo tempo que, se os elementos da parte X, não encontram o seu

---

<sup>6</sup> Ao falarmos de tradução, estaremos nos referindo à tradução literária, mais especificamente da obra rosiana.

correspondente no lado Y, é ela quem oferece a intermediação entre as impossibilidades de cá, e as opções de lá, e sendo o tradutor o ser que navega entre uma margem e outra, caberia a ele buscar as escolhas que melhor lhe sirvam.

Dessa maneira, o tradutor/navegante seria aquele que faz esse percurso incansável de um lado para o outro, a fim de encontrar nessa margem singular, os meios que lhe permitam conciliar as diferenças e os impasses que sempre existem, e que, por isso, só encontram soluções ali, no plano da tradução. Seguindo essa linha de raciocínio, assim como na terceira margem o ilógico e o insondável encontram seu lugar, ao estabelecermos esse paralelo com a tradução, estaremos propondo uma visão metafísica do assunto, considerando-a enquanto portadora de um saber próprio, o qual por provir unicamente dela também foge aos padrões da lógica e da razão, fazendo com que nela se encontrem as impossibilidades e diferenças entre as línguas assim como as soluções tradutórias necessárias ao trabalho dos tradutores.

Nesse sentido, mais do que estabelecer tal analogia, procuraremos, nos próximos tópicos, tecer nossa argumentação, a partir de alguns pressupostos teóricos que entendemos como relevantes na fundamentação dessa nova proposta, do traduzir enquanto terceira margem. Para tanto se faz necessário observarmos primeiro como o próprio Rosa enxergava a tradução, e mais do que isso, como ele acompanhava e participava do trabalho de seus tradutores, mais especificamente de seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri.



## 2.1. Guimarães Rosa e Bizzarri: quem é quem no plano da tradução?

Ao se estudar a obra de João Guimarães Rosa, sabemos que é indispensável conhecer as cartas trocadas entre ele e seus tradutores, afinal, essas epístolas trazem o pensamento do autor acerca de diversas temáticas dentro de sua produção literária. Contudo, é evidente que elas são essenciais principalmente quanto à compreensão das traduções dos textos rosianos para outras línguas e culturas, fato que também as tornam fundamentais no que se refere a uma reflexão sobre as afirmações do próprio Rosa sobre o tema, além de demonstrarem a preocupação por parte do autor em acompanhar de perto o trabalho de seus tradutores.

Segundo Marli Fantini (2008), por conhecer vários idiomas e culturas e ter um olhar multifacetado, enquanto escritor, sertanejo, médico, intelectual e diplomata é possível considerar a escrita rosiana como sendo uma poética de “fronteiras”, na qual “o cenário privilegiado por sua poética é a territorialidade periférica do sertão mineiro” (p. 75). Trata-se de um “regionalismo transnacional” (p. 75), pois ao mesmo tempo em que trabalha com o linguajar do sertanejo, por exemplo, funde outros idiomas no português, criando uma língua que por ser híbrida, rompe com as fronteiras de território e cultura.

Além disso, mesmo quando fala do sertão e dos seres, mitos e crenças que o habitam, Rosa se utiliza de personagens que vivem em condições humanas marginalizadas para fazer transparecer, por meio da diferença, as imperfeições dos que se encontram em oposição a esses, por isso ele opta em dar voz aos que são silenciados pela sociedade e com isso traz à tona temas universais, mesmo quando está escrevendo especificamente sobre o sertão. Todo esse trabalho cuidadoso que consiste em derrubar as fronteiras da própria língua, explorando todas as suas possibilidades ao máximo, faziam com que ele zelasse também pelas traduções que eram feitas de seus livros, cuidado esse que, segundo Fantini:

[...] o leva a sugerir procedimentos para a eficaz tradução ou, usando o termo cunhado por ele, “traduzadaptação” da própria obra para outro idioma. Dentre os cuidados com que ele protege sua obra de más traduções ressalta a preocupação em preservar não apenas o conteúdo, mas, sobretudo, a fatura poética implicada no modo de intencionar a forma de seus originais (2008, p. 143).

Contudo, no caso das correspondências trocadas entre Guimarães Rosa e seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, podemos observar uma forte relação de reconhecimento entre autor e tradutor, por meio de um processo de identificação em que um acaba se compreendendo através do outro; ao comentar sobre sua tradução, por exemplo, Rosa chega a afirmar: “há uma correspondência íntima, um tom anímico de família, um parentesco entre nós dois: eu ‘continúo’, no seu texto italiano, e, não duvide, em muitas passagens me sinto superado, ultrapassado” (BIZZARRI, 2003, p. 26).

Não obstante, Bizzarri também relata em outra carta que “traduzir é uma ato de amor, pois trata-se de se transferir por inteiro numa outra possibilidade” (BIZZARRI, 2003, p. 19), afirmativa que reforça esse reconhecimento estabelecido entre ambos, pois, enquanto Rosa se sente “continuado” na tradução italiana, Bizzarri se “transfere” para essa realidade diferente da sua, conduzindo seus leitores estrangeiros por esse universo tão distinto e até mesmo exótico que é o sertão. A isso Bonatti (1999, p. 122) chama de “jogo de espelhos”, segundo ela, “é uma cena dentro do movimento de identificação, que ocorre em ambas as pontas mantidas pelo texto: de um lado, Rosa se vê em Bizzarri, mas a relação é especular, de forma que também Bizzarri se vê em Rosa.

Seria possível imaginar que tal reconhecimento foi fruto de uma longa amizade entre ambos, mas Rosa e Bizzarri só se viram pessoalmente uma vez<sup>7</sup>, dentro de um elevador, em 1957, cinco anos antes das primeiras correspondências que escreveriam e que, naquele momento, não eram nem mesmo um projeto para eles, em vista disso, essa relação de identificação acabou sendo construída durante o processo tradutório, que, ao ser subsidiado pelo recurso das cartas – enviadas por ambos entre outubro de 1959 e o final de 1967 – permitiu a Bizzarri pedir auxílio a respeito de diversas dúvidas acerca do léxico e sintaxe desconhecidos por ele nas novelas de *Corpo de Baile*, dificuldades que Rosa procurou esclarecer, mas sem interferir nas escolhas do tradutor, “quero guardar-me para o formidável prazer de comer o ‘doce’ pronto” (BIZZARRI, 2003, p. 37).

Sendo assim, é como se ambos exercessem a função de tradutor e autor ao mesmo tempo, pois enquanto Rosa precisa traduzir a si mesmo para se fazer entender, Bizzarri precisa (re)traduzir toda essa riqueza linguística e cultural para a língua italiana, acrescentando também traços de sua própria intuição como tradutor e falante desse idioma. Tal relação fica ainda mais explícita ao lermos essa afirmação do escritor mineiro:

---

<sup>7</sup> Informação retirada do “Prólogo” do livro *João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri* (2003, p. 13).

Eu quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse “traduzindo” de algum alto *original*, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das ideias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando nessa “tradução”. Assim, quando me “re”-traduzem para outro idioma, nunca sei também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara (BIZZARRI, 2003, p. 63).

Observa-se que, por sempre estar em busca da renovação da linguagem, Rosa sabia que, através da tradução, seus textos poderiam alcançar ainda mais significações e recriações em outras línguas. E se essa, como vimos, é uma das principais características do ato tradutório, ou seja, “ampliar as fronteiras linguísticas e culturais das linguagens de cada um” (CUNHA, 2005, p. 5), vemos que se trata de um objetivo compartilhado por Bizzarri, pois, assim como o escritor mineiro, ele também era diplomata, logo, tinha o propósito de representar a língua e a cultura de seu país em terras estrangeiras, bem como de intermediar a relação entre ambas as nações.

Dessa forma, tais características se adéquam perfeitamente ao que propomos no capítulo anterior, ou seja, da tradução como terceira margem, pois como vimos, se ela se encontra nesse “alto original” citado por Rosa, é por meio dela que as relações entre o Estrangeiro e o Local; o Desconhecido e o Reconhecido são estabelecidas.

Neste caso, podemos dizer que essa relação entre Rosa e Bizzarri permitiu que ambos participassem dessa construção, cada um na sua individualidade, pois ao mesmo tempo em que Rosa acompanha e até mesmo aconselha o trabalho de seu tradutor, ele deixa bem claro que quer sentir o prazer de ver o resultado final, por outro lado, Bizzarri, embora busque e respeite os conselhos do escritor mineiro, também impõe em diversos momentos sua opinião e intuição.

Sendo assim, voltando à analogia proposta, podemos dizer que ao invés de o tradutor ser o barqueiro que navega de uma margem a outra, aqui, é como se escritor e tradutor se complementassem a ponto de juntos buscarem essa terceira margem, ou seja, visto que os dois entendem a importância da tradução para a renovação da linguagem, a relação especular se intensifica, e da mesma forma que ao colocarmos frente a frente um espelho perante o outro vemos uma possibilidade infinita de imagens dentro da outra, aqui também, no nível da escrita, ao confrontarmos autor perante tradutor, espera-se ver refletido no texto uma infinidade de possibilidades tradutórias, geradas a princípio pelo vasto repertório linguístico

de Rosa e depois pelo posicionamento irrestrito de Bizzarri para com a capacidade criadora das línguas.

Igualmente, percebe-se ainda que ambos os escritores – Rosa e Bizzarri – possuem um grande interesse em conhecer diversos idiomas, já que, por serem políglotas e por conhecerem o mecanismo de diversas línguas (seus sons e possibilidades), eles possuíam uma paixão ainda maior pelo vasto mundo das palavras, o que também lhes propiciou muita sensibilidade poética.

No caso de Rosa, vimos que o magnífico trabalho que faz com as palavras, assemelha-se ao de um garimpeiro, ou seja, após encontrar as palavras em seu estado bruto, ele tira suas impurezas, faz um trabalho árduo de lapidação, proporcionando a elas novas formas, ou mesmo novos usos da linguagem. Tanto que para Paulo Rónai (1975) trata-se de uma “escrita vulcânica”, na qual os materiais da língua ficam em estado de fusibilidade permanente, criando forma apenas quando expelidos.

Já com relação ao tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, nota-se, de sua parte, um respeito enorme pelos diferentes sistemas linguísticos, bem como aos traços culturais que os regem. Nascido em Roma em 1910, formou-se em Letras pela Universidade de Roma e foi professor concursado em Letras e História Italiana. Mudou para o Brasil em 1948, onde trabalhou como Adido Cultural junto ao Consulado Geral da Itália em São Paulo, estabelecendo diversos pontos de contato entre Brasil e Itália. Além de diretor das Relações Exteriores Italianas, promoveu importantes ligações culturais entre os dois países, não só por meio de suas traduções, mas também por sua estreita relação com a literatura e as artes de ambas as nações.

Características que lhe permitiram entrar por completo no sertão rosiano, procurando ir ao cerne da criação literária rosiana, lá onde as palavras encontram-se em estado bruto, para assim poder compreender e “traduzadaptar”<sup>8</sup> os mesmos movimentos, sons e cores por vezes estranhos aos leitores italianos, mas que a partir do lapidar, agora do tradutor, lhes seriam apresentados.

Não é a toa que segundo Torquato (2007, p. 388), “as traduções realizadas por Bizzarri ampliaram ainda mais o leque de imagens que o público italiano guardava do nosso país”, pois apresentavam um outro lado do Brasil, que segundo a autora era desconhecido por boa parte dos italianos. Com a publicação de *Il Duelo*, surge um grande interesse por parte dos leitores por outras obras de Guimarães Rosa, como podemos perceber nesse trecho retirado de

---

<sup>8</sup> Termo cunhado por Rosa em correspondência a Bizzarri, referindo-se ao tipo de tradução que este poderia fazer de alguns nomes próprios (BIZZARRI, 2003, p. 39).

uma carta enviada pelo editores da Feltrinelli ao escritor, falando sobre o entusiasmo que sentia pela publicação de *Corpo de Baile*:

Estamos impacientes por fazer o público italiano conhecer a sua magnífica obra, e lhe direi ainda que por estes dias se fala muito dele aqui na Itália: os leitores querem conhecer os seus romances. Estou convicto que mal saia a publicação, o consenso será unânime. (BIZZARRI, 2003, p. 150).<sup>9</sup>

Sendo assim, podemos dizer que se o resultado dessa parceria parece ter sido tão positivo, isso é fruto dessa identificação que foi sendo construída entre ambos, pois, além das coincidências já citadas, vemos que Rosa acreditava no trabalho de seu tradutor, afinal, a ideia de haver uma continuação de sua obra em outra língua sempre o empolgou, e saber que esse trabalho poderia superar suas expectativas era ainda mais envolvente, tanto que em uma das cartas Rosa chega a afirmar que “quem quiser realmente ler e entender G. Rosa, depois, terá de ir às edições italianas” (BIZZARRI, 2003, p. 37).

Bonatti resume de forma bem clara no trecho a seguir:

Guimarães Rosa não é um escritor qualquer, dadas as características de sua escritura. Bizzarri também não é um escritor qualquer, dadas suas características pessoais e sua imensa capacidade de acompanhar a escritura de Rosa. O leitor a quem ambos se dirigem, cada um em uma língua, também não é um qualquer, pois os textos não se destinam a facilitar nada para esse leitor final. A relação de identificação que se dá entre autor e tradutor é de tal forma determinante, que os papéis que ambos desempenham perdem seus contornos próprios e superpõem-se, impedindo a clara determinação de quem é quem. Não se pode, por isso inclusive, a partir desse caso, generalizar a experiência para todo e qualquer tradutor (BONATTI, 1999, p. 91-92).

Em suma, tendo em vista que se trata de uma relação em que autor e tradutor se identificam, podemos afirmar que na perspectiva da tradução enquanto terceira margem, esses elementos que correlacionam Guimarães Rosa e Edoardo Bizzarri são fortemente relacionados à questão da tradução ligada a um plano superior da linguagem, no qual as barreiras entre língua, cultura e tradições tendem a se desfazer, criando uma nova linguagem, própria da tradução, e que só existe em função dela, pois a paixão pelo universo das palavras

---

<sup>9</sup> *Siamo impazenti di far conoscere al pubblico italiano la sua magnifica opera, e le dirò anche che in questi giorni qui in Italia si parla molto di Lei: i lettori vogliono conoscere i suoi romanzi. Sono convinto che, appena avvenuta la pubblicazione, il consenso sarà unanime* (tradução nossa).

faz com que os dois a vejam como sendo esse elo capaz de unir e revitalizar a linguagem em seu sentido universal.

Sendo assim, sabendo que para o próprio Rosa a tradução pertence a um “alto original”, um espaço obscuro em que as palavras em seu estado bruto e original se encontram à espera de quem as lapide, vemos que a relação estabelecida entre ela e a terceira margem se fortalece, pois confirmamos ser por meio dela que as barreiras entre as línguas se quebram dando origem a esse terceiro código que sobressai a ambos os textos. Nesse sentido, vejamos como alguns pressupostos teóricos podem vir a corroborar essa nova proposta de se enxergar a tradução da obra rosiana.

## 2.2. Walter Benjamin: traduzibilidade, afinidade e liberdade

Partindo do famoso ensaio de Benjamin “A tarefa do tradutor”<sup>10</sup> podemos encontrar nesse texto um escritor que, tendo passado pela experiência de traduzir propõe-se a refletir sobre ela. Trata-se de um texto que, embora curto, levanta tantas considerações e reflexões sobre a tradução, que até hoje se faz leitura necessária para os estudiosos da área. Além disso, por se tratar de um texto/reflexão disposto num movimento duplo de um “ir e vir” de ideias, sua leitura exige um olhar atento, pois ao mesmo tempo em que o autor parece afirmar seu modo de pensar, tal ideia é desconstruída por meio de questionamentos, os quais nos levam a duvidar do próprio argumento, para em seguida, encontrarmos no texto a resposta para as inquietações lançadas por ele mesmo.

Segundo Lages (2002, p. 201), a compreensão do texto “A tarefa do tradutor” exige uma leitura que seja “ao mesmo tempo, definitiva e parcial, objetiva e afetiva, já que pressupõe, na língua, semelhantes formas de sentido”, pois, na realidade, o próprio tema da tradução em si traz consigo essa dualidade de conceitos como, *original e tradução, língua de partida e língua de chegada*, ou mesmo *fidelidade e liberdade*, os quais nos levam a vê-la como sendo uma moeda de dois lados.

Nesse sentido, podemos observar que para Benjamin o fato de haver uma multiplicidade de línguas no mundo, todas se movendo e sofrendo transformações ao longo do tempo, tornam-nas, por sua natureza, transitórias e incompletas, sendo a tradução aquela que pode resgatar na língua de partida a ideia pura que será transpassada para uma língua estrangeira. Ou seja, a procura da “ideia pura” perpassaria o próprio texto, rompendo inclusive com as barreiras da própria língua de partida. Sendo assim, a tradução para Benjamin seria, segundo Kothe (1976, p. 63) “algo como uma transculturação do original, uma recriação interpretativa dele, tocando-o com uma tangente toca um círculo, em um só ponto”.

Dessa forma, se todas as línguas são insuficientes, elas também são verdadeiras, o que faz com que na tradução o original não seja necessariamente o texto de partida, mas sim a ideia original que parte dele, pressupondo uma “destruição” das barreiras da língua materna para que, a partir daí, sobressaia-se à ordem do original, ou seja, encontre-se a língua pura.

---

<sup>10</sup> Foi publicado pela primeira vez como prefácio da tradução feita pelo próprio Walter Benjamin, em 1923, dos poemas de *Taubleaux Parisiens*, de Charles Baudelaire.

Baseando-nos nesse pressuposto de um original que existe para além do texto de partida, acreditamos que incorporando tal ideal a nossa proposta, podemos dizer que é na terceira margem da tradução que a procura da “ideia pura” tende a confirmar essa busca por um sentido original, primário, a partir do qual, cada texto alcança seu grau de traduzibilidade.

Para Benjamin, se pensarmos na traduzibilidade de um texto tomando como foco apenas o receptor, veremos que isso implica na ideia de que a boa tradução é aquela em que o tradutor se volta somente para a língua e cultura de chegada. Já se o alvo considerar o texto de partida será possível refletir se este, em sua essência, permite, admite ou mesmo “exige” que sua tradução seja possível, opção esta que para ele é inerente, pois se volta para o próprio texto, para as possibilidades que ele mesmo oferece.

De acordo com Lages:

a questão da traduzibilidade é posta como dupla, não apenas por reportar-se, sob a forma de uma interrogação, a um futuro indeterminado e à imanência do presente, mas também por apontar para as diversas dimensões da temporalidade – passado, presente e futuro – encerradas no texto em contraposição à visão do original como texto acabado, eternizado autorizadamente pela tradição” (2002, p. 203).

Trata-se de uma operação necessariamente dupla, que dá a linguagem da tradução uma característica própria, que nos motiva a considerá-la como sendo “terceira margem”, uma vez que esta terceira língua não se encontra nem no passado do texto original, nem no futuro de um texto que pode ou vai ser traduzido. Mas sim em sua própria traduzibilidade, a partir da qual, o tradutor, em seu constante movimento de ir e vir entre as margens da língua X e Y, consegue expandir e prolongar a vida do original, numa espécie de continuação da vida.

Sendo assim, a tradução permite ao original alcançar, de maneira constantemente renovada, seus mais tardios e vastos desdobramentos, de acordo com Benjamin, ela expressa o mais íntimo relacionamento das línguas entre si. E embora ela própria não consiga revelar ou mesmo perceber tal relação; ela consiste no fato de que cada língua não é estranha uma para com as outras, uma vez que possuem pontos em comum naquilo que querem expressar.

Assim como em Guimarães Rosa, vemos no ensaio de Benjamin a ideia de uma língua maior, por meio da qual é possível encontrar pontos de afinidades entre as demais línguas. Para ele, se a afinidade entre as línguas se anuncia na tradução, isso não ocorre pura e simplesmente pela vaga semelhança entre reprodução e original. Afinal, não se deve



confundir afinidade com semelhança, mas entenda-se aqui *afinidade* como sendo a totalidade ou a complementação das intenções de cada língua, relacionadas à língua maior ou assim proposta por ele como pura, que rege todas as demais.

Nesse sentido, “enquanto todos os elementos isolados – as palavras, frases, nexos sintáticos – das línguas estrangeiras se excluem, essas línguas se complementam em suas intenções mesmas” (BENJAMIN, 2001, p. 199). Ou seja, possuem afinidade por meio daquilo que tencionam expressar. Trata-se, portanto de uma afinidade de duplo sentido, pois ao mesmo tempo em que o modo de designar dessas palavras podem se opor pelo fato de serem estrangeiras, estas também podem se complementar nas duas línguas a que pertencem, uma vez que tal modo é convertido na forma em que é nomeado. Logo, embora uma língua assinale um objeto de forma diversa da outra, a intenção em expressá-lo, ou mesmo a existência de tal objeto em ambas as línguas por meio de sua designação é o que as une.

Ao pensar na evolução das línguas, e na constante transformação que essas sofrem ao longo do tempo, fazendo com que, inclusive, dentro de uma mesma língua, determinado termo sofra alterações em seu próprio modo de designar, Benjamin afirma que “toda tradução é apenas um modo de alguma forma provisório de lidar com a estranheza das línguas” (2001, p. 201). Dessa maneira, é por meio da tradução que o original evolui, cresce, e alcança uma atmosfera para Benjamin, mais elevada e mais pura da língua, já que é através desse estranhamento que ela se torna uma língua mais elevada, mesmo parecendo ser inadequado ao seu próprio conteúdo.

A tradução transplanta, portanto, o original para um âmbito – ironicamente – mais definitivo da língua, mais definitivo ao menos na medida em que o original não poderá mais ser transferido dali para parte alguma por nenhuma outra tradução; poderá somente ir sendo elevado para dentro dele, começando sempre de novo e em outras partes (BENJAMIN, 2001, p. 201-203).

Vemos que esse âmbito no qual o original consegue ir se renovando a cada tradução, também está relacionado a esse plano metafísico com o qual estamos argumentando. Afinal, se a tradução possui uma linguagem própria que a leva a expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si, ainda que pela diferença, ela também pode ultrapassá-la, “transcriando” significações e rompendo as fronteiras culturais e linguísticas que separam uma margem (língua) da outra, pois culmina na força da palavra literária e ao ser relacionada

à terceira margem, nos conduz a uma narrativa que não será mais original em nenhuma das línguas, mas sim um novo texto, resultado desse plano superior da linguagem.

Pensando ainda na tarefa do tradutor, é difícil não refletir sobre o tradicional conceito de *fidelidade e liberdade*. Para Benjamin, o senso de fidelidade, principalmente no que se refere às palavras isoladas, quase nunca é capaz de reproduzir plenamente o sentido que elas possuem no original. Segundo ele, “em seu valor poético para o original, o sentido não se esgota no designado; ele adquire esse valor precisamente pela maneira com que o designado se liga ao modo de designar em cada palavra específica” (BENJAMIN, 2001, p. 207).

Dá a sua exemplificação por meio da ilustração do vaso quebrado, afinal, assim como os cacos de um vaso precisam de elementos símiles para poderem se juntar uns aos outros e assim se recomporem sem com isso se tornarem iguais, “a tradução deve ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir reconfigurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até ao modo de designar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso” (BENJAMIN, 2001, p. 207). Em suma, a tradução deve ser transparente, sem encobrir o original ou tentar apagá-lo; mas sim fazendo com que a “língua pura”, tão citada por Benjamin, estabeleça as possibilidades que guiarão os limites da liberdade e da fidelidade do tradutor.

### 2.3. Antoine Berman: a tradução como experiência e reflexão

Partindo agora para os aportes teóricos do francês Antoine Berman<sup>11</sup>, o primeiro ponto relevante que iremos destacar refere-se ao seu modo de pensar a tradução, o qual foge do conceito *teoria/prática*, buscando ao invés disso substituí-lo pelo de *experiência/reflexão*. Dessa forma, o autor busca valorizá-la na sua singularidade, e não como uma subárea do conhecimento, fazendo com que a tradução seja vista como “sujeito e objeto de um saber próprio” o qual se fundamenta nas experiências dela mesma em sua essência, e sugerindo que, no ato de traduzir, esteja presente esse saber, portanto “*sui generis*” (BERMAN, 2007, p. 18).

Nesse sentido, é a partir desse conhecimento inerente à tradução que Berman propõe o conceito de “tradutologia”, o qual se fundamenta exatamente na experiência vivenciada através do ato tradutório e na reflexão que isso implica a quem aceita tal desafio. Sua proposta não se refere ao objetivismo de se normatizar ou mesmo criar uma metodologia de tradução, mas sim à vivência desse saber, a qual, segundo Battisti (2000, p. 14), “não é nem teorizar sobre ela, nem simplesmente praticá-la – pois não há essa dicotomia no interior da experiência – mas é imergir nela e senti-la”.

Trata-se de uma experiência metafísica, por meio da qual, a tradução perpassa a racionalidade do texto traduzido, para se fazer presente em um plano superior a esse, um lugar metafórico em que as línguas se encontram em estado de matéria bruta, esperando para serem escolhidas e adequadas às necessidades do tradutor. Tanto que segundo Berman (2007, p. 23), há na tradutologia o “anúncio da experiência do que se poderia chamar a outra tradução, a outra tradução que, por assim dizer, se dissimula em toda tradução”.

Ou seja, ele considera que há um âmbito da tradução relacionado a esse espaço *sui generis*, “que cobre o espaço do que existe em todo e qualquer lugar *para traduzir*” (BERMAN, 2007, p. 24), um espaço que dialoga com a analogia que estamos estabelecendo entre a tradução e a terceira margem rosiana, pois, se para o autor, a tradução enquanto experiência exige uma imersão em seu universo, para que assim seja possível compreender esse saber que lhe é peculiar, quando relacionada à terceira margem, ela também permite ao tradutor encontrar uma linguagem ideal, que se constitui ao longo desse constante navegar.

---

<sup>11</sup> Antoine Berman (1942-1991) é considerado um dos mais relevantes teóricos franceses da tradução do século 20. Por ter sua própria experiência como tradutor de obras da literatura latino-americana e alemã, desenvolveu reflexões no âmbito da crítica e da história da tradução.

Além da questão da tradutologia, outro ponto forte na reflexão teórica de Berman é a sua posição contrária à tradução etnocêntrica<sup>12</sup>, ou seja, para ele, a língua de chegada não deve se fechar, restringindo às influências que vêm da língua do original, uma vez que, a tradução também é símbolo de mestiçagem e ruptura, pois abre “no nível da escrita uma certa relação com o Outro”, fecundando “o Próprio pela mediação do Estrangeiro” (BERMAN, 2002, p. 16) chocando-se de frente com essa espécie de “narcisismo que faz com que toda sociedade deseje ser um Todo puro e não misturado” (2002, p. 16).

Segundo Berman (2002, p. 339):

Qualquer texto, evidentemente, é escrito em uma língua; e de fato, a multiplicidade dos termos mencionados, aparecendo em uma sequência oral ou escrita, permanece em si “intraduzível”, nesse sentido de que uma outra língua não possuirá os termos correspondentes. Mas no nível de uma obra, o problema não é saber se esses termos possuem ou não equivalentes. *Pois o plano da traduzibilidade é outro.*

Sendo assim, o que antes parecia completamente intraduzível, torna-se possível porque, segundo o escritor, existe uma relação natural e histórica entre as línguas que faz com que todo texto seja passível de tradução. Dessa forma, mesmo quando, em meio às dificuldades do processo, o tradutor se depara com algum vocábulo de difícil compreensão na língua de chegada, ele se verá confrontado a escolher um meio de estabelecer essa conexão, seja por meio da explicação, da recriação ou da transcrição, ou seja, encontrando uma maneira possível de criar as pontes necessárias entre as línguas que estão sendo confrontadas.

De acordo com Cunha (2005, p. 105) a tradução envolve “leitura (recepção), interpretação (decodificação) e produção (reescritura) e realiza-se enquanto crítica, porque pressupõe reflexão, com subsequente rearranjo do reflexo da realidade”. Dessa maneira, assim como pensava Guimarães Rosa, é nesse plano da tradução que a língua consegue ser potencializada em todas as suas possibilidades, trazendo para o leitor que a receberá novas construções e visões de mundo, que só podem ser vivenciadas através da linguagem, e nesse caso da linguagem da tradução.

Desse modo, ao estabelecermos esse paralelo entre a tradução e a terceira margem, atribuímos ao processo tradutório a especificidade de inserir em uma cultura local o que vem

---

<sup>12</sup> “que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – o Estrangeiro – como negativo” (BERMAN, 2007, p. 28).

de fora, o estrangeiro, não só enquanto um outro idioma, mas também no que se refere a outras realidades, bem como a possibilidade de ampliar as fronteiras linguísticas e culturais tanto de quem traduz, quanto de quem lê.

Nesse sentido, podemos observar que, tanto Benjamin quanto Berman entendem a tradução como portadora de um conhecimento próprio que nasce do próprio ato de traduzir, conhecimento esse que, seja referente à traduzibilidade ou à tradutologia do texto, pertencem a um plano metafísico, que foge das explicações racionais o qual estamos denominando como terceira margem da tradução, analogia que pretende observar o original atentamente como um todo, de longe, sem adentrá-lo, mas conduzindo-o a reproduzir na própria língua a ressonância de uma obra estrangeira.

### 3. ROSA FABULISTA, ROSA FABULOSO

*Eu procuro captar o fato, o momento – como no cinema! –  
para colocar o leitor dentro da trama.  
O leitor precisa conviver com os personagens.*  
João Guimarães Rosa

Ao observarmos algumas declarações de Guimarães Rosa acerca da maneira pela qual ele construía seus textos, verificamos que, para o escritor, prender-se às preocupações estilísticas, durante o processo de escrita, não era prioridade, o que lhe interessava era ser guiado pelo assunto que estava sendo desenvolvido, já que, ao dar preferência mais ao desenrolar da ação, do que ao estilo, era como se o autor soubesse que inevitavelmente, este acabaria se sobressaindo no texto, independentemente da atenção, ou não, do escritor para com esse conjunto de recursos expressivos que caracterizam sua linguagem, por isso ele o deixava fluir de forma independente, sem se ater às suas limitações.

Podemos observar essa posição do autor com relação ao estilo de seus textos em uma das cartas a seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, na qual ele relata:

...quando escrevi não foi partindo de pressupostos intelectualizantes, nem cumprindo nenhum planejamento cerebrino/cerebral deliberado. Ao contrário, tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos; trabalho quase “mediúnico” e elaboração subconsciente. Depois, então, do livro pronto e publicado, vim achando nele muita coisa; às vezes, coisas que se haviam urdido por si mesmas, muito milagrosamente. Muita coisa dele, livro, e muita coisa de mim mesmo. Os críticos e analistas descobriram outras, com as quais tive de concordar (BIZZARRI, 2003, p. 89-90).

Sendo assim, ao falarmos de estilo nos textos de Rosa, nos basearemos em informações já levantadas por estudiosos como Antonio Candido (1991), Eduardo Coutinho (1991) e Kathrin Rosenfield (2006), e tomando como foco os seguintes itens: a) *elementos das cadernetas de Rosa presentes em suas narrativas* (enquanto constante observador, o escritor não deixava de lado seu caderninho de anotações, cujas informações – nomes de plantas, animais, etc. – também podem ser encontradas nos textos); b) *elementos da tradição oral na narrativa* (citados no corpo dos textos ou perceptíveis no desenrolar da ação); e c)

*elementos estruturais da narrativa* (necessariamente com relação à construção de seus personagens).

Com relação ao primeiro item, visto que era costume do escritor andar com um caderninho de anotações no bolso, um mínimo detalhe que lhe parecesse interessante era observado pelo autor por um longo período de tempo, anotando tudo que achasse necessário. Tal hábito chegava a ser mais importante que a questão do estilo literário, como ele mesmo afirma no trecho a seguir:

Quando escrevo não penso no estilo, na obra, no compromisso. Esqueço tudo e só penso no assunto. Porque quando eu digo ‘a lua está assim’ é porque ela está ‘assim’. Já passei muitas noites acordado – noites inteiras – para ver como é a lua, como é a escuridão. Sem vê-la demoradamente é impossível descrevê-la. É preciso vê-la passar, ver as suas mudanças de cores, sentir seu ar (é um ar todo especial), seu jeito (DE FRANCESCHI, 2006, p. 191).

A relevância dessas anotações pessoais é sempre ressaltada por Rosa em suas afirmações acerca do ofício de escritor, tanto que chega a sugerir que tal ato se fazia tão presente na construção de sua obra, que seus cadernos chegavam a ser sensitivos “impregnados de sangue de boi, suor de cavalo, folha machucada” (DE FRANCESCHI, 2006, p. 196), ou seja, trazendo em si os cheiros, as cores e os sons do sertão.

De fato, nota-se que esses detalhes acabam se fazendo presentes na obra de Rosa, pois as descrições minuciosas de plantas típicas, por exemplo, dos tipos de vacas e bois que estão sendo conduzidos pelos vaqueiros, ou mesmo dos usos e costumes locais presentes em seus textos, foram atentamente observadas por Rosa com o intuito de captar detalhes pouco perceptíveis a uma observação comum.

Para Guimarães Rosa, “quem olha estudiosamente *fotografa* o momento e o revela na retina” (DE FRANCESCHI, 2006, p. 84), desse modo, suas anotações encontram-se presentes ainda que indiretamente em sua narrativa, já que lhe importava conduzir seu leitor a conhecer a realidade do sertão com propriedade de informações, não apenas citando um determinado fenômeno da natureza, mas com uma precisão que nasce desse olhar apurado sobre tudo que poderia se tornar material para sua obra. Assim, se na fotografia é possível focar diferentes ângulos de uma mesma imagem, também na obra rosiana podemos enxergar detalhes e sensações, outrora imperceptíveis, mas que crescem aos nossos olhos por meio de sua escrita.

Partindo, então, para o segundo item proposto, sobre os elementos da tradição oral em sua narrativa, podemos observar que para o próprio Guimarães Rosa, sua forma de narrar é como a de um fabulista, por ter nascido e crescido em um ambiente em que as pessoas, por mais iletradas que fossem, já nasciam com o dom de contar estórias, seu trabalho foi o de colocá-las no papel, deixando fluir tudo que desde sempre estava enraizado em sua alma sertaneja. É o que podemos observar em sua entrevista<sup>13</sup> a Günter Lorenz, através da qual o escritor afirma:

nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narra estórias que correm por nossas veias e penetram em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. Assim, não é de estranhar que a gente comece desde muito jovem. Deus meu! No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias? A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia (LORENZ, 1991, p. 69).

Percebe-se que para Guimarães Rosa “ser fabulista” é um traço característico dos homens do sertão, que ocupam seu tempo livre inventando e recontando os causos e lendas de sua região. Essa “maneira de contar”, que Rosa denomina como estória, pode ser relacionada inclusive à fábula, mas não no sentido de gênero sobre o qual se refere Moisés (1971, p. 226), considerando-a como uma “narrativa curta” [...] “protagonizada por animais irracionais, cujo comportamento deixa transparecer uma alusão, via de regra satírica ou pedagógica, aos seres humanos”, mas sim, porque, enquanto fábula retrata questões simples da vida, que de tão comuns se tornam banais aos nossos olhos, como por exemplo, a morte, a alegria, a travessia existencial, etc., e que, ao serem lidas, nos fazem refletir sobre essas ações através de seus personagens (e/ou por meio dos bichos, como no conto “O burrinho Pedrês” de *Sagarana*).

Tal narrativa também se assemelha à lenda, indo novamente além do sentido proposto por Moisés (1971, p. 305), já que enquanto para este, lenda é uma “narrativa em que um fato histórico se amplifica e se transforma sob o efeito da imaginação popular”, para Rosa, ela se relaciona com as estórias porque recria folcloricamente os acontecimentos comuns e faz

---

<sup>13</sup> Trata-se de um diálogo que aconteceu durante o “Congresso de Escritores Latino-Americanos” realizado em Gênova, em janeiro de 1965.



referência a temas da poesia popular, tais como água, bichos, boiada, os quais não se atêm à grandiloquência de uma linguagem pomposa e erudita, mas sim à beleza quase imperceptível das coisas miúdas, tidas como insignificantes.

Nesse sentido, vemos que a cultura popular está presente na obra de Rosa porque ele se interessava pela sabedoria que vinha da simplicidade das coisas e da vivência com a natureza e os animais, elementos que nas estórias orais, contadas de pais para filhos, eram ingredientes básicos. Para Rosenfield (2006, p. 71), “Rosa compartilha com os poetas populares uma admiração ingênua e poderosa pelas pequenas coisas de seu ambiente, um fervor admirável subjacente também no sincretismo místico da cultura popular”, esse misticismo, portanto, está plenamente ligado à relação do homem com a natureza e ao aprendizado que ele pode adquirir através dela.

No poema “Um chamado João” de Carlos Drummond de Andrade (publicado no jornal *Correio da Manhã*, três dias após a morte de Guimarães Rosa), logo no início encontramos o seguinte questionamento: “João era fabulista?/fabuloso?/fábula?” (ANDRADE, 2001, p. 13). Não se trata, portanto de uma questão de gênero, mas sim de um escritor que busca na cultura popular, ou nos elementos que a compõem – como a natureza, os bichos, as crenças e os costumes de uma população marginalizada, cujas leis de sobrevivências são ditas e (des)ditas por eles mesmos – o cenário, os personagens, e o enredo que utilizará para dar corpo às suas estórias. De acordo com suas próprias palavras:

Eu carrego um sertão dentro de mim, e o mundo no qual eu vivo é também o sertão. As aventuras não têm tempo, não têm princípio nem fim. E meus livros são aventuras, para mim são a minha maior aventura. Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço do infinito. Vivo no infinito, o momento não conta. (DE FRANCESCHI, 2006, p. 84).

Esse “viver no infinito” nos faz pensar na resposta encontrada por Drummond, ao afirmar que não sabia “se João existiu de se pegar” (ANDRADE, 2001, p. 16), temos assim a sensação de que Rosa não apenas escrevia sobre tais temas, mas ao buscar senti-los e vivenciá-los, para poder representar todo o universo místico do sertão que povoa sua obra, era como se ele próprio se confundisse, por exemplo, com um daqueles vaqueiros, contadores de estórias. Assim sendo, os elementos da cultura popular estão presentes em sua narrativa, pois são a matéria prima que as compõem, ou seja, é na tradição oral, vivenciada por Rosa desde

pequeno, que ele encontrava inspiração para criar seus personagens, o cenário de suas histórias e a riqueza vocabular de seus textos.

Quanto ao terceiro item, sobre os elementos estruturais de sua narrativa, já vimos que a maioria de seus personagens costuma estar em uma posição marginalizada perante a sociedade, o que por si só já lhes tira o direito de se expressar, de possuírem credibilidade ante as cidades modernas, na época São Paulo, Rio de Janeiro ou mesmo Belo Horizonte. Isso ocorre porque era nesses recantos escondidos do sertão que Rosa encontrava a essência do homem e da vida, por meio de sua relação com a natureza e nos ensinamentos que ela própria lhe transmitia, o que demonstra uma sabedoria que não se adquire através dos livros, mas sim de uma vivência direta com os animais, as plantas, o tempo; foi esse saber renegado pelos eruditos das grandes cidades que Rosa transmitiu em seus livros.

Acreditamos que, por meio de seus textos, Rosa quebrou as barreiras entre o marginal e o central, concedendo ao que vem do popular um caráter de erudito, e dando voz, aos que são calados por suas próprias condições de vida. Seus personagens são, em sua maioria, loucos, crianças, sertanejos, índios, bêbados e, inclusive, a própria natureza, principalmente por meio dos animais.

O escritor se preocupou em dar profundidade a esses seres que povoam o sertão, o que ocorre em grande parte, como já dissemos a partir de um olhar atento e sensível a tudo que poderia servir de matéria prima para a produção de seus textos. Dessa maneira, seus personagens possuem uma vivência sensorial direta com a natureza pura, possibilitando-lhes, em suas travessias, enxergar o simples, o essencial, o que de tão óbvio é pouco perceptível para nós. Ou seja, “Rosa, por intermédio do homem do sertão, trabalha a essência do Homem; em seu microcosmo interiorano, encontrando todo o material filosófico, simbólico e afetivo para tratar do macrocosmo, a realidade do mundo” (BALBUENA, 1994, p. 75).

Além disso, por meio dessa fluidez estilística dos textos rosianos, também é possível encontrar uma narrativa que se utiliza de recursos poéticos elaborados na construção da prosa, ou mesmo outras fusões entre gêneros distintos, o que seria resultado deste desprendimento por parte do escritor em se ater muito mais à ação do que à forma. No caso de *Corpo de Baile*, embora a primeira edição de 1956, publicada em dois volumes, viesse com o subtítulo, entre parênteses, de *sete novelas*, o primeiro volume trazia um índice de abertura que denominava todos os textos de *poemas*, além de, ao final do segundo, haver outro índice que dividia as narrativas em dois grupos: “Campo Geral”; “A história de Lélío e Lina”; “Dão-lalalão” e “Buriti” como sendo *romances* e “Uma história de amor”; “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze” como *contos*.

Novamente percebe-se o interesse do autor muito mais pelo assunto do que necessariamente pelas limitações do gênero. Para Antonio Candido, o escritor mineiro consegue elaborar um universo autônomo, no qual as “realidades expressionais e humanas se articulam em relações originais e harmoniosas, superando por milagre o poderoso lastro da realidade” (CANDIDO, 1991, p. 295).

Por isso, o caráter poético de suas narrativas acaba sendo justificado, pois assim como na poesia as palavras possuem uma função criativa, ou seja, não há uma preocupação na combinação que elas estão construindo, mas sim no sentido que cada uma delas exercerá sobre o texto, também na obra rosiana há uma preocupação enorme com as escolhas lexicais e os sentidos que estas exercerão sobre ele. Em suma, era por intermédio da escrita que Rosa podia encontrar a sua pedra filosofal, por meio da qual ele se manteve eterno, enquanto escritor, como se de alguma maneira esse fosse o seu elixir da longa vida.

Além dessa constituição peculiar dos textos de Rosa, podemos destacar também o seu laborioso trabalho com as palavras, o qual potencializou a língua portuguesa em todas as suas possibilidades, resultando assim em construções singulares, que se tornaram um diferencial de sua obra. É sobre essa especificidade da escrita rosiana que falaremos na próxima subseção.

### 3.1. Língua e linguagem em Guimarães Rosa

*A linguagem e a vida são uma coisa só.  
Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive;*  
João Guimarães Rosa

A segunda característica marcante na obra de Rosa refere-se à questão da linguagem tão peculiar do escritor, ou seja, na maneira pela qual ele consegue combinar a fala sertaneja com a sua própria erudição de poliglota. Partindo de arcaísmos e regionalismos, ele explora todo o seu conhecimento sobre os mecanismos da língua e da linguagem, criando assim neologismos variados e ricos em poeticidade. Dessa forma, sua escrita, ao mesmo tempo em que dá voz e vez ao homem do sertão, pois ressalta lirismo e melodia na simplicidade da fala sertaneja, também nos leva a enxergar a riqueza da língua e os diversos sentidos que esta pode gerar.

Tal conhecimento decorre do interesse que desde pequeno incitou Rosa a ir além do seu próprio idioma. Segundo Renard Perez, assim que começou a aprender as primeiras letras com o Mestre Candinho, o menino Joãozinho, como era chamado, já demonstrava “inclinação para as línguas” (PEREZ, 1991, p. 38), era como se ele tivesse o dom de aprendê-las, pois lhe interessava os sons, combinações e significados que as palavras traziam com elas. Além de ter estudado francês por conta própria apenas com seis anos de idade, interessou-se também pelo holandês e mais tarde, com nove anos, aventurou-se a conhecer a língua alemã, chegando a afirmar que muito espantara sua família, “ao comprar, por si próprio, uma gramática alemã, para estudá-la, sozinho (...) por inato amor às palavras recortadas de exatas consoantes” (MEYER-CLASON, 1968, p. 7).

Tratava-se de uma admiração pelo universo das palavras que, como vimos em sua biografia, o acompanha desde a infância, e que despertou em Rosa o interesse de ir de encontro ao cerne de cada palavra, dissecando-a até encontrar a origem de seus morfemas, entender sua construção e compreender seu significado. Segundo ele mesmo afirma, em entrevista a Lorenz:

Este aparente enigma tem uma solução muito simples: amo a língua, realmente a amo como se ama uma pessoa. Isto é importante; pois sem esse amor pessoal, por assim dizer, não funciona. Aprendi algumas línguas estrangeiras apenas para enriquecer a minha própria e porque há demasiadas coisas intraduzíveis, pensadas em sonhos, intuitivas,

cujo verdadeiro significado só pode ser encontrado no som original (1991, p. 87).

Acreditamos que todo esse apreço pela língua faça com que a escrita rosiana se assemelhe a um caleidoscópio, pois assim como neste os pequenos espelhos inclinados apresentam, a cada movimento, combinações variadas e agradáveis efeitos visuais, também no texto de Rosa a cada parágrafo lido vamos encontrando variadas combinações de sufixos e prefixos que geram novos sintagmas, os quais surgem porque a língua, em sua potencialidade, permite ao escritor ir além das palavras comuns as quais estamos acostumados a usar, ou seja, a cada movimentação de nossos olhos no texto rosiano somos levados a ver, ouvir, cheirar, enfim, vivenciar novas imagens do mundo por meio da leitura.

Dessa forma, ao considerar a língua como seu “elemento metafísico” (LORENZ, 1991, p. 80), Guimarães Rosa acredita que “somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo” (LORENZ, 1991, p. 88). Logo, o escritor seria uma espécie de cientista das palavras, que de vez em quando dá uma “mãozinha” a Deus, ajudando-o com os homens, é o que ele mesmo afirma em outro trecho da entrevista: “a língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem” (LORENZ, 1991, p. 84).

Nesse sentido, como para ele, “a religião é um assunto poético e a poesia se origina da modificação de realidades linguísticas” (LORENZ, 1991, p. 92), é através da escrita que o poeta também pode conduzir o seu leitor a novas experiências, a uma melhoria do indivíduo enquanto ser humano, as quais só podem ser vivenciadas por meio da linguagem.

Segundo Eduardo Coutinho, as palavras surgem como sendo poéticas, mas com o passar do tempo ficam tão frequentes na fala que acabam se tornando apenas conceitos. Para ele, “quando os significados poéticos das palavras, após serem revelados pelos artistas, entram no âmbito da linguagem corrente, eles se desgastam com o uso e tornam-se puros significados conceituais” (COUTINHO, 1991, p. 204). Dessa forma, caberia aos poetas ou escritores a incumbência de revitalizar a língua, fazendo-a retornar ao seu sentido original, ou seja, trazendo a atenção do leitor para o significante de cada palavra.

Ao modificar o significante, automaticamente Rosa permite que novos significados renovem a língua tanto falada quanto escrita, pois ao mesmo tempo em que amplia o repertório linguístico de quem o lê, também devolve à palavra o seu sentido poético original. Em correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason, o escritor afirma que não

deveríamos, embora acabemos por sempre fazê-lo, nos prender as servidões da sintaxe, uma vez que, ao invés de ficarmos preso ao lugar-comum, o que importa na verdade é “descobrir novos territórios do sentir, do pensar e da expressividade”; para Rosa as palavras valem por si mesmas, “e às combinações delas permitem-se todas as variantes e variedades” (MEYER-CLASON, 2003, p. 234).

Podemos assim ressaltar que o principal interesse de Rosa está em procurar no sistema da língua todas as suas possibilidades de desdobramento, para assim poder dar existência concreta ao que antes se encontrava apenas em potencial. Esse é o grande marco da obra rosiana, pois resgata a oralidade do falar sertanejo, com todas as suas influências regionais, unindo um termo coloquial ou dialetal a um erudito, por exemplo, ou mesmo combinando uma forma arcaica a um neologismo, lapidando-os e concedendo-lhes poeticidade, lirismo e um novo tom de erudição, ou seja, é como se para ele não houvesse barreiras entre o oral e o canônico, pois sendo estes apenas rótulos, o que importa na verdade é a força da língua, que enquanto viva, lhe permite formar combinações distintas, por vezes até desconhecidas, mas que não se prendem a nenhum modelo pré-estabelecido.

Podemos perceber isto no seguinte trecho: “naquele quintal estava um peru, que gruziava brabo e abria roda, se passeando, pufo-pufo” (ROSA, 2001b, p. 30), no qual o uso dos morfemas “gr” e “br” parecem demonstrar que o animal estava exaltado, pois remetem ao som estridente que o peru costuma emitir, ideia que é complementada por meio da onomatopéia “pufo-pufo”, pois reforça a imagem de um animal alterado tentando fugir dos meninos. Nota-se que por meio dessa construção vocálico-sonora, é possível não apenas imaginar a cena, mas também ouvi-la.

Ao falar sobre seu próprio método de escrita, Rosa afirma que:

Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original. Por isso, e este é o segundo elemento, eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria lingüística. Além disso, como autor do século XX, devo me ocupar do idioma formado sob a influência das ciências modernas e que representa uma espécie de dialeto. E também está à minha disposição esse magnífico idioma já quase esquecido: o antigo português dos sábios e poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média, tal como se falava, por exemplo, em Coimbra. E ainda poderia citar muitos outros, mas isso nos levaria muito longe. Seja como for, tenho de compor tudo isto, eu diria “compensar”, e assim nasce então meu idioma que, quero deixar bem claro, está fundido com elementos que não são de minha propriedade

particular, que são acessíveis igualmente para todos os outros (LORENZ, 1991, p. 81-82).

Podemos observar que Rosa leva em consideração o processo diacrônico da língua, uma vez que, partindo de seu abrangente repertório linguístico, tanto de línguas como o latim e o grego, quanto dos outros idiomas que falava, ele busca compreender suas origens, indo até o português arcaico, usado na Idade Média ou mesmo nas influências que este recebeu das outras línguas ao longo dos séculos, para que assim ele chegue ao sentido original de cada palavra e com isso conheça todas as suas variantes e significados, formulando, com precisão, as combinações necessárias para a criação dessa linguagem singular encontrada em sua obra.

Além disso, ele busca vocábulos e expressões não só nos regionalismos da fala mineira, mas também de várias regiões do país e em termos de origem indígena, formando assim “um complexo que só pode ser designado como ‘brasileiro’ de um modo geral” (COUTINHO, 1991, p. 211). Dessa forma, Rosa também se apropria de expressões comuns no cotidiano do sertanejo unindo-as a provérbios arcaicos, por exemplo, ora preservando a típica musicalidade dos versinhos cantados ora acrescentando elementos poéticos como aliteraões, aglutinaões, etc. Como na expressão “mão-te-tenha” que seria uma aglutinação de “(Que) (uma) (qualquer) mão te (com)tenha” (BIZZARRI, 2003, p. 48).

Portanto, podemos observar que a linguagem para Guimarães Rosa possui o mesmo sentido da vida, é por meio dela que damos existência ao que antes só era possível no plano das ideias, também é por meio dela que o ser humano pode se encontrar e se perder, passando por várias e várias travessias as quais são contínuas como a própria língua, afinal, uma palavra pode até entrar em desuso ou se tornar atípica, mas sempre surgirão novos vocábulos entrando em cena para renovar e potencializar a língua.

Para Guimarães Rosa essa era a sua principal função enquanto escritor, utilizar a língua em toda a sua capacidade de renovação, concedendo-lhe novas possibilidades de uso e de combinaões possíveis dentro de seu sistema linguístico. Tal característica nos impulsionou a refletir sobre como se dariam essas mesmas combinaões em outro idioma, no nosso caso o italiano, e até que ponto o tradutor consegue manter essas construões ou sente a necessidade de alterá-las, adequando-as a sua língua nativa. É o que procuraremos observar em nossas análises sobre a tradução de “Campo Geral”, mas antes disso, se faz necessário, um breve percurso sobre a metodologia a ser utilizada em nosso trabalho.

## 4. DE UMA MARGEM À OUTRA: A ANÁLISE

### 4.1. Percurso metodológico

Com o intuito de esclarecermos a metodologia a ser utilizada em nossa análise, iniciaremos essa seção fazendo um breve apanhado sobre a Linguística de Corpus e principalmente sobre a sua relevância para os Estudos da Tradução. Para tanto, faz-se necessário conhecer a importância da pesquisadora Mona Baker<sup>14</sup> na consolidação dessa nova proposta que procura definir a tradução como sendo uma disciplina autônoma e explorar o ato tradutório enquanto um evento genuíno, cujas reflexões devem nascer do próprio procedimento em si, motivando, assim, a sua distinção em um campo de pesquisa e estabelecendo, com isso, métodos e objetivos próprios.

Nessa nova proposta, o foco se direciona para a cultura de chegada, “privilegiando não mais o estudo de desvios em traduções individuais, mas de padrões que regem o sistema da tradução literária em interação com os demais sistemas de produção textual de uma dada cultura” (MAGALHÃES, 2001, p. 94), o que faz das técnicas e ferramentas da Linguística de Corpus aliadas às necessidades dos Estudos da Tradução uma característica fundamental, pois possibilita uma maior descrição e explicação da tradução como linguagem que merece atenção por si própria, ou seja, como um fenômeno textual.

Desse modo, é a partir do reconhecimento da tradução enquanto espaço diferencial, o qual deve ser privilegiado na cultura de chegada, que Baker concebe a tradução como objeto de pesquisa *per se*. Para ela, é necessário que o ramo teórico da disciplina deixe um pouco de lado os antigos conceitos de equivalência, correspondência e mudanças – direcionados para as preocupações práticas de ensino da tradução – para definir seu objeto de estudo e buscar instrumentos para descrevê-lo.

Uma das preocupações de Baker centra-se no estabelecimento das bases do novo ramo da disciplina, definindo conceitos e propondo perguntas para a investigação do objeto de estudo desse ramo. Por esse motivo, o conceito de *corpus* utilizado pela pesquisadora se refere a “qualquer coleção de textos inteiros, em formato eletrônico, analisáveis

---

<sup>14</sup> Professora de Estudos da Tradução da Universidade de Manchester, também exerce, entre outras funções, o cargo de vice-presidente da Associação Internacional de Tradução e Estudos Interculturais.



automaticamente ou semi automaticamente” (BAKER, 1995, p. 226). Nesse sentido, a abordagem da Linguística de Corpus nada mais é do que o uso de ferramentas computacionais na manipulação de textos, em formato eletrônico, como auxílio para a análise, compreensão e levantamento das informações estatísticas de determinado *corpus*, para as mais diversas finalidades.

Esta nova maneira de se estudar o texto por meio do computador, “nos permite observar uma grande quantidade de dados, o que possibilita a identificação de padrões de ocorrência no texto” (GONÇALVES, 2006, p. 5), os quais favorecem ao pesquisador o acesso a diversos aspectos, como os estruturais, semânticos, sintáticos, fonológicos ou mesmo de marcas regionais ou culturais, além de, por serem extraídos do próprio texto, assegurar a análise e a compreensão deste. Os softwares disponíveis no mercado para processamento dos *corpora* são: *Microconcord*; *WordSmithTools* e *Multiconcord*. Em nossa análise o software que utilizaremos no levantamento desses dados analisáveis é o programa *WordSmith Tools*, cujas ferramentas oferecidas possibilitam além do acesso à lista de palavras-chave, linhas de concordância e número de recorrências de palavras no texto, também a observação de aspectos estruturais e semânticos que possam estar relacionados à análise.

Baker (1995, p. 230) propõe o uso de três tipos de *corpora* utilizados em tradução: *corpora paralelos* - textos originais, pertencentes à determinada língua de partida e suas versões traduzidas para outra língua; *corpora multilíngües* - grupo de dois ou mais *corpora* monolíngües em diferentes línguas, cuja análise baseia-se nos mesmos critérios e *corpora comparáveis* - que consistem em dois conjuntos distintos de textos na mesma língua ou em textos diversificados na língua a ser observada e outro de textos traduzidos para essa língua, a partir de uma ou mais línguas.

Nosso trabalho se utilizará de *corpora* paralelos, os quais permitem estabelecer, objetivamente, como os tradutores superam as dificuldades de tradução na prática sendo, inclusive, recorrente na análise do texto literário. Embora o uso dessa abordagem seja mais utilizado pelos Estudos Linguísticos, esses recursos aos poucos vêm sendo procurados como subsídios para a análise literária e principalmente na avaliação das traduções do texto literário. São, portanto de extrema importância, pois demonstram o quanto a análise desse tipo de texto, bem como de suas possíveis traduções só tem a ganhar com as informações que a Linguística de Corpus oferece, uma vez que, de acordo com a estudiosa:

Evidentemente esse tipo de análise não dispensa a observação minuciosa do pesquisador, além de poder ser enriquecida com o

prévio estudo da obra literária envolvida, e a própria microanálise textual onde todo julgamento do estudioso é imprescindível para determinar os aspectos relevantes da pesquisa num processo de cruzamento de informações e de retro-informação bastante profícuo. Trata-se, portanto, de metodologia quantitativa e qualitativa (GONÇALVES, 2006, p. 319).

Tais resultados podem ser utilizados e conciliados às análises tradicionais, a fim de acrescentar à pesquisa informações que poderiam passar despercebidas numa busca manual, já que “a visão de conjunto de um grande número de dados se perde apenas na lupa do olho humano” (GONÇALVES, 2006, p. 320). Desse modo, tendo em vista que se trata de uma ferramenta que fornece dados analisáveis os quais podem complementar a pesquisa, nosso percurso metodológico buscará conciliar tais recursos às reflexões já formuladas acerca da narrativa, bem como observar a frequência de certos vocábulos no texto original<sup>15</sup> e no texto traduzido<sup>16</sup>, com o intuito de procurar em meio às discrepâncias, quais foram as opções de Bizzarri, para que determinado vocábulo, ou seja, lexical fosse traduzida de uma maneira diferente.

Desse modo, este capítulo dividirá a narrativa de “Campo Geral” em três principais temas a serem observados tanto no TO quanto no TT. Esses recortes se devem ao fato de serem temáticas que circundam ou advêm do assunto principal que perpassa toda a narrativa, ou seja, o amadurecimento do pequeno Miguilim ao longo de um determinado período da infância, sendo, assim, essenciais na compreensão dessa travessia existencial pela qual o menino deve passar.

O primeiro tema refere-se à questão da visão limitada de Miguilim ou à miopia do personagem, problema que só percebemos ao fim da narrativa, mas que indiretamente se faz presente no texto o tempo todo, ganhando força e proporção ao longo da estória. O segundo tema faz referência ao universo encantado das estórias ouvidas e contadas por Miguilim, as quais regem toda a narrativa, dando inclusive a ela própria essa característica de fábula ou de estória popular, além do que, é também uma característica própria do personagem, pois são nelas que ele encontra um refúgio para as frequentes dúvidas que o incomodavam e as incertezas da vida.

---

<sup>15</sup> A partir desse parágrafo, passaremos a utilizar a abreviatura TO quando nos referirmos a Texto Original.

<sup>16</sup> A partir desse parágrafo, passaremos a utilizar a abreviatura TT quando nos referirmos a Texto Traduzido.

Por fim, o terceiro e último tema diz respeito à religiosidade presente ao longo da narrativa por meio das crenças católicas e africanas, as quais são representadas no texto pelos personagens de Vovó Izidra e Mãitina, respectivamente. Nosso intuito é observar como essas figuras e seus costumes exerceram influência sobre a trajetória de Miguilim, bem como em suas crenças e convicções.

Para tanto, cada subseção trará um breve apanhado sobre o tema proposto com o intuito de esclarecer sua relevância dentro da narrativa. Em seguida, através da ferramenta *Word List*,<sup>17</sup> faremos o levantamento da *Lista de Palavras por ordem de frequência*, em ambos os textos, a fim de extrairmos vocábulos que a nosso ver estabeleçam uma relação semântica com o tema proposto, bem como demonstrem dados referentes à ocorrência dessas lexias entre o TO e o TT, para que possamos analisar as opções do tradutor, bem como o sentido que sua escolhas exerceram sobre o texto de chegada, seja mantendo a acepção da narrativa em português, ou mesmo alterando, inovando e adaptando tais itens lexicais à língua italiana.

Podemos observar as Listas de Palavras levantadas pela ferramenta *Word List* nas seguintes ilustrações:

**Figura 1**

R	Word	Freq.	%	Texts	%_lemmas	Del
1	DE	1.667	4.26	1	100.00	
2	O	1.368	3.51	1	100.00	
3	QUE	1.163	2.95	1	100.00	
4	A	947	2.43	1	100.00	
5	NÃO	806	2.07	1	100.00	
6	E	726	1.86	1	100.00	
7	MIGUELIM	628	1.61	1	100.00	
8	COM	498	1.28	1	100.00	
9	ELE	427	1.10	1	100.00	
10	SE	427	1.10	1	100.00	
11	DO	417	1.07	1	100.00	
12	ERA	417	1.07	1	100.00	
13	PARA	414	1.06	1	100.00	
14	UM	385	0.98	1	100.00	
15	NO	361	0.93	1	100.00	
16	Tinha	357	0.92	1	100.00	
17	DITO	352	0.90	1	100.00	
18	MAS	349	0.89	1	100.00	
19	OS	332	0.85	1	100.00	
20	EM	274	0.70	1	100.00	
21	É	267	0.68	1	100.00	
22	MAS	266	0.68	1	100.00	
23	DA	245	0.63	1	100.00	
24	PAI	244	0.63	1	100.00	
25	NA	226	0.58	1	100.00	
26	ESTAVA	222	0.57	1	100.00	
27	POR	215	0.55	1	100.00	
28	UMA	210	0.54	1	100.00	
29	MÃE	199	0.51	1	100.00	
30	AS	195	0.50	1	100.00	
31	SÓ	188	0.48	1	100.00	

Lista de Palavras individuais por ordem de frequência do TO

<sup>17</sup> “Fornece as Listas de Palavras individuais por ordem de frequência [...] por ordem alfabética e as Listas de Estatísticas Simples a respeito dos dados” [...] “o programa faz o cálculo, no texto ou corpus, de quantas são as palavras corridas e também de cada forma” (CAMARGO, 2007, p. 36).

Figura 2

	Word	Freq.	%	Texts	%_lemma	Set
1	O	1.289	3.19	1	100.00	
2	CHE	1.017	2.63	1	100.00	
3	L	960	2.39	1	100.00	
4	E	853	2.12	1	100.00	
5	NON	824	2.05	1	100.00	
6	LA	736	1.83	1	100.00	
7	A	714	1.78	1	100.00	
8	MIGLIAM	629	1.57	1	100.00	
9	UN	546	1.36	1	100.00	
10	ERA	539	1.32	1	100.00	
11	SI	461	1.15	1	100.00	
12	BI	459	1.16	1	100.00	
13	PER	424	1.06	1	100.00	
14	CON	409	1.02	1	100.00	
15	DITO	369	0.89	1	100.00	
16	MA	364	0.89	1	100.00	
17	LE	324	0.81	1	100.00	
18	LO	293	0.73	1	100.00	
19	I	285	0.71	1	100.00	
20	UNA	289	0.70	1	100.00	
21	LUI	274	0.68	1	100.00	
22	GLI	265	0.66	1	100.00	
23	AVEVA	263	0.65	1	100.00	
24	E	225	0.56	1	100.00	
25	PEU	202	0.50	1	100.00	
26	PAPA	198	0.49	1	100.00	
27	DA	194	0.48	1	100.00	
28	MAMMA	188	0.45	1	100.00	
29	COME	175	0.44	1	100.00	
30	TUTTI	175	0.44	1	100.00	
31	SE	171	0.43	1	100.00	

Lista de Palavras individuais por ordem de frequência do TT

Entretanto, visto que selecionaremos para cada subseção, apenas as palavras que correspondam à análise pretendida, optamos por organizar quadros exemplificativos, que tornem clara a relação entre as recorrências em português e italiano, bem como o número de frequência dessas ocorrências no texto.

Ademais, utilizaremos também a ferramenta *Concord*<sup>18</sup>, com a qual poderemos encontrar a ocorrência dessas palavras tanto no TO quanto no TT, selecionando os excertos que a nosso ver se relacionem ao tema analisado, por trazerem elementos específicos da cultura de partida, expressões e interjeições regionais ou mesmo construções linguísticas apuradas, bem como nos permitirem refletir sobre as soluções tradutórias de Bizzarri na recriação desses agrupamentos lexicais para a língua italiana. Tais listas podem ser representadas nas ilustrações que se seguem:

<sup>18</sup> “Fornece as concordâncias ou listagem de ocorrências de uma palavra específica: nóculo ou palavra de busca, acompanhada do contexto ao seu redor. Listas de colocados: palavras recorrentes à esquerda e à direita dos nóculos. Listas de agrupamentos lexicais: expressões fixas e semi-fixas extraídas a partir das listas de sequências fixas de palavras recorrentes na concordância” (CAMARGO, 2007, p. 37).

Figura 3

Nº	Concordância	Src	Txt	Word	f	rel	ant	par	pos	freq	rel	src	File	Data	Nº
1	medo. Carecia de não chorar, rezar a Deus e cr'em-deus-padre. Não acham			Deus	25.361,86	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	65%
2	a rezavam chorando, pedindo a Deus a saúde que era do Dito. Os Mãe			Deus	28.002,07	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	73%
3	salado. Miguel rezava, sem falar em Deus. Deus regia tudo, com tração mais			Deus	20.902,58	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	64%
4	salva e sério, pensava ligera ao rezar. Deus tinha dado a ele todo juízo. E			Deus	2.504,95	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	8%
5	havia de achar um jeito de saçar com Deus. Pargentava a Milena, mesmo.			Deus	10.402,74	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	27%
6	— ele rezava pedindo, comovido com Deus, em prazê que mantavam... Trê			Deus	11.794,64	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	30%
7	a "Melina", era o Pá-de-Pais. — "Com Deus em deito, com Deus me levanto"			Deus	20.462,62	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	52%
8	ela e milde, caprichava muito com Deus, só queria ser rezar e correr, e			Deus	6.407,44	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	16%
9	— "Com Deus me deito, com Deus me levanto" — jurava Miguelim			Deus	20.466,52	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	53%
10	separado para ser, rezando com Deus podia mandar, como a doença			Deus	12.904,92	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	23%
11	pede se quis quantas comovido Deus deu a ele... Rumo que meu, eu			Deus	8.564,61	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	22%
12	de não chorar, rezar a Deus e cr'em-deus-padre. Não achava catagen			Deus	25.363,86	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	65%
13	e não sobrava mais tempo, não era Deus Jesus, como é que haste de ser?			Deus	12.291,88	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	32%
14	ele era um fazetão caído do cabelo de Deus. Miguelim, que bem couro,			Deus	23.936,78	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	61%
15	três rava. Das pessoas, não, nem de Deus, não. Mas não sabia, de quem ou			Deus	25.927,17	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	77%
16	Uma vez ele tinha pado o poleo de Deus. Esse dia — foi em hora de			Deus	8.023,29	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	14%
17	comportado, obediente, conforme o Deus, essas trações todas. Bem era			Deus	6.587,45	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	17%
18	comido, igual do capoi e sondaço de Deus. Agora volta pra casa, menino.			Deus	16.980,22	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	44%
19	de detraçtar e espreguicando de Deus, inflava mais para a banda da			Deus	13.020,96	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	35%
20	Plá, e que também eram cristãos de Deus com essa tomes que tinham, um			Deus	29.317,12	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	75%
21	livrosa para do tabo — poltrônico de Deus sóbrios em seu ofício, zarcoidi			Deus	14.009,92	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	36%
22	a batida do arto, para ser de Deus, Deus gressava, ficou marcado. Agora			Deus	16.099,15	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	41%
23	aguarda vez, eu tento mudar de Deus? — Tu tem o saevagônico, falta			Deus	10.214,28	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	26%
24	baixo. — "Mas láhmo, meu Deus. Deus hoje te abençoou." Clonera pela			Deus	7.482,52	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	19%
25	mostra. Dez dias. Ele queria, rezando Deus aprovava. Voltou para jurto. Agora,			Deus	11.900,85	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	21%
26	Deus regava tudo, com tração mais. Deus rezava em rezava e se			Deus	20.508,16	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	54%
27	numa moça grande de mim. Mas Deus não nome, Miguelim, e Nasso			Deus	37.685,77	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	95%
28	com um chapéu diferente. Miguelim — Deus te abençoou, rezando. Como é			Deus	37.963,84	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	97%
29	não cabia em cabeça do gente. Ah, Miguelim, mas, se fosse em estôma,			Deus	20.888,54	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	53%
30	chovendo? — Miguelim, Miguelim meu Deus. Tem pena de mim? Pai fogo para			Deus	36.903,76	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	95%
31	era se tinha haste de estar de Deus? Miguelim meu Deus, e o Pá de estôma			Deus	25.896,96	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Tempo Geral - TO	12/mar/09 00:00	69%

Listagem de ocorrência da palavra Deus no TO

Figura 4

Nº	Concordância	Src	Txt	Word	f	rel	ant	par	pos	freq	rel	src	File	Data	Nº
1	pregava, sempre falando de sua Dio. Dio regava tudo, com majores perfidia,			Dio	21.541,55	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	54%
2	mente. Stava pregando, a basca loco. Dio perché non lo facissava meno. Ma			Dio	9.206,64	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	23%
3	meo. E le luci del tuo occhi, che Dio Dio ha posto il potere di dati. Va. A lei			Dio	39.338,89	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	90%
4	more, se così doveva essere. Dio voleva. Se no, passavi i tre giorni, lui			Dio	12.141,83	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	30%
5	che stamo ziacchitrando. Dio Dio, invece di pregare. "Nemna todra			Dio	6.384,42	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	16%
6	Boveva il caffè. "Medicina: e — pregava Dio che lo sono venuto a veere qui in			Dio	8.906,62	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	22%
7	era importante, pensava le cose pregava. Dio aveva dato a lui tutto il quidico. E			Dio	2.543,16	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	8%
8	riservato per questo, secondo Dio Dio poteva ordinare, come la malattia			Dio	13.320,91	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	33%
9	con un cappello differente, pregava. Dio ti benedica, piccino. Come ti			Dio	38.070,83	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	97%
10	Dio regava tutto, con majores perfidia. Dio perseguiva piccino e grandi. Dio			Dio	21.547,55	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	54%
11	"lo pregò così. Credo che è Dio Dio è coagiosio. Dio, più piccino,			Dio	22.730,63	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	57%
12	e mette, via pieno di attenzioni per Dio, voleva solo pregare e mangiare, e			Dio	6.096,44	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	17%
13	E gli girava la testa. Qui, è Dio Dio, tanto cose tutti. Il signore gli			Dio	39.106,86	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	90%
14	"Dio, per quante volte star male? "Mo-dio, Dio stava già quasi bene			Dio	27.518,36	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	69%
15	di sotto, risulava dall'altra parte. "Mo-dio, Dio!" Miguelim mozzava			Dio	27.251,83	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	68%
16	per piano. "Figlietto mio, figlio Dio. Dio oggi ti ha benedetto. " Povero tutto			Dio	7.699,52	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	19%
17	nellà testa di una persona... Ah, Dio Dio, ma, e se fosse una storia, usi			Dio	21.215,63	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	53%
18	in quel modo? Miguelim Miguelim. Dio meo, attà pietà di noi Papi e			Dio	37.867,74	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	95%
19	lo zu Terzé e pregava. "Ma, Miguelim. Dio meo, che c'è, calmati? Che lui, che			Dio	21.627,56	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	54%
20	entrava. Papi piange più forte. "Miguelim. Dio meo, quanto teo letto questo			Dio	37.493,76	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	94%
21	appeso in un linchetto di mosco. "Ma Dio non muore. Miguelim, e Nastro			Dio	38.048,76	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	95%
22	Dici giorni. Lui era daccorito, Dio Dio approvava. Tomò dagli altri. Adesso			Dio	12.228,84	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	31%
23	velto, quella volta, se le multa fedi in Dio? "Tu sei uno sbaccato, ecco qual			Dio	10.479,72	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	26%
24	non piangere. Acceta a Dio in modo-in-do-pote. Non doveva scabà il			Dio	25.946,25	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	65%
25	Anche lui si sapeva, lo sapeva Dio Dio stesso che gheo ordinato. Dio, un			Dio	28.239,99	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	71%
26	me un capello caduta dalla chioma di Dio. Miguelim, che speti bene, ci pensò			Dio	24.609,78	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	62%
27	di accordinare la dimenticanza di Dio, estufa di più dalla parte della			Dio	12.966,95	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	35%
28	pena dall'armadillo — povero di Dio ato nel suo compito, privo di			Dio	14.379,98	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	36%
29	per zoffetto del corpo e bontà di Dio. Adesso torna a casa, bambino, e			Dio	17.394,21	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	44%
30	salda. Dalle persone, no. Risparra di Dio me. Non ti sapeva, di chi è di che			Dio	30.808,16	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	77%
31	e che tanto ben essere risparra di Dio, che ben sono un Cristallo, è solo			Dio	30.058,17	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	0,01	Miguelim TT	11/ago/02 00:00	75%

Listagem de ocorrência da palavra Dio no TT

Contudo, da mesma forma que utilizaremos os quadros exemplificativos nas representações da *Word List*, assim o faremos quando nos referirmos às ocorrências levantadas pela *Concord*, afinal, visto que iremos selecionar apenas os excertos que considerarmos relevantes para a análise, procuraremos manter a disposição justificada do mesmo trecho em cada língua, esclarecendo a que texto se refere, bem como enumerando cada exemplo para que assim as reflexões propostas fiquem bem dispostas no texto.

Em suma, utilizaremos as ferramentas eletrônicas do *WordSmith Tools*, como subsídios para a nossa análise, partindo das inferências de ambos os textos, fato que nos permitirá lidar com o TT considerando também suas singularidades perante o TO. Dessa forma, nosso percurso metodológico seguirá a “jangada da tradução”, indo de um texto ao outro, ao encontro da terceira linguagem que é a da tradução.

## **4.2. Vistas curtas, passagem: uma travessia por “Campo Geral” sob o olhar atento do pequeno Miguilim**

“Campo Geral” trata da intimidade de uma família isolada “em ponto remoto, no Mutúm” (ROSA, 2001b, p. 27), narrada segundo as experiências vividas pelo personagem principal da trama, um menino de oito anos chamado Miguilim, cujo desajuste em relação ao grupo familiar acaba se tornando um dos principais temas da narrativa. Por não se importar com o mundo dos adultos, não se interessava em aprender sobre suas obrigações e deveres, muito menos em se portar como eles, “Miguilim tremia receando os desatinos das pessoas grandes” [...] “não tinha vontade de crescer, de ser pessoa grande, a conversa das pessoas grandes era sempre as mesmas coisas secas com aquela necessidade de ser brutas” (ROSA, 2001b, p. 42 e 52).

Seu olhar é diferente de todos os outros que moravam na casa, pois além da inocência infantil – que é uma de suas principais características – perante a realidade do mundo adulto, ele tinha uma percepção poética das coisas, enxergando beleza nos mais simples detalhes e nos mais simples gestos. Nesse sentido, “Campo Geral” surge como uma fábula do despertar do autoconhecimento e da apreensão do mundo exterior; embora a narrativa esteja em terceira pessoa, podemos dizer que nela os detalhes passam pelo crivo dos olhos desse garotinho, cuja curiosidade em entender o simples, o corriqueiro, o que de tão comum parece não despertar interesse algum, faz com que, para ele, tais detalhes ganhem intensidade e realce especial, pois é compreendendo o porquê da existência dessas pequenas coisas que ele consegue então refletir sobre si mesmo.

É o que Rafael Guimarães (2008, p. 2) em artigo sobre a “vista curta” do personagem chama de “um olhar ‘outro’ diante do mundo”, nesse sentido, Miguilim seria a personificação desse olhar e da busca pela descoberta de si e, conseqüentemente, desse mundo no qual se vê obrigado a viver e coabitar com pessoas e seres que muitas vezes não o compreendem ou não lhe oferecem as respostas necessárias a todas suas dúvidas existenciais.

Além disso, a questão da “vista curta” de Miguilim, como assim denomina o personagem do médico José Lourenço, acaba sendo um elemento essencial que perpassa toda a novela, afinal, embora só saibamos desse problema no final da estória, é possível observar essa dificuldade e o que ela acarreta para ele, em diversos momentos, ainda que nas

entrelinhas. A sua própria relação com o espaço onde mora já nos dá uma ideia dessa interferência, pois a narrativa se passa no Mutúm, “num covão em trechos de matas, terra preta, pé de serra” (ROSA, 2001b, p. 27), que logo no início da ação desperta em Miguilim uma curiosidade de saber se o lugar onde habitava era realmente bonito como tinha ouvido dizer na viagem que fizera com o tio.

Considerado como espaço dessa travessia existencial do personagem, o Mutúm faz com que Miguilim busque essa beleza nas mínimas coisas que lhe acontecem, como uma joaninha que ele encontra enquanto está trabalhando na roça com o pai, por exemplo. Contudo, seu maior interesse é ele mesmo poder enxergar toda a beleza daqueles Gerais, beleza que não se percebe apenas na paisagem local, mas nos seres e experiências que ele vive ali, o que no fim da narrativa, após todo esse processo de aprendizagem, se consolida com a chegada do médico e a possibilidade de usar um par de óculos pela primeira vez. A partir de então, Miguilim não tem dúvidas, “o Mutúm era bonito! Agora ele sabia” (ROSA, 2001b, p. 152), e podia ver tudo o que o esperava ao longe e, ao mesmo tempo, tudo que estava deixando para trás.

Numa espécie de metáfora desse amadurecimento ou como afirma Rafael Guimarães (2008, p. 4) da “visão ‘marginal’ da criança”, ao utilizar os óculos pela primeira vez, Miguilim passa a enxergar as coisas que antes não via, consegue compreender o mundo dos adultos, o mundo no qual coabitava, porém se negava a entender, possibilitando que esse universo lhe pareça mais claro e reordenado. Além disso, podemos ressaltar também que embora não tivesse os “olhos limpos”, Miguilim possuía uma visão lírica sobre as coisas, fazendo com que pequenos detalhes se tornassem magníficos ou grandiosos, “o peru era a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente, como uma estória” (ROSA, 2001b, p. 30).

De acordo com Passareli (2007, p. 35), o personagem “possui uma intuição poética desde muito pequeno”, o que acaba reforçando uma forte dualidade entre ele e seu pai, marcada pela dureza e secura deste ante a sensibilidade do filho. Esta diferença se torna cada vez mais acentuada durante o desenrolar da narrativa, além de também ser fortemente marcada pela questão da visão, pois, enquanto Miguilim não conseguia se adaptar ao trabalho rural e a tudo que para o pai era realmente importante na vida de um homem, este, por sua vez, não via com encantamento aquilo que para seu filho parecia tão especial. Sendo assim, numa possível representação metalinguística, o personagem representaria também o caráter lírico e poético daqueles que contam ou escrevem histórias, por meio de uma sensibilidade e



deslumbramento atribuídos a detalhes que, só para ele, deixam de ser supérfluos ou mesmo insignificantes.

Talvez daí a afirmação de Rosa, alegando que na estória de Miguilim estava “o germe, a semente de tudo” (DE FRANCESCHI, 2006, p. 79), que ele já havia escrito ou iria escrever, como se mais do que representar a arte de se contar estórias, ele também se identificasse com essa sensibilidade poética própria da criança. E, sobre esta relação entre o escritor Guimarães Rosa e o personagem infantil, afirma Vânia Maria Resende:

A infância lhe fornece horizontes primitivos, anteriores à lógica, que se identificam com as imagens fantásticas, armazenadas pelo inconsciente do escritor. Assim é que, novamente, a linguagem de natureza metalingüística nos auxilia a constatar o processo de identificação do escritor com o Menino, em “Campo Geral”. A concepção mítica da criança favorece o escritor a inventar estórias. (...) Desprovida de dados definidos sobre a personagem e sobre o espaço, a narração se desenvolve, sob o ponto de vista do narrador em terceira pessoa que se mantém “com” o menino, filtrando a realidade pelo ângulo infantil, até o final (RESENDE, 1988, p. 30).

Mais do que dar voz àqueles cuja sabedoria não tem muita credibilidade, Guimarães Rosa se identifica com essa maneira simples e mágica de enxergar o mundo, reproduzindo de modo objetivo aquilo que, na realidade, encontra-se subjetivamente em sua alma, conforme ressalta Henriqueta Lisboa: “Rosa identifica-se quase inconscientemente com o mundo que o inspira e no qual mergulha por completo, por ser este o seu próprio mundo, o da iniciação, o do perpétuo nascimento das cousas” (LISBOA, 1966, p. 21).

Segundo Nogueira, quando Guimarães Rosa nos leva a “participar diretamente da aguçada percepção de suas crianças (como também de alguns adultos), acaba promovendo, pouco a pouco, uma ‘educação dos sentidos’ em direção a uma apreensão lírica do aparentemente banal” (2004, p. 75). Contudo, o mesmo olhar que se mostra sensível aos elementos da natureza e da infância, não consegue compreender o embaraçoso mundo dos adultos, não entende, por exemplo, o porquê da existência de um conflito familiar em sua casa, no qual Tio Terêz – único adulto com o qual se identifica – é tido como o principal vilão. Por isso a sensibilidade de Miguilim acaba entrando em oposição à rigidez do pai, que desde o começo da estória é tido como figura severa para com ele, o que acaba gerando um confronto entre os dois, intensificado com a morte do pequeno Dito, o que faz com que Miguilim se torne ainda mais alheio às contradições com as quais se depara ao longo da história.

A questão da visão na narrativa é, portanto, intrínseca tanto como característica da trama, já que, com a chegada do médico José Lourenço, a miopia de Miguilim é detectada e há uma reviravolta na vida do personagem, quanto como metáfora de um olhar que amadurece, que se choca com a realidade da morte e da vida, e mais do que isso, uma metáfora de um novo mundo que se abre diante dos seus olhos, a partir do momento em que ele experimenta aquele par de óculos.

Trata-se de uma miopia que representa a sua inadequação ao mundo e suas obrigações, tanto que como em um conto de fadas, surge na vida de Miguilim uma espécie de fada madrinha, representada alegoricamente pela figura do médico José Lourenço, o qual, com sua vara de condão (os óculos), concede ao menino, a possibilidade de enxergar um mundo reorganizado, mais nítido e iluminado, abrindo-lhe as portas para mais uma nova etapa de sua existência.

Em suma, em “Campo Geral”, o problema da visão do personagem, supera os limites comuns da miopia, pois não se atêm apenas a uma simples dificuldade de enxergar imagens, mas também de se auto-compreender e se adaptar àquela realidade. Assim sendo, se como afirma Chauí (1989, p. 42), “os olhos estão no limite entre a materialidade e a espiritualidade”, na estória de Miguilim é possível transcender esses limites, por meio de uma experiência sensorial/lírica que perpassa toda narrativa, a qual é conduzida por esse olhar ingênuo e pela inadequação dessa criança ante a própria vida.

#### 4.2.1. O olhar na tradução de Bizzarri

Visto que a questão do olhar encontra-se presente ao longo da narrativa de “Campo Geral”, primamos por saber quantas vezes os vocábulos relacionados a verbos como **ver**, **olhar** e **enxergar** figuraram no TO, para que, dessa maneira, pudéssemos observar a recorrência dessas palavras tanto no texto em português, quanto em italiano. Assim, por meio do *WordList*, obtivemos as ocorrências demonstradas no quadro abaixo:

**Quadro 1. Número de ocorrências das palavras referentes à “visão” (TO e TT)**

Campo Geral (TO)		Miguilim (TT)	
Word	Freq.	Word	Freq.
OLHOS	46	OCCHI	47
OLHO	8	OCCHIO	3
VER	91	VEDERE	114
OLHAR	54	GUARDARE	68
ENCARAR	5	SORVEGLIARE	4
VIGIAR	9	VIGILARE	1
ENXERGAR	9	MALOCCHIO	2
AVISTAR	6	STARE ATTENTO	2
OBSERVAR	0	OSSERVARE	3

Uma vez que estes itens lexicais estejam diretamente relacionados à perspectiva do sentido da visão, observa-se que, justamente por meio da constante reiteração destes vocábulos, o tema em questão é reforçado na narrativa e ampliado para conter a abrangência do olhar em contraposição ao problema de visão apresentado pelo personagem Miguilim, mesmo que nem sempre estejam referindo-se diretamente a ele nos contextos dos quais os exemplos foram retirados. Será apenas por ocasião do desfecho da novela que o autor nos fornecerá a certeza de que Miguilim não via o mundo em sua totalidade, pois o menino era míope, e dessa forma, destacará aquilo que antes apenas insinuava por meio das referências relacionadas ao paradigma da visão, do olhar e da percepção visual.

Tal importância que o *corpus* exerce sobre o tema da visão mantém-se no TT, todavia, podemos observar algumas diferenças como, por exemplo, o número maior de frequência do verbo *vedere* (**ver**) no TT do que no TO. Um dos motivos desse evento seria porque, em

italiano, **enxergar** é traduzido como *vedere*, mas também pode ser compreendido como “*scorgere, discernere, distinguere, notare, osservare*” (MEA, 2003b, p. 423), opções que na tradução de Bizzarri não foram recorrentes, pois apenas em um momento usa *osservare*, quando **enxergar** está no sentido de “reparar, notar, perceber” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 779), já nas outras ocorrências, o tradutor opta sempre por *vedere*, como podemos verificar em alguns exemplos do quadro a seguir:

**Quadro 2. Ocorrências do verbo “enxergar” e sua tradução para o italiano**

Ex.	Campo Geral (TO)	Miguilim (TT)
1	... por certo encoberto modo aí era que ele era mais sabido de todos, mais <b>enxergado</b> e medido. (p. 70)	... <i>lui dava più nell'occhio a tutti, era più osservato e misurato.</i> (p. 56)
2	... e Miguilim não podia <b>enxergar</b> , uma coisa quente e peguenta escorria-lhe da testa, tapando-lhe os olhos. (p. 30)	... <i>e Miguilim non riusciva a vedere niente, una cosa calda e appiccicosa gli scorreva dalla fronte, gli tappava gli occhi.</i> (p. 18)
3	Vovó Izidra quase vez nenhuma abria a janela, ela <b>enxergava</b> no escuro. (p. 36)	<i>Nonna Izidra quasi mai apriva la finestra, vedeva al buio.</i> (p. 24)

Além disso, o verbo **olhar** (*guardare*) também é mais recorrente no TT do que no TO, pois foi utilizado na tradução de outros verbos como **vigiar**, por exemplo, cujo número de recorrências no TO é nove, mas no TT recebeu quatro diferentes lexias, pois além de *vigilare* (que aparece apenas uma vez) é possível encontrar ainda: *stare attento* (duas vezes), *criticare* (uma), *sorvegliare* (duas) e *guardare* (três), vejamos alguns exemplos dessas escolhas de Bizzarri no seguinte quadro:

**Quadro 3. Linha de concordância do verbo “vigiar” e sua tradução para o italiano**

Ex.	Campo Geral (TO)	Miguilim (TT)
1	—“ <b>Vigia</b> esses meninos, cochichando, cruz!, aí em vez de rezar...” (p. 47)	“ <i>Guarda un po’ quei bambini, che stanno chiacchierando, santo Dio, invece di pregare...</i> ” (p. 34)
2	Vovó Izidra todos <b>vigiava</b> . (p. 64)	<i>Nonna Izidra criticava tutti</i> (p.50)
3	O cachorro Gigão <b>vigiava</b> , sempre sério, sentado; (p. 66)	<i>Il cane Gigão sorvegliava, sempre serio, seduto;</i> (p. 51)
4	Deus <b>vigiava</b> tudo, com traição maior, Deus vaquejava os pequenos e os grandes! (p. 94)	<i>Dio vigilava tutto, con maggiore perfidia, Dio perseguitava i piccoli e i grandi!</i> (p.78)
5	Depois Pai disse: <b>Vigia</b> Miguilim, ali! (p.130)	<i>Più tardi papà disse: “Stai attento, Miguilim: lì!”</i> (p. 111)

De acordo com o *Dicionário da Língua Portuguesa Houaiss* (2009, p. 1945), **vigiar** pode ser entendido, no seu sentido mais recorrente, como ato de “observar com atenção; estar atento a”, mas também com a ideia de “observar secreta e ocultamente, espreitar, espionar”. Sendo assim, no que se refere aos exemplos do Quadro 3, percebe-se que com relação ao primeiro e ao último excerto, há uma constante solicitação da atenção de alguém para aquilo que possa estar acontecendo ao seu redor.

Dessa maneira, Bizzarri faz uso, no primeiro exemplo, de *guarda un po'*, expressão que segundo o *Dicionário Italiano Portoghese Zanichelli* é entendida como “vê lá; olha!” (2003a, p. 464), e que pode ser compreendida como *guardare*, já que, de acordo com a *Enciclopedia Elettronica Treccani*<sup>19</sup> um dos sentidos atribuídos ao verbo é o de “cuidar, prestar atenção”<sup>20</sup> ou seja, ficar alerta com relação ao comportamento de alguém. No último trecho, entretanto, o tradutor usa *stai attento*, expressão que ainda segundo a *Treccani*, pode ser, inclusive, um dos significados de *vigilare*, no que se refere a “estar atento, usar de muita atenção”<sup>21</sup>, mantendo, assim, a ideia de “estar atento a” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1945) presente no significado de **vigiar**.

Com relação ao segundo exemplo: “vovó Izidra todos vigiava”, vemos que **vigiar** é utilizado no sentido de “fazer fiscalização de; controlar, verificar” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1945), pois a personagem parece estar sempre supervisionando tudo que acontecia na casa e na família de Miguilim, contudo, ao traduzir **vigiar** como *criticare*, ficamos duvidosos com relação ao que o tradutor pretendia transmitir com tal escolha.

Se verificarmos a designação de *criticare* de acordo com a *Treccani*, veremos que se trata de uma lexia cuja acepção é a de “desaprovar, censurar, achar objeção em qualquer coisa”<sup>22</sup>, por isso seu uso no TT, acaba destacando mais o fato de Vovó Izidra estar constantemente se opondo a tudo, do que sua constante fiscalização sobre tudo que acontecia na família, desse modo, em italiano esse trecho ganha um novo sentido, coerente com relação a uma das características do personagem, mas que difere do traço pessoal que o uso de **vigiar** tende a expressar.

---

<sup>19</sup> Visto que a *Enciclopedia Elettronica Treccani* possui uma base de dados disponível na internet, deixaremos em nota a página de acesso em que cada acepção utilizada for encontrada, bem como os excertos originais traduzidos por nós ao longo do texto.

<sup>20</sup> “*Badare; fare attenzione*”. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/guardare/> (tradução nossa).

<sup>21</sup> “*Stare attento, usare molta attenzione*”. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/vigilare/> (tradução nossa).

<sup>22</sup> “*Biasimare, censurare, trovare da ridire su qualche cosa*”. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/criticare/> (tradução nossa).

Desse modo, desconhecemos se seria uma interpretação de Bizzarri para com o trecho, uma vez que o texto faz referência ao personagem como sendo uma pessoa que a tudo reprovava, “Vovó Izidra não parava nunca de zangar com todos, por conta de tudo” (ROSA, 2001b, p. 36) ou se para ele o uso de *criticare* é coerente com o verbo **vigiar** em português. O que fica claro, porém é a marca do tradutor sobressaindo-se às margens de ambas as línguas e gerando assim um novo sentido, próprio desse embate entre se ater ao idioma original, ou se deixar guiar pelo conhecimento do idioma para o qual está traduzindo.

Quanto aos demais exemplos do quadro três, vemos que, no terceiro: (O cachorro Gigão **vigiava**, sempre sério, sentado), o tradutor utiliza *sorvegliare* que segundo a *Treccani* significa “Vigiar, ter sobre controle pessoas ou coisas”<sup>23</sup> ou mesmo “velar; cuidar, zelar, administrar, olhar; observar, espreitar; supervisionar; guardar” (BENEDETTI, 2004, p. 1027), ou seja, possui o mesmo sentido que vimos de **vigiar**, e que se adéqua à ideia do cachorro, como uma criatura séria e que a todos mantém sob vigilância.

Não obstante, no quarto excerto (Deus **vigiava** tudo, com traição maior), ele dá preferência a *vigilare*, item lexical que, se pensado no sentido proposto pela *Enciclopedia Treccani*, ou seja, de “prestar muita atenção para que tudo ocorra da forma pretendida”<sup>24</sup> permite-nos refletir que, Deus a tudo vigiava para que nada saísse do seu controle. No mesmo trecho, mais adiante encontramos: “Deus vaquejava os pequenos e os grandes” (ROSA, 2001b, p. 94), pois assim como os vaqueiros conduzem e cuidam atentamente para que nenhum dos seus se perca, Deus também deveria estar sempre de sentinela para com o seu “rebanho”.

Outra ocorrência interessante é a do verbo **encarar**: “olhar para a cara de alguém; olhar de frente, nos olhos” (HOAUISS; VILLAR, 2009, p. 747) que, quando não foi traduzido como *guardare*, no sentido de “olhar alguém na cara, de frente” (MEA, 2003a, p. 464) o foi como *fissare*, verbete que em italiano pode significar tanto “fixar, segurar, prender, bloquear” (BENEDETTI, 2004, p. 367) quanto como afirma a *Treccani*: “extensão da vista ou da mente”<sup>25</sup>, lexias que mantêm o sentido já destacado de **encarar** no TO. Mas também de **avistar**, enquanto ato de “alcançar com a vista; ver, enxergar” (HOAUISS; VILLAR, 2009, p. 231), os quais foram, em sua maioria, traduzidos por *vedere* e *guardare*, uma vez que tal

<sup>23</sup> “*Vigilare, tenere sotto controllo persone o cose*”. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/sorvegliare/> (tradução nossa).

<sup>24</sup> “*Usare molta attenzione perché qualche cosa avvenga nel modo voluto*”. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/tag/vigilare/> (tradução nossa).

<sup>25</sup> “*Estensione della vista o della mente*”. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/fissare/> (tradução nossa).

vocábulo serve como sinonímia do verbo **ver**, cuja acepção em italiano (*vedere*) também pode significar “perceber pela vista; enxergar” (BENEDETTI, 2004, p. 1186), ao mesmo tempo em que *guardare*, de acordo com a *Treccani*, também se refere à ideia de “fixar o olhar sobre qualquer objeto”<sup>26</sup>.

Sendo assim, uma vez esclarecidos os levantamentos do Quadro 1 com os números de ocorrências dos verbos referentes à questão da visão, procuraremos identificar, nos trechos em que estes itens lexicais foram usados, em quais momentos eles estão diretamente relacionados à miopia do personagem, principalmente no que se refere aos indícios desse problema antes da chegada do médico ao Mutúm – quando realmente nos damos conta de que Miguilim não enxergava bem – e na abrangência que essa questão ganha na estrutura narrativa.

A partir de nossas análises sobre o tema da visão, percebemos primeiramente que na maioria das vezes em que encontramos referências aos personagens, há um foco sobre os olhos e suas características, ressaltando-os de forma a destacar também a personalidade de cada pessoa pela maneira ou intensidade do olhar. É o que podemos observar nestes trechos que selecionamos a seguir:

#### Quadro 4. Linha de concordância sobre o reflexo da personalidade por meio do olhar

Ex.	Campo Geral (TO)	Miguilim (TT)
1	Vovó Izidra colocava o peixe daqueles <b>olhos bravos</b> dela, que a gente não gostava de encarar. (p. 46)	<i>Nonna Izidra gli incollava addosso la pece di quegli <b>occhi feroci</b>, che alla gente non piaceva di fissare.</i> (p. 33)
2	O Patorí, esse era um menino maldoso, diabrava. – Ele tem <b>olho ruim</b> . " — a Rosa dizia — " <b>quando a gente está comendo, e ele espia, a gente pega dôr-de-cabeça...</b> " (p. 53)	[...] <i>quello era un bambino maligno, indiatolato. "Ha il <b>malocchio</b>", diceva la Rosa, "<b>quando uno sta mangiando, e lui guarda, dopo ti viene il dolor di testa...</b>"</i> (p. 39)
3	O pai gostava de mamãe. Com o ser, <b>com os olhos como que ele olhava, tanto querendo-bem;</b> (p. 57)	<i>Papà voleva bene a Mamma. Con l'essere, <b>con gli occhi con cui la guardava, volendo tanto bene;</b></i> (p. 43)
4	A nhambuzinha ainda quis remirar para trás, <b>sobressaía</b> aqueles <b>olhos da cor de ferrugem</b> . (p. 82)	<i>Il piccolo inambú volle ancora guardarsi indietro, <b>sorgeva</b> quegli <b>occhi color ruggine.</b></i> (p. 66)
5	Junto com o Pai, estava o outro homem, sem barba nenhuma, que pegava na mão de Miguilim, e ria para ele, com os <b>olhos alumiados</b> . (p. 96)	<i>Insieme con Papà, stava un altro uomo, senza barba, che prendeva Miguilim per la mano, e gli sorrideva, con <b>occhi luminosi.</b></i> (p. 80)
6	A Mãe o olhava com aqueles <b>tristes e bonitos olhos</b> . (p. 135)	<i>La Mamma lo guardava con quegli <b>occhi tristi e belli.</b></i> (p. 116)

<sup>26</sup> “*Fissare lo sguardo su qualche oggetto*”. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/guardare/> (tradução nossa).

Partindo do que afirmamos sobre o reflexo da personalidade por meio do olhar, vemos que nos trechos selecionados isso se dá de maneira muito evidente, pois o narrador focaliza as cenas através dos olhos a fim de representar metonimicamente os traços característicos das pessoas, como vimos em: “olhos bravos”, “olho ruim”, “olhos tristes” e “olhos alumiados”; por outro lado, observa-se também a demonstração dos sentimentos pelos olhos, como verificamos no terceiro exemplo em que lemos que o pai “gostava com os olhos”, com um “olhar de querer bem”, dando a ideia de que embora ele não demonstrasse com ações esse sentimento pela Mãe, seus olhos deixavam entrever o que seu coração sentia por ela; e ainda da cor dos olhos do animal que se sobressaiam perante toda aquela imagem, fato que novamente chama a atenção do leitor sempre para a área dos olhos e suas representações.

No caso dos mesmos trechos em italiano, verificamos que Bizzarri busca manter essa referência física dos personagens citados, utilizando, por exemplo, *occhi luminosi*, *occhi tristi* e *occhi color ruggine*, que se assemelham ao sentido proposto em português, contudo no primeiro exemplo, ele opta por *occhi feroci*, em que o adjetivo *feroce*, segundo a *Enciclopedia Treccani* significa: “desumano, cruel, que sente prazer em fazer mal física ou espiritualmente aos outros”<sup>27</sup>, acepção que corresponde ao sentido proposto no *Dicionário Zanichelli* de “fero, cruel, selvagem” (2003, p. 399).

Além disso, **bravo**, em português, além de ser entendido como “rígido, severo, autoritário”, pode também denominar algo como sendo “feroz, selvagem, que se irrita facilmente” (HOUAISS, 2009, p. 325), definição que, embora possa justificar a escolha de Bizzarri, não altera o sentido de “cruel” e “desumano” expresso com o uso do vocábulo italiano *feroce* enquanto característica dos olhos que são descritos no excerto citado.

Outra escolha interessante é a de *malocchio* que segundo a *Treccani* se refere ao “poder maléfico do olhar, que se acredita que algumas pessoas possuem, as quais o usam ou inconscientemente ou por maldade.”<sup>28</sup>, ou ainda a “mau-olhado, quebranto” (BENEDETTI, 2004, p. 565), acepções que se adéquam bem aos traços do personagem Patorì, a quem se refere esse adjetivo e cuja força negativa do olhar é descrita da seguinte maneira: “quando a gente está comendo, e ele espia, a gente pega dôr-de-cabeça” (ROSA, 2001b, p. 53).

Trata-se de um olhar que lança energias negativas nas pessoas, denominado por Rosa como **olho ruim**, mas popularmente conhecido como mau-olhado, ou seja, “olhar maldoso,

<sup>27</sup> “Disumano, crudele, che gode nel fare male fisicamente o anche spiritualmente ad altri”. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/feroce/> (tradução nossa).

<sup>28</sup> “Potere malefico dello sguardo che si crede posseduto da determinate persone, le quali possono usarlo inconsapevolmente oppure esercitarlo per malanimo”. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/malocchio/> (tradução nossa).



destrutivo, de inveja, de mal-querença, que se supõe prejudicial àquele a que se destina” (AULETE, 2009<sup>29</sup>) e que na tradução de Bizzarri é usado coerentemente, inclusive porque, segundo a *Treccani*, a crença do *malocchio* é “difundida por muitas culturas próximas e em todo o continente”<sup>30</sup>.

Além dessa constante referência aos olhos e ao jeito de olhar, também podemos identificar indícios da “vista curta” do personagem, antes mesmo de o médico José Lourenço dar essa notícia a todos. Seleccionamos nos exemplos a seguir, alguns excertos que nos levam a perceber essa dificuldade de enxergar de Miguilim, ainda que nas entrelinhas.

#### Quadro 5. Linha de concordância referente aos indícios da miopia de Miguilim

Ex.	Campo Geral (TO)	Miguilim (TT)
1	E o caminhozinho descia, beirava a grota. <b>Põe os olhos pra diante</b> , Miguilim! (p. 80)	<i>E il viottolo scendeva, rasentando il fosso. <b>Guarda bene avanti</b>, Miguilim! (p. 64)</i>
2	Mas <b>Miguilim não enxergava bem</b> o toco, de certo porque estava com o bilhete no bolso, constante que em TioTerêz não queria pensar. (p. 88)	<i>Ma <b>Miguilim non vedeva bene</b> il pezzo di legno, certo perché aveva quel biglietto in tasca, sebbene non volesse pensare allo zio Terêz. (p. 72)</i>
3	“Ei, Miguilim, vai tornar a chover: o sabiazinho-pardo está cantando muito, invocado. <b>Vigia ele ali! – Adonde? Não estou enxergando.</b> (p. 130)	<i>“Ehi, Miguilim, torna a piovere: il piccolo <b>sabiá grigio sta cantando molto, chiamando. Guardalo, lì!</b>” “Dove? <b>Non lo vedo...</b>” (p. 117)</i>
4	Depois pai disse: — Vigia, Miguilim: ali!” Miguilim olhou e não respondeu. <b>Não estava vendo.</b> Era uma plantação brotando da terra, lá adiante; mas <b>direito ele não estava enxergando...</b> (p. 136)	<i>Più tardi Papà disse: “<b>Sta’ attento, Miguilim: lì!</b>” Miguilim guardò e non rispose. <b>Non vedeva niente.</b> C’erano delle pianticine che spuntavano dalla terra, lì davanti; <b>ma lui non le vedeva bene.</b> (p. 111)</i>

Nesse sentido, observa-se que enquanto no primeiro exemplo é possível inferir que Miguilim andava olhando para o chão, porque não conseguia enxergar direito o que estava adiante, no segundo, o narrador se utiliza da ansiedade do menino em encontrar-se, às escondidas, com seu Tio Terês, para justificar o fato de Miguilim não estar enxergando bem o toco no chão, já nos outros exemplos, fica ainda mais evidente sua dificuldade de enxergar, principalmente o que estava ao longe.

Indícios que na tradução de Bizzarri também são percebidos, quando o tradutor utiliza expressões como: *non vedeva bene*, *non lo vedo* e *non vedeva niente*, todos relacionados à dificuldade de enxergar do personagem, inclusive intensificando sua deficiência visual, como

<sup>29</sup> Por se tratar de um dicionário em formato de *software* não é possível registrar o número de páginas nas referências.

<sup>30</sup> “*Diffusa presso molte culture in tutti i continenti*”. Disponível em: idem a nota 24 (tradução nossa).

podemos observar em *non vedeva niente*, enquanto tradução para **não enxergava direito**, uma vez que o uso de *niente* (nada), a nosso ver transmite a noção de negatividade total.

Uma vez perceptível a presença da temática do olhar de forma intrínseca à narrativa, podemos observar que tal tema também representa a fragilidade e insegurança do personagem, já que quase todos os sentimentos e descrições perpassam os olhos do pequeno Miguilim. Ademais, ele tinha medo de encarar o escuro, sensação que configurava nos sintomas da cegueira, e ao mesmo tempo, faziam com que ele se sentisse incapaz, “Miguilim não gostava de botar os olhos no escuro” (ROSA, 2001b, p. 50).

Além disso, podemos destacar um ponto importante logo no início da narrativa a respeito da relação entre Miguilim e a maneira como via o lugarejo em que habitava. Como dissemos anteriormente, o menino ouvira alguém dizer, durante uma viagem que fizera com o tio Terêz, que o Mutúm era bonito. Entretanto, ele mesmo não conseguia perceber essa beleza. Ao estabelecermos um paralelo entre estes dois episódios, quando não era capaz de ver aquilo que os outros descreviam e o momento em que pôde finalmente ver a realidade tal como ela se descortinava a partir do uso de óculos, podemos concluir que, não apenas enxergou verdadeiramente o mundo que antes conhecia parcialmente, mas também o julgou por si mesmo, estando suficientemente maduro para escolher seu próprio caminho

#### Quadro 6. Linha de concordância sobre a percepção da beleza do Mutúm

Ex.	Campo Geral (TO)	Miguilim (TT)
1	Não porque ele mesmo Miguilim visse beleza no Mutúm – <b>nem ele sabia distinguir o que era um lugar bonito e um lugar feio.</b> (p. 29)	<i>Non perché lui stesso, Miguilim, vedesse bellezza nel Mutúm — non era neppure in grado di distinguere cosa era un posto bello e cosa un posto brutto.</i> (p. 17)
2	Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. <b>O Mutúm era bonito! Agora ele sabia.</b> (p. 152)	<i>Guardò, più lontano, le bestie che pascolavano vicino alla palude, fiorita di ninfee, come un cotone. Il verde dei buriti, nella prima vereda. Il Mutúm era bello! Adesso lui lo sapeva.</i> (p. 131)

Como podemos perceber o fato de Miguilim sequer saber diferenciar se o local em que habitava era realmente belo ou feio, nos leva a crer que ele não conseguia ver bem as características do lugar para assim poder construir sua própria opinião, algo que muda completamente com o uso dos óculos. Ele agora conseguiria enxergar, inclusive o que estava ao longe, ou seja, como realmente era o Mutúm, e assim definir o que para ele – e não mais pela opinião dos outros – seria, ou não, um lugar bonito. Desse modo, tal episódio acaba por

representar também o alcance de certa maturidade por parte do personagem, no qual os óculos seriam o marco dessa passagem, e, a visão, uma das características essenciais durante o processo.

Indícios que se mantêm na tradução, sendo que ao usar *non era in grado* (não era capaz), Bizzarri intensifica ainda mais a impossibilidade de o menino distinguir a beleza daquele lugar, dando assim à cena final, uma certeza de que naquele momento ele realmente já tinha condições de observar que o Mutúm era de fato, bonito.

Outro ponto importante a ser observado, concernente à temática da visão, reside no fato de que, após a morte do irmão Dito, sua dificuldade de enxergar torna-se ainda mais evidente, como veremos nos levantamentos a seguir, sua relação com o pai se torna cada dia mais difícil, já que além de não aceitar a morte do filho menor, nhô Nardo desconta em Miguilim suas raivas e mágoas, forçando-o a trabalhar e a ser como o irmão que falecera. Percebe-se com mais evidência sua antipatia para com Miguilim, no momento em que o personagem do pai, tomado por uma reação de fúria, quebra todos os brinquedos do menino destruindo simbolicamente sua infância e inocência.

Trata-se de um momento importante para o amadurecimento do personagem, em que o pai não percebe que boa parte dos erros cometidos por Miguilim no trabalho da roça é devido ao seu problema de visão, dificuldade que, como veremos a seguir, é contraditória, afinal embora o pai fosse “limpo de vista”, não conseguia enxergar a vida e a natureza com o lirismo e a sensibilidade que seu filho, embora míope, as percebia:

#### Quadro 7. Linha de concordância sobre a relação entre Miguilim e o pai

Ex.	Campo Geral (TO)	Miguilim (TT)
1	Mas não era o Pai quem mais primeiro tinha ódio dele Miguilim? Era só avistar Miguilim, e ele já bramava: – <b>Mão te tenha, cachorrinho!</b> (p. 126)	<i>Ma non era Papà che per primo aveva in odio lui, Miguilim? Bastava che vedesse Miguilim, e già gridava: “Attento a te, botolo! Ficcanaso... criticone...”</i> (p. 128)
2	– “Que é isso, menino, que você está escondendo?” “– É a joaninha, Pai.” “– Que joaninha?” Era o besourinho bonito, pingadinho de vermelho. “– Já se viu?! <b>Tu há de ficar toda-a-vida bobo, ô panasco?!</b> ” – O Pai arreliou. (p. 128)	<i>“Che è che stai nascondendo, ragazzo?” “È la coccinella, Papà.” “che coccinella?” Era il piccolo coleottero bellino, punteggiato di rosso. “Ma dove si è visto?!” “Tu resterai sempre uno scemo, o bietolone?!” disse Papà irritato.</i> (p. 109)
3	E no mais <b>sempre ralhava porque Miguilim não enxergava onde pisasse</b> , vivia escorregando e tropeçando, esbarrando, quase caindo nos buracos. – <b>“Pitosga!”</b> (p. 128)	<i>E inoltre lo sgridava sempre perché Miguilim non vedeva dove metteva i piedi, scivolava e inciampava ad ogni momento, intoppando, quasi cadendo nelle buche: “Cecalone”.</i> (109)

Percebe-se que, além de todos os exemplos ressaltarem a difícil relação entre Miguilim e seu pai, a observação da tradução de alguns desses xingamentos fornece importante material para refletirmos sobre as escolhas tradutórias de Bizzarri, pois o tradutor se vale de três itens lexicais diferentes para traduzir a expressão “Mão te tenha cachorrinho”. Segundo Guimarães Rosa, nos esclarecimentos enviados a Bizzarri, (C. VIII) “mão te tenha” seria uma “fórmula arcaica de se apostrofarem valentões e desordeiros” sendo utilizada na verdade como uma aglutinação de “(Que) (uma) (qualquer) mão te (con)tenha” (BIZZARRI, 2003, p. 48).

As opções de Bizzarri, no entanto procuraram ressaltar a ira do pai para com o menino, por meio dos xingamentos como *ficcanaso*, cuja acepção é “xereta, bisbilhoteiro, intrometido” (BENEDETTI, 2004, p. 359); *botolo*, que pode ser usado como “cãozinho”, mas também, segundo a *Treccani*, no sentido figurado como “pessoa que faz uma voz imponente, e é incapaz de ofender alguém”<sup>31</sup> e *criticone* que se refere à “pessoa falsa, que tem a mania de criticar e de retrucar sobre tudo e sobre todos”<sup>32</sup>.

Ao escolher esses três tipos de ofensa, o tradutor tende a tornar claro para seus leitores o que, a seu ver, o pai de Miguilim pensava sobre ele. Embora só o uso de *botolo*, conseguisse exprimir o sentido da frase em português, já que poderia se referir tanto ao cachorrinho, quanto à ideia de uma falsa valentia, Bizzarri intenta tornar evidente a incompatibilidade de sentimentos entre pai e filho.

Quanto ao segundo exemplo, percebemos, através da linha de concordância comparada, o uso em português de **panasco** que embora se trate de uma “erva que serve de alimento ao gado” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1420), também pode ser usado no sentido figurado como “pessoas cujo vestuário ou modos são muito toscos” (AULETE, 2009), o qual Bizzarri traduz como *bietolone*, que em italiano também se refere a um tipo de planta herbácea local chamada “armole” (MEA, 2003b, p. 141), e que do mesmo modo pode ser utilizado no sentido figurado como “pessoa insossa, sem graça, muito simples”<sup>33</sup> segundo a *Enciclopedia Treccani*, diferenciando-se do termo em português já que enquanto um se refere ao modo de vestir-se o outro trata de uma característica pessoal.

<sup>31</sup> “*Persona che faccia la voce minacciosa e sia incapace di offendere*”. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/botolo/> (tradução nossa).

<sup>32</sup> “*Persona sofisticata, che ha la mania di criticare e di trovar da ridire su tutto e su tutti*”. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/criticone/> (tradução nossa).

<sup>33</sup> “*Persona insulsa e sciocca, semplice*”. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/bietolone/> (tradução nossa).

Já no terceiro exemplo, o xingamento **pitosga** se relaciona diretamente à dificuldade de enxergar do personagem, pois indica, em português, um “indivíduo que vê pouco, míope” (AULETE, 2009) ou mesmo como “sinonímia de **cegueta**” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1504) levando Bizzarri à escolha do termo *cecalone* que pode se referir a um termo dialetal da região de Albano Laziale, cujo significado também se refere a “indivíduo míope” (DORI, 2006, p. 25).

Nesse sentido, podemos inferir que as escolhas lexicais de Bizzarri expressam, de forma contundente, a instabilidade na relação entre Miguilim e seu pai, bem como a interferência da visão nessa relação, pois a mesma “cegueira” tão criticada por Nhô Nardo, permitia ao menino, por exemplo, encontrar uma joaninha em meio ao trabalho da roça, dado que confirma a cegueira de ambos ante ao universo visual do outro, já que enquanto um enxergava com lirismo, o outro via as coisas pela racionalidade.

Por fim, podemos destacar ainda que o processo de amadurecimento do personagem se mostra mais intenso quando chegamos quase ao fim da estória, pois Miguilim, realmente doente recebe atenção do pai, de quem sempre quis admiração, vindo visitá-lo sem brigar ou ofender. Tal ocasião antecipa a morte de Nhô Nardo e dá início a novos rumos na vida de todos, inclusive do próprio Miguilim, que passa a entender o porquê de todos aqueles acontecimentos. A partir de então, entramos na parte final da narrativa, na qual numa espécie de rito de passagem de sua maturidade, Miguilim se encontra com o médico da cidade, que percebe o problema na vista do personagem e lhe oferece a possibilidade de ver por meio dos óculos.

A partir dos nossos levantamentos, verificamos que esse é o momento da ação em que mais podemos observar o uso dos vocábulos **olhar**, **ver** e **enxergar**, demonstrando assim a força que esse episódio exerce não apenas sobre o personagem como em todo texto. Ao estabelecermos uma análise comparativa entre as linhas de concordâncias relacionadas à chegada do médico José Lourenço ao Mutúm e à sensação vivida por Miguilim ao por os óculos pela primeira vez, temos a seguinte representação nos trechos destacados:

#### **Quadro 8. Linha de concordância sobre o momento em que Miguilim experimenta os óculos pela primeira vez**

<b>Ex.</b>	<b>Campo Geral (TO)</b>	<b>Miguilim (TT)</b>
<b>1</b>	Este nosso rapazinho tem a <b>vista curta</b> . Espera aí, Miguilim... E o senhor tirava os <b>óculos</b> e punha-os em Miguilim, com todo o jeito. Olha agora! Miguilim <b>olhou</b> . Nem não	<i>Questo nostro ragazzino ha la <b>vista corta</b>. Aspetta un momento, Miguilim” e il signore si toglieva gli <b>occhiali</b> e li metteva a Miguilim, con molto garbo. “<b>Guarda adesso!</b>” Miguilim</i>

	podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. (p. 149)	<i>guardò. Non poteva crederci. Tutto era una chiarietà, tutto nuovo e lindo e diferente, le cose, gli alberi, le facce delle persone. (p. 129)</i>
2	E Miguilim <b>olhou</b> para todos, com tanta força. Saiu lá fora. <b>Olhou</b> os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. (p. 151)	<i>E Miguilim guardò tutti, con tanta forza. Uscì fuori. Guardò le foreste scure in cima alla montagna, qui la casa, la siepe di fagioli selvatici e di são-caetano; il cielo, il recinto del bestiame, il cortile; gli occhi rotondi e le alte vetrate del mattino. (p. 131)</i>
3	O senhor tinha retirado dele os <b>óculos</b> , e Miguilim ainda apontava, falava, contava tudo como era, como tinha <b>visto</b> . (p. 149)	<i>Il signore gli aveva tolto gli occhiali, e Miguilim ancora indicava, parlava, raccontava tutto come era, come aveva visto. (p. 129)</i>

Observa-se que em ambas as línguas a magia desse momento totalmente único na vida de Miguilim é notória, trechos como: “tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente” (*Tutto era una chiarietà, tutto nuovo e lindo e diferente*) e ainda, “Miguilim olhou para todos, com tanta força” (*Miguilim guardò tutti, con tanta forza*) levam-nos a sentir como se nós mesmos estivéssemos por trás dos olhos do personagem, enxergando tudo de uma forma mais clara, mais forte e mais nítida.

Ao utilizar “lindo” no trecho em italiano, por exemplo, a imagem fica ainda mais poética, pois a lexia na língua de chegada significa “limpo, asseado, claro, límpido” (BENEDETTI, 2004, p. 540) características que intensificam a sensação de poder enxergar tudo de forma mais clara. No momento em que os óculos lhe são retirados, Miguilim continua apontando para tudo que havia visto, como se aquela sensação inundasse todo o seu ser de forma tão marcante que não pudesse mais esquecê-la.

Desse modo, observamos através dessa análise que a tradução de Edoardo Bizzarri buscou manter os efeitos de sentidos encontrados no texto rosiano, mas com algumas marcas pessoais do tradutor, provavelmente interpretativas, com relação ao texto de partida. Além disso, destacamos algumas soluções tradutórias encontradas por Bizzarri a partir do léxico referente ao campo semântico da visão, algumas confirmando o que já havíamos pré-formulado, como a evidente importância da temática da visão dentro da construção narrativa de “Campo Geral”, inclusive em sua relação com o mundo dos adultos e com a natureza, e outras que nos foram reveladas a partir dos dados fornecidos pela ferramenta, como o foco que o narrador dá aos olhos dos personagens, e às evidências nas entrelinhas de que o problema nas vistas de Miguilim já se manifestava no texto ainda antes da chegada do médico ao Mutúm.

Tais considerações se mantêm na tradução italiana, pois, a partir delas verificamos o interesse de Bizzarri em tornar claro para o seu leitor toda a singularidade do universo infantil de Miguilim, mas sem deixar de lado a especificidade dessa narrativa tão sertanejo/brasileira, elementos que podem parecer distantes do universo italiano, mas não impossíveis de aproximação. Sendo assim, uma vez que já refletimos e analisamos a temática da visão, passemos agora para o segundo tema proposto, aquele da influência e interferência das estórias no processo de amadurecimento do pequeno Miguilim.

### 4.3. Ave estórias

*Chi è Miguilim, vocetta spaurita e attonita  
che parla con la voce di Guimarães Rosa?  
Egli è l'inadeguatezza, questo lo capiamo pagina dopo pagina  
A che cosa non sappiamo, ed egli stesso non lo capisce.  
Antonio Tabucchi*

Se procurarmos no dicionário o significado da palavra **estória**, veremos que sua definição de acordo com o Houaiss (2009, p. 838) é a de “narrativa de cunho popular e tradicional [...] com o objetivo de distrair e/ou instruir”; ademais é importante ressaltar que “a palavra foi proposta para designar narrativa de ficção, mas a forma preferencial é história”, já que tal lexia – quando escrita com *h* – também pode se referir a “conto, caso, fábula” (AULETE, 2009).

Nas narrativas de Guimarães Rosa, entretanto, o uso de estória é frequente, tanto como narrativa contada por personagens que possuem esse “dom” de inventá-las, quanto para designar o próprio texto do escritor, que assim o denomina em alguns títulos de suas obras, como em *Primeiras Estórias*, por exemplo. Nesse sentido, ao considerar-se, ele mesmo, um contador de estórias, Rosa nos leva a crer que seus textos são, em muitos momentos, frutos dessa tradição popular, em meio a qual ele cresceu e conviveu durante diversos momentos de sua vida.

Nesse sentido, indo na contramão do que alegam os dicionários atuais, Rosa acredita que “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes quer-se um pouco parecida à anedota” (ROSA, 1979, p. 3), analogia que enfatiza a questão da imaginação, da fantasia e até mesmo do humor, presentes na estória, mas que se distanciam de história, a partir do momento em que esta é entendida apenas como “ciência que estuda eventos passados” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1029).

Evidentemente, é possível encontrarmos também no significado de história a ideia de “Narrativa de fatos (não apenas) reais (mas também) fictícios” (AULETE, 2009), contudo, observa-se que na narrativa rosiana, o uso do vocábulo estória, perpassa a acepção da palavra, pois ganha características próprias, típicas do texto rosiano, como por exemplo, o fato de se passarem com frequência no ambiente do sertão e de serem narradas por personagens típicos dessa região como vaqueiros, idosos, adultos em volta da fogueira, etc. Além disso, as estórias rosianas, carregam consigo um traço característico do autor, bem descrito por



Rosenfield ao relatar que se trata de “narrativas hipersucintas, com personagens insignificantes, onde as coisas toscas do sertão espelham o substrato mágico de uma outra realidade” (ROSENFELD, 2006, p. 143-144).

Essas coisas que a autora denomina como “toscas”, referem-se muitas vezes aos acontecimentos corriqueiros da vida sertaneja, ou que eles gostariam que lhes ocorressem, mas que, ao serem narrados, ganham um tom especial de imaginação, humor e fantasia, ingredientes que motivaram Rosa a se encantar por essas narrativas desde quando, ainda pequeno, as ouvia pelos vaqueiros que passavam no armazém de seu pai.

O fascínio causado por essas “estórias” ficou guardado no coração do escritor, tornando-se um traço marcante de toda a sua obra, afinal, se o seu diferencial encontra-se na maneira pela qual ele narra os fatos, é porque o escritor também preza pela magia do contar, pelo deslumbramento que tal arte exerce sobre os seus ouvintes, e, tudo isso unido ao poderoso repertório linguístico de Rosa, só poderia transformar a palavra em uma tipologia própria para designar suas narrativas.

Ainda de acordo com Rosenfield, “o que está em questão, nessas fórmulas demasiadamente sucintas, é o fenômeno puro da criação poética”, ou seja, “é o princípio e a origem da miscigenação poética” (ROSENFELD, 2006, p. 144), que nasce dessa mistura entre a oralidade do conto popular e a erudição de Guimarães Rosa, de um cenário que se fundamenta no ambiente do sertão, sendo marcado por personagens considerados à margem da sociedade, sem recursos e condições de vida privilegiada, mas que encontram “a sua hora e a sua vez”, na voz do escritor/contador que narra suas estórias, levando esse mundo misterioso a uma ascensão poética e universal.

Quanto à narrativa de “Campo Geral”, ela se constitui por “uma composição de 'encaixe' dos contares, uns dentro de outros”, nos quais “as estorieta, são frutos, em sua maioria, do extenso repertório lúdico de Miguilim” (PASSARELLI, 2007, p. 39). A seleção de cada uma delas não se dá aleatoriamente, mas parte do pressuposto de que há alguma relação entre seu conteúdo e a vivência do menino. Elas podem aparecer no texto em forma de canções, orações e versinhos, e normalmente são narradas, como já especificamos, em meio a uma espécie de ritual de grupo, seja entre homens e animais em volta da fogueira, entre as mulheres na cozinha ou mesmo entre vaqueiros conduzindo uma boiada.

Além disso, não aparecem no texto por acaso, pois quando contadas ou mesmo cantadas pelos personagens, e principalmente por Miguilim, normalmente servem de epifania para mostrar uma verdade que antes estava oculta ou que não conseguiam apreender, “fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo. Mesmo ele sabia, sabia: Deus mesmo

era quem estava mandando!” (ROSA, 2001b, p. 115) ou mesmo como porta de escape para fugir da sua realidade e expressar, por meio da imaginação, seus sentimentos e sensações mais profundos, “fosse em estória, numa estória contada (...) o que era que o Menino do Tabuleirinho decifrava de fazer?” (ROSA, 2001b, p. 93).

Ao perceber que essas narrações podiam lhe proporcionar esse conforto, o menino começa a inventar ele mesmo suas próprias estórias e a contá-las aos adultos com o intuito de que eles também percebessem ou entendessem o que ele sentia, “Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar” (ROSA, 2001b, p. 115).

Miguilim busca inspiração nas “estórias” que ouvia principalmente de Seo Aristeu “Sempre pensava em seo Aristeu — então vinha ideia de vontade de poder saber fazer uma estória, muitas, ele tinha!” (ROSA, 2001b, p. 77) as quais o estimularam a inventar ele próprio as suas, pois, em meio a esse universo, ele podia criar um subterfúgio para os seus problemas, imaginando uma solução para eles, ou mesmo fazendo e sendo o que mais lhe agradasse “Antes as estórias” (ROSA, 2001b, p. 64). Desse modo, são elas que lhe permitem fugir da realidade por vezes triste e cruel e da inadequação que sentia diante daquele mundo tão rígido e severo, que só lhe impunha deveres e tarefas desagradáveis.

Ainda sobre essa relação dos personagens rosianos com o mundo, Rosenfield fala sobre o que vêm a ser os seres ladinos na obra de Rosa, pois segundo ela,

desenvolvem, em relação ao mundo, aquela inteligência que suscita os enigmas de uma língua desconhecida – eles ‘desentendem’, ‘entr’entendem’, lendo-os nos ritmos, nos silêncios e nos intervalos, mais do que nos conteúdos e nos preceitos positivos da experiência das suas andanças (2006, p. 57).

Conseguem, portanto, perceber a essência das coisas não ditas, a beleza no vazio das palavras e na sensação das experiências. Miguilim é, indubitavelmente, um menino ladino, ele tem essa percepção apurada e sensível aos detalhes, sua mente é fantasiosa e isso lhe permite achar conforto na imaginação e na alegria de criar estas estórias: “aquilo para ele era o entendimento maior” (ROSA, 2001b, p. 115).

Contudo, é possível perceber que, quanto mais o menino vai passando por situações que o forçam a amadurecer, mais a sua sensibilidade criadora vai se perdendo. Isso ocorre porque o personagem encontra-se numa travessia existencial da infância para uma certa

maturidade, durante a qual ele passa por situações de perda e de quebra da inocência, que são o fator principal de sua inventividade.

Basta observar que, após a morte do irmãozinho Dito, seu pai começa a tratá-lo muito mal, forçando-o a trabalhar como adulto, e é nesse período que Miguilim, em choque com essa brusca transição pela qual se vê forçado a passar, começa a deixar de lado o universo das estórias, “por tudo, tinha perdido mesmo o gosto e o fácil poder de inventar estórias” (ROSA, 2001b, p. 131). Vimos que a inocência e a criatividade infantis foram os elementos principais que lhe propiciaram ser um menino ladino, características que, na realidade, fazem parte de toda criança, pois sentem aquilo que estão imaginando de forma tão verdadeira, que o que se encontra na imaginação torna-se perceptível, transcendendo os limites entre a “realidade” e o “faz de conta”.

Nesse sentido, tendo em vista que nosso intuito é o de observar a relevância dessas estórias em “Campo Geral”, vemos que elas estão presentes em toda narrativa principalmente porque a própria escrita de Guimarães Rosa se apóia nesse universo oral. Tanto que segundo Resende (1988, p. 23) “o espaço da estória transfigura o espaço real, sustentando-se numa lógica particular, desvinculada daquela em que se fundamentam os conceitos sociais”, dessa forma, sendo o universo rosiano tão repleto de especificidade e rumos inaugurais, suas narrativas aproximam-se muito mais da estória, do que da história.

Sendo assim, podemos concluir que mais do que simples referências ao longo do texto, as estórias ou estorieta narradas em “Campo Geral” possuem uma função específica dentro da narrativa, pois servem para que o pequeno Miguilim possa compreender e se expressar mediante o mundo dos adultos, além de encontrar refúgio em meio a sua travessia.

Visto que tais estórias são muitas e variadas, podendo inclusive ser encontradas em forma de canções, declamações, citações ou simples lembranças, procuraremos, na próxima subseção, fazer uma seleção delas, a fim de observarmos como se deu a tradução das mesmas para a língua italiana, uma vez que, por se tratarem de narrativas específicas do universo rosiano, elas estão repletas de elementos culturais e regionais, os quais contrastam com o conhecimento cultural e linguístico do leitor italiano, instigando-nos dessa forma a observar essas diferenças com o objetivo de analisar as soluções tradutórias de Bizzarri, para esses choques linguísticos/culturais específicos da tradução.

Para tanto, começaremos pelas estórias que são declamadas em versos, para em seguida focarmos nas que se referem a contos de fadas, lendas populares, ou mesmo as que foram inventadas por Miguilim e outros personagens.

#### 4.3.1. *A tradução das estórias em versos*

Observamos, inicialmente, que as “estórias” que são contadas em “Campo Geral” em forma de versos, são declamadas, em sua maioria, como cantigas, tanto por Miguilim, quanto por outros personagens. Além disso, estão intrinsecamente enredadas à trama, como se a macro-estória de Rosa fosse moldura para as micro-estórias que a compõem, refletindo, dessa maneira, o estado de ânimo do menino ou mesmo preenchendo as lacunas deixadas em sua mente pelo desconhecido e o incompreensível da racionalidade adulta.

Segundo Reinaldo (2005, p. 26), “música e poesia estão mais próximas do que atualmente se supõe”; ambas estão diretamente relacionadas àquela inocência infantil que deve haver no coração de todo o poeta, a qual lhe permite dar forma aos sons e sentimentos que nascem na alma humana. Com efeito:

A linguagem poética em Guimarães Rosa passa pela valorização da linguagem oral. Linguagem viva, onomatopaica, que desafia as formas cediças da escritura, fluxo do calor das vísceras, sopro quente da voz, da vontade de dizer. De sentido oscilante, ao sabor do ritmo, revelador dos estados da alma (REINALDO, 2005, p. 55).

Dessa forma, os versos criados por Rosa são repletos dessa sua constante busca para revitalizar a linguagem dita como popular, uma vez que trabalha com todas as suas potencialidades rítmicas e semânticas, que instigam o leitor a estabelecer novas maneiras de sentir e de pensar no mistério que é o mundo, através dos elementos poéticos como as rimas, aliteraões, assonâncias, entre outros recursos capazes de traduzir a música que se encontra ligada ao sentido.

É o que podemos observar nos versos que se destacam em “Campo Geral”, por meio dos quais Rosa consegue, de maneira sucinta, manusear as palavras e sensações que se passam na mente do pequeno Miguilim, expressando seus anseios e angústias:

*Minha Cuca, cadê minha Cuca?*  
*Minha Cuca, cadê minha Cuca?!*  
*Ai, minha Cuca*  
*Que o mato me deu!...*  
 (ROSA, 2001b, p. 35)

Essa cantiga faz parte de uma estória que contaram a Miguilim após o pai não ter aceitado que a cachorrinha Pingo-de-Ouro ficasse com eles. Muito triste por seu animal de estimação estar sozinho na mata, principalmente por ser uma cachorrinha já velha e ceguinha, o personagem fica inconsolável, tanto que ao ouvir a “estória do Menino que achou no mato uma cuca, cuca cuja depois os outros tomaram dele e mataram.” (ROSA, 2001b, p. 35), de tanta tristeza, canta essa “cançãozinha”, pois se identifica com a dor expressa em sua letra, como podemos perceber nesse trecho: “Ele nem sabia, ninguém sabia o que era uma cuca. Mas, então, foi que se lembrou mais de Pingo-de-Ouro: e chorou tanto que de repente pôs na Pingo-de-Ouro esse nome também, de Cuca. E desde então dela nunca mais se esqueceu” (ROSA, 2001b, p. 35).

Dessa forma, percebe-se que mais do que alterar o nome da cachorrinha para Cuca, Miguilim tenta, assim como o menino da estória, aprender a conviver com a perda, eternizando a cachorrinha por meio da canção e aproximando-se dela simbolicamente por meio das lembranças que viriam sempre que ele entoasse aqueles versos. Nesse sentido, pensando na tradução de Bizzarri para a língua italiana, interessa-nos saber se o tradutor mantém o uso de Cuca, personagem folclórico tipicamente brasileiro, ou se pensa em outra figura do folclore italiano que mais se aproxime dela.

De acordo com o *Dicionário Houaiss* (2009, p. 580), a acepção popular para Cuca seria a de uma “entidade fantasmática com que se mete medo às crianças”, já segundo Reinaldo (2005, p. 95), embora a palavra “Cuca” parta dessa tradição folclórica, em “Campo Geral” ela também “pode representar as angústias da infância” como vimos na cantiga de Miguilim.

Contudo, ao ser questionado por Bizzarri qual seria sua opinião acerca da palavra “Cuca”, Rosa explica que etimologicamente, “poderia ser um sinônimo, raro e arcaico, de ‘coruja’, que os meninos ignoravam” (BIZZARRI, 2003, p. 39). Nesse sentido, se “coruja”, em alguns lugares do Brasil, pode se referir popularmente a “Mulher idosa e muito feia, bruaca, bruxa” (AULETE, 2009) é possível que essa acepção provavelmente possa ter motivado a criação folclórica do personagem, por isso o sentido proposto por Rosa, embora voltado para a origem do vocábulo, não faz restrições quanto às escolhas de Bizzarri, o escritor apenas acrescenta que “a estória cantada existe no sertão como ele a pôs no livro” (BIZZARRI, 2003, p. 39).

Sendo assim, o tradutor opta por manter a palavra Cuca, escrevendo os versos em italiano da seguinte maneira:

*Cuca mia, che ne è della mia Cuca?  
 Cuca mia, che ne è della mia Cuca?!  
 Ahi, Cuca mia  
 che il bosco mi diede!...*  
 (ROSA. Trad. BIZZARRI, 2007, p.22)

Ao refletirmos sobre tal escolha, observamos que Bizzarri, ao permanecer com o personagem brasileiro, opta por se aproximar da cantiga típica do sertão, buscando inclusive manter além do personagem regional Cuca, também a estrutura dos versos e a aliteração em “c”. Escolha que possivelmente ou despertará no leitor italiano a curiosidade de se informar acerca do que se trata tal figura brasileira, ou o levará a continuar a leitura criando suposições do que possa significar tal palavra.

Uma factível tradução para a palavra Cuca poderia ser encontrada na imagem da *Befana*, embora não sejam totalmente semelhantes, o personagem italiano também faz parte do folclore popular do país e em alguns aspectos possui certa similitude com a lenda local. Por exemplo, se observarmos a acepção de *Befana* veremos que se trata de uma “personificação da Epifania: (mais conhecida como) uma velha horrorosa mas benéfica, que a noite, descendo com sua capa pela chaminé, deixa nas meias das crianças boazinhas, presentes e docinhos, mas para as crianças desobedientes, um pedaço de carvão”<sup>34</sup>.

Logo, embora a Cuca não traga doces para as crianças, ela também é considerada como um ser fantasmagórico, em forma de uma mulher de feia aparência, característica que, por sinal, também é possível de se atribuir em italiano como afirma ainda a *Enciclopedia Elettronica Treccani* quando afirma que *Befana* pode ser utilizado para se referir a uma “mulher feia”<sup>35</sup>.

Contudo, a representação da Cuca para nós não é tão expressiva quanto a da *Befana*, que, aliás, possui um dia em sua homenagem e já se consolidou como tradição cultural do país, dessa forma, uma vez que as escolhas de Bizzarri parecem se manter firmes ao propósito de não se afastarem muito da cultura de partida, fica claro sua posição, ao preferir manter o nome Cuca e com isso, lançar a semente da curiosidade sobre seus leitores italianos. Além disso, o tradutor também busca exprimir em italiano a dor representada linguisticamente no

<sup>34</sup> “2.a. *personificazione dell’Epifania: la vecchia bruttissima ma benefica, che di notte, scendendo per la cappa del camino, lascia nelle scarpe, o più spesso nelle calze, dei bambini buoni, doni e dolci (ai cattivi, pezzi di carbone)*, 2.b. *Donna brutta*”. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/befana/> (tradução nossa).

<sup>35</sup> “*Donna brutta*”. Disponível em: idem nota 29 (tradução nossa).

verso 3 da canção, por meio da interjeição italiana *Ahi*, que assim como o nosso “Ai”, transmite a ideia de dor, nesse caso um suspiro da dor interna, sentida metaforicamente pelo coração de Miguilim.

Passando para outro momento da narrativa, conhecemos o personagem de Seo Aristeu, espécie de curandeiro da região, que segundo Miguilim, “só dizia aquelas coisas dançadas no ar” (...) “perto dele a gente sentia vontade de escutar as lindas estórias” (ROSA, 2001b, p. 78), sabendo que Miguilim encontrava-se acamado, pois acreditava que naquele dia iria morrer, Dito chama Seo Aristeu para receitar um dos remédios que sabia. Contudo, percebendo que não se tratava de doença nenhuma, cita uma espécie de “feitoço milagroso” que rapidamente faz com que Miguilim se sinta completamente curado. Tais “palavras mágicas” foram ditas da seguinte maneira:

— Se não se tosar a crina do poldrinho novo, pescoço do poldrinho não engrossa. Se não cortar as presas do leitãozinho, leitãozinho não mama direito... Se não esconder bem pombinha do menino, pombinha voa às aluadas... Miguilim bom de tudo é que tu'tá: levanta, ligeiro e são, Miguilim!

[...]

Miguilim, dividido de tudo, se levantava mesmo, de repente são, não ia morrer mais, enquanto seo Aristeu não quisesse. Todo ria. Tremia de alegrias (ROSA, 2001b, p. 76-77).

Para Miguilim aquele era um momento de pura magia, como se sua vida tivesse dependido apenas da presença de Seo Aristeu para fazer sentido, sentindo-se como se houvesse passado por um ritual de cura, o menino percebe que toda a sua casa estava tão inundada por aquela sensação de alegria, que “até Vovó Izidra tinha de se rir por ter boca” (ROSA, 2001b, p. 78).

Não é a toa que Guimarães Rosa, em carta a Edoardo Bizzarri, afirma que o nome Aristeu deveria “ser dado na forma correspondente italiana, pois (...) *Aristeo* era uma das personificações de Apolo<sup>36</sup>, como músico, protetor das colméias de abelha e benfazejo curador de doenças” (BIZZARRI, 2003, p. 39), traços que Rosa atribui ao seu personagem, já que além de cultivar abelhas, “criava em roda de casa a abelha-do-reino e aquelas abelhinhas

---

<sup>36</sup> Na Mitologia clássica Apolo também era pai de Asclépio, o deus que curava todas as doenças “Asclépio, o Esculápio dos Latinos, é simultaneamente o herói e o deus da Medicina. É filho de Apolo [...]. Asclépio foi confiado pelo pai ao Centauro Quíron, que lhe ensinou a medicina. Asclépio adquiriu rapidamente grande destreza na arte. Descobriu, inclusivamente, o meio de ressuscitar os mortos.” (GRIMAL, 2005, p. 49-50)

bravas do mato, ele era a única pessoa capaz dessa inteligência” (ROSA, 2001b, p. 58); também pronunciava palavras “dançantes”, ou seja, cheias de melodias, e ainda “assisava de aconselhar remédios” (ROSA, 2001b, p. 57).

Bizzarri, diante disso, usa o nome italiano *Aristeo*, ressaltando a ideia (de forma até mais evidente que no português) de que o personagem possuía um caráter divino, tanto que para Miguilim, “aquele homem parecia desinventado de uma estória” (ROSA, 2001b, p. 77). Se analisarmos sua tradução para o italiano, observaremos que, com relação aos diminutivos, o tradutor busca mantê-los na medida do possível, mas apenas quando são plausíveis na língua italiana.

*Se non si taglia la criniera del puledro, il collo del puledro non cresce. Se non si tagliano le zanne del porcellino, il porcellino non poppa bene... Se non si nasconde bene il piccioncino del bambino, il piccioncino vola tra le lunatiche... Miguilim — tutto bene tu stai: alzati, svelto e sano, Miguilim!* (ROSA, 2003, p. 61).

No caso da lexia *puledro*, não há um diminutivo, mas sim uma referência ao cavalo quando está na sua fase mais jovem, ou seja, um “poldro” ou “poltro” (BENEDETTI, 2004, p. 805). Já quanto ao uso de *porcellino*, este sim é o diminutivo de *porcello*, ou seja, “leitão, porco, bácoro” (BENEDETTI, 2004, p. 762) assim como *piccioncino* também o é de *piccione*, em português “pombo” (BENEDETTI, 2004, p. 740).

Dessa maneira, passando pelo acontecimento “mágico” da cura de Miguilim, encontramos uma explicação de Seo Aristeu sobre o que ocorrera com o menino, declamada da seguinte maneira:

— Escuta, meu Miguilim, você sarou foi assim, sabe:  
 ...*Eu vou e vou e vou e vou e volto!*  
*Porque se eu for*  
*Porque se eu for*  
*Porque se eu for*  
*Hei de voltar*  
 (ROSA, 2001b, p. 78)

Ao ouvir esses versinhos, Miguilim passa a acreditar que ainda não era sua hora de partir, sentido que se reforça inclusive pela própria estruturação dos versos, já que, enquanto os de número 1 a 4 estão dispostos como se eles mesmos estivessem indo para algum lugar,



no verso 5, em que a cantiga fala de voltar, a linha faz um recuo, reforçando a ideia de que, por mais que se queira ir, se não for a nossa hora se faz necessário voltar. Estruturação de versos que na tradução de Bizzarri permaneceram dispostos da mesma maneira que o TO:

*“Ascolta, mio Miguilim, tu sei guarito così, sai”:  
Io vado e vado e vado e vado e torno!  
Perché se io vado  
Perché se io vado  
Perché se io vado  
debbo tornar...  
(ROSA. Trad. BIZZARRI, 2007, p. 63)*

Percebe-se que além da disposição dos versos, Bizzarri usa “mio Miguilim” ao invés de “Miguilim mio” que seria o uso mais comum em italiano, optando novamente por manter, sempre que possível, a mesma estruturação poética das cantigas de “Campo geral”. Contudo, em alguns momentos, destacam-se algumas marcas pessoais do tradutor, modificando um pouco os vocábulos empregados pelo TO, mas sem deixar de lado o sentido que ele propõe, é o caso do verso que se segue, o qual é entoado pelo personagem do Vaqueiro Salúz, quando andava a cavalo ao lado de Miguilim, levando-o para sua casa:

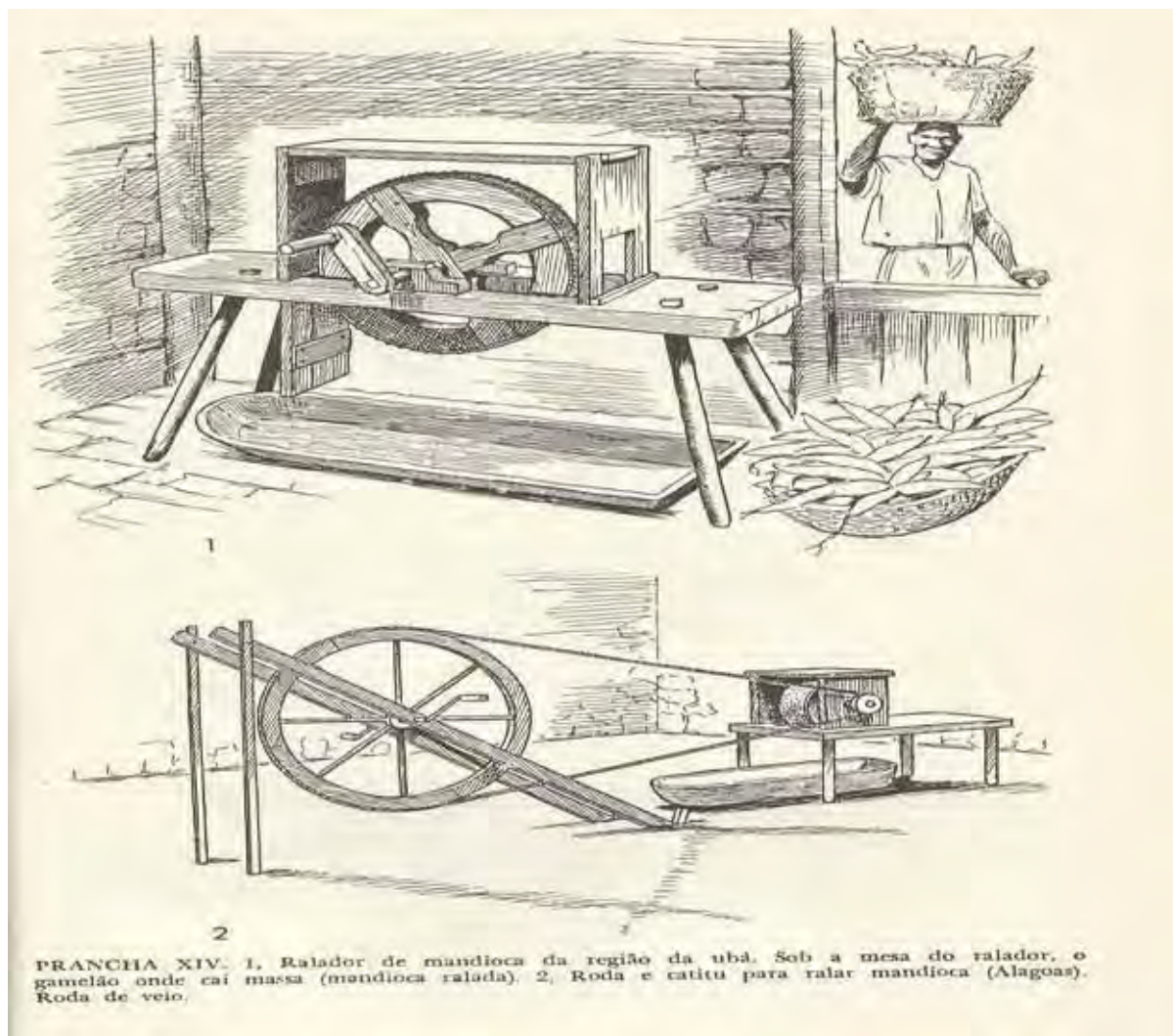
*Meu cavalo tem topete,  
topete tem meu cavalo.  
No ano da seca dura,  
mandioca torce no ralo...  
(ROSA, 2001b, p. 136)*

Nota-se que na tradução italiana, a terceira e quarta estrofe são modificadas, sem com isso deixar de lado o sentido da dificuldade que um ano de seca causa a quem convive com esse problema. Como a palavra “seca” é muito mais significativa para o sertanejo que convive com essa situação climática, ao utilizar *quando la pioggia non viene* (quando a chuva não vem), o leitor italiano pode compreender sobre o que a cantiga se refere, por meio da explicação do que acontece nesses períodos de estiagem.

Além disso, a imagem da “mandioca sendo torcida no ralo” é difícil de ser compreendida até mesmo pelos brasileiros, pois se refere a uma máquina manual (pouco conhecida) utilizada na produção da farinha de mandioca. Por se tratar de uma “planta tolerante à seca e a solos de baixa fertilidade” (MANDIOCULTURA, 2009, p. 9), é possível

colhê-la mesmo em época de pouca chuva, garantindo assim que as famílias que sofrem assoladas pela seca possam produzir farinha, alimento que até hoje, “é a base da alimentação de muitos brasileiros” (MANDIOCULTURA, 2009, p. 9). Podemos perceber como funcionava esse ralador através da seguinte ilustração:

**Figura 5**



(ARAÚJO, 1977, p. 213.)

Desse modo, uma vez que se trata de uma imagem pouco conhecida até mesmo pelos leitores da língua de partida, já que estamos falando de um maquinário bastante regional, Bizzarri (que curiosamente não faz menção a essa dúvida nas correspondências trocadas com Guimarães Rosa) opta pela seguinte construção dos versinhos:

*Il mio cavallo ha un bel ciuffo,  
un bel ciuffo ha il mio cavallo.  
Quando la pioggia non viene,  
il verde diventa giallo...*  
(ROSA. Trad. BIZZARRI, 2007, p. 117)

Logo, ao utilizar “quando a chuva não vem, o verde se torna amarelo”<sup>37</sup>, ele claramente remete o leitor ao processo de descoloração das folhas em períodos sem chuvas, não se referindo à famosa planta local que é a mandioca, mas usando outra imagem, inclusive mais poética para se referir a esse período tão complicado para as famílias que dependem da chuva para sobreviver.

Embora não sejam muitos os versinhos encontrados na narrativa de “Campo Geral”, é possível observar que, na medida do possível, Bizzarri busca valorizar tanto os aspectos estruturais das estrofes, quanto os aspectos significativos de algumas palavras ou expressões, sempre tentando não se afastar muito do texto de partida. Por outro lado, vimos que o tradutor chega a modificar algumas partes do texto, mas sem prejudicar o sentido proposto por Rosa.

Desse modo, daremos início às análises das micro-estórias presentes ao longo da narrativa, e, por conseguinte, de suas traduções para o italiano, sempre tomando como objetivo, a reflexão acerca das escolhas e soluções tradutórias de Bizzarri, em meio a sua travessia entre uma língua e outra.

---

<sup>37</sup> Tradução nossa.

#### 4.3.2. A tradução das micro-estórias de “Campo Geral”

A narrativa de “Campo Geral”, como vimos anteriormente, é marcada pela presença de micro-estórias, encontradas em sua maioria, nos constantes fluxos de consciência de Miguilim, quando ele relembra as “estórias” que ouviu por parte dos adultos, ou mesmo quando ele próprio inventara as suas. Essas estórias são, por vezes, simples referências a algum conto de fada conhecido ou a relatos populares que ganham novas versões a cada voz que os conta, e se relacionam com a narrativa, visto que exercem sobre o menino uma força restauradora muito intensa, capaz de levantá-lo do leito de morte, como vimos, até em forma de cantigas.

Assim sendo, interessa-nos observar como essas estórias se apresentam no texto rosiano, para que assim tenhamos subsídios para continuar analisando quais as soluções tradutórias encontradas por Bizzarri para “traduzadaptar” as peculiaridades da escrita rosiana para o italiano, afinal, uma vez que nosso enfoque parte da tradução enquanto uma língua que se constrói independente do idioma do TO ou do TT, intentamos, por meio dessas divergências ideológicas, linguísticas ou mesmo culturais, observar como se constrói a linguagem da tradução, prevalecendo sobre ambos os textos.

Para tanto, tornaremos a recorrer as ferramentas *WordList* e *Concord* do *WordSmith Tools* com o intuito de complementar e auxiliar na análise pretendida, primeiramente levantando o número de recorrências do termo “estória”, “história” e “fábula” em português, assim como *storia* e *favola* em italiano.

**Quadro 9. Número de ocorrências das palavras estória (TO) e *storia* (TT)**

Campo Geral (TO)		Miguilim (TT)	
Word	Freq.	Word	Freq.
ESTÓRIA(S)	34	<i>STORIA(E)</i>	29
HISTÓRIA	1	–	–
FÁBULA	–	<i>FAVOLA(E)</i>	7

Nota-se que, enquanto o número de ocorrências da palavra **estória** no TO é 34, no TT *storia* aparece 29 vezes, visto que o tradutor também utiliza o termo *favola* para se referir a algumas das estórias citadas na narrativa de Rosa. Isso ocorre porque em italiano não há

diferenciação entre estória e história, uma vez que de acordo com a *Enciclopedia Elettronica Treccani*, *storia* pode se referir tanto a uma “exposição ordenada dos fatos e acontecimentos humanos do passado” quanto a um “relato ou narrativa sobre vários casos e acontecimentos reais ou imaginários”<sup>38</sup> por isso ela abrange os dois sentidos propostos em português, fazendo com que nos casos em que haja uma distinção específica entre as que são imaginadas e as que se baseiam em fatos reais, seja preciso deixar evidente que se trata então de uma *favola*.

Em italiano, além de ser considerada como “fábula, conto de fadas” (MEA, 2003a, p. 396) ou mesmo como “patranha, invencionice e anedota” (BENEDETTI, 2004, p. 352) *favola*, de acordo com a *Enciclopedia Treccani* também pode se referir a “composição literária, invenção (contraposto à realidade histórica)”<sup>39</sup> contudo, embora existam alguns pontos similares, o tradutor não a utiliza como semelhante exato de “estória”, mas apenas quando entende que em determinado trecho, seu uso esteja diretamente relacionado à noção de fantasia e imaginação. Vejamos um exemplo interessante dessa escolha de Bizzarri.

#### Quadro 10. Linha de concordância sobre o uso do vocábulo *favola* no (TT)

Ex.	Campo Geral (TO)	Miguilim (TT)
1	Como o pai podia imaginar judiação, querer amarrar um menino no escuro do mato? Só o pai de <b>Joãozinho mais Maria</b> , na <i>estória</i> , o pai e a mãe levaram eles dois, para desnortear no meio da mata, em distantes, porque não tinham de comer para dar a eles. Miguilim sofria tanta pena, por Joãozinho mais Maria, que voltava a vontade de chorar. (p. 38)	<i>Come Papá poteva immaginare tanta cattiveria, voler legare un bambino nell'oscurità della foresta? Solo il padre di <b>Joãozinho e Maria</b>, nella storia della favola, il padre e la madre avevano portato i due, per fargli perdere l'orientamento, in mezzo alla foresta, in posti distanti, perché non avevano da dar loro da mangiare. Miguilim provava tanta pena, per Joãozinho e Maria, che gli veniva di nuovo voglia di piangere.</i> (p. 25)

Observa-se que Bizzarri, ciente de que no TO o termo “estória” está diretamente relacionado ao gênero dos contos de fadas, utiliza *storia della favola* buscando evidenciar para os seus leitores italianos que se tratava de uma *storia* (no sentido de narração) sobre a *favola* que Miguilim chama de Joãozinho e Maria. Trata-se do clássico conto dos Irmãos Grimm, cujo título original é *Hänsel e Gretel*, mas que no Brasil, embora a história seja a

<sup>38</sup> “*Racconto di un insieme di vicende e avvenimenti, reali o immaginari*”. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/storia/> (tradução nossa).

<sup>39</sup> “*Componenti letterari, invenzione (contrapposta alla verità storica)*”. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/tag/favola/> (tradução nossa).

mesma, os personagens principais receberam nomes bem brasileiros, ficando conhecida entre nós como *João e Maria*.

Bizzarri mantém o título em português, pois, sabendo que no próprio trecho há uma descrição do conto, o qual por ser conhecido, faz com que o leitor estrangeiro logo o relacione à fábula que ele conhece, é possível, para o tradutor, estabelecer uma linha de contato entre as duas culturas, pois ao mesmo tempo em que faz perceber as semelhanças entre as narrativas, também demonstra sua diferença por meio do título. No entanto, o uso de “*storia della favola*” para se referir à “estória” aparece na tradução de Bizzarri apenas uma vez, não se repetindo nas demais vezes em que ele escolhe o vocábulo *favola*.

Desse modo, visto que já estamos cientes das opções de Bizzarri no que se refere à tradução do vocábulo “estória”, passaremos então a refletir sobre alguns trechos, a nosso ver, relevantes para a análise, cujas linhas de concordâncias, extraídas do próprio texto por meio da ferramenta *Concord*, retratam o uso desse item lexical tanto na narrativa original, quanto na tradução italiana, e, por conseguinte, observaremos não apenas o que diz respeito ao uso atribuído por Bizzarri para a palavra em questão, mas também as diferentes formas em que estas micro-estórias se destacam ao longo do texto.

Como vimos no início dessa seção, Miguilim era um menino que possuía uma grande admiração pelo universo das “estórias”, nelas ele podia encontrar alívio para suas angústias e respostas para seus questionamentos, característica que lhe permitiu inventar ele mesmo as suas, pois era um menino muito sensível, capaz de perceber a beleza e a poesia nas coisas mais simples e nos acontecimentos mais cotidianos.

Ao pensar no nome que escolheria para o seu gato, por exemplo, Miguilim não queria que fosse um nome qualquer, mas sim, que tivesse a grandeza de um nome digno de um gato personagem de estórias. Para tanto, pensa em diversos nomes que segundo ele seriam muito mais imponentes do que Quóquo, até que, vendo que estas eram preocupações apenas suas, já que ninguém se interessava pelo nome que o gato ganharia, decide ficar com Rei-Belo, mesmo que só ele chamasse o bichinho assim. Tais nomes ganharam na tradução de Bizzarri suas versões em italiano como veremos no próximo quadro.

#### Quadro 11. Linha de concordância sobre a tradução de alguns nomes próprios

Ex.	Campo Geral (TO)	Miguilim (TT)
1	Por que não botavam nele nome vero de gato nas estórias: <b>Papa-Rato, Sigurim, Romão, Alecrim-Rosmanim ou Melhores-Agradados?</b> Se chamasse <b>Rei-Belo...</b> Não podia?	<i>Perché non gli mettevano un nome vero, come hanno i gatti delle storie: <b>Mangia-Topo, Tieni-duro, Romeo, Rosmarino, Smorfioso?</b> Chiamarlo <b>Re-Bello...</b> Non si poteva? Del</i>

Também, por <b>Quóquo</b> , mesmo, ninguém não chamava mais — gato não tinha nome, gato era o que quase ninguém prezava. (p. 43)	<i>resto, anche come Quo-quò, non lo chiamava piú nessuno — gatto non aveva nome, gatto era una cosa che quasi nessuno prendeva in considerazione. (p. 30)</i>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Em uma das primeiras cartas que Bizzarri escreve a Guimarães Rosa, vimos que o tradutor italiano pede que o escritor mineiro o aconselhe acerca do que fazer com os nomes de alguns personagens, comentando, inclusive, que está “deixando uns na língua original, e traduzindo outros ou usando o correspondente italiano, com critério exclusivamente pessoal, arbitrário e fônico” (BIZZARRI, 2003, p. 36). A resposta de Rosa lhe é enviada da seguinte maneira:

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

Uma vez que se trata de uma relação de confiança entre escritor e tradutor, percebe-se que Rosa não se incomoda com as escolhas de Bizzarri, concedendo-lhe, inclusive, uma espécie de “carta branca” para que ele, sempre que possível, recrie ou mesmo, “italianize” os nomes que puder modificar. Sabendo que esse hibridismo entre as línguas viria apenas para enriquecer ainda mais a sua obra, o escritor brasileiro demonstra ter muita confiança no trabalho de Bizzarri, o qual, por sua vez, procura corresponder “traduzadaptando” alguns nomes como, por exemplo, em: “Papa-Rato” que ele traduz como *Mangia-Topo*; e “Sigurim” que seria uma aglutinação típica do linguajar mineiro para “segurinho”, dando a ideia de que algo está “bem seguro”, e que é traduzido em italiano por *Tieni-Duro*, ou seja, “segure forte”, ou “resista”<sup>40</sup>.

Ademais, vemos ainda o nome “Romão”, traduzido por Bizzarri como *Romeo*, ou seja, sem o aumentativo “ão”, o que torna sua pronúncia bem mais fácil para o leitor italiano; outro nome destacado no trecho anterior é “Alecrim-Rosmanim”, entenda-se “Rosmanim” como

---

<sup>40</sup> Tradução nossa.

sendo uma aglutinação fonética para **rosmaninho**, o qual, de acordo com o *Dicionário Houaiss* (2009, p. 1681), é uma “erva aromática” que pode ser inclusive o próprio alecrim, cujo nome botânico é, aliás, “*rosmarinus officinalis*”, desse modo, ao utilizar *Rosmarino*, o tradutor opta apenas pelo uso do vocábulo “alecrim” em italiano, palavra essa que já abrange tanto o tipo de erva, quanto a espécie.

Já na tradução de “Melhores-Agrados”, o tradutor recorre a *Smorfioso*, cuja acepção de acordo com a *Enciclopedia Elettronica Treccani* não se distancia da expressão em português, já que significa pessoa “que tem o hábito ou sente prazer em fazer denguiques, mimos, atos e gestos de timidez”<sup>41</sup> sendo assim, pode se referir a uma maneira de falar exagerada, cheia de mimos, no sentido de uma voz cheia de afeto ou mesmo agrados. Por fim, com relação ao nome escolhido por Miguilim para nomear seu gato (Rei-Belo) ele também ganha sua versão italiana como *Re-Bello*, desse modo inferimos que Bizzarri aproveita dessa liberdade concedida por Rosa, mas sem criar grandes inovações em suas adaptações, novamente é possível notar que sua tradução busca, como ele mesmo afirma, “introduzir” o seu leitor “no mundo do sertão” (BIZZARRI, 2003, p. 36).

Outra referência à paixão de Miguilim pelo universo das estórias está no fato de, como já vimos, elas servirem de alívio para suas angústias. Quando é incumbido por seu Tio Terêz de entregar um bilhete para sua mãe, por exemplo, Miguilim fica completamente dividido entre agir com o coração (e agradar o único adulto com quem se dava bem) ou seguir a razão (e evitar que uma desgraça maior acontecesse em sua família), pois se seu pai soubesse sobre a existência dessa carta, veria-o de maneira ainda mais cruel, culpando-lhe pelos infortúnios da família.

Por isso o menino decide levar em conta o que sua mente lhe indicava como certo, não entregando o tal bilhete a sua mãe, mesmo que isso lhe custasse perder o afeto de seu tio tão querido. Pensando em como poderia dar explicações a eles, se mentiria, ou não, acerca da carta, Miguilim imagina que tudo seria mais fácil se aquilo acontecesse em uma estória em que ele pudesse dar a ela o desfecho que quisesse, pois sabia que através de sua imaginação tudo acabava se acertando da maneira como ele desejasse, logo, por que não imaginar que ele, naquele momento era um personagem e precisava de um desfecho para aquela aventura.

---

<sup>41</sup> “*Che ha l’abitudine o si compiace di fare smorfie, moine, atti e gesti di ritrosia*”. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/smorfioso/> (tradução nossa).



**Quadro 12. Linha de concordância do trecho em que a estória é usada como subterfúgio por Miguilim**

Ex.	Campo Geral (TO)	Miguilim (TT)
1	Ah, meu-deus, mas, se fosse em <b>estória</b> , numa estória contada, <b>estoriazinha</b> assim ele <u>inventando estivesse</u> — um menino indo levando o tabuleirinho com o almoço — e então <u>o que era que o Menino do Tabuleirinho decifrava de fazer? Que palavras certas de falar?!</u> (p 93)	<i>Ah, mio Dio, ma, e se fosse una <b>storia</b>, <u>una storia da raccontare, una <b>storia</b> così che lui stesse inventando</u> — un bambino che portava il vassoietto con il pranzo — e allora <u>cos'era che il Bambino del Vassoietto inventava di fare? Quali parole appropriate avrebbe detto?!</u>(p. 77)</i>
2	Mas, aí, Tio Terêz não era da <b>estória</b> , aí ele pega escrevia outro bilhete, dava a ele outra vez; tudo, pior de novo, recomeçava. (p. 93)	<i>Ma, lì, lo zio Terêz non era personaggio di una <b>storia</b>, lui prendeva e scriveva un altro biglietto, glielo dava un'altra volta; tutto ricominciava da capo, peggio di prima.(p. 77)</i>

Percebe-se no exemplo 2 que, apesar de tentar inventar uma solução para sua “estória”, Miguilim entende que não adiantava nada imaginar desculpas, se aquele que logo mais estaria em sua frente não era um personagem de estória, por isso, sua atitude teria que ser real, e isso o amedrontava muito: “agora Miguilim esbarrava, respirava mais um pouco, não queria chorar para não perder seu pensamento, sossegava os espantos do corpo.” (ROSA, 2001b, p. 93). Tais pensamentos, embora similares na tradução, nos levam a destacar apenas alguns pontos como, a versão de poucos diminutivos para o italiano, como é o caso de “estoriazinhas” que ele prefere deixar como *storia*, enquanto em “tabuleirinho”, ele utiliza o correspondente *vassoietto* que é o diminutivo de *vassoio* que significa “bandeja, tabuleiro, travessa” (BENEDETTI, 2004, p. 1185).

Além disso, enquanto Rosa utiliza o verbo “decifrava” no sentido de “decifrar” (AULETE, 2009) para se referir à forma como o menino resolveria o seu problema, o tradutor, por sua vez, usa o verbo *inventare* (inventar), o qual, pensando no contexto de uma estória enquanto invenção de fatos, também reforça a ideia de uma representação imaginária de Miguilim. Representação evidenciada por Bizzarri, ao tirar das entrelinhas do TO a palavra *personaggio* deixando-a em destaque no segundo exemplo.

Visto que as estórias serviam de subterfúgio para as angústias de Miguilim, vejamos como elas aparecem no texto, a partir do momento em que o menino percebe que ele próprio é um exímio contador.

**Quadro 13. Linha de concordância sobre as estórias inventadas pelo próprio Miguilim**

Ex.	Campo Geral (TO)	Miguilim (TT)
1	Miguilim de repente começou a contar <i>estórias</i> tiradas da cabeça dele mesmo: uma do Boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro, outra do Cachorrinho que em casa nenhuma não deixavam que ele morasse, andava de vereda em vereda, pedindo perdão. Essas <i>estórias</i> pegavam. Mãe disse que Miguilim era muito ladino. (p. 103)	<i>Miguilim all'improvviso cominciò a raccontare storie, tratte dalla sua propria testa: una del Bue che voleva insegnare un segreto al Bovaro, un'altra del Cagnolino che non lo volevano in nessuna casa, andava di vereda in vereda, invocando compassione. Queste favole interessavano. Mamma disse che Miguilim era molto intelligente</i> (p. 86)

Neste trecho vemos que o menino, ao perceber que era capaz de criar, ele próprio suas estórias, utiliza sempre personagens e enredos comuns a sua realidade, tais como o “Boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro”, os quais são destacados em maiúscula, pois a partir do momento em que são representados na estória, passam a ser protagonistas daquela realidade, e com isso, ganham destaque enquanto tal, característica que muito se assemelha ao processo de criação de Rosa, que, como vimos anteriormente, também dá voz aos personagens do sertão, destacando-os em suas narrativas.

Se observarmos o título escolhido por Miguilim para sua estória, veremos que faz referência a alguns contos de Rosa, como é o caso de “Conversa de Bois” em *Sagarana*, no qual os bois, presos à condução de uma carroça, intentam entre eles ajudar o garotinho que os conduz, derrubando o homem que estava em cima da carroça e que havia feito tantos males ao menino e a eles. Nesse sentido, a identificação que muitos pesquisadores fazem entre a criação poética de Miguilim com a do próprio escritor se confirma no sentido que ambos possuem essa sensibilidade em perceber detalhes líricos nas coisas insignificantes, algo que os torna “fabulistas” desde muito pequenos.

Já a segunda estória citada pelo narrador fala do “Cachorrinho que em casa nenhuma não deixavam que ele morasse, andava de vereda em vereda, pedindo perdão”, essa explicação detalhada no título, remete-nos a frustração de Miguilim por não saber qual desfecho sua cachorrinha tão querida tivera. Desse modo, as angústias do menino tornam a ser expressas por meio de suas estórias, ainda que inconscientemente, como se fossem um reflexo desse sentimento que o angustiava, mas que ele não sabia explicar: a falta de sua cachorrinha, tanto é que em sua narração o cachorrinho estava sozinho e sem abrigo, provavelmente porque era assim que o menino sentia que seu animalzinho estivesse.

Pensando então na tradução dessas estórias, vemos que Bizzarri utiliza, com relação à primeira, o título *Il Bue che voleva insegnare un segreto al Bovaro*, mantendo, assim, as maiúsculas ao se referir aos personagens. Já com relação à segunda estória, ele a traduz da seguinte maneira: *del Cagnolino che non lo volevano in nessuna casa, andava di vereda in vereda, invocando compassione*.

Nesse trecho, é possível observar que o tradutor mantém o vocábulo “vereda”, lexia que, de acordo com as cartas trocadas entre ele e Guimarães Rosa, geraram-lhe dúvidas com relação a sua acepção: “gostaria de ter sua definição de ‘vereda’; com quase certeza, não vou traduzir a palavra para o italiano, aliás, procurarei introduzi-la na minha língua, como indicativa de uma realidade típica e intransponível; mas, justamente por isso, preciso ter confirmada a imagem que me formei daquela realidade” (BIZZARRI, 2003, p. 36).

A resposta dada por Rosa ao tradutor explica que veredas “são vales de chão argiloso ou turfo-argiloso, onde aflora a água absorvida. [...] A vereda é um oásis. [...] Cheias de animais, de pássaros” (BIZZARRI, 2003, p. 41), sua explicação é longa e detalhada, chega inclusive a citar os tipos de vegetação que se podem encontrar ali, entretanto, sua posição com relação à opção de Bizzarri em não traduzir “veredas” fica em aberto, demonstrando novamente a confiança de Rosa no trabalho de seu tradutor italiano. Desse modo, Bizzarri mantém de fato “vereda” em português, mas traz uma definição minuciosa<sup>42</sup> do vocábulo, no pequeno glossário ao fim do livro.

Ainda com relação à presença das estórias ao longo do processo de amadurecimento do personagem, fica evidente que com a doença do irmão, Miguilim começa a se sentir incumbido de contar estórias sem parar, pois sabia que isso o deixava mais feliz.

Mas então Miguilim fez de conta que estava contando ao Dito uma estória — do Leão, do Tatu e da Foca. Aí Tomezinho, a Chica e aquele menino o Bustica também vinham escutar, se esqueciam do presépio. E o Dito mesmo gostava, pedia: —“Conta mais, conta mais...” Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas,

---

<sup>42</sup> “i ‘Gerais’, o più propriamente i ‘Campos Gerais’, sono un assai vasto rilievo, ad altipiani, che si estende per vari Stati dell’interno del Brasile; lo caratterizzano, almeno nella regione in cui si ambientano i racconti di G. R., elevazioni piate, a tavola, costituite da un terreno arenoso e poroso in cui l’acqua sparisce senza essere assorbita, e la vegetazione è conseguentemente povera e stentata, di un verde spento e monotono. Ma tra un tavolato e l’altro, tra una spianata e l’altra, si aprono valli di terreno argiloso, ove affiora l’acqua delle alture. Questo tipo di valle, vera oasi del sertão, è nello Stato di Minas Gerais indicata, quale che possa essere la sua forma e grandezza, col nome di vereda. Tale nome evoca a un tempo l’idea di via di comunicazione (giacché strade e tratturi seguono di necessità il contorno delle veredas), di zona abitata o abitabile, coltivata o coltivabile, la presenza dell’uomo e dell’acqua, e l’immagine di una palma tipica e quasi simbolica, il buriti” (ROSA. Trad. BIZZARRI, 2007, p. 135).

que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior. Se lembrava de seo Aristeu. Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo. Mesmo ele sabia, sabia: Deus mesmo era quem estava mandando! —“Dito, um dia eu vou tirar a estória mais linda, mais minha de todas: que é a com a Cuca Pingo-de-Ouro!...” O Dito tinha alegria nos olhos; depois, dormia, rindo simples, parecia que tinha de dormir a vida inteira (p. 114-115).

Observa-se que Miguilim pensa em Seo Aristeu, acreditando que ele também poderia, por meio de suas estórias, fazer com que seu irmãozinho se sentisse melhor, por isso “não esbarrava de contar”, pois acreditava que aquilo era um dom que Deus lhe dera, e que ele precisava exercer para ajudar o seu irmão. Contudo, há uma estória que ele promete ser a mais linda de todas, mas que ele não consegue transformar em narração, a da Cuca Pingo-de-Ouro.

Vimos anteriormente que embora ela apareça de forma inconsciente em suas “estórias”, é muito doloroso para Miguilim falar sobre alguém que ele já havia perdido, sabendo que estava prestes a não ter mais o seu irmão também por perto. Tanto que, antes de morrer, o Dito lhe pergunta sobre a “estória” que não havia contado, mas sentindo-se incapaz de contá-la, o menino compreende que nem mesmo suas estórias seriam capazes de salvar a vida de seu irmão, assim como não havia sido possível fazer nada pela sua cachorrinha. É o que fica notório no quadro a seguir:

#### Quadro 14. Linha de concordância sobre a estória da Cuca Pingo-de-Ouro

Ex.	Campo Geral (TO)	Miguilim (TT)
1	“Miguilim, e você não contou a <i>estória</i> da Cuca Pingo-de-Ouro...” “ —Mas eu não posso, Dito, mesmo não posso! Eu gosto demais dela, estes dias todos...” <u>Como é que podia inventar a estória?</u> Miguilim soluçava. — “Faz mal não, Miguilim, mesmo ceguinha mesmo, ela há de me reconhecer...” “— No Céu, Dito? No Céu?!” — e <u>Miguilim desengolia da garganta um desespero.</u> (p. 118)	“ <i>Miguilim, tu non mi hai poi raccontato la storia della Cuca Pingo-de-Ouro...</i> ” “ <i>Ma non posso, Dito, non posso proprio! Le voglio troppo bene, in tutti questi giorni...</i> ” <u><i>Come poteva inventare la storia?</i></u> <i>Miguilim singhiozzava.</i> “ <i>Non fa niente, Miguilim, anche cieca, mi dovrà pur riconoscere...</i> ” “ <i>In Cielo, Dito? In Cielo?!</i> ” e <u><i>Miguilim non riusciva a reprimere in gola la disperazione.</i></u> (p. 100)

Prestes a conviver com a sua segunda grande perda, nota-se que também na tradução, é possível sentir a angústia do personagem ante a morte do irmão, pois o uso de *non riusciva a reprimere in gola la disperazione* (não conseguia reprimir na garganta o desespero),

transmite-nos um sofrimento tão grande, que não poderia ficar preso na garganta. Além disso, a expressão traduzida é também uma explicação do que vem a ser o “desengolir” criado por Rosa para descrever a dor de Miguilim naquele momento.

Com a morte do irmão, o menino não sente mais prazer em inventar estórias, “tinha perdido mesmo o gosto e o fácil poder de inventar estórias” (ROSA, 2001b, p. 131), dando início a um momento da sua vida de abruptas rupturas com a inocência e ingenuidade típicas da infância, elementos que, como vimos, eram essenciais para sua criatividade em criar estórias. Tratou-se de um infortúnio sem o qual Miguilim não amadureceria nem conseguiria enxergar todos esses acontecimentos com outros olhos.

Em suma, podemos concluir que seu dom de narrar estórias está diretamente ligado à sensibilidade e ingenuidade típica de criança, as quais, ao serem confrontadas pela morte, acabam se perdendo em meio aos conflitos do menino. Contudo, ao utilizar os óculos, Miguilim se lembra do Dito e de sua cachorrinha, entendendo que o que realmente importava era ter alegria “Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim...” (ROSA, 2001b, p. 152), elemento que também é ingrediente das estórias de Rosa, pois como afirma, “a estória, quer ser um pouco parecida à anedota” (ROSA, 1979, p. 3).

Nesse sentido, vimos que a tradução de Bizzarri, procurou transmitir as “estórias” rosianas, enquanto narrativa de cunho popular e oral, buscando se distanciar o mínimo possível do texto de partida, com o intuito de oferecer ao seu leitor essa nova realidade cultural. Sempre com muita liberdade para trabalhar, o tradutor opta em determinados momentos por adaptar alguns vocábulos, principalmente no que se refere aos nomes próprios, já em outros prefere mantê-los em português, deixando, porém claro que suas escolhas são, em sua maioria, pensadas de acordo com o sentido proposto pelo TO.

#### 4.4. O cristão e o pagão como marcas de religiosidade em “Campo Geral”

Uma vez que já destacamos a ideia central que acompanha as temáticas do olhar e das estórias dentro da narrativa de “Campo Geral”, ou seja, do olhar enquanto aspecto físico e metafórico ao longo do processo de amadurecimento de Miguilim e das estórias como representações de suas próprias experiências, nesta seção passaremos a refletir sobre a questão da religiosidade presente na novela rosiana, principalmente no que se refere à convivência conflituosa entre as manifestações cristã e pagã, perceptíveis dentro do ambiente familiar do menino, sobretudo por meio de personagens como Vovó Izidra e Mãitina.

Segundo Girola (2008, p. 5), é possível perceber em “Campo Geral” que “Guimarães Rosa aproveita o sincretismo religioso como tema, contudo, não chega a explorá-lo de maneira estética, no sentido de alterar a própria estrutura da narrativa”. Nesse sentido, embora seja perceptível a presença de algumas manifestações religiosas ao longo da narração, isso não implica que estejamos diante de um texto cujo tema central é a religiosidade, por outro lado, fica notório que a convivência do personagem com tais influências se faz necessária à sua travessia existencial, afinal, assim como as outras certezas de Miguilim, também suas próprias crenças vão sendo modificadas durante esse processo.

Ao refletirmos sobre o vasto conhecimento de Rosa acerca das religiões e crenças universais, bem como de sua própria ideia sobre o que seria sua religiosidade, vemos que o escritor assume uma posição de respeito para com todas as manifestações de fé. Em entrevista a Günter Lorenz, ele chega a afirmar:

Eu não sei o que sou. Posso bem ser cristão de confissão sertanista, mas também pode ser que eu seja taoísta à maneira de Cordisburgo, ou um pagão crente à la Tolstoi. No fundo, tudo isto não é importante. Como homem inteligente, às vezes pode-se sentir necessidade de se tornar um beato ou um fundador de religiões. A religião é um assunto poético e a poesia se origina da modificação de realidades lingüísticas. Desta forma, pode acontecer que uma pessoa forme palavras e na realidade esteja criando religiões. Cristo é um bom exemplo disso (LORENZ, 1991, p. 93).

Desse modo, pensando na religião enquanto uma manifestação poética, “declamada” de diversas maneiras por homens de diferentes épocas e períodos, ela é passível de mudanças,

da mesma forma que a própria poesia “se origina da modificação de realidades linguísticas” (LORENZ, 1991, p. 93), nesse sentido, o verdadeiro poder seria o da palavra, uma vez que, assim como na literatura somos capazes de sentir sensações únicas através da leitura, também na religião, as diversas manifestações de crenças se fortalecem por meio, tanto da oralidade (daqueles que anunciam sua fé), quanto por intermédio dos textos e manuscritos sagrados. Por outro lado, se a religião é mutável, pois na realidade, trata-se de uma necessidade humana, os conflitos de Miguilim podem ser considerados como questionamentos comuns às diferentes etapas de nossa existência, daí a importância do tema para a narrativa e para o amadurecimento do personagem.

Sabendo que em nosso país, bem como na América Latina, esse hibridismo religioso resulta, particularmente, de nossa formação miscigenada, composta por uma fusão de diversos elementos culturais tanto dos povos que chegaram, quanto dos índios que aqui estavam, Rosa se utiliza de duas manifestações religiosas centrais na tradição popular brasileira, a devoção católica e o misticismo africano, ambas representadas na narrativa, respectivamente, pela figura de Vovó Izidra e Mãitina, personagens cujas manifestações de fé são recorrentes nos fluxos de consciência de Miguilim.

Com relação à Vovó Izidra, vemos a representação dos costumes cristãos, exigidos e apregoados por ela mesma dentro da casa de Miguilim, sempre obrigando todos a rezarem e cuidando para que, através de suas orações, os pecados da família pudessem ser perdoados, “Ela era riscada magra, e seca [...] pegava a almofada ia fazer crivo, rezava e resmungava, no quarto dela, que era o pior, sempre escuro, lá tinha tanta coisa, que a gente não pensava Vovó Izidra quase vez nenhuma abria a janela, ela enxergava no escuro” (ROSA, 2001b, p. 36).

Ao perceber que poderia acontecer uma desgraça no meio da família, por exemplo, visto que o pai de Miguilim estava possesso de ciúmes do próprio irmão com sua esposa, Vovó Izidra dá conselhos a Tio Terêz para que vá embora, alegando que sua permanência naquela família poderia acabar em alguma tragédia, “falava que por umas coisas assim é que há questão de brigas e mortes, desmanchando com as famílias” (ROSA, 2001b, p. 41). Apoiando-se na ideia do castigo divino, o personagem acreditava que só por meio da oração é que a paz poderia voltar àquela casa “Os meninos necessitam de saber, valença de rezar junto [...] o pecado já firmou aqui no meio, braseado” (ROSA, 2001b, p. 47).

Além disso, não gostava de Tio Terêz, “Vovó Izidra se endurecia de magreza, aquelas verrugas pretas na cara, com os compridos fios de pêlo desenroscados, ela destoava na voz, no pescoço espichava parecendo uma porção de cordas, um pavor avermelhado” (ROSA, 2001b, p. 41) chegando, inclusive a chamá-lo de Caim (referência ao personagem bíblico que matou

seu irmão por ciúmes), o que para Miguilim soava estranho, pois embora sua inocência não lhe permitisse compreender o porquê de tantos desentendimentos – “Miguilim tremia receando os desatinos das pessoas grandes” (ROSA, 2001b, p. 41) – sua intuição lhe dizia que aquilo era injusto, pois, de alguma forma, imaginava que o tio era quem poderia morrer nas mãos do irmão e não o contrário, “Tio Terêz não parecia com Caim, jeito nenhum. Tio Terêz parecia com Abel...” (ROSA, 2001b, p. 50).

Tal acontecimento ainda deixa claro que, embora Miguilim tivesse nascido naquele ambiente cristão, e ele mesmo, à sua maneira, acreditasse em Deus, isso não o levava a consentir com tudo que Vovó Izidra afirmava ao passo que, com relação à negra Mãitina, figura representativa da presença do misticismo africano convivendo com a fé cristã, Miguilim possuía uma afinidade enorme, tanto que, embora não compreendesse muitas vezes o que ela pronunciava no dialeto dela, o menino sabia que Mãitina não era malvada, ou bruxa como dizia sua avó “lugar de feiticeiro era debaixo dos olhos do fogo, em remexendo no borralho!” (ROSA, 2001b, p. 47).

A convivência entre ambas as crenças, porém, não implicava em uma relação de tolerância, pois, como podemos perceber na citação anterior, o fato de Mãitina ser “negra fugida, debaixo de cativoiro” (ROSA, 2001b, p. 40) demonstra que para Vovó Izidra, esse tipo de crença diferente da sua, era coisa do demônio, “Traste de negra pagã, encostada na cozinha, mascando fumo e rogando para os demônios dela, africanos!” (p. 47), fato ironizado por Rosa, quando descreve a cena em que Mãitina, é obrigada a se ajoelhar no oratório junto com os demais, e, ali rezar a “Ave Maria”, à sua maneira, declamando a oração com interferências de seu dialeto e cultura.

Mãitina não se importava, com nenhuns, vinha, ajoelhava igual aos outros, rezava. Não se entendia bem a reza que ela produzia, tudo resmungo; mesmo para falar, direito, direito não se compreendia. A Rosa dizendo que Mãitina rezava porqueado: “*Véva Maria zela de graça, pega ne Zesú põe no saco de mombassa...*” (ROSA, 2001b, p. 47).

Numa espécie de alegoria do sincretismo religioso estabelecido naquele momento, a reza de Mãitina, quebra com toda rigidez imposta por Vovó Izidra, e configura na narrativa, um hibridismo entre as diferentes formas de fé e cultura, unidas através da junção entre o que costuma ser considerado como “sagrado” e “profano” manifestos em uma mesma maneira de se aproximar do divino, ou seja, por meio da oração. Desse modo, nota-se mais uma vez que o



sincretismo religioso presente em “Campo Geral”, não confere a este uma característica de texto religioso, mas sim de uma recorrência presente na narrativa, que tende a exercer influência sobre a concepção de fé que Miguilim constrói ao longo da história.

Essa influência é percebida em alguns momentos da trajetória existencial de Miguilim, sobre a qual procuraremos agora nos aprofundar, buscando novamente extrair os trechos-chaves do TO, mas tendo como objetivo central refletir sobre sua tradução para o italiano, a fim de observar como a linguagem da tradução, considerada por nós como terceira margem, se constitui a partir das escolhas e opções de Bizzarri.

#### 4.4.1. Presença religiosa na tradução de Bizzarri

Uma vez compreendida a questão da religiosidade no que se refere à representação da fé cristã e pagã dentro da estória de Miguilim, procuraremos, neste capítulo, analisar a tradução de alguns trechos em que percebemos a presença de tais crenças, seja por meio de ritos ou mesmo de costumes que se baseiem ou façam referência a esses ensinamentos, enfim, intentamos destacar alguns trechos em que tais manifestações tragam peculiaridades importantes à nossa análise, já que nosso intuito é o de refletir, a partir dessas singularidades, como a linguagem da tradução se constrói ao longo do texto de partida e de chegada.

Para tanto, começaremos por extrair da lista de palavras levantada pela ferramenta *WordList*, vocábulos relacionados a entidades religiosas como: Deus, diabo, anjos, etc. Sendo assim, por meio do quadro a seguir, buscaremos observar a frequência desses padrões sintáticos nas escolhas desses itens lexicais no TO e no TT.

**Quadro 15. Número de ocorrências das palavras referentes à entidades religiosas no (TO) e (TT)**

Campo Geral (TO)		Miguilim (TT)	
Word	Freq.	Word	Freq.
DEUS	43	<i>DIO</i>	47
DEMÔNIO (S)	8	<i>DEMONIO (I)</i>	8
DIABO	6	<i>DIABOLO (I)</i>	18
JESUS	6	<i>GESÙ</i>	6
CAPETA	4	–	–
DEMO	3	<i>BELZEBÙ</i>	1
CRISTO	2	<i>CRISTO</i>	2
CAZUMBOS	1	<i>IDOLI AFRICANI</i>	1
CALUNGUINHAS	1	<i>FETICCI</i>	1
SATANAZ	1	<i>SATANASSO</i>	1

Observa-se que, embora a figura de Mãitina configure a presença de uma crença antagônica à cristã, há no texto poucas referências aos deuses ou entidades em que ela acreditava. Tal característica é importante, pois ressalta o fato de seu personagem não ter voz naquela casa: “tudo o que os outros mandavam ela obedecia” (ROSA, 2001b, p. 47), são sempre os outros que a chamam de feiticeira, “todo o mundo dizia ela feiticeira, assim preta

encoberta, como que deve de ser a Morte” (ROSA, 2001b, p. 62), julgando-a assim, por acreditarem que quando estava falando em seu dialeto, estava “rogando para os demônios dela, africanos” (ROSA, 2001b, p. 47).

Essa não aceitação por parte dos outros a tal forma diferenciada de credo é o que faz de Mãitina um personagem representativo das religiões africanas, historicamente obrigadas a serem ocultadas pelo catolicismo. Desse modo, encontramos no texto apenas duas referências a um tipo de ídolo que ela mesma fabricava “toquinhos de pau que Mãitina tinha descascado com a faca” (ROSA, 2001b, p. 62), os quais são denominados como **calunguinhas** e **cazumbos**.

Segundo Martins (2001, p. 94), **calunga** seria um “fetiche da divindade secundária do culto banto” o qual “se manifesta como força da natureza, especialmente associada ao mar, à morte ou ao inferno” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 371). Já o vocábulo **cazumbo** faz referência a “cazumbi” que é “alma do outro mundo, espírito, fantasma, zumbi” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 430), embora o próprio texto o defina como “santos-desgraçados [...] bonecos do demo” (ROSA, 2001b, p. 62).

Tais entidades são traduzidas por Bizzarri da seguinte maneira: **calunga** como *feticci* e **cazumbo** como *idoli africani*. Segundo a *Enciclopedia Elettronica Treccani*, a acepção de *feticcio* é: “termo que os primeiros viajantes portugueses da África Ocidental aplicavam aos objetos (ídolos, amuletos) que, segundo suas observações, eram venerados pelos nativos”, ou ainda “cada objeto inanimado, natural ou artificial a quem são atribuídos cultos pela população fetichista”<sup>43</sup>, logo, *feticcio* também estabelece relação com a ideia de uma entidade africana simbolizada por meio de um objeto ou fetiche. Já com relação à tradução de **cazumbo**, Bizzarri opta por *idoli africani* (ídolos africanos), visto que a própria narrativa já deixa subentendido que se trata de “*santi-maledetti*” e “*fantocci di belzebù*”.

Com relação ao último vocábulo, aliás, é importante ressaltar o uso de *belzebù* para se referir a **demo**, pois assim como em português **belzebu** significa “um dos nomes de Satanás” (AULETE, 2009), em italiano tal lexia também é considerada como “sinônimo para diabo, demônio”<sup>44</sup>, nomes que, aliás, são os que mais aparecem no texto, inclusive com diferenças entre o número de ocorrências do TO e do TT. No caso de **diabo**, por exemplo, nota-se que,

<sup>43</sup> “*Termine che i primi viaggiatori portoghesi in Africa occid. applicavano agli oggetti (idoli, amuleti) che, secondo le loro osservazioni, erano venerati dagli indigeni, e rimasto a indicare ogni oggetto inanimato, naturale o artificiale, cui viene tributato culto da popolazioni fetichiste*”. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/feticcio/> (tradução nossa).

<sup>44</sup> “*sinon. di diavolo, demônio*”. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/belzebu/> (tradução nossa).

na tradução, o número de frequência da lexia *diavolo* ocorre doze vezes a mais que em português, já que Bizzarri opta por usá-la em algumas situações em que outros nomes, popularmente utilizados para se referir a tal entidade infernal, aparecem na narrativa, é o caso de: **capeta** e até mesmo de algumas situações em que aparece a palavra **demônio**.

No que se refere ao vocábulo **capeta**, visto que a acepção da palavra é uma “sinonímia de diabo” (HOUAISS, VILLAR, 2009, p. 392), Bizzarri opta pelo uso de *diavolo* em todas as suas quatro ocorrências no texto. Já no caso de alguns exemplos em que **demônio** é traduzido como *diavolo*, observamos se tratar apenas de opções do tradutor, já que assim como *diavolo* representa um “espírito do mal, inimigo de Deus e dos homens, o qual tenta induzi-los a pecar”<sup>45</sup>, *demonio* também remete “na tradição cristã”, a um “espírito e símbolo do mal, sinônimo de diabo”<sup>46</sup>.

Contudo, é possível observar também outros exemplos em que encontramos a lexia *diavolo* na tradução de expressões bastante comuns no universo sertanejo, as quais são utilizadas para intensificar sentimentos de raiva e indignação para com algum acontecimento, é o que podemos perceber nos exemplos dispostos nesse quadro:

**Quadro 16. Linha de concordância sobre o uso de *diavolo* na tradução de diferentes expressões**

Ex.	Campo Geral (TO)	Miguilim (TT)
1	“— Escuta, Miguilim, esbarra de estar, perguntando, vão pensar você furtou qualquer trem de Pai.” “- Bestagem. O <b>cão</b> , que eu furtei algum!” (p. 87)	"Ascolta, Miguilim, piantala di fare questa domanda, penseranno che hai rubato qualcosa di Papà." "Scemenze. Il <b>diavolo</b> , che ho rubato a qualcuno!" (p. 71)
2	—“Bem feito!” — Vovó Izidra relatava — "Quem pensa que vai para o Céu, vai mas é para o <b>Céu-de-Laláu!</b> ..." (p. 64)	"Ben gli sta!" commentava Nonna Izidra. "Chi pensa di meritare il Cielo, finisce sempre a casa del <b>diavolo!</b> ..." (p. 50)
3	—“ <b>Diacho</b> , de menino, carece de trabalhar, fazer alguma coisa, é disso que carece!” — o Pai falava, que redobrava: xingando e nem olhando Miguilim. (p. 126)	" <b>Diavolo</b> di un ragazzino, ha bisogno di lavorare, di fare qualche cosa, è di questo che ha bisogno!" diceva e ridiceva Papà: offendendo Miguilim, senza neppure guardarlo. (p. 107)

No primeiro exemplo, observamos o item lexical **cão**, aparecendo em “Campo Geral” não apenas no sentido de “mamífero da família dos canídeos”, mas também como nome

<sup>45</sup> “Spirito del male, nemico di Dio e degli uomini, che egli tenta per indurli a peccare”. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/diavolo/> (tradução nossa).

<sup>46</sup> “Nella tradizione cristiana, spirito e simbolo del male; è per lo più sinon. di diavolo”. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/demonio/> (tradução nossa).

popular para “diabo” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 390), nesse trecho, **cão** é empregado por Miguilim como uma exclamação de blasfêmia, pois faz referência ao “cão tihoso”, demonstrando a irritação do personagem com a falsa acusação de roubo. Dessa maneira, Bizzarri recorre a *diavolo*, utilizando-o com o mesmo sentido de uma interjeição de raiva, ou segundo a *Treccani*, “como exclamação de ira e de desapontamento”<sup>47</sup>.

Além disso, no segundo excerto, encontramos o uso de **Céu-de-Laláu**, expressão que causou em Bizzarri a seguinte dúvida: seria “inferno? Mas quem é o Lalau?” (ROSA, 2003, p. 44) diante de tal indagação, Rosa a explica, através das correspondências trocadas entre ambos, da seguinte maneira: “Confesso que a expressão existe, mas não sei de que Lalau ela vem (*cielo-dei-ladri?*). Como por lá tem a interjeição – *Babau!* Para indicar que alguma coisa levou a breca [...] pode ser que venha daí” (ROSA, 2003, p. 45). Já de acordo com o *Dicionário Houaiss* (2009, p. 1150) **lalau** faz referência a “quem furta, rouba, se apodera do que é alheio, ladrão”, o que explica a sugestão de Rosa: *cielo-dei-ladri*.

Contudo, o tradutor italiano opta por manter a ideia de inferno, indagada por ele na carta, atribuindo a Lalau o sentido de *diavolo*, visto que uma de suas acepções em italiano também é a de “mau-caráter, esperto, finório, astuto” (BENEDETTI, 2004, p. 284). Por fim encontramos ainda *diavolo* sendo utilizado também na tradução da expressão “diacho”, uma vez que se trata de uma “sinonímia de diabo” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 678).

Finalizando nossa argumentação sobre a tradução de diferentes nomes utilizados para se referir ao diabo, encontramos ainda **satanás**, que Bizzarri traduz pelo item lexical italiano *satanasso*, cujo significado também se refere a “satanás, satã, diabo, demônio” (BENEDETTI, 2004, p. 932). Dessa forma, passamos agora a refletir sobre as lexias restantes, nas quais encontramos uma relação mais forte com as entidades supremas cristã, como, por exemplo, Deus e a trindade.

No que se refere à palavra Deus, das que levantamos no quadro inicial dessa sessão, ela é a que mais ocorre no TO (43 vezes), sendo que no TT ela é encontrada 47 vezes, uma vez que em algumas expressões de espanto, Bizzarri opta por exclamações mais comuns em italiano como podemos perceber no próximo quadro, no qual **crúz**, enquanto interjeição ou “expressão que denota espanto, susto medo, repugnância” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 578) é traduzido como *Santo Dio*, ou ainda *Dio ne liberi*, no sentido de que Deus o livre de algo ou alguma coisa.

---

<sup>47</sup> “Come esclam. [...] d’ira e di disappunto”. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/diavolo/> (tradução nossa).

**Quadro 17. Linha de concordância sobre o uso de *Dio* na tradução da expressão “cruz”**

Ex.	Campo Geral (TO)	Miguilim (TT)
1	—“Vigia esses meninos, cochichando, <b>cruz!</b> , aí em vez de rezar...” (p. 47)	“ <i>Guarda un po’ quei bambini, che stanno chiacchierando, <b>santo Dio</b>, invece di pregare...</i> ” (p. 55)
2	— “É coruja, <b>cruz?!</b> ” Não. (p. 70)	“ <i>È la civetta, <b>Dio ne liberi?!</b>” No.</i> (p. 56)

Há, contudo, um momento importante da narrativa, no qual podemos observar como se dava a fé de Miguilim para com Deus, trata-se de quando ele passa a acreditar que está muito doente, aceitando a ideia de que irá morrer logo, “mas então Miguilim estava mesmo de saúde muito mal, quem sabe ia morrer, com aquela tristeza tão pesada” (ROSA, 2001b, p. 58). Seu medo de morrer era imenso: “sempre cismava medo assim de adoecer, mesmo era verdade” (p. 59) tanto que pede a Vovó Izidra para que chame todos para rezar, alegando estar com medo dos trovões, enquanto na realidade “a reza era só para ele conseguir de não morrer, e sarar. Mas fingia, por versúcia — não queria conversar a verdade com as pessoas. Falasse, os outros podiam responder que mesmo; falasse, os outros, então aí era que acreditavam mortezinha dele certa, acostumada” (p. 59).

Conforme o tempo passa, e com ele a certeza de que estava muito doente e iria morrer, Miguilim após muito refletir: “tinha pegado um pensamento, quase que com suas mãos” (ROSA, 2001b, p.65), decide fazer um trato com Deus, “ele rezava pedindo: combinava com Deus, um prazo que marcavam” [...] “Dez dias, bom, como valesse de ser, dava espaço de, amanhã, principiar uma novena. Dez dias. Ele queria, lealdoso. Deus aprovava” (ROSA, 2001b, p. 65). Logo, observa-se uma relação ingênua e igualitária entre o menino e Deus, já que Miguilim o trata de forma humanizada, como se falasse com/de um amigo ou conhecido. Além desse momento de aproximação do personagem com sua fé, podemos encontrar também alguns excertos interessantes, ressaltados no quadro que se segue, juntamente com suas respectivas traduções para o italiano, sobre as quais iremos refletir.

**Quadro 18. Linhas de concordâncias sobre algumas referências a Deus no TO e no TT**

Ex.	Campo Geral (TO)	Miguilim (TT)
1	Uma vez ele tinha <b>puxado o paletó de Deus</b> . (p. 45)	<i>Una volta lui aveva <b>tirato il pastrano di Dio</b>.</i> (p. 32)
2	Estava <b>rezando</b> , endereçado baixinho, <b>para Deus dificultar d'ele morrer</b> . (p. 56)	<i>Stava <b>pregando</b>, a bassa voce, <b>Dio perché non lo lasciasse morire</b>.</i> (p. 42)

3	pobrezinho de <b>Deus</b> sozinho em seu ofício, carecido de nenhuma amizade. (p. 72)	<i>poverino di Dio solo nel suo compito, privo di qualsiasi amicizia.</i> (p. 57)
4	Rezo baixo, e aperto a mão fechada, aperto o pé no chão, até doer..." - Por que será, Dito?" — Eu rezo assim. Eu acho que é por causa que <b>Deus é corajoso.</b> " (p. 98)	<i>"Prego sottovoce, e stringo forte i pugni, e punto i piedi a terra, fino a farmi male..." "E perché mai, Dito?" "Io prego così. Credo che è perché Dio è coraggioso."</i> (p. 81)

Nota-se, no terceiro exemplo, que Miguilim, pensando na solidão de Deus no céu, comove-se com esse fato, como se para ele fosse fácil se identificar com tal isolamento, afinal, nesse trecho, o menino sentia-se inconformado com a alegria dos outros em matar um tatu, dessa forma, o personagem parece entender como Deus se sente, sozinho, vendo os homens maltratarem suas criaturas, sentimento que só o fazia não gostar da vida adulta, "Miguilim inventava outra espécie de nojo das pessoas grandes" (ROSA, 2001b, p. 72).

Sentimento também expresso em italiano, quando Bizzarri usa o ítem lexical *privo*, ou seja, "falta de qualquer coisa que deveria ter, ou que anteriormente havia, entendendo-se, em geral, que seja algo necessário, útil, agradável, apropriada"<sup>48</sup>, ou seja, deixando evidente que para Miguilim é triste que Deus seja privado de amigos, tendo que trabalhar sozinho em sua tarefa.

Por outro lado, no quarto excerto, seu irmão tinha uma visão diferente de Deus, vendo-o com um ser corajoso, que não tinha medo ou temor a nada, sentimento que, aliás, é bem característico do próprio Dito, uma vez que se trata de um menino ousado e esperto, "O Dito era menor, mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisas, Deus tinha dado a ele todo juízo" (ROSA, 2001b, p. 35), características que sugerem que a visão de ambos era diferente no que se refere ao Pai celestial, dado que cada um o imaginava mais próximo do que eles próprios sentiam.

Já nos exemplos um e dois, encontramos traços do medo de Miguilim para com a morte, o primeiro na expressão "puxar o paletó de Deus", cujo sentido é possível apreender pela popular alegoria do "paletó" com a morte, como podemos ver em ditos tais quais, "abotoar o paletó" ou ainda "**vestir o paletó de madeira**", em que ambos significam "perder a vida, morrer" (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1416), nesse caso, porém, é o paletó de Deus que é puxado, como se o menino tivesse chegado muito perto de encontrá-lo, além do que, tal

<sup>48</sup> "*Che manca di qualche cosa che dovrebbe avere, o che precedentemente aveva, intendendosi in genere di cosa necessaria, utile, gradevole, appropriata*". Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/privo/> (tradução nossa).

excerto dá início a um longo relato sobre quando o personagem realmente chegou quase a falecer.

Inferência que no TT aparece como “*tirare il pastrano di Dio*” (puxar o sobretudo de Deus), nesse caso, *pastrano* – “sobretudo, capote” (MEA, 2003a, p. 706) – não tem esse sentido relacionado à morte, contudo, há em italiano uma expressão muito similar a **vestir o paletó de madeira**, a saber, *metere il cappotto di legno*<sup>49</sup>, o qual “indica a futura casa do morto – o caixão”<sup>50</sup>. Entretanto, a tradução de Bizzarri se aproxima muito mais do TO, mantendo o sentido de que o menino chegou muito perto da morte, do que da locução popularmente conhecida.

O segundo exemplo, por sua vez, já traz uma prece de Miguilim, para que Deus dificultasse sua morte, dessa maneira, tendo o verbo **dificultar** a acepção de “pôr obstáculos, empecilhos, dificuldades à realização, concretização ou continuidade de (algo)” (AULETE, 2009) observa-se que o personagem estava tão certo de que iria falecer que não suplica por sua vida, mas sim, para que aconteça algo que atrase sua partida. Desse modo, na tradução de Bizzarri, encontramos o uso do verbo *lasciare*, ou seja, “deixar, largar, soltar, abandonar” (BENEDETTI, 2004, p. 525), mas que, seguido de um verbo no infinitivo, é utilizado como “sinônimo de permitir”<sup>51</sup>, escolha que acaba confirmando a ideia anterior, já que como vimos em sua definição, deixa subentendido que Miguilim pedia a Deus que não lhe permitisse morrer.

Além disso, encontramos ainda recorrências aos vocábulos **Jesus** e **Cristo**, porém com menos frequência que Deus, visto que são usados ou como sobrenome, como do personagem Tomé de Jesus, em italiano *Tommaso di Gesù*, ou mesmo em interjeições tais quais: “em nome de Se‘J’us Cristo amém!...” (ROSA, 2001b, p. 93), que com a aglutinação de **Senhor Jesus** para **Se‘J’us**, demonstram a tendência do linguajar mineiro em reduzir as palavras, agilizando assim a fala, dado que no texto italiano não ocorre, pois Bizzarri opta por deixar “*in nome del Signor Gesù Cristo amen!...*” (ROSA, 2007, p. 76).

Sendo assim, tais informações nos permitem acreditar que, embora Miguilim nunca tenha deixado de acreditar em Deus, isso não o torna um “exímio” cristão, como ordenam os preceitos religiosos, afinal, uma vez que o personagem encontra-se em um processo de aprendizagem e amadurecimento, no qual acompanhamos suas certezas e convicções serem

<sup>49</sup> Expressão encontrada na internet. Site: *Almanaco Siciliano*. Disponível em: <http://www.grifasi-sicilia.com/frasisicita.html>. Acesso em: 15 de julho de 2012.

<sup>50</sup> “*Indica la cassa da morto – la bara*”. Disponível em: idem nota 49 (tradução nossa).

<sup>51</sup> “*Seguito da un infinito (o da ‘che’ e Il cong.), è per lo più sinon. di permettere*”. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/lasciare/> (tradução nossa).



modificadas por certos acontecimentos marcantes de sua vida, da mesma forma, com relação a sua crença, ela também vai ganhando características próprias ao longo de seu crescimento, deixando de ser influenciada pelo que os adultos afirmavam ser certo ou errado. Logo, percebe-se que o menino não deixa de crer em Deus, mas passa a acreditar em sua existência de uma maneira mais pessoal. “Ora vez, tinha raiva. Das pessoas, não. Nem de Deus; não. Mais não sabia de quem ou de que. Tinha raiva” (ROSA, 2001b, p. 122).

Antes da morte do irmão, o personagem tinha muito medo de fazer qualquer coisa que fosse errada, ou que os adultos reprovassem, “a coisa mais difícil que tinha era a gente poder saber fazer tudo certo, para os outros não ralharem, não quererem castigar.” (ROSA, 2001b, p. 88). Além disso, havia o medo de ser pecado, o que implicaria em um castigo não apenas por parte dos adultos, mas também divino: “Ah, não fosse pecado, e aí ele havia de ter uma raiva enorme, de Pai, deles todos, raiva mesmo de ódio, ele estava com razão” (ROSA, 2001b, p. 63) ensinamento bastante enfatizado por sua Vovó Izidra, que sempre recomendava que todos rezassem para que o pecado não chegasse a suas casas, “Os meninos necessitam de saber, valença de rezar junto. Inocência deles é que pode livrar a gente de brabos castigos” (ROSA, 2001b, p. 47).

De acordo com o *Dicionário Houaiss* (2009, p. 1454), o significado da palavra **pecado** é “violação de um preceito religioso”, mas também “desobediência a qualquer norma ou preceito; falta ou erro”, quem acredita que está incorrendo nesse erro, tende a sentir-se culpado pelo desvio do que julga ser certo, contudo o que vemos na história de Miguilim, é que quem determinava o que era correto ou não, era sua avó, sempre por meio das ameaças de castigo, entendendo que essa era uma forma de mantê-los sobre controle. Características que novamente a diferenciam de Mãitina, que por sua vez, acreditava que “tudo que há que acontece é feitiço” (ROSA, 2001b, p. 39), mas guardava sua crença para si mesma, visto que não era bem aceita, principalmente por Vovó Izidra, que a considerava uma pagã. Vejamos no próximo quadro, alguns exemplos em que essa diversidade se evidencia na narrativa:

#### Quadro 19. Linhas de concordâncias sobre diversidade religiosa entre os personagens Mãitina e Vovó Izidra

Ex.	Campo Geral (TO)	Miguilim (TT)
1	Vovó Izidra quizilava com Mãitina: —Traste de <b>negra pagã</b> , encostada na cozinha, mascando fumo e <b>rogando para os demônios dela, africanos!</b> Vem ajoelhar gente, Mãitina! (p. 47)	<i>Nonna Izidra se la prendeva con Mãitina: “Avanzo di <b>negra pagana</b>, rannicchiata in cucina, a masticare tabacco e a invocare i suoi <b>diavoli, africani!</b> Vieni a inginocchiarti con noi, Mãitina!” (p. 33)</i>
2	Mãitina não se importava, com nenhuns,	<i>Mãitina non si curava di nessuno, veniva,</i>

	vinha, ajoelhava igual aos outros, <b>rezava</b> . Não se entendia bem a reza que ela produzia, tudo resmungo; mesmo para falar, direito, direito não se compreendia. A Rosa dizendo que Mãitina rezava por queado: “ <b>Véva Maria zela de graça, pega ne Zesú põe no sacco de mombassa...</b> ” (p. 46)	<i>s'inginocchiava come gli altri, <b>pregava</b>. Non s'intendeva bene la preghiera che lei diceva, tutta borbottio; anche quando parlava, bene, bene non si capiva. La Rosa diceva che Mãitina pregava impasticciato: “<b>Veva Maria, zena di grazia, prende Zezu, mette nel sacco di Mombasa...</b>” (p.33)</i>
<b>3</b>	“—Mas, Dito, quando eu crescer vai ter algum menino pequeno, assim como eu, que não vai gostar de mim, e eu não vou poder saber?” “— Eu gosto de Mãitina! <b>Ela vai para o inferno?</b> ” “—Vai, Dito. <b>Ela é feiticeira pagã...</b> ” (p. 49-50)	<i>“Ma, Dito, quando sarò grande, non ci sarò qualche bambino piccolo, come sono io adesso, che non mi vorrà bene, e io non potrò saperlo?” “Io voglio bene a Mãitina. Dici che <b>andrà all'inferno?</b>” “Ci andrà, Dito. <b>È una strega pagana...</b>” (p. 36)</i>

Já no primeiro excerto estamos diante de um momento da narrativa em que Vovó Izidra pede para que todos, sem exceção, se ajoelhem para rezar. Sua irritação se dá porque Mãitina prefere ficar na cozinha, declamando palavras em seu dialeto. Tal atitude faz com que a figura emblemática do catolicismo no texto, a insulte de **negra pagã**, já que de acordo com o *Dicionário Houaiss* (2009, p. 1412), um **pagão** é aquele que “não foi batizado” ou mesmo que é “adepto de qualquer religião que não adota o sacramento do batismo” (AULETE, 2009), além disso, ainda afirma que aquelas palavras desconhecidas eram uma prece de Mãitina aos deuses, considerados por Vovó Izidra como **demônios africanos**.

Trecho que em italiano, mantém o uso de *negra pagana*, já que também para a língua de chegada, *pagano* faz referência aquele “que professa uma religião pagã”<sup>52</sup>, ou seja, “qualquer religião que se diferencie da religião hebraica e cristã”<sup>53</sup>, além disso, Bizzarri também utiliza *diavoli africani*, reforçando a ideia do pré-julgamento de Vovó Izidra em considerar que sejam demônios apenas porque não são considerados pelos cristãos ou por serem crenças africanas.

Com relação ao uso do vocábulo **traste**, cuja acepção em português é “pessoa sem caráter, indivíduo imprestável” (AULETE, 2009), ou mesmo para se referir a alguma “alfaia de pouco valor da casa” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1872), observamos que ele foi traduzido para o italiano como *avanzo*, que, embora seja mais conhecido pela ideia de “resto, sobra, sobejo” (MEA, 2003a, p. 115), também pode ser entendida, em sentido figurado, como

<sup>52</sup> “*Che professa una religione pagana*”. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/pagano/> (tradução nossa).

<sup>53</sup> “*Qualsiasi religione diversa da quella ebraica e da quella cristiana*”. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/paganesimo/> (tradução nossa)

“pessoa de mau-caráter” (BENEDETTI, 2004, p. 92), logo, mantendo a ideia de que se tratava de uma ofensa bastante depreciativa para com o personagem.

Já no segundo excerto, destaca-se a reza pronunciada por Mãitina, que, como relatado anteriormente, é o símbolo do sincretismo religioso no texto, visto que a avó a está obrigando a seguir os preceitos de sua religião, nesse caso, uma das preces mais conhecidas dos católicos, o personagem de Mãitina pronuncia a prece da seguinte maneira: “Véva Maria zela de graça, pega ne Zesú põe no saco de mombassa...” (ROSA, 2001, p. 47). Percebe-se que, embora a primeira metade esteja próxima a conhecida oração, há uma aliteração em **z**, característica da fala do personagem. Além disso, o final da frase é alterado para **pega ne Zezú, põe no saco de mombassa**, irritando a figura de Vovó Izidra e sendo motivo de riso para as crianças que naquele momento não estavam interessadas em rezar.

A mesma oração foi traduzida por Bizzarri como: *Veva Maria, zena di grazia, prende Zezu, mette nel sacco di Mombasa*, o qual buscou manter a aliteração em “z” como som característico da fala de Mãitina, perceptível em *z*ena e *Z*ezu, sendo reforçado também pelo vocábulo *grazia* que em italiano já possui a letra “z” em sua composição. Além disso, vemos que no trecho em português, a reza do personagem fala sobre **saco de mombassa**, tal lexia, só encontrada nos dicionários quando escrita como mombaça, refere-se ao “dialeto falado na região de Mombaça (África)” (AULETE, 2009), cidade à qual o tradutor italiano também se refere, pois seu nome em italiano é *Mombasa*, como escrito no TT.

Dessa maneira, percebe-se que Mãitina não se preocupava com as broncas de Vovó Izidra, antes buscava recordar suas origens, não se deixando influenciar pelo que lhe estava sendo imposto. Embora Miguilim ouvisse sempre que ela era feiticeira, e acreditava em deuses africanos, isso não o assustava, porém, dava-lhe a certeza de que ela era diferente. No terceiro excerto, por exemplo, em meio a uma conversa com seu irmão Dito, vemos o personagem em dúvida se quando ele crescesse as crianças também sentiriam raiva dele assim como ele sentia dos adultos. Durante o assunto, após falarem sobre os adultos que não lhes agradavam, seu irmão ressalta que de Mãitina ele gostava, surge então a dúvida se ela iria para o inferno, cuja resposta acaba sendo afirmativa, com a justificativa de que “ela é feiticeira pagã” (Rosa, 2001, p. 50).

De acordo com o *Dicionário Houaiss* (2009, p. 883), o item lexical **feiticeira** pode ser “sinonímia de bruxa”, ou de acordo com o *Aulete* (2009) “mulher que faz feitiços, maga”. Dessa forma, Bizzarri o traduz como *strega*, que de acordo com a *Enciclopedia Treccani*, também se refere a um “ser sobrenatural, imaginado com aspecto feminino, ou mulher real,

que realiza atividades de magia negra e rege poderes excepcionais que lhe são atribuídos a favor dos danos das outras pessoas”<sup>54</sup>.

Entretanto, com essa afirmação, vemos que Miguilim só está repetindo o que ouvira desde pequeno, que só as crianças batizadas e cristãs iriam para o céu, tanto que quando Dito encontra-se em leito de morte, o personagem deixa de lado todas essas diferenças, acreditando que tudo que pudesse ser feito para salvar a vida de seu irmão seria útil, chegando, inclusive a implorar que Mãitina fizesse um feitiço para que seu irmão não morresse, mesmo sabendo que já não havia mais nada a ser feito. “— Faz um feitiço para ele não morrer, Mãitina! Faz todos os feitiços, depressa, que você sabe... Mas aí, no vôo do instante, ele sentiu uma coisinha em seu coração, e adivinhou que era tarde, que nada mais adiantava” (ROSA, 2001b, p. 119).

Com a morte do irmão, Miguilim, além de perder a inventividade em criar histórias, também começa a deixar de lado essa fé que acreditava possuir, “Um dia, quando estivesse disposto, ele ia experimentar, ia executar uma promessa assim, no escuro, nas claridades. Agora, por enquanto, não. Agora ele estava sempre cansado, nem rezava quase. Mas, a promessa, ainda fazia!” (ROSA, 2001b, p. 132). Somente com a chegada do médico José Lourenço, e com a experiência proporcionada pelo uso dos óculos do doutor, que uma sensação de milagre invade novamente o coração do menino, sentimento compartilhado por todos, inclusive por sua mãe, dedicando aos céus essa nova chance que o menino recebia: – “Vai, meu filho. É a luz dos teus olhos, que só Deus teve poder para te dar” (ROSA, 2001b, p. 150).

Em suma, podemos perceber que os personagens Vovó Izidra e Mãitina, além de figuras alegóricas na representação de duas religiões distintas, também influenciaram o descobrimento do que o próprio Miguilim entenderia como fé, ou seja, mesmo após suas experiências de perda e aprendizado, as quais fizeram com que ele fosse amadurecendo em todos os aspectos, principalmente o pessoal, relacionado aos seus sentimentos, crenças e expectativas, há uma lição, muito maior, ensinada por Dito, em seu leito de morte, segundo a qual, “a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!...” (ROSA, 2001b, p. 119).

Dessa forma, acima de qualquer fé ou preceitos, o que realmente significava era poder fazer tudo com uma felicidade constante, sem medos ou temores. Miguilim demora a entender

---

<sup>54</sup> “*essere soprannaturale immaginato con aspetto demminile o donna reale che svolge un’attività di magia nera e comunque dirige gli eccezionali poteri che le vengono attribuiti ai danni di altre persone*”. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/strega> (tradução nossa).

isso, pois não conseguia compreender como poderia sentir essa alegria tendo tantos medos e angustias, mas é no final da narrativa, que ele se lembra do que seu irmão lhe disse, e passa a se sentir confiante para enfrentar o que aquela nova etapa de sua vida tinha a oferecer. Lembrando-se de todas as suas perdas, ele se recorda da frase do irmão, e segue com o médico para a cidade grande onde passaria a viver a partir de então: “Miguilim entregou a ele os óculos outra vez. Um soluçozinho veio. Dito e a Cuca Pingo-de-Ouro. E o Pai. *Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim...*” (ROSA, 2001b, 156).

Já no que se refere à tradução dos trechos em que essa temática é perceptível, observamos que as escolhas de Bizzarri se centraram na aproximação com o TO novamente, mas, quando necessário, ao fazer algumas poucas adaptações à língua de chegada, visto que nossa análise tomou como foco a presença da religião católica e de influência africana na narrativa, principalmente com relação aos nomes de divindades e orações, nota-se que o tradutor não encontrou grandes diferenças lexicais ou culturais.

## 5. CONCLUSÃO

Este trabalho buscou refletir sobre a tradução da novela rosiana “Campo Geral”, analisando excertos semelhantes tanto no texto de partida, quanto no de chegada, com o intuito de observar se, nos trechos em que havia lexias e combinações linguísticas marcadas por traços culturais e regionais, as escolhas tradutórias de Edoardo Bizzari foram ao encontro do sentido expresso na língua original, ou recriaram, na língua de chegada, aproximações, explicações ou mesmo novas significações dentro da narrativa.

Para tanto, propusemos uma nova maneira de se pensar a tradução, segundo a qual, o ato tradutório se assemelha à metáfora da “terceira margem” presente no conto rosiano. Nessa alusão, a primeira margem fez referência à língua de partida, enquanto a outra margem representou a língua de chegada, assim sendo, o tradutor funcionou, a nosso ver, como o barqueiro que rema de uma parte a outra em busca da terceira margem, espaço que por ser irreal foi considerado como um “não lugar”, um plano em que não existem limites, nem fronteiras, e exatamente por essa característica, permite que seja possível a existência de uma terceira linguagem constituinte do processo tradutório.

Com o intuito de embasarmos essa proposta, recorremos a dois teóricos da tradução literária, que consideram a tradução como portadora de um saber próprio. Começando por Walter Benjamin (2001), tomamos como foco a teoria da traduzibilidade do texto, segundo a qual o conceito de original não está relacionado ao texto de partida, mas sim à intenção que o tradutor tem ao traduzi-lo. Nesse sentido, é preciso haver uma “destruição” das barreiras da língua de origem para que assim seja possível alcançar o ideal original no qual se encontra a traduzibilidade de cada texto, o que, a nosso ver, corresponde a esse terceiro espaço metafórico.

Ademais, também nos ativemos à teoria de Antoine Berman (2007), principalmente em sua proposta de “tradutologia”, na qual a tradução é considerada em todas as suas especificidades e, portanto, fundamentada nas experiências que advêm dela mesma em sua essência. Argumento que se fortaleceu no pensamento de que no próprio ato da tradução está presente esse saber, sendo necessário, ao tradutor, vivenciar essa experiência, imergindo no espaço *sui generis* da tradução, que, de acordo com nossa proposta, se refere a esse plano da terceira margem.

Assim, no início desta dissertação, esclarecemos e justificamos essa nova proposta de se pensar a tradução. Em seguida, discorremos sobre as características estilísticas do autor, tomando como base teórica algumas reflexões tecidas por Antonio Candido (1991), Eduardo Coutinho (1991) e Kathrin Rosenfield (2006) acerca das especificidades da obra rosiana.

Observando que se trata de uma obra marcada por elementos linguísticos, poéticos e regionais, vimos que não houve, apenas, uma preocupação com a combinação que as palavras construíram, mas sim com o sentido que cada uma delas exerceu. Além disso, refletimos também sobre as escolhas lexicais do autor, dando ênfase à elaboração e ao trabalho refinado com as palavras, que nos levaram à análise da tradução de sua obra para a língua italiana. Sendo uma obra rica em recursos poéticos e linguísticos, a nosso ver, se fazia necessário conhecermos melhor o processo de escritura de Rosa para que assim tivéssemos subsídios a fim de analisar a tradução literária em suas peculiaridades.

Uma vez esclarecido o processo teórico deste trabalho, demos início ao capítulo quatro, no qual, após explicitarmos a metodologia utilizada, consideramos três temas fundamentais de “Campo Geral” que, a nosso ver, estão diretamente ligados ao processo de amadurecimento vivido por Miguilim. O primeiro se referiu ao *olhar*, enquanto representação de sua inadequação perante a vida, a partir do qual observamos que esta temática encontra-se presente durante toda a narrativa, dando indícios da miopia do personagem mesmo antes da chegada do médico José Lourenço ao Mutúm.

Já o tema das *estórias* foi estudado como símbolo da sensibilidade poética do personagem, que foi sofrendo mudanças mediante as frustrações e perdas que ele enfrentou no texto. O terceiro tema, que se referiu à *religiosidade*, foi considerado no desenvolvimento de sua fé ao longo do texto, levando-nos à compreensão de que com o amadurecimento de Miguilim, sua verdadeira “religião” se consolida na crença de que o necessário é ser feliz, mesmo em meio às situações adversas.

A partir desses aspectos, ou seja, considerando tais temas como pano de fundo de nossas análises, selecionamos os excertos que a nosso ver correspondiam à temática em questão, elaborando tabelas exemplificativas nas quais os trechos retirados do TO e seus correspondentes no TT foram dispostos paralelamente, evidenciando as escolhas lexicais de cada texto, bem como servindo de ponto de partida para a tessitura de considerações.

Desse modo, pensando nas questões que nortearam este trabalho, chegamos às seguintes respostas: com relação às escolhas do tradutor sobre os itens lexicais cujo significado é desconhecido ou diversificado para o leitor italiano, verificamos que, as escolhas de Bizzarri, embora parecessem livres das amarras da língua de partida, criaram uma relação

especial com o universo rosiano. Apenas em alguns momentos ele fez adaptações ou mesmo inovações para facilitar o entendimento do seu leitor italiano, mas na maioria de suas opções, foi possível perceber sua intenção em trazer este universo específico de Guimarães Rosa, que é o sertão, para a realidade do seu público estrangeiro.

Voltando-nos para a segunda questão, ao refletir se suas soluções tradutórias foram mais explicativas ou criativas, observamos que suas escolhas foram, em sua maioria, explicativas, não no sentido de fornecerem o significado imediato da palavra, mas sim de oferecer um vocábulo que preservasse o sentido do TO, sem parecer tão distante da realidade de seu leitor, o que não extinguiu o caráter criativo dessas escolhas. Além disso, elas concordaram com a proposta da obra rosiana, pois suas opções, no sentido temático do texto, mantiveram as mesmas características analisadas por nós no original e na tradução.

Enfim, no que tange à terceira e última pergunta de trabalho, ou seja, sobre como a linguagem da tradução se constituiu em relação ao TO e ao TT, vimos que, mesmo se tratando de um processo tradutório subsidiado pelo auxílio de Guimarães Rosa, esclarecendo algumas dúvidas de Bizzarri por meio de correspondências, não existiram amarras que o prendessem ao texto de partida. Notamos que o escritor mineiro o deixou à vontade para o que ele chamou de “traduzadaptar” o seu texto.

Desse modo, a resposta para tal questionamento retoma a nossa analogia da terceira margem, no que diz respeito à tradução da novela “Campo Geral” por Edoardo Bizzarri, uma vez que, em meio ao seu constante navegar entre a língua de partida e a língua de chegada, o tradutor buscou conciliar em seu trabalho, a presença das marcas regionais do texto rosiano e a compreensão de seus leitores para com esse universo, ou seja, criando, uma terceira língua, na qual não houve as limitações na margem de cá, nem excessivas modificações geradas pela margem de lá.

Sendo assim, no TT, a linguagem da tradução, por depender apenas das escolhas do próprio tradutor, se construiu no texto por meio das seguintes soluções: com relação às referências aos personagens folclóricos nacionais, Bizzarri manteve a maioria dos nomes próprios, permitindo que o contexto explicitasse o que tal denominação significava; quanto aos nomes próprios, quando possível, o tradutor fez adaptações sem modificar o sentido proposto, ou então manteve-os em português; para diversas exclamações, expressões e interjeições, o tradutor buscou se aproximar o máximo possível das referências originais, quase não fazendo alterações por equivalentes da cultura italiana.

Da mesma forma, com relação às lexias típicas da fala sertaneja e construções marcadas por recursos poéticos, tais como rimas, aliterações, etc., Bizzarri deixou evidente



sua preocupação em não se distanciar do texto rosiano, fazendo adaptações e modificações apenas quando o sentido proposto pelo original se manteve presente.

Em suma, tendo em vista que nosso principal objetivo foi refletir sobre tais soluções com o intuito de observar em que medida elas permitiram ao texto traduzido alcançar significações para além (ou não) do texto rosiano, concluímos que, sua tradução não se distanciou do TO, mesmo quando determinadas construções lhe possibilitavam recorrer a expressões equivalentes ou aproximadas, típicas da língua italiana, pelo contrário, buscou manter a especificidade do texto rosiano, por meio de escolhas que aproximassem o seu leitor desse universo tão peculiar, fato que justifica serem as traduções de Bizzarri tão elogiadas até mesmo pelo próprio Guimarães Rosa.

## 7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, C. D. Um chamado João. (Fac-símile do poema de Drummond, publicado no jornal *Correio da Manhã* em 22/11/1967) In: ROSA, J. G. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 13-16.

ARAÚJO, A. M. *Cultura Popular Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

AULETE, F. J. C.; VALENTE, A. L. S. *Aulete Digital: Dicionário contemporâneo da língua portuguesa Caldas Aulete*. Lexicon Editora Digital, 2009. Disponível em: <http://www.auletedigital.com.br/download.html>. Acesso em: mai. 2012.

BAKER, M. Corpora in Translation Studies: an overview and some suggestions for future research. In: \_\_\_\_\_ *Target*, 1995, p. 223-243.

BALBUENA, M. *Poe e Rosa à luz da cabala*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

BATTISTI, P. S. S. *A crítica de tradução em Antoine Berman: reflexo de uma concepção anti-etnocêntrica de tradução*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). Campinas: IEL/Unicamp, 2000.

BENEDETTI, I. C. (Org.) *Dicionário Italiano-Português Martins Fontes*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, W. A tarefa – renúncia do tradutor. Susana Kampff Lages (Trad.) In: HEIDERMANN, W. (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, 2001. p. 189-215, v.1, (Antologia Bilíngue/Alemão-Português).

BERMAN, A. *A prova do Estrangeiro*. Bauru: EDUSC, 2002.

\_\_\_\_\_. *A tradução e a letra, ou, o albergue do longínquo*. Maria-Hélène Catherine Torres; Mauri Furlan; Andréia Guerini (Trad.). Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

BIZZARRI, E. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

BONATTI, N. A. *Entre o amor da língua e o desejo: a tarefa sem fim do tradutor*. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem). Campinas: IEL/Unicamp, 1999.

CAMARGO, D. C. *Metodologia de Pesquisa em Tradução e Linguística de Corpus*. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto-SP: Laboratório Editorial do IBILCE, UNESP, 2007.

CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 294-309.

CHAUÍ, M. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, A. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 31-63.

COSTA, A. L. M. Veredas de Viator. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, n. 20 e 21, dez. 2006, p. 10-58.

COUTINHO, E. F. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In: \_\_\_\_\_. *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 202-234.

CUNHA, P. L. F. Literatura comparada e tradução: releituras e recriações culturais. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Porto Alegre, n. 7, p. 107-111, 2005. Disponível em: <http://www.abralic.org/htm/revista/revista-07.jsp>. Acesso em: 08 jul. 2010.

DE FRANCESCHI, A. F. (dir.) *Cadernos da Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, n. 20 e 21, dez. 2006.

ENCICLOPEDIA ELETRONICA ITALIANA *Treccani*. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/>.

FANTINI, M. *Guimarães Rosa: Fronteiras, margens, passagens*. 2.ed. São Paulo: SENAC. 2008.

GONÇALVES, L. B. *Dubliners sob a lupa da Linguística de Corpus*: uma contribuição para a análise e a avaliação da tradução literária. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês). São Paulo: USP, 2006.

GIROLA, M. K. de L. O popular e o canônico em “Campo Geral”, de Guimarães Rosa. (Dossiê: literatura, oralidade e memória.) In: *Nau Literária*: revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas. PPG-LET-UFRGS, Porto Alegre, v. 04, n. 01, jan-jun, 2008. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/5813>. Acesso em: 15 jan. 2012.

GRIMAL, P., *Dicionário de Mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p. 49-50.

GUIMARÃES, R. E. Vistas curtas, estórias sem fim: as convergências entre o popular e o infantil em “Campo Geral”, de João Guimarães Rosa. (Dossiê: literatura, oralidade e memória.) *Nau literária*: revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas. PPG-LET-UFRGS, Porto Alegre, v. 04, n.01, jan-jun, 2008. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/5816>. Acesso em: 15 jul. 2011.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KOTHE, F. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

LAGES, S. K. *Walter Benjamin*: tradução e melancolia. São Paulo: Edusp, 2002.

LISBOA, H. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: *Ciclo de Conferências sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1966. p. 17-30.

LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 62-97.

MAGALHÃES, C. M. Pesquisas textuais/discursivas em tradução: o uso de corpora. In: PAGANO, A. (Org). *Metodologias de pesquisa em tradução*. Belo Horizonte: FALE UFMG, 2001, p. 93-103.

MANDIOCULTURA: derivados da mandioca/Integra Consultoria e Representação e Comércio. Salvador: SEBRAE Bahia, 2009.

MARTINS, N. S. *O Léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.

MEA, G. *Dizionario italiano portoghese*. 2. ed. Bologna: Zanichelli-Porto Editora, 2003a.

\_\_\_\_\_. *Dizionario portoghese italiano*. 2. ed. Bologna: Zanichelli-Porto Editora, 2003b.

MEYER-CLASON, C. *João Guimarães Rosa - Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. Guimarães Rosa. *Periódico Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v.3, n. 117, p. 6-8, nov. 1968. Conferência pronunciada em 24.10.68 no *Goethe Institut* de Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=03011711196806-03011711196807-03011711196808>. Acesso em: 25 jan. 2012.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1971.

NOGUEIRA, E. S. *Percepção e experiência poética: estudo para uma análise de “Campo Geral”, de J. Guimarães Rosa*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Campinas, SP: UNICAMP, 2004.

PASSARELLI, P. *As personagens e suas estórias: uma leitura de três narrativas de Corpo de Baile de Guimarães Rosa*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literaria e Literatura Comparada). São Paulo: USP, 2007.

PEREZ, R. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 37-46.

REINALDO, G. *Uma cantiga de fechar os olhos: mito e música em Guimarães Rosa*. São Paulo: FAPESP; Annablume editora, 2005.

RESENDE, V. M. A trajetória do menino nas estórias de Guimarães Rosa. In: \_\_\_\_\_. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectivas, 1988, p. 25-45.

RÓNAI, P. (Org.) *Seleção de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

ROSA, J. G. A terceira margem do rio. In: \_\_\_\_\_. *Primeiras Estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a, p. 79-85.

\_\_\_\_\_. Campo Geral. In: ROSA, J. G. *Manuelzão e Miguilim*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b, p. 27-152.

\_\_\_\_\_. *Miguilim*. Edoardo Bizzarri (Trad.) 4. ed. Milano: Feltrinelli, 2007.

\_\_\_\_\_. *Tutaméia* (Terceiras Estórias). 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

ROSENFELD, K. H. *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

TRECCANI, G. D. *L'Enciclopedia italiana Treccani.it*. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/>. Acesso em: mai. 2012.

TORQUATO, C. P. Breve estudo sobre a literatura brasileira na Itália: traduções entre 1982 e 1996. *Fragmentos: Revista eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras*. UFSC: Florianópolis, 2007, n. 33, jul - dez, p. 381-393. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3493313>. Acesso em: nov. 2010.

Autorizo a reprodução xerográfica para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

---

Assinatura