

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LITERATURA COMPARADA

**VEREDAS INFINITAS:**

Recepção italiana de *Grande sertão: veredas*

Massimo Pinna

Natal – RN

2012

**Massimo Pinna**

**VEREDAS INFINITAS:**

**Recepção italiana de *Grande sertão: veredas***

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – PPGEL – do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito para obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada, na linha de pesquisa Literatura e Memória Cultural.**

**Orientador: Prof. Dr. Marcos Falchero Falleiros**

**Natal – RN**

**2012**

Catálogo da Publicação na Fonte.  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.  
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Pinna, Massimo.

Veredas infinitas: recepção italiana de Grandes sertões: veredas /  
Massimo Pinna. – 2012.

172 f. -

Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade  
Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e  
Artes. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Natal, 2012.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Falchero Falleiros.

1. Literatura comparada. 2. Grande sertão: veredas – Rosa, João  
Guimarães, 1908-1967. 3. Cultura na literatura. I. Falleiros, Marcos  
Falchero. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/BSE-CCHLA

CDU 82.091

**Universidade Federal do Rio Grande do Norte**  
**Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes**  
**Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem**  
**Área de Concentração em Literatura Comparada**

Tese aprovada pela banca examinadora e aceita pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, como requisito de conclusão do Doutorado em Literatura Comparada.

Defendida e aprovada em 04/06/2012

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Marcos Falchero Falleiros  
Orientador – UFRN

---

Prof. Dr. Antônio Fernandes de Medeiros Júnior  
Examinador interno – UFRN

---

Profa. Dra. Rosanne Bezerra De Araujo  
Examinador interno – UFRN

---

Profa. Dra. Maria de Lourdes Patrini Charlon – pesquisadora CNPq  
Examinador externo –

---

Prof. Dr. Marcus Vinicius Mazzari - USP  
Examinador externo –

---

Prof. Dr. Andrey Pereira de Oliveira - UFRN  
Examinador interno – Suplente –

---

Prof. Dr. Manoel Freire Rodrigues – UERN – Pau dos Ferros  
Examinador externo – Suplente –

A Leonardo, Alessandra  
e Themis, minha família

A Elvira  
*In memoriam*

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para que eu chegasse a este momento existencial e acadêmico tão importante. Especialmente:

*In primis*, ao Professor Dr. Marcos Falchero Falleiros, meu orientador, o qual soube me levar, ao longo destes anos, à etapa final da senda, com leveza, extrema competência, amizade e infinita paciência. Quero expressar-lhe publicamente minha sincera e sentida gratidão. Aprendi com ele que o verdadeiro saber une sempre a uma brilhante inteligência uma profunda humildade.

Ao Professor Dr. Antônio Fernandes de Medeiros Júnior, pelo que aprendi, humana e academicamente, durante a convivência que com ele tive em estágio de bolsista Reuni para docência assistida, como também pelas preciosas sugestões que me deu durante a banca de qualificação do presente trabalho.

À Professora Dra. Maria Bernadete Fernandes de Oliveira, a primeira que me recebeu na UFRN e me indicou as veredas certas.

Ao Professor Dr. Ettore Finazzi Agrò, o qual, antes da minha vinda ao Brasil, me estimulou, numa conversa informal, nos espaços da “Università La Sapienza” de Roma, a fazer um doutorado no Brasil para aprofundar a língua, a cultura e a literatura brasileira e que, em 2008, logo depois de meu ingresso no doutorado na UFRN, avaliou meu projeto, orientando-me para que eu realizasse uma boa pesquisa.

À Professora Dra. Ana Lucia Barbosa Moraes, pelas valiosas indicações dadas, durante a banca de qualificação do presente trabalho.

Ao Professor Dr. Eduardo Anibal Pellejero, pelas ótimas conversas, as quais me esclareceram muito sobre o melhor caminho a percorrer.

À Elizabete Maria Dantas, secretária do Ppgel, pela competência e gentileza mostradas durante este período de estudo na UFRN.

Ao Doutor Fabio Prasca, amigo desde os tempos do Liceu, em Roma, cujo apoio, moral e intelectual, em vários momentos importantes do meu percurso acadêmico e pessoal, foi fundamental para que eu chegasse a este resultado.

Aos meus filhos, Leonardo e Alessandra, e a Themis, minha companheira, pela compreensão demonstrada durante esta longa jornada e pelo carinho e força que me proporcionaram sempre, sobretudo nos momentos mais árduos e de desânimo.

*Dulcis in fundo*, a Elvira, minha mãe, que me ensinou, desde pequeno, o valor absoluto do estudo e do conhecimento na vida de cada homem.

PINNA, Massimo. *Veredas infinitas: Recepção italiana de Grande sertão: veredas*. Orientador: Marcos Falchero Falleiros. Natal, UFRN/ PPgEL, 2012. Tese (Doutorado em Literatura Comparada).

## RESUMO

O objetivo principal deste trabalho é avaliar as dificuldades de compreensão e de identificação na recepção pela cultura italiana da obra *Grande sertão: veredas*, desde as encontradas de modo inaugural pelo tradutor italiano, como também as que foram sentidas e indicadas no momento de sua leitura pelos críticos, acadêmicos, pelo autor desta pesquisa, mas, sobretudo, pelos leitores comuns, mostrando, por outro lado, que os problemas encontrados pelos italianos na tradução existem, sob certos aspectos, para os brasileiros urbanos, pois a dimensão linguístico-geográfica presente no romance é tão peculiar que até mesmo muitos leitores de língua portuguesa desconhecem o mundo moldado pela linguagem de Guimarães Rosa – o que revela um acirramento da questão universal expressa na fórmula "traduttori, traditori". A partir daí tentamos evidenciar que, embora a tradução de Edoardo Bizzarri tenha alcançado excelente resultado, a obra rosiana, assim como na poesia e mais que em qualquer outra narrativa, impõe, na passagem de um idioma para outro, perdas incontornáveis, seja da harmonia musical e rítmica, seja da riqueza semântica que se oculta no texto original.

Palavras-chave: JOÃO GUIMARÃES ROSA – GRANDE SERTÃO: VEREDAS – EDOARDO BIZZARRI – TRADUÇÃO – RECEPÇÃO.



PINNA, Massimo. *Veredas infinitas: Recepção italiana de Grande sertão: veredas*. Orientador: Marcos Falchero Falleiros. Natal, UFRN/ PPgEL, 2012. Tese (Doutorado em Literatura Comparada).

## ABSTRACT

L'obiettivo principale di questo lavoro è valutare le difficoltà di comprensione e di identificazione nella ricezione da parte della cultura italiana dell'opera *Grande sertão: veredas*, da quelle trovate, in modo pionieristico, dal traduttore italiano, a quelle che sono state percepite e indicate al momento della lettura dai critici, dagli accademici, dall'autore di questo lavoro e, soprattutto, dai lettori comuni, mostrando, allo stesso tempo, che i problemi avuti dagli italiani nella traduzione esistono, sotto certi aspetti, anche per i brasiliani urbani, poiché la dimensione linguistico-geografica presente nel romanzo è così peculiare, che perfino molti lettori di lingua portoghese ignorano il mondo plasmato dal linguaggio di Guimarães Rosa – rivelando una esacerbazione della questione universale espressa nella formula "traduttori, traditori". Partendo da tutto ciò, abbiamo cercato di dimostrare che, sebbene la traduzione di Edoardo Bizzarri abbia raggiunto un eccellente risultato, l'opera rosiana, così come nella poesia e di più di qualsiasi altra narrativa, comporta, nel passaggio da un idioma all'altro, perdite irrimediabili, tanto relative all'armonia musicale e ritmica, quanto alla ricchezza semantica che si occulta nel testo originale.

Parole-chiave: JOÃO GUIMARÃES ROSA – GRANDE SERTÃO: VEREDAS – EDOARDO BIZZARRI – TRADUZIONE – RICEZIONE.

*Un classico è un libro che non ha mai finito  
di dire quello che ha da dire*

Italo Calvino

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>CAPÍTULO I</b> .....	28
<b><i>TRADUTTORI TRADITORI</i></b> .....	28
1.1 Um olhar histórico e teórico sobre a atividade tradutória .....	28
<b>CAPÍTULO II</b> .....	53
<b>O TRADUTOR: UM PONTÍFICE ENTRE DOIS MUNDOS</b> .....	53
2.1 Eduardo Bizzarri: o homem, o amigo, o profissional e a <i>Correspondência</i> .....	53
<b>CAPÍTULO III</b> .....	73
<b>PERSPECTIVA ESTÉTICO-RECEPTORA: SERTÃO BRASILEIRO OU JARDIM À ITALIANA?</b> .....	74
Recepção do livro <i>Grande sertão: veredas</i> na Itália: pesquisa de campo .	74
3.1 Leitores da obra em língua italiana .....	74
3.2 Luciana Stegagno Picchio: Uma “micro-epopéia” .....	77
3.3 Leitores comuns .....	86
3.4 Giuseppe Pontremoli .....	117
3.5 Uma estrela para meu céu .....	121
3.6 O homem provisório .....	123
3.7 Línguas .....	126
3.8 IL GRANDE SERTAO .....	128
3.9 Os mais amados .....	133
3.10 O Brasil era o meu destino .....	135

3.11	Joao Guimaraes Rosa (1954) .....	139
3.12	Musibrasil .....	142
3.13	O livro .....	146
<b>CAPÍTULO IV</b> .....		149
<b>GRANDE SERTÃO: VEREDAS À ITALIANA</b> .....		149
4.1	A tradução de Bizzarri: uma, entre infinitas veredas .....	149
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....		162
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....		163
<b>ANEXO I</b> .....		168

# INTRODUÇÃO

Há mais de meio século, João Guimarães Rosa, homem nascido no interior de Minas Gerais, médico, oficial militar, um apaixonado por línguas que se tornara diplomata, depois de viajar por muitos lugares do mundo, publicou um livro: *Grande sertão: veredas*<sup>1</sup>.

Antes de publicar essa obra, já havia percorrido um longo caminho no mundo da literatura, seja como leitor onívoro, seja como autor de relevo, pois havia publicado dez anos antes, em 1946, uma coletânea de contos, *Sagarana*, e havia ganhado o primeiro prêmio, em 1936, em um concurso da ABL – Academia Brasileira de Letras, com o único livro de poemas que escreveu na sua vida: *Magma*. Ele nunca permitiu que fosse publicado, pois se considerava um contista e não um poeta<sup>2</sup>.

*Grande sertão: veredas* – essa obra literária com feitiço de romance – foi lançado em maio de 1956, revelando-se uma revolução literária, tanto em relação à sua origem periférica, quanto ao experimentalismo linguístico e à temática de suas originalíssimas inovações estético-formais, ao mesmo tempo exóticas e arcaicas.

Esse *unicum* narrativo na literatura brasileira mostrou ser um fenômeno destacado de escritura também a nível mundial, porque, como se percebeu nos anos seguintes através de inúmeras traduções para vários idiomas<sup>3</sup>, não

---

<sup>1</sup> A seguir, utilizaremos preferencialmente o acrônimo GSV, quando nos referirmos à obra em estudo.

<sup>2</sup> *Magma* somente será publicado, pela Nova Fronteira, em 1997, exatamente 30 anos depois da morte de Guimarães Rosa e 61 anos depois da participação e vitória ao concurso da ABL.

<sup>3</sup> Vejam-se, a esse propósito, as obras publicadas no exterior na bibliografia específica, em anexo.

resultou ser comparável a nenhuma obra da literatura contemporânea estrangeira.

Depois de um primeiro período de divisão entre os críticos irreduzíveis e os fanáticos sem reservas, todos, como se fossem uma só voz, concordaram em considerar GSV uma obra-prima ou seja, o que se costuma denominar um “clássico”.

Esse romance inovador – única obra desse gênero literário na produção de Guimarães Rosa – representou uma cesura na narrativa brasileira, um momento de separação entre o que tinha sido escrito antes dele e o que teria sido escrito depois; enfim, um ponto de referência literária e cultural imprescindível até hoje, provavelmente nunca alcançado por outros escritores. Desde sua aparição, continua sendo lido, estudado, pesquisado, discutido, idolatrado, estimulando a produção de ensaios e trabalhos acadêmicos.

É difícil encontrar outro romance – tanto brasileiro como estrangeiro – que tenha conseguido uma fortuna crítica tão grande na literatura universal contemporânea. Não é, portanto, por acaso que a maior estudiosa italiana – e europeia – de Literatura Brasileira, Luciana Stegagno Picchio considera João Guimarães Rosa, pelo valor elevadíssimo da sua obra, “o Homero, o Virgílio, o Cervantes ou o Joyce brasileiro”<sup>4</sup>.

*Grande sertão: veredas* é um texto que continua sendo lido e ouvido ao longo do tempo, encontrando prosélitos em diferentes camadas sociais de um público escolarizado, pois, vinda de uma recepção limitada a eruditos, sua obra percorre hoje a mídia e o ensino médio.

Apesar do estilo de Rosa ser fortemente inventivo e sofisticado, o escritor se serviu de todos os tipos de fontes: sejam as cultas e literárias, sejam as de origem popular, mais familiares ao povo brasileiro.

Rosa conseguiu se apropriar da linguagem da terra onde foi criado, Minas Gerais, e, ao mesmo tempo, aproveitou seu conhecimento das línguas antigas – como o latim e o grego – e dos inúmeros idiomas modernos que

---

<sup>4</sup> Veja-se, a esse propósito, a apresentação do texto da versão italiana de GSV, *Grande Sertão*, 5ª ed., trad. Edoardo Bizzarri, Milão: Feltrinelli, 1992.

dominava, criando uma polifonia labiríntica de vozes<sup>5</sup>, que no romance se mesclam entre si, dando vida a uma narração inédita e surpreendente.

De fato, a voz de Riobaldo, o protagonista-narrador, aparentemente produtora de um monólogo, torna-se um elemento em contraponto às mil vozes – que todavia falam através dela – dos personagens sertanejos rosianos, suscitando, dessa forma, no leitor-ouvinte uma sensação de caleidoscópio falante, graças à capacidade extraordinária do escritor de captar as infinitas sutilezas e variedades expressivas da linguagem, tanto dos registros cultos como dos populares e colocá-los na sua obra.

Por isso o leitor de GSV nunca cessa de surpreender-se com os embelezadores recursos retóricos que Guimarães Rosa utiliza com grande sabedoria e arte no decorrer das páginas do seu texto, enriquecido, portanto, de arcaísmos, neologismos, onomatopeias, anagramas, citações intertextuais e outros artifícios, que só ele parece ter sido capaz de cunhar, tornando-se o pioneiro de uma narrativa poética verdadeiramente inventiva e original.

Em suma, Riobaldo, apresenta-se ao doutor forasteiro como um “muito pobre coitado”, enquanto o interlocutor – que, note-se, ao longo da diegese não profere uma só palavra – é um “senhor, com toda leitura e suma doutorção”.

Essa ironia do protagonista, o qual, apesar de parecer uma pessoa humilde e ignorante, ao mesmo tempo emprega um artifício retórico – a *captatio benevolentiae* – revela, de maneira sutil, mas evidente, a argúcia dissimulada que está por trás das palavras do Riobaldo.

De fato, o médico, o poliglota por brincadeira, o diplomata Guimarães Rosa demonstra ser um profundo conhecedor da Arte Retórica: ele não somente consegue de maneira exemplar encontrar o que dizer (*inventio*), mas é capaz de dar uma ordem e um sentido peculiar ao infinito material “coletado” (*dispositio*) e, enfim, expõe a matéria tratada, a “estória” contada, com um ornamento estilístico absolutamente pessoal e original (*elocutio*), gerador de uma poética extremamente elaborada e refinada.

---

<sup>5</sup> A palavra “polifonia” – que geralmente se refere à linguagem universal da música – significa, na leitura bakhtiniana, um mundo no qual os atores estão em constante diálogo – mesmo que apareçam em uma só voz – e no qual nenhum deles é portador de uma verdade absoluta. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

GSV se insere, portanto, numa linha oral literário-popular regionalista, mas organizada pelo autor através de um trabalho extremamente racional por um lado e fortemente inovador e poético por outro. Isso se fez possível também graças à extraordinária capacidade criativa de Guimarães Rosa, que conseguiu colocar na prática os segredos das artes retórica e poética que há vinte cinco séculos Aristóteles ensinava aos seus discípulos na sua escola peripatética, o Liceu.

Como o próprio título sugere, as *veredas* percorridas pelas profusões linguísticas ressoantes no grande espaço romanescos da obra são tantas e tão ricas que é quase impossível não encontrar uma conforme as exigências e gostos de cada leitor. Nessas veredas físicas, geográficas, simbólicas e metafísicas ao mesmo tempo, ele pode encontrar o seu rumo e aprofundar as dimensões do ser mais ocultas e veladas.

De maneira clara e exemplar, nos lembra o mestre Antonio Candido em um ensaio sobre Guimarães Rosa, *O homem dos avessos*, que “na extraordinária obra-prima *Grande sertão: veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício...”<sup>6</sup>.

Talvez a chave principal para compreender a grandeza dessa obra-mestra esteja na invenção (ou *heuresis*) sem limites de Guimarães Rosa, que faz com que *Grande sertão: veredas* se eleve de matriz meramente regional a um estado de significação universal, capaz de abrigar em si aquelas percepções fora do tempo e do espaço – e por isso eternas e infinitas – como *Eros*, *Thanatos* e *Pathos*, elementos que desde a Antiga Grécia são parte essencial do nosso mundo cultural e simbólico.

Enfim, o sertão descrito, aliás, criado pela imaginação prolífica de Guimarães Rosa é por um lado lugar físico, geográfico, concreto, mas, por outro, torna-se uma realidade de tipo psicológico, metafísico, ontológico: como Riobaldo mesmo afirma “o sertão está em toda parte [...] o sertão está dentro de nós”.

---

<sup>6</sup> Apud E. F. Coutinho, 1983, p. 294.



Por esse motivo, o sertanejo, o homem que no sertão mineiro vive e morre, transforma-se, sublimado, no homem universal, atormentado pelos eternos conflitos entre o Bem e o Mal, Deus e o Diabo, o amor e seus opostos: a violência e a morte.

De acordo com a tentativa de Ítalo Calvino de definir o que é “clássico”<sup>7</sup> – citada na epígrafe desse trabalho – talvez seja oportuna a definição de clássico para *Grande sertão: veredas*, sendo ele um texto que ainda hoje, não obstante os tantos estudos hermenêuticos desempenhados sobre ele, ainda pode ser considerado uma *opera aperta*<sup>8</sup>, ponto de partida de infinitas leituras. Esta obra literária, de fato, não decepciona nenhum leitor-intérprete que nele queira encontrar as respostas às próprias dúvidas: com efeito, é possível descobrir através das inúmeras veredas das páginas desse *opus magnum*, grande lirismo, questões filosóficas, exuberante vitalismo, profundo misticismo, simples religiosidade, moralismo, enfim, tudo o que é parte essencial e imprescindível do ser humano.

\*\*\*\*\*

---

<sup>7</sup> CALVINO, Ítalo. *Perché leggere i classici*. Milão: Mondadori, 1993, p. 7.

<sup>8</sup> Sobre a relação entre texto escrito e leitor-intérprete, veja-se: ECO, Umberto. *Opera aperta*. Milão: Bompiani, 2000.

Nesta pesquisa, será analisado o romance *Grande sertão: veredas* na sua versão em língua italiana, realizada pelo professor Edoardo Bizzarri poucos anos depois da publicação e, sobretudo, sua acolhida pelo público de leitores italianos. O tradutor do original encontrava-se, naquela época, no Brasil, ocupando o cargo de diretor do Instituto Ítalo-Brasileiro de Cultura, fundado poucos anos antes em São Paulo.

O objetivo principal será evidenciar, através de uma análise detalhada, as dificuldades de compreensão – e de identificação – na recepção da obra pela cultura italiana, encontradas pelo tradutor italiano e pelos seus leitores: não somente críticos, acadêmicos, e, claro, o autor desta pesquisa, mas, sobretudo, leitores comuns, mostrando, deste modo, que as dificuldades que encontraram existiram também para os brasileiros urbanos, pois a dimensão linguístico-geográfica constantemente presente em GSV – o sertão mineiro – é tão peculiar que até mesmo muitos brasileiros desconhecem, às vezes, essa realidade.

O impacto da obra foi marcante: ela suscitou no tradutor a necessidade de esclarecer para o leitor italiano os problemas que ele enfrentou e conseguiu superar na árdua tarefa de tradução; por essa razão podem-se observar – já desde a primeira edição italiana de novembro de 1970 – dois elementos inusitados, os quais, em um texto carente de aparato crítico, normalmente não se encontram. O primeiro apresenta-se no prefácio da obra traduzida, no qual o tradutor avisa – entre outras questões – que a linguagem de Rosa “fonde terminologia, strutture e flessioni regionali con le più ardite innovazioni e la tipicità del mondo naturale e umano da cui prende le mosse, e che, in molti dei suoi dati concreti, non ha possibile riscontro nel mondo e nella terminologia di un paese europeo”<sup>9</sup>.

Em outras palavras, mesmo traduzindo a obra, não foi possível para Bizzarri conseguir transpor para o italiano certos elementos linguístico-culturais

---

<sup>9</sup> ‘... une terminologia, estruturas e flexões regionais através das mais ousadas inovações, sendo o caráter típico do mundo natural e humano o ponto de partida que, na maioria de seus dados concretos, não apresenta uma possível comparação com o mundo e a terminologia de um país europeu’. Conforme a versão italiana de GSV, *op. cit.*, p.7. (tradução minha). Os trechos italianos, que foram todos traduzidos por mim para o português, serão doravante seguidos, muitas vezes, pelo acrônimo (TMA): “tradução de minha autoria”.

que só têm sentido na língua e no mundo aos quais se refere o autor. Uma perda lamentável, mas inevitável.

É, contudo, necessário lembrar que Edoardo Bizzarri foi o único tradutor que conseguiu recriar cerca de oitenta neologismos dos novecentos presentes na versão original, enquanto que no caso das traduções para outros idiomas não houve, por parte dos tradutores, este tipo de escrúpulo ou, quem sabe, capacidade.

Por causa desta perda, fez-se necessário colocar na parte final da versão italiana de GSV um glossário – segundo elemento insólito e bizarro – com a onomástica de palavras que eram, e são, impossíveis de serem traduzidas para qualquer outro idioma, inclusive o italiano. Nos quase sessenta verbetes nele presentes podem-se encontrar palavras como “jagunço”, “sertão” ou mesmo “veredas”, palavras que Bizzarri preferiu deixar no original português, já que não existiam equivalentes naquele idioma, cunhado há sete séculos pelo mestre Dante.

Nesta pesquisa, analisaremos alguns detalhes da tradução, onde Bizzarri conseguiu ser mais “fiel” à versão original, mantendo as palavras bem próximas ao original – tanto desde um ponto de vista fonético, como semântico –, outras, onde ele resolveu “re-tecer” o fio da narração, isto é, recriar o texto *ex novo*, pois os neologismos rosianos não permitiam outra solução, e também observaremos algumas perdas inevitáveis que se determinaram ao verter para a língua italiana GSV, pois, como já foi comentado, a tradução é um processo que implica, devido à sua natureza, alguns prejuízos necessários para que ela aconteça.

\*\*\*\*\*

Apesar dos inúmeros estudos sobre o GSV – que, pelo que nos informa Paulo Sampaio Xavier de Oliveira (1999) em sua tese de doutorado, chegaram a um número inverossímil, mas real, superior aos 1300<sup>10</sup> – pareceu oportuna e talvez incomum uma análise efetuada a partir de um ponto de vista não brasileiro, e no caso aqui proposto, especificamente italiano. Haveria pelo menos uma possibilidade a mais: encontrar e evidenciar os elementos que não estiverem presentes na cultura italiana e poder, em consequência, objetivar e ressaltar as peculiaridades da obra e do seu mundo mineiro-brasileiro, graças ao que se costuma chamar de relativismo cultural.

Para melhor esclarecer o que foi comentado, haveria, desse modo, a possibilidade de olhar/analisar a obra de uma perspectiva outra, tendo assim a oportunidade de ver de maneira talvez ainda mais clara o que vem a ser característico da identidade formada através da construção linguístico-cultural da obra-prima GSV.

O tradutor italiano Edoardo Bizzarri, na correspondência epistolar com João Guimarães Rosa, levantou várias questões em relação a como transpor para a língua italiana a obra *Corpo de Baile*<sup>11</sup> e, sobretudo, ao que traduzir ou, na ausência de outra saída, manter na versão original brasileira.

Entre outras, parece interessante a interrogação que Bizzarri coloca primeiramente a si mesmo, e em última análise ao próprio Guimarães Rosa, quanto à palavra “vereda”. Como ele não conseguia encontrar um termo equivalente – tanto linguístico como cultural – pede conselho ao Rosa para resolver de uma vez o *impasse* no qual se encontrava, enquanto trabalhava sobre o texto *Corpo de Baile*:

Gostaria de ter a 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

---

<sup>10</sup> Apud BOLLE, Willi. *grandesertão.br*. São Paulo: Editora 34, 2004, p.19.

<sup>11</sup> Obra de contos publicada, como GSV, em 1956 e, mais tarde, dividida, por vontade do próprio Guimarães Rosa, em três volumes separados: *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá*, *no Pinhém e Noites do Sertão*.

por isso, preciso ter confirmada a imagem que me formei daquela realidade<sup>12</sup>.

Na resposta – sempre epistolar – que Rosa deu a Bizzarri, ele sugere, entre outras dicas, “traduzadaptar-se”, ou seja, fazer uma tradução que, não podendo ser literal para ser uma verdadeira tradução, se adapte ao idioma de chegada: o italiano. Mais à frente acrescenta: “Não se prenda estreito ao original. Voe por cima, e adapte, quando e como bem lhe parecer”. Só para agradecer o tradutor e esclarecer-lhe as dúvidas, o escritor mineiro demora mais de duas páginas para dar a pessoal definição – e interpretação – de “vereda”. Apesar das explicações, na versão italiana a palavra é mantida no original e incluída no glossário feito por Bizzarri. Ao ler estes depoimentos, percebe-se logo a liberdade que Rosa dá ao tradutor como também a confiança que tem nele, demonstrando, ao mesmo tempo, intervir concretamente com dicas sobre a maneira melhor para traduzir.

Enfim, resultou interessante percorrer um caminho de pesquisa voltado a realizar uma operação que poderíamos definir aritmético-cultural, realçando aqueles elementos característicos da obra rosiana aqui estudada, que se mostraram não completamente traduzíveis para qualquer outro idioma – nesse caso a língua italiana – podendo, de tal modo, identificar realidades que, talvez, de outra forma poderiam não resultar igualmente evidentes, bem como testemunhar como leitor de língua italiana e portuguesa as ressonâncias que o leitor da primeira perde ao enfrentar o mundo de Guimarães Rosa, plasmado pela segunda.

\*\*\*\*\*

---

<sup>12</sup> ROSA, João Guimarães. 3ª. ed. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 36. Às vezes, citaremos a referência a este texto, logo depois da citação, desta forma: (BIZZARRI, 2003, p.) seguida do número da página referente ao trecho em questão.

Os estudos relativos a GSV têm atingido realmente um número elevadíssimo. Nessa apresentação a seguir pretende-se destacar as linhas de pesquisa que caracterizam o trabalho global referente à obra aqui analisada.

Fundamental é a coletânea organizada por Eduardo F. Coutinho (1983) *Guimarães Rosa*; nela estão contidos numerosos ensaios de vários autores e estudiosos, imprescindíveis pela sua percuciência e pioneirismo na abordagem do autor. Vale a pena lembrar alguns itens da coletânea como, por exemplo, o *Diálogo com Guimarães Rosa*, entrevista realizada em Gênova em janeiro de 1965 por Günter Lorenz, em que o escritor brasileiro declara ser a “conversação” mais comprida que ele já teve, falando da sua obra; ou também o ensaio de Roberto Schwarz, *Grande Sertão: estudos*, onde o autor analisa a obra dentro da linha de pesquisa relativa à estrutura e à composição da criação literária rosiana. E ainda o trabalho de Antonio Candido, *O homem dos avessos* – já citado anteriormente – em que o autor, logo no começo, afirma que devido à profundidade da obra é possível satisfazer as exigências de cada tipologia de leitor.

Obra fundamental para a realização desse trabalho é a *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, na qual aparece “ao leitor comum um autor absolutamente claro e interessado em desvendar alguns dos seus segredos – o que contraria a fama de seu hermetismo”. Nesse documento de inestimável valor é o próprio escritor Guimarães Rosa que – estimulado pelas questões levantadas por seu tradutor – explica de forma detalhada e copiosa o caminho por ele percorrido para chegar à composição de sua obra, de maneira específica os contos reunidos em *Corpo de Baile*, obra que, na época da “Correspondência”, Edoardo Bizzarri estava prestes a traduzir para o idioma italiano.

Dentro dos estudos de tipo especificadamente linguísticos, parece interessante destacar o trabalho realizado por Nilce Sant’Anna Martins (2001), *O léxico de Guimarães Rosa*. Para evidenciar a grandeza e complexidade do léxico do escritor, a autora identifica o que é patrimônio da língua portuguesa – e por isso presente nos dicionários lusófonos – e o que é peculiar da criação linguística rosiana. Através deste recurso metodológico, a pesquisadora consegue destacar sobretudo vocábulos e expressões que resultam ter algum

valor estilístico e que são fruto da imaginação e da erudição de Guimarães Rosa, isto é, a capacidade criativa que permitiu a este atípico escritor criar centenas e centenas de neologismos.

Importante também é o estudo sobre o aspecto folclórico presente em GSV de Leonardo Arroyo (1983), *A cultura popular em Grande sertão: veredas*, onde o autor analisa o caráter “popular” da narrativa de Rosa e explica, ao longo do ensaio, como entre a cultura popular e a culta – representada por Riobaldo e seu interlocutor – haja uma ligação, forte e contínua, embora latente.

Mesmo não podendo aproveitar todos os ensaios existentes relativos à obra GSV, parece necessário, para completar esse *excursus* bibliográfico, lembrar alguns trabalhos realizados na área de pesquisa concernente a uma leitura sócio-política de GSV: o trabalho pioneiro na investigação e análise da obra rosiana *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas* de Walnice Nogueira Galvão (1972) e também, entre outros ensaios, a obra *grandesertão.br* de Willi Bolle (2004), em que o autor tenta demonstrar que “a história do jagunço Riobaldo que fez o pacto com o Diabo no planalto central do país [...] é uma releitura da história do Brasil”

\*\*\*\*\*

Como resulta manifesto a qualquer estudioso que se interesse pela tradução literária, traduzir, com certeza, não significa somente encontrar na língua de “destinação” um termo, um vocábulo que seja o mais próximo possível à língua de partida. Esse tipo de trabalho é peculiar de quem cria, produz dicionários bilíngues e, mesmo neste contexto, não seria suficiente limitar-se a essa tarefa.

Traduzir um texto é, muitas vezes, quase um milagre. Não foi por acaso que, quando apareceu pela primeira vez GSV, nas páginas de um famoso cotidiano nacional italiano, “IL TEMPO”, tinha um artigo que, entre outras afirmações e elogios, considerou-o uma obra intraduzível. Com efeito, afirmava-se que GSV era uma obra-prima e que somente os brasileiros poderiam lê-la. Em um trecho do artigo comenta-se:

Orbene, chi scrive ha l'impressione che i critici brasiliani l'abbiano azzeccata e che si possa veramente festeggiare la nascita di un'opera narrativa potente e rivoluzionaria: qualche cosa come l'*Ulysses* di Joyce [...] una lingua bizzarra, disarticolata, a volte sincopata; a volte sonora, di una efficacia sconcertante [...] Purtroppo questo libro non sarà mai tradotto in nessuna lingua straniera, nemmeno in quelle di uguale ceppo latino [...] I lettori italiani dovranno dunque crederci sulla parola, perché questo capolavoro non potranno leggerlo mai [...] Il Guimarães Rosa è medico e pare si voglia dedicare, adesso, alla carriera diplomatica. Ha una faccia chiusa e contegnosa. Quando lo vedi, lo scambieresti per un notaio di provincia (BIZZARRI, 2003, p.154-5).<sup>13</sup>

Felizmente, a história de GSV conta-nos um destino diferente, graças ao trabalho metódico e “milagroso” – criativo e racional ao mesmo tempo – de

---

<sup>13</sup> Portanto quem escreve tem a impressão de que os críticos brasileiros tenham acertado, e que se possa realmente festejar o nascimento de uma obra narrativa poderosa e revolucionária: algo como o *Ulisses* de Joyce [...] uma língua bizarra, desarticulada, às vezes sincopada; às vezes sonora, de uma eficácia desconcertante [...] Infelizmente este livro não será traduzido nunca em nenhuma língua estrangeira, nem sequer nas de mesmo tronco latino [...] Os leitores italianos terão, então, de crer em nossas palavras, pois nunca poderão ler esta obra-prima [...] Este tal Guimarães Rosa é médico e parece querer dedicar-se agora à carreira diplomática. Tem uma cara fechada e séria. À primeira vista, poderia ser confundido com um tabelião provinciano [TMA].



muitos tradutores desta e das outras obras rosianas. Ao longo dos anos ela foi traduzida em vários países para vários idiomas, como, em ordem cronológica, o inglês (1963), o alemão (1964), o francês (1965), o italiano (1970), o polonês (1972), o espanhol (1975), o dinamarquês (1987), o eslovaco (1980), o holandês (1993), o tcheco (2003), o norueguês (2004) <sup>14</sup>. Para realizar tamanha tarefa é de fato indispensável não se limitar a um exercício de natureza especificadamente linguístico, mas é preciso também procurar compreender o espírito global, a ideia central e profunda da obra a ser traduzida, perceber e reproduzir o ritmo, a melodia, as assonâncias, e ainda enfrentar o aspecto semântico do texto, buscando aquelas palavras que respeitem mais o significado intrínseco dos termos originais, sem se esquecer de manter – quando for possível – até a métrica do texto, mesmo quando este não seja um texto de “pura” poesia.

Para que tudo isso possa alcançar-se, se faz obrigatório aquele processo que Umberto Eco, ao falar sobre o ato tradutório, define “negociação”, considerando que traduzindo “*non si dice mai la stessa cosa*”. <sup>15</sup>

\*\*\*\*\*

---

<sup>14</sup> Ver: *Cadernos de Literatura brasileira: João Guimarães Rosa*, n.º 21 e 22. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006.

<sup>15</sup> ‘*nunca se diz a mesma coisa*’. Para aprofundar o conceito de “negociação” e a problemática geral relativa à tradução, veja-se ECO, Umberto. *Dire quase la stessa cosa, esperienze di traduzione*. Milão: Mondolibri, 2003.

Começaremos a nossa análise (capítulo I) com um olhar histórico e teórico sobre a atividade tradutória através dos séculos, apresentando, ao longo da nossa reflexão, as ideias e os conceitos de alguns pensadores modernos e contemporâneos que se ocuparam de questões inerentes à tradução, tanto desde o ponto de vista teórico, como em seus aspectos práticos. Centraremos, no entanto, o foco do nosso exame em dois pensadores: Walter Benjamin, o qual considera a tradução uma tarefa livre de preocupações com o leitor, *versus* Umberto Eco, o qual prevê um leitor ideal para a obra literária e, conseqüentemente, considera imprescindível a preocupação do tradutor com o leitor do seu trabalho, sendo o leitor seu alvo final. Como texto propedêutico e basilar deste estudo – como, de resto, de qualquer um que se ocupe de tradução – será adotada a obra “clássica” *Depois de Babel, questões de linguagem e tradução* de George Steiner, considerado unanimemente um trabalho pioneiro nesta área de estudo.

No capítulo II, trataremos tanto da figura de Edoardo Bizzarri, refinado intelectual e experiente tradutor, como da *Correspondência entre Guimarães Rosa e seu tradutor italiano*, para mostrar – e demonstrar – que este texto se tornou a base fundamental para a realização da tradução de *Grande sertão: veredas*. Através de esta troca epistolar entre o Autor e o Tradutor, atinente à obra *Corpo de Baile* – que, na época, Bizzarri estava vertendo para o italiano – é possível constatar o privilégio e o auxílio que teve este último ao enfrentar a tradução da obra prima de Guimarães Rosa, alguns anos mais tarde.

Dando especial ênfase à recepção da obra fora do Brasil, mostrar-se-á no capítulo III como *Grande Sertão: veredas* foi acolhida pelo público italiano. Analisaremos os comentários de vários leitores do texto em língua italiana, tentando descobrir quais as diferenças de recepção e percepção da obra, não somente por parte de acadêmicos e/ou do autor deste trabalho, mas sobretudo por parte de leitores comuns.

Todos os sites mencionados neste capítulo foram acessados pela última vez, como verificação geral da exatidão do link associado ao texto comentado, no dia primeiro de agosto de 2011, e nesta ocasião, se verificou também a permanência de todos eles na internet, assim como aconteceu em 2009,

quando os encontramos na primeira circunstância, durante a qual estávamos ainda na fase de procura e coleta do material de nosso interesse.

Para cada texto/depoimento comentado, colocaremos também, em nota de rodapé, o link de referência, no qual se poderá encontrar o texto integralmente em língua italiana, para uma eventual leitura da fonte original à qual nos referirmos, orientada a um exame de comparação e aprofundamento não só dos trechos traduzidos ou/e comentados no *corpus* da tese, mas também do texto completo do qual os fragmentos discutidos foram extraídos.

Todo o material escolhido é traduzido do italiano para o português pelo autor deste trabalho. Dividiremos cada análise/comentário dos textos selecionados em um subcapítulo ou parágrafo, com a finalidade de apresentar de modo mais organizado e claro a nossa tarefa.

Na etapa final (capítulo IV), analisaremos o romance *Grande sertão: veredas* em seu aspecto físico: a capa, a ilustração dela, o título, etc., como também falaremos da casa editora que publica o livro na Itália, do seu editor, da advertência e do glossário presentes na edição italiana e criados pelo tradutor Bizzarri para orientar melhor o leitor na leitura do romance. Comentaremos também a respeito de algumas escolhas feitas pelo tradutor, o qual, apesar de ter feito um trabalho de qualidade, poderia ter evitado alguns deslizes. Tentaremos mostrar também como, embora o resultado final da tradução seja excelente, na passagem de um idioma para outro se perca tanto a harmonia musical e rítmica, como também a riqueza semântica ocultada nas palavras ínsitas no texto original.

## CAPÍTULO I

### TRADUTTORI, TRADITORI

Nem a semântica, nem a morfologia, nem a fonética, nem a estilística, peculiares a determinado idioma, constituem obstáculos insuperáveis ao intérprete munido, além do conhecimento seguro das línguas, de cultura, intuição e bom gosto.

*Paulo Rónai*

Compreender é traduzir.

*George Steiner*

Che cosa vuole dire tradurre? La prima e consolante risposta vorrebbe essere: dire la stessa cosa in un'altra lingua. Se non fosse che, in primo luogo, noi abbiamo molti problemi a stabilire che cosa significhi dire "la stessa cosa", e non lo sappiamo bene per tutte quelle operazioni che chiamiamo parafrasi, definizione, spiegazione, riformulazione, per non parlare delle pretese sostituzioni sinonimiche. In secondo luogo perché, davanti a un testo da tradurre, non sappiamo quale sia la *cosa*. Infine, in certi casi, è persino dubbio che cosa voglia dire *dire*.<sup>16</sup>

*Umberto Eco*

#### 1.1 Um olhar histórico e teórico sobre a atividade tradutória

Para qualquer intelectual italiano que se interesse pela tradução literária, é inevitável pensar logo no famoso trocadilho *traduttori, traditori*<sup>17</sup>, jogo de palavras muito apropriado ao contexto deste trabalho, uma vez que sua origem

---

<sup>16</sup> 'O que quer dizer traduzir? A primeira e consoladora resposta seria: dizer a mesma coisa em outra língua. Se não fosse que, em primeiro lugar, nós temos muitos problemas para estabelecer o que significa "dizer a mesma coisa", e não sabemos bem disso, devido a todas aquelas operações que chamamos de parafrases, definição, explicação, reformulação, sem esquecer as discutíveis substituições sinonímicas. Em segundo lugar porque diante de um texto a ser traduzido, não sabemos qual é a *coisa*. Finalmente, em alguns casos, é até duvidoso o que quer dizer *dizer*'. ECO, Umberto, *Dire quase la stessa cosa, esperienze di traduzione*, Milão: Mondolibri, 2003, pág. 9. [TMA].

<sup>17</sup> 'Tradutores, traidores'.

se explica pela formulação propícia à língua italiana, ao contrário de outros idiomas, como lembra Roman Jakobson (1896-1982): “se fôssemos traduzir em inglês a fórmula tradicional *traduttore, traditore* por *the translator is a betrayer*, retiraríamos ao epigrama rimado todo o seu valor paronomástico”<sup>18</sup>.

“Traduttori, traditori”, ou na formulação português, “tradutor, traidor”, que ainda consegue manter seu feitiço pitoresco, expressa, sob configuração retórica a questão fundamental no âmbito da tradução: o problema da assim denominada *intraduzibilidade*<sup>19</sup>, ou seja – assim como hoje se entende esta palavra –, mais que uma real e total impossibilidade de transferir de um idioma para outro um texto, sobretudo a dificuldade de manter, no delicado e complexo processo da tradução, uma total “fidelidade” ao texto de partida.

Neste procedimento de alquimia linguística, o tradutor procura – para tentar ser fiel – preservar os inúmeros elementos que configuram a obra original, de forma que o resultado final, isto é, a obra traduzida, mostre ainda os traços do autor, o seu estilo, as suas idiosincrasias, enfim, todas as nuances que caracterizam uma determinada obra e que fazem com que ela se torne única, porque único também é o autor que a produziu, aliás, criou.

Em muitas circunstâncias com as quais se depara o profissional na hora de traduzir - isto é, verter um texto escrito de uma língua para outra -, ocorre que a língua de origem contenha uma palavra, expressão idiomática, provérbio ou algo parecido que não encontra na língua-alvo um termo ou fórmula correspondente e, por isso, dificulte o tradutor na tarefa de transpor para outro idioma o texto de partida.

Principalmente na tradução de um texto literário, que requer – devido à sua peculiaridade intrínseca – alguns cuidados maiores comparados a qualquer outro tipo de texto “técnico”, há vários métodos tradutórios que coadjuvam o tradutor em caso de dificuldade. Com certeza, o último recurso a ser usado é o da tradução literal, pois na maioria dos casos é melhor “adaptar” e “substituir”

---

<sup>18</sup> Apud, RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 15.

<sup>19</sup> Argumento abordado pelo próprio Jakobson, entre outros, o qual considera a tradução uma transposição livre de um texto-língua para outro. Veja-se também: Paul Ricoeur *Il Paradigma della Traduzione*, Brescia: Morcelliana, 2011, no qual o autor fala de “zonas de intraduzibilidade”, para definir tudo o que não é possível traduzir, sem gerar perdas, para outro idioma.

que traduzir ao pé da letra, alcançando, neste modo, o objetivo de forma mais satisfatória e obtendo no leitor efeitos mais parecidos àqueles que o autor no texto original se propôs suscitar no seu interlocutor, pois o objetivo último numa tradução deveria ser despertar no leitor idênticas ideias e sentimentos experimentados pelo leitor do texto fonte, isto é, a obra original.

Dentro das múltiplas soluções disponíveis ao tradutor, existe, por exemplo, a possibilidade de *perífrases*, ou seja, a substituição de uma palavra ou expressão por outras que tenham o mesmo significado – porém não o mesmo significante – na língua de chegada (ou língua-alvo), conseguindo, através deste expediente, obter um resultado pelo menos semelhante ao que se teria no texto de partida (ou texto de origem).

Também o *empréstimo* vem utilizado frequentemente para sair de algum *impasse*, pois, em situações sem saída, se prefere deixar na língua original aquela palavra que não tem um seu equivalente no idioma a ser traduzido ou, também, porque, se traduzido, perderia a sua força ou peculiaridade, como acontece, por exemplo, em caso de onomatopeias.

O *decalque* também – apesar de ser empregado como extremo recurso – representa uma técnica recorrente e consiste em traduzir de modo literal uma expressão, mantendo todas as palavras, sem adaptar, mas recolocando-as até na mesma sequência que elas têm no texto original<sup>20</sup>.

Parece relevante assinalar um caso anômalo, porém possível, no qual o leitor/tradutor/intérprete perceba que a *intentio operis* é mais interessante e intrigante do que a *intentio auctoris*, então – mas só nessa situação atípica – o tradutor pode arriscar uma tradução que não teria o objetivo “deplorável” de melhorar o texto, porém de registrar elementos que, pela ambiguidade não intencional do autor se tornam válidos na leitura/interpretação do tradutor<sup>21</sup>.

Já em casos peculiares, como a poesia – o gênero textual mais difícil para verter para outro idioma –, traduzir se torna quase um milagre, pois – recordando que a tarefa do tradutor não se reduz àquela de encontrar um termo equivalente entre os dois idiomas –, transpor uma poesia de uma língua

---

<sup>20</sup> Para aprofundar estes temas, veja-se: De Mauro Tullio, *Guida all'uso delle parole*, Roma: Editori Riuniti, 1980, pag. 9 e seguintes.

<sup>21</sup> A este propósito, veja-se ECO, Umberto, ob. cit. *supra*.

para outra requer da parte do profissional muitas competências que vão além dos “meros” conhecimentos linguísticos, previstos, por exemplo, em caso do bilinguismo. Claro, é sempre desejável que o tradutor tenha um completo domínio dos idiomas de trabalho e isso representa uma ótima *condicio sine qua non* para realizar uma boa tradução, porém, sem dúvida, não se pode considerar suficiente para desempenhar um trabalho de qualidade satisfatória.

Um tradutor deve possuir conhecimentos extralinguísticos, que lhe permitam de intuir a ideia básica da obra prestes a traduzir, o espírito subjacente às palavras que correm nas páginas; ele deve analisar minuciosamente o aspecto semântico da obra, para poder – em uma segunda fase – reencontrar na língua de chegada palavras e/ou expressões que se aproximem o mais possível àquelas do texto original, sem privá-las do sentido que se esconde atrás da veste morfológica.

Na poesia, ainda mais, é preciso praticar uma atividade que envolva também questões puramente estéticas, isto é, da forma das palavras encontradas no novo idioma e também da construção da frase, pois este é um elemento a ser sempre considerado durante o processo de tradução: como não se preocupar com o ritmo, a melodia, já que a métrica e a sonoridade, ainda mais em um texto poético, são fatores de suma importância para cumprir o “milagre”. Como veremos no capítulo deste trabalho referente à análise da tradução de GSV para a língua italiana, na tradução apurada de Edoardo Bizzarri, este tipo de preocupação que o professor italiano teve fez com que ele conseguisse de forma magistral – apesar de alguns obstáculos inevitáveis – superar a contraposição entre a tradução literal e aquela livre, podendo de tal forma realizar uma tradução literária, objetivo este sempre desejado numa tradução de qualidade, mas que não sempre é conseguida por todos aqueles que se dedicam a este ofício.

Para que tudo isso possa ser alcançado, faz-se obrigatório aquele processo que – como veremos nas próximas páginas – Umberto Eco (1932-), ao falar sobre o ato tradutório, define como “negociação”, considerando que traduzindo “*non si dice mai la stessa cosa*”.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> ‘*nunca diz-se a mesma coisa*’. Para aprofundar o conceito de “negociação” e a problemática geral relativa à tradução, veja-se. Eco, 2003, ob. cit., pag. 112 e seg.

Tecnicamente, poderíamos dizer que traduzir é uma atividade que se realiza compreendendo e interpretando – dois lados da mesma moeda – o significado de um texto escrito em uma língua para, logo depois, produzir um texto que tenha um significado equivalente em outra língua. Etimologicamente, traduzir, como sabemos, é um verbo que deriva da língua latina (*traducere*) e está formado pelo prefixo *trans*, que quer dizer “além de”, “do outro lado” e *ducere*, “conduzir”, “levar para um lugar”; em suma, traduzir é uma tentativa de, depois de ter compreendido/interpretado um texto, levar, transferir uma obra de um contexto linguístico-cultural para outro, quer dizer, produzir um novo texto equivalente em outro idioma, com a intenção de que possa comunicar a mesma mensagem do primeiro.

Pois bem, através deste processo intralinguístico, tomaria vida o chamado “texto traduzido”, a versão para outro idioma, enfim, a tradução. De fato, sabemos que este processo aparentemente simples, implica, para que a tarefa se desempenhe com sucesso, um leque muito amplo de competências de parte do tradutor, sem as quais se torna impossível conseguir uma tradução digna desse nome.

A ciência<sup>23</sup> que estuda de maneira sistemática tanto os aspectos teóricos, como aqueles relativos à tradução *vera e própria*, a tradutologia, se configura como uma atividade de pesquisa multidisciplinar. Devido à complexidade do objeto de estudo, além do auxílio de disciplinas mais próximas à tradução, como, por exemplo, a filologia, a semiótica, a linguística, a retórica, a literatura comparada, a história e a teoria da literatura, esta ciência – ainda muito jovem, considerando a sua estrutura atual –, se apoia em outros ramos do saber, como, por exemplo, a filosofia, a história, e hoje em dia até na informática.

Apesar de a tradutologia ser uma ciência moderna, a prática tradutória remonta a muitos séculos atrás e tem uma história, além de antiga, rica em acontecimentos marcantes. Possivelmente o primeiro testemunho escrito que se tem de uma tradução é a famosa Pedra (ou estela) de Roseta, um

---

<sup>23</sup> Talvez seja mais correto falar de “Teoria da tradução” ou, melhor, “Estudos sobre a tradução”, para indicar todas aquelas disciplinas denominadas *Translation Studies*, que compreendem uma análise, além de linguística, também histórica, social, cultural e ideológica.



documento muito precioso no qual aparece um mesmo texto inciso em três idiomas diferentes: em hieróglifo (egípcio), em demótico (egípcio) e em grego antigo. Este caso isolado, porém fundamental, permitiu a decodificação dos hieroglíficos através de uma detalhada análise e comparação dos três textos e ao mesmo tempo representa, de certa forma, o nascimento da própria linguagem, como Guimarães Rosa nos recorda através dos símbolos presentes nas orelhas do romance desenhadas por Poty<sup>24</sup>, os quais, se numa primeira leitura se referem ao mundo sertanejo, remetem, de maneira mais velada, mas real, à realidade egípcia com suas pirâmides, seus mistérios e seus hieroglíficos, a partir dos quais nasceu o alfabeto latino, a ferramenta imprescindível graças à qual todos temos acesso a um legado valioso deixado por aqueles que nos precederam nas veredas literárias.

Como é notório, a primeira fase da história da tradução é estreitamente ligada à tradução dos textos bíblicos; só como exemplo, citemos a famosa *Versão dos Setenta*, tradução do hebraico para o grego antigo realizada em Alexandria entre o século III e o I antes de Cristo, ou outra célebre tradução, a *Vulgata*, tradução da Bíblia em língua latina, realizada por São Jerônimo (347-419) entre os séculos IV e V depois de Cristo.<sup>25</sup>

A partir justamente de São Jerônimo – o primeiro grande tradutor do Ocidente – os próprios tradutores, enquanto traduziam uma obra, faziam comentários sobre os problemas e as dificuldades que tinham enfrentado durante a realização desta tarefa, tentando soluções e métodos para superar os vários obstáculos.

Como já foi comentado, a tradutologia, como hoje é concebida, é uma ciência moderna com princípios teóricos amplamente elaborados e definidos – porém, não definitivos –, onde o método filológico, a consideração pelo texto original, o estudo do autor e do contexto histórico-social, o emprego de edições críticas, sem dúvida, representam um ponto de partida para todos, pelo menos na tradução literária.

---

<sup>24</sup> A este propósito, veja-se: *Veredas de Viator*, artigo de Ana Luiza Martins Costa, in: *Cadernos de Literatura brasileira: João Guimarães Rosa*, n.º 20 e 21, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006, p. 34, como também o IV capítulo deste trabalho, onde aprofundaremos o assunto.

<sup>25</sup> Veja-se sobre este tema: RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 23 e seg.

Para a fundação desta ciência contribuíram inúmeros estudiosos e pesquisadores, que, com frequência, têm sido também tradutores. Sem pretender mostrar um quadro exaustivo e detalhado da história – e a teoria – desta disciplina de estudo, talvez valha a pena evidenciar, de maneira sucinta e geral, alguns “momentos” bastante relevantes que caracterizam o desenvolvimento teórico da mesma, a qual, porém, se efetiva concretamente na atividade prática e insubstituível da tradução do texto escrito, dado que cada texto representa um *unicum*, que leva consigo problemas e peculiaridades diferentes de qualquer outro texto escrito que precise ser traduzido.

Entre os estudos contemporâneos de tradutologia, um texto que resulta ser de grande valor e que representa um ponto de referência para todos aqueles que se interessam pelo assunto, é o trabalho do prestigioso crítico literário e poliglota, o acadêmico francês George Steiner (1929-), publicado em 1975: *After Babel*. Este estudo notável, além de ser pioneiro na reflexão contemporânea sobre questões ligadas à tradução – apesar de não realizar uma análise pontual sobre o processo mental da tradução, falando, ao contrário, somente de intuição, inspiração etc. –, tem o mérito de propor ao leitor um leque muito amplo de exemplos e de casos concretos e específicos de tradução, paralelamente a uma apresentação de argumentos de caráter teórico. É por isso que o crítico italiano, Umberto Eco, comenta:

Molte volte alcuni testi di traduttologia mi hanno lasciato insoddisfatto proprio perché, a una ricchezza di argomenti teorici, non si accompagnava una sufficiente panopia di esempi. Questo non vale certo per tutti i libri o i saggi in argomento, e penso alla ricchezza di esempi esibita da *After Babel* di George Steiner.(ECO, 2003, p. 12)<sup>26</sup>

Vale a pena lembrar que esta amplitude e copiosidade presentes no estudo de Steiner – e, como veremos, também no texto de Eco citado *supra* –

---

<sup>26</sup> ‘Muitas vezes alguns textos de tradutologia me deixaram insatisfeito justamente porque, a uma riqueza de argumentos teóricos não se acompanhava uma suficiente panóplia de exemplos. Isso não vale, claro, para todos os livros ou os ensaios relativos a este argumento, e penso na riqueza de exemplos exibida em *After Babel* de George Steiner’ [TMA].

não nasce por um interesse de tipo didático. Com efeito, quem tem experiência direta com a “tarefa da tradução”, sabe que, ainda que a reflexão seja de caráter geral sobre o assunto, é indispensável se referir a textos traduzidos reais, pois, quando se fala de tradução, se fala de textos concretos e cada texto – vale a pena reiterar – tem as suas características e apresenta problemas diferentes de qualquer outro texto. Em suma, *After Babel* representa uma importante e imprescindível obra histórica da teoria da tradução e se, de um lado, não dá respostas definitivas sobre a maneira melhor para traduzir, de outro, com certeza, mostra soluções possíveis e erros evitáveis na prática desta atividade não delimitada por regras fixas e finitas. Afinal de contas, a prática tradutória – como, de resto, a criação literária em si – pode-se considerar um *working in progress* e, apesar dos resultados conseguidos na especulação teórica sobre este ofício, nunca será previsível *a priori* a totalidade de seus recursos e possibilidades.

Não obstante somente no século XX tenha-se iniciado uma análise especialista e aprofundada sobre as questões tradutológicas, as primeiras reflexões sobre o assunto já estão presentes no século I depois de Cristo, em vários pensadores latinos, como, por exemplo, o grande orador Marco Túlio Cícero (106 a.C. – 43 a.C.) e o poeta seu coevo, – inferior por grandeza poética somente ao sumo Virgílio –, Quinto Horácio Flaco (65 a. C. – 8 a. C.) os quais compreenderam, desde então, que na hora de traduzir, o tradutor não pode se limitar a uma tradução realizada ao pé da letra, *verbum pro verbo*, isto é, palavra por palavra, mas que é imperativo ter uma visão mais abrangente do texto a ser traduzido, considerando-o um todo, um conjunto inseparável, recordando, por consequência, que, se é verdade que se deve traduzir o mais literalmente possível, também se deve traduzir tanto livremente quanto for necessário<sup>27</sup>. Dito de outra forma, para compreender o sentido de uma expressão ou até de uma isolada palavra, precisa-se conhecer o contexto geral, a palavra deve ser inserida na frase, a frase no capítulo, o capítulo no texto integral e este último na obra completa do autor traduzido. Sem embargo, é fundamental, na hora de traduzir, considerar cada palavra isolada.

---

<sup>27</sup> Sobre os pensadores latinos citados e as relativas questões enfrentadas, veja-se: STEINER, George, op. cit., p. 287 e seg.

O momento de cesura entre uma reflexão mais ou menos consciente – e mesmo assim, esporádica – sobre a atividade tradutória e um estudo maduro e sistemático do assunto em questão, é determinado pela publicação de uma obra, em Londres, no ano de 1792: *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*<sup>28</sup> (Sobre os diferentes métodos de tradução) pelo importante teólogo e filósofo alemão Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834) e, não esqueçamos, também tradutor da obra de Platão.

O ponto de vista que sobressai neste fundamental trabalho teórico sobre a atividade da tradução nos diz que, de fato, existem somente duas possibilidades ou caminhos a serem percorridos pelo tradutor no momento de iniciar a sua empreitada: ou deixar o escritor tranquilo e fazer com que seja o leitor da obra traduzida a se aproximar dele, ou, ao contrário, deixar em paz o leitor e fazer com que o escritor – através de uma tradução orientada neste sentido – vá em direção ao leitor, aproximando-se dele tanto desde uma perspectiva linguística, como cultural.

No primeiro caso, teríamos o que se denomina *paráfrase*. Com efeito, este expediente, ainda que fosse executado de modo mecânico, procuraria superar a “irracionalidade” das línguas históricas, isto é, a linguagem humana. Dessa maneira, cada vez que o tradutor não consegue encontrar no seu idioma, melhor, no idioma do texto de chegada, uma palavra equivalente àquela do texto de partida, pode se apoiar justamente à paráfrase, acrescentando – às vezes, tirando – ao texto original um ou mais elementos, quer dizer, uma palavra ou mais de uma ou, em casos de “desespero”, até uma frase inteira, chegando, neste caso extremo, a fazer quase um comentário mais que uma legítima tradução. Ao contrário, a recriação, o ato de refazer um texto *ex novo*, – caminho que, como veremos, foi escolhido pelo Edoardo Bizzarri ao traduzir GSV – comporta a admissão por parte do tradutor de estar impossibilitado de produzir uma obra, literária, por exemplo, em outra língua, possivelmente a própria língua nativa. Como ele percebe que não tem condições para transpor exatamente todos os componentes – palavras ou

---

<sup>28</sup> SCHLEIERMACHER, Friedrich E. *Sobre os Diferentes Métodos de Tradução*, Trad.: Margarete von Mühlen Poll. Florianópolis: UFSC: Núcleo de Tradução, 2001, p.26-87.

frases – que compõem o texto original para o texto traduzido, aceitando esta “irracionalidade” e não equivalência exata das línguas, resolve conceber uma imitação quanto mais próxima ao modelo original, isto é, o texto de partida:

Mas agora, por que caminhos deve enveredar o verdadeiro tradutor que queira efetivamente aproximar estas duas pessoas tão separadas, seu escritor e seu leitor, e propiciar a este último, sem obrigá-lo a sair do círculo de sua língua materna, uma compreensão correta e completa e o gozo do primeiro? No meu juízo, há apenas dois. Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro. Ambos são tão completamente diferentes que um deles tem que ser seguido com o maior rigor, pois, qualquer mistura produz necessariamente um resultado muito insatisfatório, e é de temer-se que o encontro do escritor e do leitor falhe inteiramente.<sup>29</sup>

Em outras palavras, a questão ética, a deontologia do tradutor, pode ser resumida em dois pontos: no primeiro, a tradução é mais literal e, de consequência, o leitor da obra traduzida deverá fazer um trabalho menor de interpretação, enquanto que no segundo o tradutor poderia correr o risco de desvirtuar a obra original, dando um marco demasiado pessoal, interpretando ele mesmo o texto, no lugar de deixar ao leitor este ofício para cumprir. Enfim, tentando compreender melhor a opinião de Schleiermacher, para o estudioso alemão, quem estiver prestes a traduzir um texto, deve necessariamente escolher entre um ou outro método, pois, como ele mesmo afirma, as duas vias são tão diferentes que, uma vez que o tradutor escolhe um caminho, tem que continuar naquela direção até o fim, sendo os dois percursos, de fato, antitéticos.

Parece, então, acompanhando o entendimento de Schleiermacher, que há uma maneira de traduzir que faz com que se produza um texto de chegada

---

<sup>29</sup> SCHLEIERMACHER, Friedrich E., op. cit. *supra*, p. 36.

que considere principalmente – aliás, quase exclusivamente – as regras e os hábitos da língua e da cultura de chegada. O tradutor, escolhendo esta vereda, se preocupa com o discurso proferido nesta nova veste linguística e, por isso, plasma o próprio discurso, privilegiando o contexto sociocultural, o estilo, enfim, o idioma na sua totalidade, criando uma tradução que não gere no leitor *estranhamento*, mas *domesticação* ou *familiarização* <sup>30</sup>.

Diametralmente oposto a este, é o caso de uma tradução na qual o texto de chegada é construído na tentativa de reproduzir não somente a letra original, isto é, as palavras ao pé da letra do texto de partida, mas também todos aqueles elementos culturais – e, claro, linguísticos – que se encontram no texto de partida. Pois bem, nesta situação, é evidente que o tradutor escolheu o *estranhamento* como impressão suscitada no leitor, induzindo neste último aquela saudável sensação de experimentar realidades não relacionadas diretamente ao seu mundo linguístico-cultural. Enfim, o tradutor pode tanto manter os traços, os elementos estrangeiros da obra original, como transformá-los, só que no primeiro caso o leitor – como anteriormente o tradutor – terá a impressão de algo exótico presente no texto traduzido, enquanto que no segundo caso o resultado será contrário, pois a obra traduzida resultará familiar à cultura de chegada e o leitor se aproximará ao novo texto sem “traumas” e sem surpresas.

Examinaremos em detalhe, no capítulo relativo à recepção de *Grande sertão: veredas* na Itália, se, de fato, ao enfrentar o texto traduzido, há *estranhamento* no leitor italiano e se Bizzarri consegue realmente fazer com que o leitor perceba a língua estrangeira, velada na nova forma plasmada pelo tradutor, ou, ao contrário, se o leitor italiano se limita a ter a impressão de ler uma obra na própria língua materna.

Sabemos que especialmente nas traduções de textos literários se procura manter o contexto cultural da obra original, sempre que possível, através de uma fidelidade linguística, que permita ao leitor da versão em outro idioma apreciar ao máximo tudo o que se refere à cultura do texto original,

---

<sup>30</sup> Para aprofundar o sentido destes termos, veja-se: CHKLOVSKY, Viktor. *L'arte come procedimento*, In: TODOROV, Tzvetan. *I formalisti russi, teoria della letteratura e metodo critico*, Turim: Einaudi, 1987, p. 73-94.

como, por exemplo, a onomástica dos personagens e a toponomástica – tanto dos lugares geográficos, como daqueles urbanos – presentes na obra original. Para usar as palavras de Paulo Rónai (1907 - 1992), constatamos hoje em dia que é uma escolha apreciável “evitar a nacionalização excessiva dos textos, mantendo-se em sua forma original, por exemplo, os nomes próprios”, sabendo que uma “tradução não deve dar a impressão de escrita na língua do leitor e sim trazer consigo como que um halo próprio à do autor”.<sup>31</sup>

Veremos, em outras páginas deste trabalho, que Edoardo Bizzarri, o tradutor italiano da obra de Guimarães Rosa, traduzindo GSV, opta por este caminho – o do *estranhamento* –, ou seja, resolve manter, sempre que pode, o contexto da língua de origem, para evitar que se percam as peculiaridades da obra original. Esta escolha é motivada no próprio prefácio da versão italiana, onde afirma que:

È preferibile introdurre il lettore italiano alla conoscenza autentica di un mondo diverso, anziché, per convenienza di lettura, presentargli il sertão brasileiro sotto forma di giardino all'italiana.<sup>32</sup>

Nas suas considerações sobre a tradução, Schleiermacher evidencia, por primeiro, a importância de considerar cada língua como se representasse uma verdadeira *Weltanschauung*, isto é, uma peculiar “visão do mundo”, acrescentando que o que mais importa, não é tanto ou somente o objeto de estudo, mas, sobretudo, o modo através do qual o pensamento se expressa e este modo é determinado exclusivamente pela língua, veículo privilegiado do pensamento humano.

Não é por acaso que João Guimarães Rosa profere, na famosa entrevista com o crítico alemão Günter Lorenz, a seguinte frase: “o idioma é a única porta para o infinito”, demonstrando, com estas palavras, estar em

---

<sup>31</sup> RÓNAI, Paulo ob. cit., pag. 58.

<sup>32</sup> ‘É preferível introduzir o leitor italiano ao conhecimento autêntico de um mundo diverso, mais que, por conveniência de leitura, lhe apresentar o sertão brasileiro sob forma de jardim à italiana’ [TMA].

perfeita sintonia com o pensador alemão. Rosa conhecia profundamente a cultura alemã – até trabalhou durante mais de quatro anos na Alemanha como diplomata – e a conhecia graças a um excelente domínio do idioma daquele país, como também compreendia alguns dialetos das diferentes regiões germânicas. Este profundo conhecimento do idioma germânico lhe permitiu se aproximar de muitas obras escritas em uma língua tão distante da língua portuguesa, podendo adquirir, dessa forma, uma familiaridade com aquela visão do mundo que é expressa, acompanhando o raciocínio de Schleiermacher, unicamente na língua alemã.

Cumprindo com o nosso propósito de não pretender fazer um *excursus* exaustivo e detalhado sobre a história da tradução, mas nos limitando a ilustrar alguns pontos que parecem relevantes para podermos melhor abordar a tradução de *Grande sertão: veredas* na versão em língua italiana, talvez valha a pena também reportar um elenco de nomes ilustres, os quais, com as suas conjeturas teóricas relativas à atividade tradutória, têm contribuído de maneira incisiva e pertinente – ao longo dos séculos – ao crescimento intelectual para o conseguimento de uma cada vez maior consciência sobre todo o complexo processo implicado para tentar *Dire (quasi) la stessa cosa*<sup>33</sup>.

Elencate Seneca, san Gerolamo, Lutero, Dryeden, Hölderin, Novalis, Schleiermacher, Nietzsche, Ezra Pound, Valery, MacKenna, Franz Rosenzweig, Walter Benjamin e avrete quasi esattamente il totale complessivo di quanti hanno detto qualcosa di fondamentale o di nuovo sulla traduzione. Il campo delle idee teoriche, quando sia distinto dalla ricchezza delle annotazioni pragmatiche, resta assai esiguo.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> 'Dizer (quase) a mesma coisa': título da obra sobre tradução do crítico e semiólogo italiano Umberto Eco,

<sup>34</sup> 'Elenque Sêneca, São Jerônimo, Lutero, Dryeden, Hölderin, Novalis, Schleiermacher, Nietzsche, Ezra Pound, Valery, MacKenna, Franz Rosenzweig, Walter Benjamin e terá quase exatamente o total de todos aqueles que disseram algo fundamental ou de novo sobre tradução. O campo das ideias teóricas, quando é distinto da riqueza das anotações pragmáticas, resta assaz exíguo'. [TMA].



Pois bem, falando do último nome citado por Steiner, o de Walter Benjamin (1892 – 1940), não podemos deixar de notar que aquele breve texto publicado por ele em 1923 e intitulado *Die Aufgabe des Übersetzers* (A tarefa do tradutor) – mas só “descoberto” a partir dos anos '60 –, fez com que houvesse um retorno de tipo hermético e também metafísico em relação ao estudo teórico da atividade tradutória. Através da leitura deste texto, se chega ao conhecimento que para Benjamin tanto uma tradução como uma obra original não devem se preocupar com o leitor, enquanto que, contrariamente a Benjamin, Umberto Eco – como analisaremos demoradamente logo depois –, considera necessária a presença de um leitor ideal para poder realizar qualquer obra, inclusive literária. Eis o começo do texto de Benjamin:

Diante de uma obra de arte ou de uma forma de arte, levar em conta o receptor de modo algum se revela fecundo para o seu conhecimento. Qualquer relação com um público determinado ou com seus representantes desorienta e até mesmo o conceito de um receptor “ideal” desfavorece qualquer reflexão teórica sobre a arte, pois esta pressupõe somente a existência e a essência do homem em geral. Assim, a própria arte também pressupõe a essência corporal e espiritual do homem – mas em nenhuma de suas obras, pressupõe a sua escuta (Aufmerksamkeit). Pois nenhum poema é feito para o leitor; nenhum quadro, para o espectador; nenhuma sinfonia, para audiência. Uma tradução é feita para os leitores que não compreendem o original? Esta pergunta parece bastante para explicar, no âmbito da arte, a diferença de nível entre uma tradução e o original. Além disso, tal parece ser a única razão que se poderia ter para repetir o “mesmo”. Pois que “diz” uma obra literária (Dichtung)? Que comunica ela? Muito pouco para quem a compreende. O que lhe é essencial não é nem comunicação, nem enunciado (Aussage). No entanto, aquela tradução que quisesse comunicar, nada comunicaria senão a comunicação – logo, algo de inessencial. Este é, pois, um indício da má tradução. Mas aquilo que em uma obra (Dichtung) excede a comunicação – e mesmo o mau tradutor o admitirá como essencial – não é geralmente tido por inapreensível, misterioso, “poético”? Aquilo que o tradutor só pode reproduzir também poetizando? De fato, toca-se assim em um segundo traço característico da má tradução, definível, portanto, como uma transmissão inexata de um conteúdo inessencial. Isso ocorre sempre que a tradução pretende servir ao leitor. Fosse ela, entretanto, dirigida ao

leitor, o original também deveria lê-lo. Se esse não é o fito do original, como se poderia compreender a tradução a partir de tal meta?

Para melhor compreender este texto bastante difícil de Benjamin sobre a tradução, teria sido “perfeito” ter a possibilidade de fazer uma leitura do mesmo na língua na qual foi concebido: o alemão. Contudo, já que neste mundo nada é perfeito, contentemo-nos com uma “imperfeita” tradução para a língua portuguesa, pois é bem melhor ter um conhecimento aproximativo de um pensamento expressado originalmente em outro idioma do que não ter conhecimento nenhum. Para refletir sobre o raciocínio relativo à tradução feita por Benjamin há quase um século, utilizamos como tradução de referência aquela de Karlheinz Barck<sup>35</sup>.

De resto, não esqueçamos que a Europa – e os países que diretamente foram influenciados por ela, devido a uma herança linguístico-cultural direta, como a América Latina e, claro, o Brasil – se constituiu graças a algumas línguas que chegaram através de traduções e ao patrimônio que trouxeram com elas: primeiro, o Grego, sobretudo pela Literatura e a Filosofia, depois, o Árabe, pelas Ciências e, finalmente, o Hebraico, pelos textos sagrados. Todos juntos, representam até hoje os fundamentos de nossa cultura e são paradigmas inalcançados, tanto na literatura e filosofia, como na ciência e na religião. A Odisseia e a Ilíada de Homero, os diálogos platônicos, os conceitos da Álgebra (do árabe, *al-giabr*, restauração), a narração bíblica – que vai da Cosmologia (Gênesis) até a vida de Jesus (os 27 textos novo-testamentários) – são, de fato, o berço da nossa civilização e são referências culturais e humanos imprescindíveis para cada um de nós e para toda a civilização ocidental. Sem os tradutores, os nossos horizontes seriam muito mais limitados e nunca teríamos tido acesso ao patrimônio literário e cultural de nenhum país do mundo – e tampouco do mundo antigo – a não ser aqueles poucos que usam o nosso mesmo idioma. Por exemplo, no caso do Brasil, além do

---

<sup>35</sup> BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor: quatro traduções para o português*. Tradução: Karlheinz Barck. Organizadora: Lucia Castello Branco. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008, p.51-65.

Portugal e alguns países africanos e pouquíssimos outros, nada se saberia de toda a riquíssima literatura dos países europeus, orientais e, enfim, não haveria aquelas “pontes necessárias” para que os saberes possam se exportar de um mundo linguístico para outros. Não podemos, portanto, negar que a atividade tradutória é indispensável para a transmigração entre culturas diferentes.

A esse propósito, é interessante ler uma declaração de João Guimarães Rosa, relativa às próprias competências linguísticas:

Falo: português, alemão, francês, inglês, espanhol, italiano, esperanto, um pouco de russo; leio: sueco, holandês, latim e grego (mas com o dicionário agarrado); entendo alguns dialetos alemães; estudei a gramática: do húngaro, do árabe, do sânscrito, do lituânio, do polonês, do tupi, do hebraico, do japonês, do tcheco, do finlandês, do dinamarquês; bisbilhotei um pouco a respeito de outras. Mas tudo mal. E acho que estudar o espírito e o mecanismo de outras línguas ajuda muito à compreensão mais profunda do idioma nacional. Principalmente, porém, estudando-se por divertimento, gosto e distração.

<sup>36</sup>

Como se pode deduzir através da leitura do trecho mencionado, ademais do divertimento legítimo e saudável que proporciona o estudo de outros idiomas e da óbvia utilidade para poder se comunicar com outros povos diretamente e sem outro auxílio, além das próprias competências adquiridas, Rosa evidencia a importância deste tipo peculiar de conhecimento como instrumento valioso para poder mais e melhor compreender a essência do próprio idioma nacional, conseguindo aproveitar de forma mais completa todos os recursos contidos neste, ainda que, às vezes, escondidos. É impressionante deparar-se na quantidade – inusitada para qualquer ser humano comum – de línguas que o poliglota mineiro tinha aprendido ou somente se aproximado, deixando quase entrever aquele desejo e ambição – dos quais fala Walter

---

<sup>36</sup> GUIMARÃES, Vicente. *Infância de João Guimarães Rosa*. José Olympio Ed./ INL, Rio de Janeiro, 1972, p. 173.

Benjamin – de alcançar a língua universal anterior à Torre de Babel. Contudo, parece impossível alcançá-la de verdade por qualquer ser humano, mesmo que seja um poliglota como de fato foi Guimarães Rosa.

Voltando ao texto de Benjamin, a palavra que no original se repete muitas vezes – até mesmo no título – e que resulta ser fundamental, devido à sua polissemia, é o vocábulo *Aufgabe*, termo traduzível como *tarefa, função, papel, missão*, mas também *renúncia, abandono* etc., e que é traduzido, como é inevitável, sempre “arbitrariamente” pelos tradutores, os quais atuam uma pessoal interpretação desta como de todas as palavras que estão prestes a traduzir.

Este texto de um número exíguo de páginas – não chega nem a um total de vinte –, no entanto assaz denso, começa, como lemos antes, pela seguinte forma: *Diante de uma obra de arte, levar em conta o receptor de modo algum se revela fecundo para o seu conhecimento*. Com certeza uma afirmação tão categórica resulta quanto menos inusitada em relação ao ponto de vista atual que, sobretudo em traduções de textos literários, considera imprescindível se preocupar com o “utilizador final”, ao qual é voltada a tradução, isto é, o leitor da obra traduzida.

Depois deste marcante *incipit*, Benjamin afirma, ao longo do seu discurso textual, que uma tradução tem como objetivo final o de se orientar em direção à língua ideal, universal, língua que a humanidade perdeu “depois de Babel” e que representaria a dimensão mais autêntica, entretanto oculta, de todas as línguas existentes.

O ponto de partida do ensaio de Walter Benjamin se refere essencialmente à ideia, ao conceito de *Arte*, considerando que esta seria um produto, uma criação humana que prescindiria de qualquer intenção de comunicação por parte do homem que a cria e também por parte da obra artística em si. Benjamin, dando o exemplo de um produto artístico-literário como a poesia, afirma que, já que a essência desta não se dá na comunicação para ser compreendida, questiona a idoneidade da tradução como instrumento de compreensão de uma obra escrita em um idioma e “transportada” para outra. Para o pensador alemão não faz sentido traduzir para servir o leitor, já que a própria obra original não tem a finalidade de comunicar algo a alguém.

Pelo contrário, é a obra original que dá sentido às traduções, que dela derivam. Cada tradução se limitaria somente a uma tentativa provisória de se confrontar com a diversidade do texto original.

A atividade criativa da obra original é intuitiva, irracional, enquanto que aquela do tradutor é antitética a esta, sendo totalmente racional, ponderada. O filósofo alemão, quase no final do seu ensaio, afirma, referindo-se a uma reflexão de Mallarmé, que “a tradução situa-se a meio caminho entre a criação literária e a teoria”, enfim, um meio termo entre poesia pura e ciência. Depois de uma, diríamos, usando um trocadilho, hermenêutica hermética, presente nas primeiras páginas, Benjamin, mais cristalino e “humanizado”, alega que “a tradução, ao invés de se fazer semelhante ao sentido do original, deve, em um movimento amoroso que chega ao nível do detalhe, fazer passar em sua própria língua o modo de significar do original”.

Não podemos deixar de associar a este “movimento amoroso”, delineado por Benjamin, aquela mesma atitude que teve, durante toda a sua séria e constante tarefa, Edoardo Bizzarri, ao verter duas obras fundamentais de Guimarães Rosa para o italiano: não somente *Grande sertão: veredas*, mas também *Corpo de Baile*. Com efeito, como é documentado pela farta troca de cartas durante mais de oito anos que teve com o escritor mineiro, o tradutor italiano “foi todo talento e dedicação”, mergulhando fundo na obra e no mundo rosianos, para poder depois tentar recriar, *ex novo*, no próprio idioma, se não a totalidade da obra original, pelo menos um fragmento, um pedaço de uma língua mais ampla, a língua universal, que perdemos, talvez, para sempre, “depois de Babel”.

Antes de dar espaço ao pensamento de Umberto Eco que se põe em oposição/superação à visão de Benjamin, talvez valha a pena deter-se um pouco sobre a ponderação de Paul Ricoeur (1913-2005), o qual, no seu *O paradigma da tradução*<sup>37</sup>, parecendo, em substância, discordar das conclusões de Benjamin, afirma:

---

<sup>37</sup> [http://www.arsinterpretandi.it/upload/95/att\\_ricoeur\\_1.pdf](http://www.arsinterpretandi.it/upload/95/att_ricoeur_1.pdf), acessado em 03 de Março de 2009.

[...] bisogna dire che la nostalgia della lingua originaria ha prodotto anche la potente meditazione di un Walter Benjamin che ha scritto *Il compito del traduttore*, in cui la «lingua perfetta», la «lingua pura» – sono le espressioni dell'autore – figura come l'orizzonte messianico dell'atto del tradurre, assicurando segretamente la convergenza degli idiomi allorché questi sono portati al culmine della creatività poetica. Purtroppo la pratica della traduzione non riceve alcun soccorso da questa nostalgia rovesciata in attesa escatologica; e forse bisognerà affrettarsi ad elaborare il lutto di questo delirio di onnipotenza, per assumere senza ebbrezza e con estrema sobrietà «il compito del traduttore».<sup>38</sup>

Paul Ricoeur, ainda que consciente do peso intelectual e teórico da reflexão de Benjamin, observa que esta atitude quase teleológica – não esqueçamos que Benjamin neste breve texto menciona Deus – do pensador alemão, com o objetivo de alcançar uma língua pura, universal, perfeita, através de um caminho poético cada vez mais alto e completo, faz com que o homem se coloque em um patamar superior à própria altura, em uma dimensão metafísica não correspondente, de fato, às suas capacidades reais. Por isso, Ricoeur assevera que a única via de saída seria a prática factual da atividade tradutória, como sempre se fez, apesar das diversidades das línguas, mesmo sabendo que o ofício da tradução comporta uma perene busca da sua teoria.

O filósofo francês, ao longo do seu breve ensaio, propõe que para não ficarmos presos na alternativa *traduzível vs. intraduzível*, poderíamos olhar o assunto de outra perspectiva, que nasce da própria prática tradutória, ou seja, *fidelidade vs. traição* – ponto bastante discutido, como veremos, na reflexão de Umberto Eco.

Ricoeur evidencia também que sempre existiu o desejo de traduzir e a necessidade concreta de fazê-lo e que este dualismo no qual se termina cada vez que se teoriza sobre esta atividade peculiar é um preço inevitável a pagar,

---

<sup>38</sup> [...] precisa dizer que a nostalgia da língua originária produziu também a poderosa meditação de um Walter Benjamin que escreveu *A tarefa do tradutor*, em que a «língua perfeita», a «língua pura» - são as expressões usadas pelo autor – aparece com o horizonte messiânico do ato do traduzir, garantindo secretamente a convergência dos idiomas na hora que estes são levados ao colmo da criatividade poética. Infelizmente a prática da tradução não recebe alguma ajuda por esta nostalgia invertida em espera escatológica; e talvez precise se apressar para elaborar o luto deste delírio de onipotência, para assumir sem ebbriedade e com extrema sobriedade «a tarefa do tradutor». RICOEUR, Paul, op.cit.p.5. [TMA].

derivante da constatação que não existe um critério absoluto para realizar a perfeita tradução. Para que isso fosse possível, deveríamos possuir um paradigma, um texto ideal para podê-lo usar como termo de comparação entre o texto de partida, isto é, a obra original e o texto de chegada, quer dizer, a obra já traduzida no novo idioma.

Paul Ricoeur não concorda, portanto, com o idealismo, ou melhor, o platonismo ínsito no pensamento de Walter Benjamin e para melhor expressar a sua opinião, se refere explicitamente ao texto platônico *Parmênides*, relativo ao famoso “argumento do terceiro homem”, afirmando que, como não é possível haver um “terceiro homem”, da mesma forma não é possível haver um terceiro texto ou texto modelo:

Come per il Platone del *Parmenide*, non c'è un terzo uomo tra l'Idea di uomo e un dato particolare – Socrate, tanto per non nominarlo – non vi è nemmeno un terzo testo sorgente e il testo d'arrivo. Da qui il paradosso, prima ancora del dilemma: una buona traduzione può tendere solo ad una presunta *equivalenza*, che non è fondata su una *identità* di senso dimostrabile. Una equivalenza senza identità. L'equivalenza può essere solo ricercata, elaborata, presunta.<sup>39</sup>

Ricoeur chega à conclusão que o resultado máximo que se pode alcançar nesta árdua profissão é uma equivalência e não uma perfeita identidade e que, sendo enorme a distância entre uma suposta língua universal e as línguas naturais e concretas utilizadas pelos homens, o que resta a fazer ao tradutor é oferecer à obra original – na hora de vertê-la para o próprio idioma – “hospitalidade linguística”, quer dizer uma atitude linguístico-cultural, graças à qual em cada tradução se procure “hospedar” o texto outro, tentando

---

<sup>39</sup> ‘Como para o Platão do *Parmênides*, não há um terceiro homem entre a ideia de homem e um homem específico, - Sócrates, tanto para não citá-lo – também não existe um terceiro texto e um texto de chegada. Aqui o paradoxo, antes do dilema: uma boa tradução pode se aproximar só a uma presumida *equivalência*, que não está fundada sobre uma *identidade* demonstrável. Uma equivalência sem identidade. A equivalência pode ser somente procurada, elaborada, presumida’. [TMA].

respeitar a sua diversidade, lembrando, porém, que – afirma Ricoeur – “è sempre possibile dire la stessa cosa in altro modo”<sup>40</sup>.

Finalmente chegamos às considerações de Umberto Eco, para deste modo, encerrar o capítulo relativo à tradução, sem por isso terminar de refletir, sobretudo na análise da tradução de Edoardo Bizzarri, sobre este importante e delicado tema.

Os assuntos analisados e discutidos por Umberto Eco no seu *Dire quasi la stessa cosa – Esperienze di Traduzione* (Dizer quase a mesma coisa – Experiências de Tradução - 2003) são realmente muitos. Só para dar uma ideia – ainda que muito geral –, nas quase quatrocentas páginas de texto, o autor reflete sobre questões como: equivalência; sinonímia; sistemas linguísticos; significado e interpretantes; tipos cognitivos; perdas linguísticas e compensações; estilo; níveis diferentes de *fabula*; domesticação e estranhamento linguísticos; modernização; interpretação intrasemiótica e intralinguística; parassinonímia; *tertium comparationis* e também analisa os resultados teóricos alcançados por estudiosos como Jakobson, Pierce ou as obras de autores como Queneau – traduzido do francês para o italiano pelo próprio Umberto Eco – e Joyce. Em síntese, considerando a recente data de publicação e, sobretudo, o profundo conhecimento do argumento por parte do autor deste trabalho acadêmico, se compreende que a obra não deixa de se ocupar de nenhum assunto inerente à tradução, considerando os resultados discutidos mais recentemente, tanto do ponto de vista teórico, como prático. Ao longo de toda a obra, Eco, para dar exemplos concretos sobre seus pontos de vista, cita muito amplamente as traduções de suas obras vertidas para outros idiomas, oferecendo, deste modo, ao leitor, a mesma “ampla panóplia” da qual ele falava ao referir-se ao texto de Steiner, *After Babel*.

Para o nosso interesse de pesquisa, parece oportuno se deter sobre um aspecto desenvolvido por Eco, definido por ele “negociação”, pois, como veremos, o tradutor Edoardo Bizzarri parece aderir completamente a este tipo de processo, ao verter *Grande sertão: veredas* para a língua italiana. Para explicar esta metodologia, ou melhor, atitude no âmbito da tradução, Eco dá um exemplo, citando o termo “rato” em inglês (mouse), e em italiano (ratto ou

---

<sup>40</sup> ‘é sempre possível dizer a mesma coisa em outro modo’.



topo), ressaltando que, enquanto um dicionário bilíngue somente se limita a encontrar um termo equivalente entre dois idiomas, o tradutor tem que cumprir um papel muito mais complexo, já que traduz *textos* e não simples palavras. Então, para ser fiel à intenção do texto (a *intentio operis* da qual já falamos)<sup>41</sup>, Eco afirma que o tradutor pode, aliás, deve ir além de uma equivalência literal, atuando dentro daquele campo denominado, justamente, “negociação”.

No exemplo concreto do termo “rato” do qual falamos há pouco, Eco se refere a uma circunstância específica na qual o tradutor, na situação de traduzir do inglês para o italiano um trecho do Hamlet de Shakespeare (Ato III, Escena 4), se encontra numa encruzilhada linguística, devendo necessariamente escolher entre o termo “topo” e o termo “ratto”. O acadêmico italiano assevera que em todos os dois casos, devido às diferentes e sutis nuances dos dois significantes, o tradutor – obrigado a fazer uma escolha que, de qualquer forma, comportará perdas – irá atuar dentro daquele processo que ele chama “negociação”, dando, inevitavelmente, uma pessoal leitura da palavra “mouse”. O tradutor deverá, efetivamente, se basear no sentido geral do texto, ou melhor, do contexto no qual se encontra relacionada a específica palavra em questão (rato), vinculada por mil fios – não só semânticos, mas também fonéticos, rítmicos, etc. – à obra considerada como um todo.

É interessante observar como qualquer que seja a reflexão teórica de Eco, esta estará sempre comprovada por amplos e clarificadores exemplos, surgidos de traduções reais e não de conjecturas abstratas, como às vezes fazem alguns teóricos da tradução.

A este propósito, nos retorna à mente aquele precioso texto que é a *Correspondência entre Guimarães Rosa e o seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri* – ao qual dedicaremos um amplo espaço no capítulo II –, no qual o autor mineiro, sempre referindo-se aos seus próprios textos, expõe seus pontos de vista sobre tradução, isto é, se coloca no papel de teórico, consciente – como também nos parece ser Umberto Eco – que a reflexão teórica nunca pode prescindir de uma ligação estrita com textos concretos, confirmando mais

---

<sup>41</sup> Veja *supra*, p. 30.

uma vez que cada texto é diferente dos outros e que só as “esperienze di traduzione”<sup>42</sup> podem comprovar qualquer tipo de teoria sobre este tema.

O linguista italiano, através da sua análise, parece dar continuidade ao pensamento do filósofo francês Paul Ricoeur, pois, com efeito, querendo superar o *impasse* entre a antinomia traduzível/intraduzível, orienta a reflexão em direção de outro binômio antitético: fidelidade/traição. Em suma, Eco olha para a atividade tradutória partindo de uma consideração que se afasta do caminho já trilhado pelos teóricos clássicos e, ao falar sobre o conceito de fidelidade, relativo à tradução de um texto literário, afirma:

[...] un autore che segue i propri traduttori parte da una implicita esigenza di “fedeltà”. Capisco che questo termine possa parere desueto di fronte a proposte critiche per cui, in una traduzione, conta solo il risultato che si realizza nel testo e nella lingua di arrivo e per di più in un momento storico determinato, in cui si tenti di attualizzare un testo concepito in altre epoche. Ma il concetto di fedeltà ha a che fare con la persuasione che la traduzione sia una delle forme dell’interpretazione e che debba sempre mirare, sia pure partendo dalla sensibilità e dalla cultura del lettore, a ritrovare non dico l’intenzione dell’autore, ma l’*intenzione del testo*, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato. [...] Un’apparente infedeltà (non si traduce alla lettera) si rivela alla fine un atto di fedeltà. Il che è un poco ripetere con San Gerolamo, patrono dei traduttori, che nel tradurre non si deve *verbum e verbo sed sensum exprimere de sensu*. Dunque tradurre vuole dire capire il sistema interno di una lingua e la struttura di un testo dato in quella lingua, e costruire un doppio del sistema testuale che, *sotto una certa descrizione*, possa produrre effetti analoghi nel lettore, sia sul piano semantico e sintattico che su quello stilistico, metrico, fonosimbolico, e quanto agli effetti passionali a cui il testo fonte tendeva. “Sotto una certa descrizione” significa che ogni traduzione presenta dei margini di infedeltà, ma la decisione circa la posizione del nucleo e l’ampiezza dei margini dipende dai fini che si pone il traduttore. (ECO, 2003, p. 16).<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> ‘experiências de tradução’.

<sup>43</sup> ‘[...] um autor que acompanha os próprios tradutores parte de uma implícita exigência de “fidelidade”. Compreendo que este termo possa parecer obsoleto Diante de propostas críticas e por isso, em uma tradução, só vale o resultado que se realiza no texto e na língua de chegada e ademais em um momento histórico determinado, no qual se tente atualizar um texto concebido em outras épocas. Mas o conceito de fidelidade tem a ver com a persuasão que a tradução seja uma das formas da interpretação e que deva sempre mirar, ainda que partindo

Constatamos mais uma vez como a palavra “fidelidade” representa um ponto central das considerações de Eco, e, apesar de parecer pouco relevante para quem se preocupa exclusivamente com o resultado tradutório no texto de chegada, o estudioso italiano coloca em evidência o fato que traduzir quer dizer também interpretar, aliás, a tradução é uma das formas da interpretação e por isso, ainda que considerando a cultura e o tipo de percepção peculiar do leitor ao qual o texto é destinado, o tradutor deve indispensavelmente se referir – no processo de tradução – à mensagem global do texto original, ao sentido implícito subjacente às palavras que compõem a obra, sem esquecer-se da língua e da cultura nos quais o texto foi concebido. Enfim, lembrando do conselho do primeiro grande tradutor, o autor da *Vulgata*, não é possível, no processo complexo da tradução, limitar-se a olhar as palavras como se fossem unidades separadas do resto, ilhas linguísticas com um sentido próprio, mas é preciso intuir, perceber o sentido geral da obra como um todo, para depois traduzir cada palavra, tentando provocar no leitor os mesmos sentimentos e pensamentos, graças a um uso pertinente dos recursos semânticos, estilísticos, sintáticos, métricos. Em conclusão, como sugere Paulo Rónai, na epígrafe deste capítulo, todos aqueles instrumentos, como cultura geral, intuição, bom gosto, além, claro, de um ótimo domínio dos idiomas de trabalho são suficientes para poder demonstrar que não necessariamente todos os *traduttori* são *traditori*.

Para Eco, mais que tentar dizer o que o autor do texto original disse ou expressar a *intenção* dele, o tradutor deveria “limitar-se” a captar e reproduzir no texto de chegada a *intenção do texto*, considerando, na hora de efetuar esta tarefa, o *contexto* linguístico-cultural dos dois textos, de partida e de chegada.

---

da sensibilidade e cultura do leitor, a reencontrar não digo a intenção do autor, mas a *intenção do texto*, aquilo que o texto diz ou sugere em relação à língua em que está expresso e ao contexto cultural no qual nasceu. [...] Uma aparente infidelidade (não se traduz ao pé da letra) revela-se ao fim e ao cabo um ato de fidelidade. Quer dizer, repetindo juntos com São Jerônimo, patrono dos tradutores, que ao traduzir não se deve *expressar uma palavra de outra palavra, mas o sentido de outro sentido*. Por isso traduzir quer dizer compreender o sistema interno de uma língua e a estrutura de um texto específico naquela língua, e construir um duplo do sistema textual que, *através de uma peculiar descrição*, possa produzir efeitos análogos no leitor, seja no plano semântico e sintático, seja naquele estilístico, métrico, fonossimbólico, e em relação aos efeitos passionais em direção aos quais o texto de partida propendia? “*Através de uma peculiar descrição*” significa que cada tradução apresenta das margens de infidelidade, mas a decisão referente às margens depende dos objetivos que se propõe o tradutor’ [TMA].

E, para deixar ainda mais claro o que significa exatamente para ele “fidelidade”, vale a pena citar as suas palavras que concluem o ensaio:

Che è poi quello che ho tentato di dire sino a ora. La conclamata “fedeltà” delle traduzioni non è un criterio che porta all’unica traduzione accettabile (per cui è da rivedere persino l’alterigia o la condiscendenza sessista con cui si guarda talora alle traduzioni “belle ma infedeli”). La fedeltà è piuttosto la tendenza a credere che la traduzione sia sempre possibile se il testo fonte è stato interpretato con appassionata complicità, è l’impegno a identificare quello che per noi è il senso profondo del testo, e la capacità di negoziare a ogni istante la soluzione che ci pare più giusta.

Se consultate qualsiasi dizionario, vedrete che tra i sinonimi di *fedeltà* non c’è la parola *esattezza*. Ci sono piuttosto *lealtà*, *rispetto*, *pietà*. (ECO, 2003, pág. 364)<sup>44</sup>

Concluindo este *excursus* sobre a tradução, podemos afirmar que as conclusões de Eco nos resultam válidas e plausíveis, pois parecem uma tentativa original de conciliação entre a teoria – que, muitas vezes, se torna pura especulação, incapaz de dar um auxílio concreto e tangível nesta complexa tarefa – e a prática milenar da tradução, a qual, apesar de qualquer teoria que negue isso, acontece cotidianamente, graças a um trabalho meticuloso e qualificado – nos casos melhores – que edifica cada vez mais aquelas “pontes necessárias” para transmitir através do tempo e do espaço o legado cultural que o homem letrado produziu.

---

<sup>44</sup> Que, de fato, é o que tentei dizer até agora. A conclamada “fidelidade” das traduções não é um critério que leva à única tradução aceitável (por isso precisa se rever até a presunção ou a condescendência sexista com a qual se olha, às vezes, para as traduções “belas, mas infiéis”). A fidelidade é sobretudo o hábito de crer que a tradução é sempre possível se o texto de partida foi interpretado com apaixonada cumplicidade, é o compromisso de identificar aquilo que para nós é o sentido profundo do texto, e a capacidade de negociar a cada momento a solução que nos parece mais correta. Se consultarem qualquer dicionário, verão que entre os sinônimos de *fidelidade* não há a palavra “exatidão”. Mais provavelmente haverá *lealdade*, *respeito*,  *piedade* [TMA].

## CAPÍTULO II

### O TRADUTOR: UM PONTÍFICE ENTRE DOIS MUNDOS

Sabia que Você ia ser o meu primeiro,  
o maior, o incomparável Tradutor.

João Guimarães Rosa

Uma tradução é tão rara como um bom  
casamento: exige um encontro  
milagroso de um grande original com  
um grande tradutor. É a história de um  
desses encontros que desejo repetir  
aqui.

Paulo Rónai

#### **2.1 Edoardo Bizzarri: o homem, o amigo, o profissional e a “Correspondência”**

Para poder compreender melhor o valor de uma tradução, é preciso fazer referência, em primeiro lugar, ao tradutor, àquele cuja atividade, justamente, José Paulo Paes – em um título de um seu livro<sup>45</sup>– define como “a ponte necessária”, ou seja, aquele profissional capaz, pelos seus conhecimentos e pelas suas competências, de transpor de uma língua/cultura

---

<sup>45</sup> PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária – aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ed. Ática, 1990.

para outra o conteúdo, em toda sua abrangência, de um texto, literário ou não que seja. E relativamente à obra de João Guimarães Rosa na Itália, o “sumo pontífice” foi, – e ainda é –, com certeza, Edoardo Bizzarri, pois foi ele quem, por primeiro e de modo mais amplo e aprimorado, traduziu a obra do grande escritor mineiro, tornando-se, assim, aquele que “se fez de ponte” e permitiu ao leitor italiano conhecer as veredas sertanejas, com todas as suas personagens, todas as suas paisagens e todo o seu mistério e beleza: graças a Bizzarri, um mundo exótico e repleto de novas formas e nova maneira do ser se manifestar se abriria ao horizonte do público italiano. Agora, mais uma ponte, estável, forte, duradoura, havia sido erigida entre o Brasil e a Itália.

Edoardo Bizzarri desempenhou um papel importante para o seu país, a Itália, pois ele verteu, como veremos a seguir, muitos autores fundamentais do panorama internacional para a língua italiana, demonstrando um intenso e vivo interesse em promover uma troca intercultural, a qual é possível alcançar principalmente através do idioma, desvelando obras e autores, mundos desconhecidos e vastos que aproximam povos e culturas em direção do além, do alheio, pois, conforme declara o próprio João Guimarães Rosa “o idioma é a única porta para o infinito”<sup>46</sup>.

Um livro, *João Guimarães Rosa – Correspondência com o seu tradutor italiano – Edoardo Bizzarri*, de valor documental ímpar, resultou ser fundamental também para conseguir o objetivo principal procurado nesta pesquisa: desvendar o que Bizzarri conseguiu transpor para o seu idioma nativo e o que, ao contrário, se tornou “letra morta”, isto é, todos aqueles elementos que “fisiologicamente” se perderam, como acontece, pois é inevitável, em cada tradução.

Tentaremos também descobrir quanto e como o escritor brasileiro contribuiu para que a “façanha” se concretizasse – a tradução de *Grande sertão: veredas* – através, nos diz Bizzarri, da sua “colaboração cordial e paciente” e a “palavra sempre animadora e carinhosa”, mas, sobretudo, graças à generosidade intelectual de Guimarães Rosa, o qual revelou a sua arte e abriu o seu coração ao tradutor italiano, com o qual sentia “uma correspondência íntima, um tom anímico de família, um parentesco”.

---

<sup>46</sup> *Manchete*, 20.07.1991

Como declara o Editor, na nota de abertura ao volume, ao apresentar a reedição desta correspondência epistolar, “Bizzarri foi todo talento e dedicação ao verter para o italiano as novelas de *Corpo de Baile*”. Com certeza, este texto, atende a uma necessidade tanto dos estudiosos, como dos inúmeros admiradores de uma das mais fascinantes e ecléticas presenças do panorama literário brasileiro.

Bizzarri, enquanto trabalhava, mergulhado durante muitos meses na tradução de *Corpo de Baile*, manteve uma riquíssima troca de cartas com o autor, Guimarães Rosa – troca que, de fato, se prolongou durante vários anos. Acontecimento, este, de valor extraordinário para ele poder, alguns anos mais tarde, realizar a tradução do “capolavoro” *Grande sertão: veredas*, aproveitando todas as preciosas revelações que o escritor Rosa lhe fez. Foi assim que, ao falar ao seu tradutor para o idioma italiano, Rosa mostrou os segredos da sua arte de escrever, de como “cunhava” as palavras, quais os autores por ele prediletos, de onde tomava inspiração ao criar o seu mundo sertanejo, real e imaginário ao mesmo tempo.

O autor que, sem dúvida alguma, se sobressai, entre os citados por Guimarães Rosa, neste diálogo escrito que mantém com Bizzarri, é Dante Alighieri, o pai da língua italiana, “a paixão dos quarenta anos” – como o próprio autor define a leitura da maior obra, a Divina Comédia, deste inigualável criador de mundos –. Esta paixão foi estimulada – depois de ser transferido, em 1948, para a Embaixada do Brasil em Paris, como Primeiro-Secretário – pelas frequentes “incursões” a Itália, nos momentos livres das suas ocupações diplomáticas, como ele mesmo declara. Guimarães Rosa explica de onde se inspirou para escrever alguns trechos de “*Corpo de Baile*”, dizendo que é “tudo impregnação de Dante, do infernal dantesco”. Logo depois, mais que qualquer outro autor ou texto, ele menciona a Bíblia como maior referência literária – sobretudo o *Apocalipse* de João e o *Cântico dos Cânticos* de Salomão –, colocando uma copiosa lista de citações do Livro Sagrado, todas rigorosamente em latim.

Entre os muitos momentos reveladores, para compreender mais e melhor a complexa personalidade do escritor mineiro, um trecho de carta de 25 de novembro de 1963 parece cumprir de forma magistral esta tarefa, pois

aparece com evidência a importância absoluta que representa a dimensão religiosa na vida e na produção literária de Guimarães Rosa:

Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são anti-intelectuais, defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaev, com Cristo principalmente. Por isto mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los : a) cenário e realidade sertaneja : 1 ponto ; b) enredo : 2 pontos ; c) poesia : 3 pontos ; d) valor metafísico-religioso : 4 pontos. Naturalmente, isto é subjetivo, traduz só a apreciação do autor, e do que o autor gostaria, hoje, que o livro fosse. Mas, em arte, não vale a intenção. Dei toda esta volta, só para reafirmar a Você que os livros, o “Corpo de Baile” principalmente, foram escritos, penso eu, neste espírito (ROSA, 2003, p. 90-91).<sup>47</sup>

Resulta claro, lendo esta “declaração de amor” do escritor, quais autores e livros – não importa se a natureza deles seja principalmente de caráter religioso e filosófico e não designadamente literária – representam para ele o ponto de referência mais forte, ainda que, em outro momento declare, na hora de sugerir ao tradutor o critério básico a seguir, “jamais devendo predominar sobre o poético, o mágico, o humor e a transcendência metafísica” (BIZZARRI, 2003, p.123). Nota-se também que a busca do autor está na dimensão do irracional, da intuição de algo que não se encontra através do caminho da razão, mas que a supera, que precisa ser intuído e acolhido, como se viesse de outra dimensão. Mais explícita ainda é a classificação redigida por ele, onde aparecem patentes quais são os valores que o orientam na sua criação literária.

Apesar de Guimarães Rosa não ter tratado de outra realidade fora do *cenário e realidade sertaneja* em toda sua obra, ele declara que este elemento

---

<sup>47</sup> Nesta, como em outras citações, é mantido o pessoal uso de pontuação do autor, deixando espaço entre a palavra e o signo de pontuação.



fica no último degrau da escala de valores, pois é totalmente circunstancial, devido à sua vivência desde menino neste mundo, mas que, de fato, poderia ser outra paisagem, se ele tivesse crescido nela. Este elemento, relativo à constante presença do mundo interiorano mineiro na narrativa rosiana, nos confirma que o aparente regionalismo no qual a obra de Guimarães Rosa foi colocada inicialmente pela crítica, não correspondia verdadeiramente ao universalismo implícito presente na sua criação literária. Também o *enredo* está a serviço de objetivos mais profundos e não é construído como algo finalizado em si mesmo.

Talvez pareça estranho, mas a dimensão lírica, a *poesia*, não ganha o primeiro lugar nesta disposição/pontuação na escala de estimacão, mas é o *valor metafísico-religioso* que prevalece sobre todos, mostrando ao tradutor, e também aos estudiosos e leitores da obra dele, as raízes de todo o processo de criação, as fontes inspiradoras, os arquétipos que alimentaram não tanto ou somente a imaginação dele, como forjaram o sentimento místico e religioso que permeia, de forma às vezes velada, às vezes explícita, as páginas de sua prosa.

Para quem queira conhecer de perto a técnica, a *techné*, isto é, a arte graças a qual Rosa criava sua prosa poética, vale a pena refletir sobre suas palavras, as quais mostram o que ficaria ocultado, se não fosse o próprio autor a revelá-lo:

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 “retraduzem” 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. 99).

Além da explícita dívida com Platão perceptível nesta “confissão”, o que mais surpreende é a comparação, aliás, equiparação, que Guimarães faz entre

o Escritor e o Tradutor, tornando-nos cientes da consideração máxima que ele tinha para com o papel do tradutor, a tal ponto que este último poderia até “melhorar” o original. Por isso, em várias ocasiões, Rosa elogia Bizzarri sem meios termos, como quando diz: “... em muitas passagens me sinto superado”, ou quando afirma: “... quem quiser realmente entender G. Rosa, depois, terá de ir às edições italianas” e, consciente do grande compromisso do tradutor italiano a enfrentar tamanha tarefa, isto é, a tradução de “Corpo de Baile”, alega: “Duvido que outro tradutor tivesse enfrentado a tarefa com maior dedicação, esforço, estudo, vontade de acertar” (BIZZARRI, 2003, p.151).

De fato, Bizzarri conhecia muito bem, tanto pela experiência adquirida na prática da tradução, como, com certeza, pelo repertório teórico assimilado ao longo dos anos, a importância e a complexidade que um trabalho qualificado implicava e sabia como fosse necessário se dedicar “anima e corpo” para conseguir se identificar com o autor prestes a ser traduzido. É por isso que afirma:

Traduzir é praticar um exercício de estilo, uma pesquisa de interpretação; é, afinal, um ato de amor, pois trata-se de se transferir por inteiro numa outra personalidade [...] Sobre o problema da tradução, e a existência dum *discorso universale*, interior, fundamento de todo possível idioma (o que torna possível o ato de traduzir) gostaria de conversar um bocado [...] Procurei dar o ritmo, a rima o gosto das aproximações inesperadas, o sentido, fugindo forçosamente de uma tradução ao pé da letra (BIZZARRI, 2003, p. 19 e 28).

Nestas palavras de Bizzarri se denota uma preocupação intensa sobre o ato peculiar de traduzir e uma clara consciência que este ofício comporta um trabalho prévio, porém fundamental: a leitura-interpretação do texto a ser traduzido. É este o indispensável – e inevitável – papel de intérprete, entre as funções essenciais do tradutor, através do qual o mundo simbólico-cultural presente na obra-objeto do trabalho tradutório atravessa as fronteiras linguísticas. Este papel do tradutor-intérprete se concretiza principalmente na

maneira de enxergar a obra – neste caso, literária – para que se realize a transformação idiomática, entretanto, mantendo ao máximo possível todos aqueles elementos aptos a respeitar e conservar tanto a dimensão semântica do texto, como aquela fonética, rítmica e até estilística. Edoardo Bizzarri faz questão de considerar tudo isso, sem esquecer nem um aspecto para que o “milagre” aconteça.

Sabemos que a profissão de tradutor – último cavaleiro solitário, jamais bastante valorizado, entre as ocupações de caráter cultural – requer um leque amplo não somente de conhecimentos pessoais e profissionais, mas também de ferramentas de trabalho, como, por exemplo, dicionários, enciclopédias, e hoje até a própria internet, mas também textos de caráter teórico, tanto específicos, inerentes a assuntos linguísticos, como textos de conteúdo mais amplo, relativos a elementos culturais, do próprio e do país outro.

Ainda que o tradutor conheça de maneira bastante abrangente as duas civilizações – a dele e aquela referente à obra a ser traduzida –, este ofício reserva sempre surpresas e curiosidades úteis a um tradutor digno deste nome, capaz de absorver todos os aspectos de uma cultura, para poder mais e melhor transmitir, através da sua tarefa de “decodificador” de linguagens e significações, toda a riqueza, linguística e não, presente, por exemplo, em uma obra de caráter literário, procurando encontrar, como resultado final, se não a intenção do autor, pelo menos “l’intenzione del testo” (ECO, 2003, p. 16), graças à qual um texto expressa algo específico relacionado ao contexto cultural onde ele nasce e se manifesta.

Atualmente, os recursos tecnológicos facilitam ainda mais o trabalho de qualquer estudioso, tradutor incluso, mas poucos, pouquíssimos tiveram, na circunstância peculiar de dever traduzir um texto de um idioma para outro, o privilégio que Edoardo Bizzarri teve, o mais desejável recurso para poder executar de maneira exemplar o próprio ofício de tradutor: a presença, invisível porém real, do autor da obra a ser traduzida, durante todo o percurso espaço-temporal necessário para conseguir este resultado. E é justamente este tipo de realidade que esta bem-sucedida interação epistolar testemunha, tornando possível uma tradução tão valiosa que, sem o mútuo auxílio do escritor de

Cordisburgo, muito provavelmente não teria sido possível realizar, pelo menos com um resultado tão belo e de tão alto valor poético.

Para ter uma ideia ainda mais viva de como o trabalho de Bizzarri fosse apreciado e valorizado não só pelo autor de GSV, mas também pelos seus colegas que igualmente estavam naquela época traduzindo para o idioma do seu país a obra de Guimarães Rosa, basta ler a declaração, explícita e muito elogiosa, que outro grande tradutor, o alemão Curt Meyer-Clason, fez sobre o tradutor italiano, em uma carta – a de 16 de janeiro de 1965 – da correspondência que também este manteve com Guimarães Rosa:<sup>48</sup>

A tradução de Bizzarri é realmente uma obra-prima, sem dúvida alguma. [...] A semelhança com o original é como a de um irmão gêmeo; inúmeras frases são idênticas, não apenas nas palavras, mas até mesmo nas sílabas e vírgulas, como um ovo é igual ao outro. De um lado, achei esse resultado um milagre; de outro, a tradução é algo completamente novo, pelo menos para mim: um incesto linguístico. Nesse aspecto, o nórdico espanta-se e só consegue dizer: quem não é do Mediterrâneo, fica do lado de fora diante da porta. Se quisesse simplificar, eu formularia o seguinte de acordo com esta aprendizagem: quanto mais próximo o italiano está do português, melhor é a versão; quanto mais longe estou do português, melhor é a versão alemã. Portanto, parece-me quase como se Bizzarri tivesse se aproximado do ponto de partida sensível e intelectual de sua frase de acordo com a sua índole, porque o italiano está mais próximo da língua original comum ao português. (Não falarei sobre a semelhança, a absoluta semelhança de muitos versos, pois um germano poderia empalidecer de inveja.) Ao confrontarmos o português com o alemão, existe com toda a seriedade apenas uma única solução: criar uma relação, uma ponte a partir da distância original que separa as duas línguas. E com isso impõe-se a exigência: distanciar-se do original, distanciar-se bastante da procura de uma fidelidade textual filológica de mão única. Sempre que consigo a partir da distância uma imagem equivalente musical e análoga, o meu texto caminha sobre as suas próprias pernas e reflete o original de maneira bastante pura; onde a minha versão segue direitinho o original, ela fica legível, mas não alcança as

---

<sup>48</sup> *João Guimarães Rosa - Correspondência com o seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira: 2003.

alturas que a língua alemã está em condições de atingir.<sup>49</sup>

As palavras do tradutor alemão revelam claramente a grande consideração que Bizzarri recebeu, na opinião dele sobre a tradução italiana: “um milagre”, “uma obra-prima”, enfim um texto que, como acontece somente com ótimas traduções de poemas, consegue, às vezes, manter a métrica, os fonemas, até as vírgulas. Resultado muito raro inclusive traduzindo poesia pura, ainda mais na escritura rosiana, definida justamente por Haroldo de Campos “Proesia”, isto é, um encontro feliz e raro entre a prosa e a poesia, criação que só um artista que afirmava – na célebre entrevista com Günter Lorenz – “eu e a linguagem somos um casal de amantes”, podia produzir.

Resulta também interessante a comparação feita por Curt-Meyer relativa à atitude mais idônea, na hora de realizar uma tradução para o italiano ou para o alemão: pelo fato da primeira ser da mesma raiz latina do português, é desejável manter a aproximação literal com o texto original, enquanto que, no caso da língua alemã, quanto mais longe de uma impossível “fidelidade literal” melhor, pois as línguas germânicas pouco têm em comum com as românicas e por isso é melhor procurar outros caminhos, para conseguir um resultado poético digno da obra original.

Sem dúvida, este legado, ou seja, a cooperação constante de Rosa coadjuvando o trabalho dos tradutores, registrado nestes preciosos textos epistolares, se torna um valioso instrumento, um paradigma imprescindível para todos aqueles que, como o autor deste trabalho, tentam descobrir cada vez mais, além da evidente beleza literária ínsita na obra de Guimarães Rosa, todo tipo de significação presente – ainda que de forma oculta – na criação literária dele.

Nesta troca de cartas, aparentemente informal e descontraída, podemos obter infinitas informações: não somente notícias biográficas e bibliográficas sobre seus autores, – como, por exemplo, as “BOBAGENS BIOGRÁFICAS”

---

<sup>49</sup> Veja-se a ‘Correspondência com o seu tradutor alemão’, p. 221-222.

sobre Guimarães Rosa, redigidas pelo próprio Guimarães Rosa<sup>50</sup> –, mas também as visões pessoais, tanto do escritor como do tradutor, sobre como deveria ser uma “boa” tradução e tantos outros argumentos. De fato, se desenvolvem, ao longo das cartas, verdadeiras investigações sobre teorias literárias, filosóficas, linguísticas e, claro, concernentes à tradução –, o que é poético e o que não é, e outras tantas reflexões que, com certeza, nos ajudaram, e ajudarão, a percorrer melhor e com mais aproveitamento as trilhas literárias rosianas.

Para podermos nos aproximar ainda mais à obra de João Guimarães Rosa, pareceu oportuno, ao longo da pesquisa, investigar, de maneira mais aprofundada, sobre este homem erudito, Edoardo Bizzarri. Quem era, então, Bizzarri, qual a sua bagagem literária e cultural e que papel exercitou para que a obra de Guimarães Rosa fosse recebida na Itália da melhor forma possível e qual a sua experiência de tradutor profissional quando enfrentou, pela primeira vez, a tarefa colossal de verter Guimarães Rosa para o idioma de Dante Alighieri, Lorenzo dei Medici, Giambattista Vico e de outros grandes autores italianos, com os quais Bizzarri tinha uma familiaridade e um contato de estudo muito próximos?

Para vir ao conhecimento de elementos biográficos, sobretudo relativos às ocupações literárias e culturais exercidas por Edoardo Bizzarri, tanto na Itália como no Brasil – onde viveu durante muitos anos – além da “Correspondência”, muitos dados foram adquiridos através de várias fontes, que citaremos ao longo da nossa pesquisa.

É logo no começo da “Correspondência” que o próprio Bizzarri fala da sua ocupação de tradutor já realizada, na hora de estar prestes a traduzir “Corpo de Baile”, evidenciando que imaginava – depois de tudo o que já havia traduzido – ter concluído este tipo de ofício:

Tinha decidido encerrar definitivamente minhas experiências de tradutor. [...] Tendo feito tudo isso com autores como Melville, Henry James, Faulkner, Graciliano

---

<sup>50</sup> Veja-se a tal propósito p. 70.

Ramos e Guimarães Rosa, confesso que me dava por satisfeito (BIZZARRI, 2003, p. 19).

Bizzarri, nesta carta de 3 de dezembro de 1962, diz ao escritor – o qual já o havia indicado como tradutor para sua obra à editora *Feltrinelli*<sup>51</sup> – que a sua incumbência de tradutor já estava encerrada, pois, além de se considerar realizado neste sentido, muitas outras tarefas, deixadas interrompidas, havia de cumprir. Mas Guimarães Rosa tinha esperança de que fosse Bizzarri o tradutor de *Corpo de Baile*, como, de fato, ocorreu.

O tradutor italiano não havia se limitado a traduzir somente estes autores e obras – ainda que de grande valor literário e cultural – por ele citados, mas a sua produção tradutória resulta ser – como verificamos através de pesquisa extensiva – bem mais copiosa e abrangente. Além da língua portuguesa, partindo da qual Edoardo Bizzarri verteu várias obras para a língua italiana – com autores do porte de Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo, Cecília Meireles e, claro, Guimarães Rosa, outro idioma teve o mesmo destino nas ocupações deste intelectual italiano: a língua inglesa.

Pode-se afirmar, baseando-se na quantidade notável de obras traduzidas, que este tipo de ofício representou na sua produção tradutório-literária, uma atividade constante e não esporádica, confirmando um interesse profundo da parte dele em criar uma ponte intercultural sólida e vasta, na qual o papel exercido por ele foi determinante não só como tradutor, mas também como crítico literário, organizador de eventos artístico-culturais e outros cargos que nestas páginas iremos ilustrando.

Pois bem, para que tenhamos um conhecimento real da qualidade e quantidade das tarefas realizadas por Bizzarri, parece cabível um *excursus* detalhado a tal propósito.

Da língua inglesa verteu para o italiano um número considerável de textos, na maioria, de caráter literário.

---

<sup>51</sup> A 'Giangiacomo Feltrinelli Editore', fundada em 1954, em Milão, ainda hoje é uma das mais prestigiosas editoras italianas.

Do famoso escritor britânico de ficção científica Aldous Huxley traduz o romance de 1944, *Time must have a stop*, com o título em italiano “Il tempo si deve fermare”, e o ensaio, *The grey Eminence*, uma biografia sobre o monge francês chamado, justamente, “A eminência cinza”.

Do escritor estadunidense, premio Nobel da literatura em 1949, William Faulkner, traduziu os sete contos *Go down, Moses* (Scendi, Mosè) e, *Red Leaves* (cujo título italiano é “I Negri e gli Indiani”) e também o ensaio *The Portable Faulkner*, 664 pagine di William Faulkner.

Como ele mesmo afirma na conversa epistolar com Rosa, foi tradutor também de Henry James e Herman Melville. O que resulta evidente é que Edoardo Bizzarri, quando começou a traduzir a obra de Guimarães Rosa, era já um tradutor muito experiente, com uma rica e diferenciada bagagem e com certeza considerava este tipo de ocupação de grande relevo cultural.

De Guimarães, a primeira tradução que realiza é “Il duello”, em português *Duelo*, um dos contos que compõem a obra *Sagarana*. É justamente com uma carta que Bizzarri envia a Rosa em 1959, pedindo autorização para publicar este conto na revista “Il Progresso Italo-Brasiliiano”, que se dá início à generosa troca epistolar entre eles, que tanto alimentou a fortuna crítica do escritor. Guimarães Rosa aceita.

Para ressaltar mais uma vez quanto Rosa apreciava o “seu” tradutor Bizzarri, vale a pena considerar as palavras de elogio que o escritor lhe propicia, demonstrando abertamente a simpatia e a admiração nutrida pelo tradutor, em carta de 20 de janeiro de 1964:

...fui reler pela não-sei-que vez “Il duello”: que Você sabe, foi o primeiro texto meu traduzido, tradução que deu origem, digo, que fez explodir minha admiração, cada vez mais aumentada, reconfirmada, exata. Pois, desta vez, ainda gostei mais. Lei è il vero diavolo!<sup>52</sup> Acompanhei tudo, exultei com suas soluções, sutis, sempre ótimas, com a força sustentada das frases, com o vocabulário (!!!), com a riqueza, com as aliterações (!), com a arguta lucidez seletiva – que faz com que Você, em hora e de

---

<sup>52</sup> “Você é o verdadeiro diabo!”.



modo acertadíssimo, sabe escolher se põe o nome indígena da árvore ou opta pelo genérico (!!!) ; por tudo, enfim. Acho a sua tradução do “Duelo” simplesmente milagrosa<sup>53</sup>.

Guimarães Rosa se detém, além dos elogios, em considerações de tipo “técnico” sobre a tradução, e sendo, como ele diz em certo momento, “lince, leitor terrível”, nada foge ao seu olhar dos recursos linguísticos que Bizzarri adota para traduzir o seu “Duelo”. De modo informal o escritor, o poeta, o artista, louvando o perspicaz tradutor pela sua habilidade tradutória, distila, ao mesmo tempo, gotas de sabedoria em relação à maneira melhor de traduzir, para que se mantenha preservada toda a riqueza do texto de partida, pois ele sabe – como também o seu tradutor – que é imprescindível, na hora de praticar uma transposição intralinguística, pensar nas palavras que se elegem, reparar na musicalidade do texto, perceber os recursos retóricos usados pelo autor, ponderar quando é melhor deixar uma palavra no idioma original, enfim, encontrar a solução ideal para cada tipo de problema ao “recriar” um texto literário em uma nova língua.

Edoardo Bizzarri traduziu também, em 1961, a obra prima de Graciliano Ramos *Vidas secas*, cujo título em italiano mudou para “Terra bruciata” (terra queimada), editada pela editora “Nuova Accademia”. No ano seguinte, como podemos aprender através de carta de 18 de outubro de 1962, o tradutor envia uma cópia ao escritor mineiro como presente, suscitando, neste último, admiração e a feliz esperança de ser traduzido por um estudioso italiano tão competente e tão apaixonado pela literatura brasileira. Guimarães Rosa, que conhecia as maiores editoras italianas, como Mondadori, Feltrinelli, Garzanti, Einaudi e Bompiani, tinha feito um contrato com esta editora, a Nuova Accademia, sem realmente conhecê-la, mas, vendo nesta ocasião o exemplar da versão italiana de *Vidas secas*, demonstra satisfação pela qualidade deste livro recebido de Edoardo Bizzarri e também contentamento por ter assinado o contrato com esta editora.

---

<sup>53</sup> Op. cit. p.129.

Bizzarri, além de verter para a língua italiana *Corpo de Baile*, como aparece registrado no texto objeto príncipe das “conversas” epistolares nestas páginas analisadas, enfrentou também a grande empreitada, a tradução da obra maior: *Grande sertão: veredas*, este poderoso romance, alvo principal da pesquisa efetuada neste trabalho, pela Editora Feltrinelli, três anos após a morte de João Guimarães Rosa. O tradutor, não sabendo se enfrentar ou não este novo desafio, maior do que a tradução de “Corpo de Baile”, pondera sobre o risco que outro tradutor possa realizar este trabalho: “... vai cair nas mãos de um tradutor inexperiente, que a estrague mais do que é inevitável”. Por isso se determina a assumir este outro compromisso. É a mesma editora Feltrinelli que no final de 1969, depois de ter ficado em silêncio durante um bom tempo, contata Edoardo Bizzari, o qual, aceitando o trabalho que lhe propunham, entrega, no ano seguinte, a obra pronta para ser acolhida pelos leitores italianos.

Temos certeza que tudo o que Bizzarri aprendeu, revelado por Rosa neste diálogo sempre efetivado através da palavra escrita durante longos e prolíficos oito anos de escambo epistolar, enquanto traduzia “Corpo de Baile”, foi de importância capital como auxílio ao trabalho difícilíssimo de “reescrever” em italiano uma obra que não podia ser simplesmente “traduzida”.

É o próprio Bizzarri que, respondendo a uma “provocação” de Guimarães Rosa, quando ainda não sabia que realmente se tornaria o tradutor também de *Grande sertão: veredas* – em carta de 8 de outubro de 1967 –, evidencia a maior dificuldade que seria verter para o italiano esta obra, muito mais complexa do que “Corpo de Baile”: “o problema, desta vez, não será simplesmente interpretar e traduzir, mas reescrever em italiano. No momento, nem quero pensar no assunto”.

Bizzarri, já um ano antes<sup>54</sup>, havia expressado o seu receio em enfrentar tamanha façanha, pois percebia que esta obra teria pedido da parte dele um esforço e uma concentração de tempo e energia, dos quais, naquele momento, ele não dispunha:

---

<sup>54</sup> Carta de 26 de dezembro de 1966.

Quanto à proposta, respondi com a carta de que anexo cópia. Peço perdão. Mas, sinceramente, faltam-me tempo, fôlego, sossego e coragem para enfrentar tamanha empreitada. Confio que Feltrinelli encontre, para Riobaldo, outra saída: melhor e mais rápida (BIZZARRI, 2003, p.184)

Sabemos que, felizmente, Bizzarri acaba aceitando também este novo desafio e que, graças ao ótimo resultado que consegue na sua tarefa, se torna um entre os mais notáveis e apreciados tradutores – ou, quem sabe, o *primeiro, o maior, o incomparável Tradutor* – da complexa e multiface obra de João Guimarães Rosa. Porém, desta vez, infelizmente, Bizzarri não podia mais gozar da “colaboração cordial e paciente, da palavra sempre animadora e carinhosa com que acompanhou nestes meses” (BIZZARRI, 2003, p. 153) a realização da versão em italiano do “*Corpo de Baile*”, mas, sem dúvida, a presença espiritual do pródigo escritor fez-se material através do “monte de mato” de informações, dicas, revelações, sugestões e pensamentos pessoais que ele, Guimarães Rosa, havia infundido com profusão, através das cartas, na alma – e na mente – do homem italiano, *vaqueiro amador*, acostumado a “montar a cavalo” e percorrer as veredas sertanejas descritas nas trilhas literárias da obra rosiana.

Considerando a imensa Fortuna Crítica sobre a obra de João Guimarães Rosa, mas também sobre o próprio autor e sabendo que os textos ensaísticos, além de analisarem cada obra em seus aspetos teóricos e estreitamente linguístico-literários, muitas vezes propõem dados biográficos sobre o escritor da “aldeia do coração”, Cordisburgo – pois este é o significado etimológico da “aldeazinha” (sic!) na qual nasceu Rosa, tão amada por ele – parece interessante propor nestas páginas a, talvez, única ficha biográfica pública redigida pelo próprio Guimarães Rosa, sob pedido do tradutor Bizzarri. Este, com efeito, tinha se comprometido com a editora italiana Feltrinelli a fornecer “um cenno biobibliografico sull'autore ed uno critico-pubblicitario sull'opera

tradotta; ciascuna di tali note dovrà occupare circa due pagine dattiloscritte”.<sup>55</sup> O escritor mineiro atende ao pedido e compila a ficha com precisão e generosidade, formalidade e informalidade – ainda que contida –, ao mesmo tempo.

Com efeito, podemos relevar, através dos dados fornecidos, não somente os momentos salientes da sua carreira profissional extraliterária, mas também detalhes mais pessoais e íntimos, elementos que, sem dúvida alguma, teria sido impossível encontrar em qualquer outro registro biográfico feito por outros, oficial ou não, pois só ele, Guimarães Rosa, podia conhecê-los.

Se, em um primeiro momento, poderia parecer supérfluo reportar um elenco “técnico” sobre a vida do escritor brasileiro, todavia vale a pena lembrar, de acordo com as palavras de Bizzarri que:

“É evidente que cada obra de arte é uma realidade autônoma, válida por si mesma e independente de qualquer biografismo; mas, para quem queira reconstruir um itinerário poético, tornam-se úteis, às vezes, também dados de natureza extra-artística” (BIZZARI, 2003, p. 16).

Com este intuito e percepção é apresentado, a seguir, este rol com alguns dados biográficos de Guimarães Rosa, pois a esperança é que também através destas informações se possa alcançar uma mais ampla visão e mais pleno conhecimento sobre o percurso especificamente artístico-literário de um autor, um poeta, que nos convida, cada vez mais, a descobrir todo seu complexo universo, dentro e fora das páginas literárias que nos deixou como precioso legado.

São vários os aspectos que nos chamam a atenção, ao tomar ciência da história da sua vida, uma entre tantas “estórias” que ele já nos contou, começando pelas origens humildes, no interior de Minas Gerais, em um arraial qualquer – ainda que esse lugar se destaque pela “célebre *Gruta do Maquiné*,

---

<sup>55</sup> ‘Uma nota bibliográfica sobre o autor e outra crítico-publicitária sobre a obra traduzida; cada nota deverá ocupar mais ou menos duas páginas datilografadas’.

grande e maravilhosa caverna calcária” –, até se tornar médico, oficial e, sobretudo, ingressar na carreira diplomática, conseguindo, depois de tantos ofícios exercidos na sua atividade profissional, o cargo de Ministro de 1ª Classe, ou seja, Embaixador, o grau mais alto nas funções exercíveis no mundo da diplomacia.

Mas, de todos os “pormenores” que aprendemos sobre a vida do escritor mineiro, parece interessante ver confirmada a razão pela sua anômala escolha de resolver, de repente, mudar totalmente de carreira, apesar de já ter conseguido uma realização profissional e humana como médico: “o gosto de estudar línguas, e a ânsia de viajar mundo”.

De fato, o médico Guimarães Rosa se tornou, ao longo dos anos, um requintado poliglota e um viajador infatigável, tendo percorrido, por motivos pessoais e profissionais, muita estrada, através das várias nações que visitou, conseguindo acumular uma grande bagagem de conhecimentos sobre povos e lugares. Contudo, sabemos que, em toda sua produção narrativa, o sertão mineiro, com seus homens, seus hábitos, suas paisagens e seus linguajares, tem sido a constante, única fonte manifesta para traçar os seus percursos diegéticos dentro da produção literária brasileira, alcançando, quiçá, resultados jamais conseguidos – devido à sua unicidade –, por outros escritores que o precederam e também por aqueles que vieram depois.

Esta carta-ficha, como a quase totalidade das cartas enviadas a Edoardo Bizzarri foi datilografada pelo escritor, exceto algumas linhas – escritas à mão, apresentadas como uma brincadeira –, simpáticas e informais, nas quais Guimarães Rosa expressa seus gostos e conhecimentos mais pessoais, como aqueles por algumas línguas – como o francês, o espanhol, o inglês, o alemão e, naturalmente, o italiano – ou por algumas comidas e bebidas típicas italianas, como “lo stracotto alla fiorentina” ou “il vino rosso” –, experimentadas em suas viagens naquele país, como também a sua admiração pelo seu tradutor, Edoardo Bizzarri.

## BOBAGENS BIOGRÁFICAS

JOÃO GUIMARÃES ROSA, de duas famílias tradicionais mineiras, de fazendeiros de gado, nasceu, a 27 de junho de 1908, em Cordisburgo, pequena localidade no centro-norte do Estado de Minas Gerais. (Em 1908, Cordisburgo era um arraial, aldeazinha. Em 1940, foi feita cidade, como “município de turismo” – porque lá se situa a célebre *Gruta do Maquiné*, grande e maravilhosa caverna calcária, da qual Lund (Peter Whilem, o naturalista dinamarquês) disse não ter visto “nada tão belo, nos domínios da arte e da natureza”.)

Fez o curso secundário em Belo Horizonte, onde depois estudou medicina, formando-se em 1930. (Em 1930, esteve, como voluntário, do lado das forças revolucionárias.)

De 1931 a 1933, foi “médico da roça”, clinicando em outro arraial do interno, Itaguara (hoje, cidade), na zona Oeste de Minas Gerais.

Em 1932, durante a revolução, serviu incorporado às tropas de Minas Gerais.

Em 1933, aprovado em concurso para médico da Brigada estadual, foi incorporado, no posto de Capitão, ao 9º Batalhão de Infantaria, em Barbacena.

Em 1934, prestou concurso para a carreira diplomática. Aprovado em 2º lugar, foi nomeado Cônsul de 3º classe. (O gosto de estudar línguas, e a ânsia de viajar mundo, levaram-no a deixar a medicina.)

De 1934 (julho) a 1938 (abril), serviu no Ministério das Relações Exteriores, no Rio de Janeiro.

Em 1938, foi removido para o Consulado-Geral de Hamburgo (Alemanha), como Cônsul-Adjunto. Naquele posto, permaneceu até 1942.

Em 1942, foi removido para a Embaixada do Brasil em Bogotá (Colômbia), como Segundo-Secretário.

De 1944 a 1948, no Ministério das Relações Exteriores. (Chefe do Gabinete do Ministério do Exterior, em 1946. Também em 1946, fez parte da Delegação do Brasil à Conferência da Paz, em Paris. Em 1948, foi Secretário Geral da Delegação do Brasil à IX Conferência Interamericana, em Bogotá.)

Em 1948, foi removido para Embaixada do Brasil em Paris, como Primeiro-Secretário, promovido logo em seguida a Conselheiro de Embaixada. Representou o Brasil em Assembleias e Conferências da UNESCO.

Voltou em 1951 para o Ministério das Relações Exteriores, para chefiar o Gabinete do Ministro. Promovido a Ministro de 2ª classe, em 1951. Promovido a Ministro de 1ª Classe (Embaixador), em 1958.

Atualmente, é no Itamaraty, o chefe do Serviço de Demarcações das Fronteiras.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Carta de 25 de fevereiro de 1964.

Como já foi comentado algumas páginas atrás, Edoardo Bizzarri não se limitou a exercer o ofício de tradutor, mas mostrou ser um intelectual bastante eclético, como se pode deduzir pelas distintas tarefas às quais se dedicou durante toda sua existência.

Aprendemos, através de carta de 23 de abril de 1963, que trabalhava em São Paulo como diretor do Instituto Italiano de Cultura, sendo ele o Adido Cultural do Consulado Italiano localizado naquela cidade e, portanto, organizava cursos, eventos, palestras, seminários, para promover a cultura italiana no Brasil. É ele que explica ao escritor brasileiro a particularidade do seu trabalho, dizendo que:

... o nosso é Instituto misto, quer dizer, é sociedade civil brasileira, e portanto tem uma diretoria local e funciona também como *Istituto Italiano di Cultura*, e portanto tem ao mesmo tempo um diretor italiano – o seu amigo – que é o adido cultural da Itália em São Paulo (BIZZARRI, 2003, p. 29).

Em carta de 1 de novembro de 1966, informa ao escritor, que para poder realizar mais e melhor os múltiplos eventos, institui no consulado uma grande sala, o “Auditório Itália”, na qual se apresentariam espetáculos de música, teatro e todo tipo de exposição.

Falando em teatro, em uma das últimas das mais de setenta cartas que trocaram os dois intelectuais, entre Rio, onde residia João Guimarães Rosa, e São Paulo, residência de Edoardo Bizzarri, este último informa o escritor que a sua esposa, Olga Navarro – uma renomada atriz do teatro brasileiro daquela época – tinha lido, em *Manchete*, o conto “Esses Lopes” – mais tarde publicado na última obra do escritor, póstuma, *Tutaméia* –, e que, por haver gostado muito dele, pedia autorização para podê-lo apresentar em teatro. Guimarães Rosa, autorizando a levar para o palco este breve conto, escrito em forma de monólogo, com a sua elegância e magnanimidade que sempre o caracterizou, proporciona elogios afáveis à atriz e ao tradutor:

...saber que sua senhora gostou tanto. E que ela é Olga Navarro. Que bom, são coisas bonitas e certas do destino. Lembro-me, vi-a uma vez, em Belo Horizonte [...] bela, alta, elegante, com o máximo de “classe”, artista plenamente, vendo-se que inteligentíssima. Ah, Vocês bem que se mereciam (BIZZARRI, 2003, p. 188).

Bizzarri demonstra uma grande vivacidade intelectual e demonstra também ser bastante envolvido na cultura e arte brasileira, ainda mais com esta relação esponsal, que testemunha a total adesão ao novo mundo, no qual vive e opera, em todos os seus aspectos, até aqueles afetivo-sentimentais.

A ideia e proposta dele era poder organizar uma *tournee*, no Brasil e na Itália, apresentando contos-monólogos sobre histórias femininas, tendo, assim, somente a esposa, Olga Navarro, como intérprete, para “levar aos inocentes a palavra do Amigo”. Um gesto, da parte dele, de profunda admiração e consideração pelo grande escritor mineiro e a vontade de “difundir o verbo” de Guimarães até a terra do “pai”, Dante.

Através da pesquisa efetuada, aprendemos que Bizzarri – como o autor deste trabalho – era romano, formado em Letras pela Universidade de Roma e chegou ao Brasil com trinta e oito anos. Ele nasceu em 1910 – e, conseqüentemente, era coetâneo de Guimarães Rosa – e só em 1948 se mudou para o Brasil, depois de ter adquirido uma sólida formação literária e filosófica, e também uma longa experiência didática, até o nível superior.

Nos anos setenta foi convidado pela USP para formar o corpo docente relativo aos cursos de graduação e pós-graduação no Curso de Língua e Literatura Italiana. Sabemos que colaborou com vários jornais locais com artigos de crítica literária. Aparece ainda de forma mais clara, depois de analisar estes dados biográfico-culturais, o papel determinante que este romano, cada vez mais abasileirado, atuou, favorecendo um intercâmbio admirável entre a cultura italiana e brasileira, no entanto, dando especial ressaltado ao que concerne especialmente o mundo da literatura destes dois países.

Para ter um quadro ainda mais completo sobre a multiplicidade da produção escrita de Edoardo Bizzarri, vale a pena indicar as obras, de caráter



ensaístico, que publicou antes da vinda ao Brasil. O primeiro trabalho considerável de crítica literária foi *La vita di Cesare Pascarella*, publicado em 1941, ensaio sobre o reconhecido poeta de sonetos em *romanesco*, isto é, do dialeto romano, poeta muito apreciado e estudado por Benedetto Croce. Outro ensaio importante realizado pelo tradutor Bizzarri, agora no papel de crítico, é *Il magnífico Lorenzo* (1950) sobre a grande personagem histórica de Lorenzo di Piero dei Medici, apelidado, justamente, “Il Magnifico”, pelo desempenho que operou, não somente como político, mas, maiormente, como letrado e humanista de alto nível e importante patrocinador de artistas, cientistas e escritores da sua época, ou seja, um verdadeiro mecenas.

Sem entrar em outros detalhes, para, finalmente, encerrar esta panorâmica sobre o Crítico literário, o Biógrafo, o Professor, o Adido Cultural, o Promotor de eventos artísticos, enfim, o Tradutor Edoardo Bizzarri, lembramos, sucintamente, que ele escreveu ensaios também sobre o poeta Francesco Guicciardini, sobre o filósofo, historiador e jurista Giambattista Vico, sobre o ilustre poeta – segundo só a Dante – Ludovico Ariosto e tantos outros artigos que para citá-los todos, ocupariam muitas linhas para caber nestas páginas.

A esta altura da nossa análise, se torna evidente a capacidade de Bizzarri de abranger, na sua esfera de interesse, assuntos, ocupações e disciplinas diferentes, não sempre delimitadas a um âmbito estreitamente literário.

Mais uma vez, se confirma aquela afinidade “anímica” entre o escritor e o tradutor, não definível só em um comum sentir, mas, também, pelo fato de serem, os dois, capazes de se abrirem a infinitos interesses de natureza artístico-cultural, movidos por aquela saudável curiosidade, típica dos verdadeiros intelectuais, que fez com que Bizzarri e Guimarães Rosa cultivassem muitas paixões, não apenas voltadas às letras e à literatura, e graças às quais os dois se tornaram amigos, discutindo e analisando infinitos assuntos, ainda que tudo isso se realizasse através de uma comunicação exclusivamente epistolar.

## CAPÍTULO III

### PERSPECTIVA ESTÉTICO-RECEPTORA: SERTÃO BRASILEIRO OU JARDIM À ITALIANA?

Recepção do livro *Grande sertão: veredas* na Itália: pesquisa de campo

Verba volant, scripta manent.<sup>57</sup>

#### 3.1 Leitores da obra em língua italiana

Um momento central da nossa pesquisa – talvez o mais peculiar – é representado pela procura, coleta, seleção e análise minuciosa de inúmeros comentários feitos pelos leitores italianos de obra *Grande sertão: veredas*. Procuramos todos os tipos de leitores: tanto os mais qualificados, críticos e acadêmicos, como os leitores comuns, desprovidos de uma formação e preparação específicas e aptas a receber e compreender em todos os seus níveis de leitura uma obra tão complexa e repleta de significações, como de fato é GSV, mas que, apesar dessa “carência”, representam um público importante, digno de ser ouvido. Através deste tipo de diagnóstico, deveria resultar mais claro ao estudioso brasileiro qual foi a real recepção italiana da obra, pois, mostrando não somente as dificuldades encontradas pelo tradutor Eduardo Bizzarri – sendo elas já registradas e explicitadas no texto escrito, isto é, a tradução italiana realizada por ele da obra de nosso interesse – mas também aquelas vividas pelos leitores comuns, se tornariam evidentes as diferenças não só linguísticas, mas também culturais, ao enfrentar a leitura da

---

<sup>57</sup> Antigo provérbio latino: ‘As palavras voam, os textos escritos permanecem’. Esta locução latina é atribuída a Caio Titus, o qual, ao falar ao senado romano, evidenciava o valor de um texto escrito, como documento irrefutável com respeito às palavras orais, as quais, logo depois de pronunciadas, somem para sempre.

obra prima do escritor mineiro pelo público italiano. Desta forma, poderíamos nos aproximar mais ainda ao objetivo cardeal da nossa pesquisa, ou seja, identificando os problemas de compreensão e assimilação do romance *Grande sertão: veredas* pela cultura italiana, comprovaríamos quais são os elementos que, devido às suas peculiaridades, resultariam não somente intraduzíveis linguisticamente, como também intransponíveis culturalmente para outro contexto linguístico-cultural. Estes elementos, sendo típicos do mundo mineiro-sertanejo e, justamente por essa especificidade linguístico-geográfica, não são presentes na cultura italiana, mas tampouco no mundo brasileiro em geral – principalmente, no que diz respeito aos grandes centros urbanos do país, mais densos e modernizados – e, por isso, se tornam visíveis de maneira preponderante, caracterizando-se como algo exclusivo da realidade mineira ou, muitas vezes, até mesmo puramente como fruto da criação de Guimarães Rosa. Através deste percurso elaborado, todavia viável, se mostraria, talvez, com proeminência e nitidez, como todo o patrimônio contido no romance de Rosa não pôde ter sido aproveitado pelos leitores italianos e que sem um trabalho de estudo aprofundado e peculiar como o que estamos tentando fazer, esta riqueza deixada como legado de inestimável valor se perderia para sempre.

De fato, aqueles leitores italianos carentes de um específico conhecimento teórico-literário, encontrando-se com um texto de um escritor latino-americano – neste caso particular, de um brasileiro, infelizmente ainda desconhecido pela maioria deles – se depararam com algo insólito, difícil, que provoca fortes reações, como poderemos ver a seguir, de modo detalhado, através dos comentários deixados em muitos sites e/ou *bloggies* italianos dedicados a livros e a assuntos de caráter literário, depoimentos que poderiam ter sido proferidos só oralmente e, em tal caso, seria impossível aproveitá-los. Afortunadamente, foram anotados, como testemunhos das veredas percorridas através das páginas literárias do texto mais poderoso e marcante da produção artística de João Guimarães Rosa e, talvez, de toda América Latina do século XX.

Devido à originalidade da linguagem, que – mesmo não sendo recebida pelo público italiano em língua portuguesa –, transborda nas páginas da versão

traduzida, às vezes o texto suscita maravilha e estranhamento no leitor; outras vezes é o mundo sertanejo – realidade totalmente ignorada pelo público europeu em geral tanto quanto pelo especificamente italiano – a causar no leitor a sensação de encontrar-se em um território diferente, esquisito, insueto. Em suma, o sertão brasileiro, ainda mais descrito com a sofisticada linguagem de Guimarães Rosa – que resulta ser, com frequência, exótica até para próprios brasileiros –, torna-se para o leitor italiano um mundo absolutamente misterioso, intrigante e impossível de ser comparado com qualquer realidade familiar presente de algum modo no seu universo geográfico e cultural.

Para poder encontrar e analisar estes depoimentos, utilizamos um recurso que suporta de maneira considerável o trabalho do pesquisador: a internet. Com efeito, além do elemento tanto básico como imprescindível tal qual é o livro – e o lugar príncipe onde ele é conservado, as bibliotecas – a internet representa, ou deveria representar, um auxílio fundamental, ainda que, claro, nunca substitutivo, ao estudioso à procura de material não convencional, para poder, quem sabe, descobrir algo inédito a respeito do legado acumulado e registrado no instrumento de trabalho principal, que ainda hoje é representado, justamente, pelo livro.

Considerando que, como diz o antigo provérbio latino, *Verba volant, scripta manent* e, tomando iniciativa a partir desta remota consideração, porém ainda atual, nos pareceu interessante e importante procurar material apontado por escrito na rede informática, apesar de ser algo muitas vezes informal, casual, mas, por isso mesmo, a nosso ver, de grande relevo documental, ainda mais por serem reflexões, considerações elaboradas não somente por acadêmicos e críticos, mas sobretudo por leitores não especializados. Estes leitores, embora a ausência de uma ponderação demorada prévia à expressão escrita da sua pessoal opinião seja uma característica presente com frequência nos seus depoimentos – ao contrário do que acontece com quem elabora textos e ensaios acadêmicos –, nos mostram como o público em geral, na sua natural heterogeneidade, pode revelar de maneira ampla e significativa qual foi na Itália a real recepção de *Grande sertão: veredas*.

\*\*\*\*\*

### 3.2 Luciana Stegagno Picchio: Uma “micro-epopéia

Recensão crítica, extraída do *L'Indice dei libri del mese*

Iniciando finalmente a olhar e refletir sobre o material selecionado, nos encontramos com um relativamente pequeno artigo<sup>58</sup>, porém de grande valor documental: uma recensão crítica feita por Luciana Stegagno Picchio (1920-2008), recensão que apareceu no número 5 da prestigiosa revista italiana de caráter literário *L'Indice dei libri del mese*. Esta revista, com publicações mensais, foi fundada em outubro de 1984 e até hoje é considerada uns dos periódicos mais respeitáveis em campo cultural e literário. Em março de 1985, aparece este artigo sobre *Grande sertão: veredas*, repleto de elogios e considerações interessantes sobre a obra e seu autor. Vale a pena lembrar que Luciana Stegagno Picchio, além de filóloga e crítica literária, foi, sobretudo, a maior especialista de língua, literatura e cultura luso-brasileira da Europa, tendo publicado, durante a sua longa e prolífica atividade acadêmica – foi professora de Língua e Literatura Portuguesa e Brasileira na universidade de Roma, *La Sapienza* – centenas de trabalhos, ensaios e artigos, nesta específica área de interesse.

Cada artigo publicado no “L’Indice”, é sempre ligado a um acontecimento literário coevo ao próprio artigo e, de fato, na ocasião desta publicação da estudiosa italiana, sai, pela Editora Feltrinelli, uma nova impressão, depois de quinze anos da primeira publicação, sob o título *Grande sertão*.

Stegagno Picchio, logo na primeira linha, atribui à obra o epíteto de *capolavoro*, obra-prima, e, apesar de o romance ter, em 1984, somente uns trintas anos escassos de vida, não duvida em defini-lo um “clássico” da narrativa do século XX.

Uma obra-prima reconhecida da literatura brasileira e, ainda que nem mesmo trinta anos nos separem da sua primeira publicação, em 1956, já é um clássico da narrativa do nosso século. O clássico é aquele texto

---

<sup>58</sup> Disponível em: <http://www.ibs.it/code/9788807810428/guimaraes;es-rosa-jo/grande-sertao.html>, acessado pela última vez em 1 de agosto de 2011.

(prosa, poesia, narrativa, música, pintura, teatro, não importa qual), que consente e suporta todas as interpretações, a qualquer nível, no tempo e no espaço. Um texto que os anos crescem de sentido, emprestando-lhe a cada diferente leitura sempre novos significados. Um texto com o qual cada leitor em qualquer lugar e em qualquer tempo pode instituir um diálogo, encontrando neste, valores para ele congeniais, sincrônicos. Assim é ou assim nos parece hoje, há quase três décadas de distância, o “Grande sertão: veredas” de João Guimarães Rosa.<sup>59</sup>

A professora Stegagno Picchio, dando a sua pessoal definição do que seria um *clássico*, nos faz lembrar a epígrafe do nosso trabalho “Un clássico è un libro che non ha mai finito di dire quello che ha da dire”<sup>60</sup>, extraída do artigo *Italiani, vi esorto ai classici*<sup>61</sup>, no qual o escritor Italo Calvino tenta definir o que seria um “clássico” e por isso fornece catorze plausíveis definições deste termo. Parece, lendo as palavras da crítica italiana, que há uma perfeita sintonia entre os dois pensadores italianos, pois a universalidade e a atemporalidade se afirmam como características imprescindíveis a serem consideradas para poder falar de “texto clássico”, o qual é capaz, é apto a suportar todo tipo de interpretação e leitura, sem por isso chegar a esgotar definitivamente as suas possíveis e múltiplas leituras, aliás, que quanto mais tempo passa, de mais significado parece ser portador.

A estudiosa italiana se detém também em considerações sobre a tradução de Edoardo Bizzarri, que define “sapiente e impegnata”,<sup>62</sup> entretanto, sem subestimar o valor dela, evidencia o fato de ser uma tradução relativamente superada, especialmente pelo uso convencional de traduzir (quase) tudo, também o que na visão atual do que seria uma “boa” tradução não é mais aceitado como válido traduzir, como, por exemplo, a onomástica.

---

<sup>59</sup> ‘Un capolavoro riconosciuto della letteratura brasiliana e, seppure neanche un trentennio ci separi dalla sua prima pubblicazione, che è del 1956, un classico ormai della narrativa del nostro secolo. Il classico è quel testo (prosa, poesia, narrativa, musica, pittura, teatro, non importa) che consente e sopporta tutte le interpretazioni, a tutti i livelli, nel tempo e nello spazio. Un testo che gli anni accrescono di senso, prestandogli a ogni diversa esecuzione sempre nuovi significati. Un testo con cui ogni lettore in ogni luogo e in ogni tempo può istituire un dialogo, ravvisando in esso valori a lui congeniali, sincronici. Così è, o così ci appare oggi, a quasi tre decenni di distanza il “Grande Sertão: Veredas” di Joao Guimaraes Rosa’ [TMA].

<sup>60</sup> ‘um clássico é um livro que nunca acabou de dizer o que tem para dizer’.

<sup>61</sup> Artigo publicado no semanal italiano “L’Espresso”, no dia 28 de junho de 1981.

<sup>62</sup> ‘sapiente e empenhada’

Veremos este aspecto de maneira mais apurada no capítulo relativo à análise do romance, entretanto, pode ser útil antecipar que Bizzarri, em relação aos nomes, tanto de localidades, como de pessoas, deixa alguns em língua original, mas traduz, mesmo não havendo uma aparente necessidade, outros em língua italiana com “critério exclusivamente pessoal e arbitrário”, privando o texto de elementos fonéticos que o deixariam, se permanecidos em língua original, com um sabor mais exótico, mais sertanejo e menos parecido a um “jardim à italiana”.

Uma observação que nos parece fundamental e que também nos chamou a atenção, quando da primeira vez nos deparamos com a obra original em português – muitos anos depois de tê-la descoberta na versão italiana –, é o título, diríamos, mutilado, pois em língua italiana só ficou a primeira parte dele, *GRANDE SERTÃO*, escrita em caracteres maiúsculos, enquanto que a segunda parte, separada da primeira pelos dois pontos, desapareceu. Se, como afirma Stegagno Picchio, a carência dos nomes próprios em língua original na versão italiana priva de sonoridade e de cores vivas o texto traduzido, do nosso ponto de vista, ter suprimido – sem nem uma justificativa explícita na apresentação do livro<sup>63</sup> –, a segunda parte do título, reduzindo, de fato, o sentido completo insito neste, resulta ser uma escolha ainda mais lamentável por parte do tradutor, ou do editor, quem sabe. Como afirma a pesquisadora italiana, se o grande sertão é representado por toda aquela vasta região que se estende do norte de Minas até o Nordeste do Brasil, dando por isso a percepção da amplitude do território contido nestas duas palavras, isto é, “grande sertão”, as “veredas” se configuram como as sendas presentes neste território, como também seus espaços verdes, suas plantas, suas arvores – por exemplo, os *buritis*, os quais, como veremos em outro momento, representam um símbolo vital do sertão –, seus rios, enfim a vida em todas as suas formas, que conflui no outro grande símbolo deste romance, o rio São Francisco, no qual tudo é contido e respeito ao qual os outros rios não são quase nada:

---

<sup>63</sup> Veja-se, a este propósito o prefácio da edição italiana de GSV, feito por Eduardo Bizzarri.

La traduzione italiana di Edoardo Bizzarri, una traduzione sapiente e impegnata, anche se per noi leggermente datata, legata ad una convenzione letteraria che imponeva di tradurre tutto, a cominciare dai nomi che oggi preferiremmo ritrovare nella loro iconicità e nel loro suono-colore originali, riduce il titolo opacizzandolo. Perché se il grande sertão è l'interno tutto dei Campos Gerais del Brasile centrosettentrionale, dallo stato di Minas su fino al Piauí e al Maranhão, le veredas sono i sentieri, terre verdegianti e corsi d'acqua in cui, come nelle vene e nelle arterie di un corpo sterminato, pulsa la vita: fino a confluire tutte nel San Francisco che, con il suo corso imponente di oltre 3.000 chilometri da sud a nord, da Minas ad Alagoas, è l'unico vero fiume del sertão.<sup>64</sup>

Talvez valha a pena lembrar, por uma consideração ao valor etimológico das palavras, que inicialmente *veredus* era o cavalo mensageiro usado no Império Romano e que, como consequência, *veredus* se denominou também o percurso onde os cavalos passavam, enquanto que, como o raciocínio lógico sugere, o mesmo nome, passado ao gênero feminino, *vereda* ou, ao plural, como no título da obra de nosso estudo, “*veredas*”, por transposição semântica, vem a representar, além dos rios e riachos do sertão mineiro, a paisagem presente em volta destes caminhos, ou seja, o fabuloso e mítico – e ao mesmo tempo real – cenário, onde se passa a história, aliás as inúmeras *estórias* contadas através da fala de Riobaldo. Infelizmente, o título da versão italiana não menciona – como se sabe – o substantivo feminino plural “*veredas*”, privando o leitor, antes do início da obra, de um elemento fundamental, que o escritor mineiro fornece como uma chave de leitura de toda a obra, quase para preparar metaforicamente a enfrentar a longa e árdua viagem que o leitor estaria prestes a cumprir, como também para evidenciar que as

---

<sup>64</sup> A tradução italiana de Edoardo Bizzarri, uma tradução sapiente e empenhada, apesar de ser levemente datada, ligada a uma convenção literária que impunha traduzir tudo, começando pelos nomes que hoje preferiríamos reencontrar na sua iconocidade e nos sons-cores originais, reduz o título opacificando-o. Porque se o grande sertão é o interior dos Campos Gerais do Brasil centro-setentrional, do estado de Minas até o Piauí e ao Maranhão, as veredas são as sendas, terras verdes e torrentes em que, como nas veias e nas artérias de um corpo exterminado, pulsa a vida: até confluir todas no São Francisco que, com o seu curso imponente de mais de 3.000 quilômetros de sul a norte, de Minas até Alagoas, é o único verdadeiro rio do sertão. [TMA].



veredas/verdades são múltiplas e não unívocas. Sabemos que Guimarães Rosa não costumava desperdiçar as palavras, considerando cada uma delas “uma meditação, uma aventura” e, com certeza, o mesmo critério adotou na hora de escolher o título, sendo ele o legítimo *incipit* do próprio texto.

Notamos que Stegagno Picchio questiona se, afinal, o verdadeiro protagonista, mais que Riobaldo, não seria o próprio sertão, com as suas leis, os seus moradores, as suas histórias, enquanto Riobaldo seria apenas o “simples” narrador, o “historiador” que relata os fatos acontecidos. Para a estudiosa italiana resulta também evidente, através de uma leitura atenta do romance, que o doutor forasteiro deve-se identificar com o próprio Guimarães Rosa, o diplomata que mais de uma vez percorreu a cavalo o sertão mineiro, levando consigo caneta e papel – as famosas cadernetas – anotando tudo que ele considerasse de seu interesse, já imaginando, provavelmente, as “estórias” que escreveria, dando vida a inúmeros contos que hoje todos podemos ler nos seus livros.

Como atesta Ana Maria Martins Costa<sup>65</sup>, no Arquivo Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), existe um grande número de documentos inéditos do escritor, produzidos a partir de 1948 até 1952, entre os quais são presentes as cadernetas de viagem pelo sertão de Minas Gerais, viagem esta realizada exatamente em 1952 e que se tornaria, nos anos seguintes, o material básico para dar corpo e cor ao mundo narrado no romance GSV.

Nos dias que passou no sertão o Doutor Rosa, ou, melhor, João Rosa – como queria ser chamado pelos vaqueiros que o acompanharam nesta famosa caminhada e cujo objetivo era levar uma boiada de uma fazenda a outra –, queria saber tudo em relação àquela realidade sertaneja: sobre flora, fauna, anedotas, crenças, linguajar do lugar etc.

O vaqueiro Manuel Nardy, chefe do grupo que levou a boiada junto na companhia de “João Rosa” e que se tornou famoso como “Manuelzão”, personagem da novela “Uma estória de amor”, incluída em *Corpo de baile*, afirma que “ele – João Rosa – perguntava mais que padre” e que nos mais ou

---

<sup>65</sup> In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, João Guimarães Rosa, p. 187.

menos dez dias de caminhada que fizeram, em maio de '52, Guimarães Rosa tinha consumido mais de cinquenta cadernetas, demonstrando um interesse quase descontrolado em anotar tudo, como se fosse um explorador ou um naturalista e não um médico e diplomata, com uma grande paixão por literatura, qual, de fato, ele era.<sup>66</sup>

Através da nossa demorada pesquisa sobre a obra, aprendemos cada vez mais sobre o autor e percebemos que não somente a primeira apresenta uma peculiaridade única, mas também o segundo. Não corremos o risco de exagerar, definindo João Guimarães Rosa um *Polímata*, um *Homo Universalis*, pois, como era típico no homem do Renascimento italiano, Rosa também demonstra ser um homem erudito, com uma cultura enciclopédica, um gênio com interesses poliédricos, amante das artes e das ciências, sem nenhuma distinção preconceituosa que é costume ter em relação a estas duas aparentemente distintas áreas do saber. Rosa parece ter uma curiosidade inexaurível por tudo: faz parte dos seus interesses tanto a maneira de falar de qualquer sertanejo, com um profissionalismo de um experto linguista, como um nome de uma planta ou de um pássaro, quase ele fosse um naturalista que cumprisse uma expedição científica.

É difícil encontrar outra figura de intelectual a 360 graus, escritor ou não que seja, comparável a Guimarães Rosa, tanto dentro como fora do Brasil, ao longo de todo o século XX, que tenha conseguido alcançar as alturas ou, quiçá, as profundezas às quais chegou o escritor mineiro, através de uma ininterrupta busca em todos os campos do conhecimento.

Apesar desta “consciência cósmica”, que ele, desde muito jovem, sempre demonstrou ter – como atesta a última e extraordinária poesia que conclui o livro de poemas *Magma* –, parece que o ponto de partida – mas também de chegada – há de ser procurado na própria linguagem, pois, como o próprio Rosa afirmou, na famosa entrevista com Günter Lorenz, “A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente” e também “o idioma é a única porta para o infinito”, evidenciando que tudo para ele parte da linguagem e tudo passa por ela.

---

<sup>66</sup> Em relação à viagem pelo sertão mineiro e ao depoimento de “Manuelzão”, ver *Cadernos de Literatura Brasileira*, João Guimarães Rosa, p. 61-63.

Neste sentido também são as palavras da estudiosa Walnice Nogueira Galvão, a qual corrobora a nossa opinião, elogiando o experimentalismo linguístico do Guimarães Rosa:

[...] no apuro formal, no caráter experimentalista da linguagem, na erudição poliglótica, no trato com a literatura universal de seu tempo [...], no fato de escrever prosa como quem escreve poesia, ou seja, palavra por palavra, ou até fonema por fonema. Neste sentido Guimarães Rosa é único na literatura brasileira: foi em sua pena que nossa língua alcançou seu mais alto patamar. Nunca antes, nem depois, a língua foi desenvolvida assim em todas as suas virtualidades. [...] ele chega a se confundir com a língua, colocando-se em seu ponto inaugural e, a exemplo dela, criando incessantemente.<sup>67</sup>

A professora Walnice Galvão não hesita em considerar o escritor mineiro o maior de todos. Apesar de saber que, sobretudo nas artes, valores distintos não se comparam, a afirmação da estudiosa brasileira confirma, mais uma vez, a absoluta unicidade da criação linguística que Guimarães Rosa soube realizar, alcançando os vértices da expressão literária. Isso é devido também à capacidade dele de se identificar com a própria linguagem, conseguindo, desta forma, “criar incessantemente” e produzindo um número impressionante de neologismos, além de manter um nível estético, tanto em *Grande sertão: veredas* como em todas as suas obras, que nunca decepciona o leitor à procura de alta poesia.

Voltando ao artigo de Luciana Stegagno Picchio, vemos como a estudiosa considera todo o romance – ainda que pareça somente como um longuíssimo monólogo interior em voz alta – um contínuo diálogo, no qual, através da fala de Riobaldo, todos os personagens ganham voz: primeiros de todos, os vários chefes carismáticos, como o grande Joca Ramiro, pai de Diadorim, Medeiro Vaz, Zé Bebelo e o próprio Riobaldo, o qual, ao longo da

---

<sup>67</sup> In: *Guimarães Rosa*, Walnice Nogueira Galvão, Publifolha, 2000.

narração assume nomes, ou melhor, alcunhas diferentes – como, Professor (só pelo Zé Bebelo), Cerzidor, Tatarana e Urutu Branco –, encarnando, a cada vez, um papel diferente, que o próprio nome define. E justamente esta narração, este relato infinito ou, melhor, *ad infinitum* – lembremo-nos da lemniscata, símbolo matemático do infinito, que conclui o romance GSV – que caracteriza a fala de Riobaldo, se realiza depois que já tudo se deu, que os fatos já se passaram e que agora, no *hic et nunc* desta primeira pessoa falante, que é, ao mesmo tempo, narrador protagonista e narrador testemunha, confere a todo o romance um caráter de epopeia. Riobaldo, com efeito, já velho e respeitável senhor, felizmente casado com Otacília, conta ao doutor forasteiro das batalhas, das mortes, dos sofrimentos e das paixões que se passaram naquele território às margens do mundo. Nas suas elucubrações, é sempre a mesma dúvida que se manifesta enfim da conta: o diabo existe ou não? “O diabo na rua, no meio do redemoinho”, como diz o subtítulo do romance.

A propósito de diabo e voltando mais uma vez à análise inicial que fizemos em relação ao título de GSV em italiano, percebe-se que esta frase marcante, “O diabo na rua, no meio do redemoinho”, além de ser o subtítulo, é presente como um leitmotiv em todo o romance, repetindo mais cinco vezes no texto original (contamos exatamente o número de vezes, ou seja: seis). No entanto, esta elocução foi simplesmente omitida – não sabemos o porquê – no subtítulo da versão italiana, privando, deste modo, mais uma vez o leitor de outra chave de leitura fundamental da obra rosiana, com a qual, no texto em português, o leitor se depara antes de iniciar a leitura “vera e propria”, quase como uma advertência ou uma chave simbólica, para melhor orientar o leitor no labiríntico texto que a obra representa.

Stegagno Picchio assevera que esta “micro-epopéia” proporciona, como bem sabemos, vários níveis de leitura e também permite ao leitor cumprir a *travessia* por meio de uma linguagem surpreendente e repleta de recursos – neologismos, palavras compostas, aforismos, etc. – inventando, desde um ponto de vista peculiarmente estético-fônico, sonoridades nunca ouvidas antes, além claro, de iniciar ao leitor a uma extraordinária aventura através de mundos ignotos e nunca antes explorados. Pura poesia e invenção. Enfim, sem dúvida,

podemos afirmar que, graças a Guimarães Rosa, a língua e a literatura brasileira mudaram para sempre.

Finalmente, a estudiosa italiana fala da tradução de Edoardo Bizzarri, o que nos interessa mais diretamente, convindo que é um obra que, embora não seja a versão original, permite ao leitor percorrer múltiplos caminhos, como, por exemplo, o do romance policial – que lembra o Rosa dos exórdios<sup>68</sup> –, com a estória de Diadorim e todo o mistério que está em volta dele até a (in)esperada revelação, no trágico final. Riobaldo, no seu relato de jagunço idoso e contrito, se detém em especulações, diríamos, filosóficas, e – afirma Stegagno Picchio – apresenta um senso, mas também um *supra-senso* de platônica memória, como acontece no episódio central do romance, o encontro/desencontro com o demônio: não obstante o diabo não apareça, este age dentro dos “avessos” do homem – como também nos recorda Antonio Candido no seu belo ensaio – e também no mundo, revelando o lado obscuro do homem, feito de maldade, crueldade, iniquidade.

Também *Grande sertão: veredas* pode ser lido como romance realista, onde, entre jagunços e vaqueiros, a lei apresenta um valor ambíguo, em um sertão que se torna cenário de batalhas entre personagens que, entretanto, lembram os heróis arturianos, cada um com seu perfil ético e humano, cada um percorrendo um caminho pessoal, enquanto o leitor, envolvido nas lutas e nas paixões contadas por Riobaldo, percebe os ecos de uma literatura de antiga memória, porém ainda presente na narrativa rosiana.

Para finalizar este relato sobre o primeiro depoimento analisado neste capítulo, a maior estudiosa italiana da literatura brasileira afirma que o romance de João Guimarães Rosa, permeado de “realismo mágico”, resulta ser, pela sua atemporalidade – e, acrescentamos nós, universalidade – uma obra sempre atual e portadora de significações ainda a serem descobertas.

---

<sup>68</sup> Como, por exemplo, “O mistério de Highmore Hall”, primeiro conto publicado por Guimarães Rosa, em *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, em 07.12.1929 e que trata de assunto policial. Agora in *Antes das Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

### 3.3 Leitores comuns

Em 1998, nasceu um site italiano, *IBS, Internet Bookshop*<sup>69</sup>, que, desde então, representa o mais completo catálogo de produtos editoriais à venda on-line, privilegiando, entre outros artigos, o livro, tanto eletrônico, como no formato tradicional. Além da propaganda e venda de livros, estão presentes, com muita frequência, resenhas de críticos qualificados, mas também comentários de leitores, digamos, ocasionais, que, caso tenham lido um ou outro livro, têm a possibilidade de postar um pessoal parecer relativo ao livro de próprio interesse.

Ao me deparar com a ficha técnica sobre o livro *GRANDE SERTÃO*, assim como foi traduzido para o italiano –, encontramos alguns comentários, precisamente onze, de leitores desconhecidos, anônimos, os quais, a despeito da não qualificação como críticos literários, apontam, ainda que em poucas linhas ou até com um número muito exíguo de palavras, alguns elementos que chamam à atenção, às vezes dando um valor positivo à obra e à leitura da mesma, às vezes com um resultado global menos satisfatório e que denota um não aproveitamento do encontro com esta obra-prima de João Guimarães Rosa.

É interessante evidenciar um elemento presente nestes depoimentos, típico das classificações escolásticas – ou, como neste caso, talvez mais próximo ao mundo mercadológico –, representado por uma nota final que a obra obtém, através da soma das notas que cada leitor dá. Embora sejam somente onze os testemunhos registrados no site, e embora os leitores manifestem, *in toto*, uma dificuldade de ler a obra e se aproximar à sua dimensão estilística, além de semântica, a média final que *Grande sertão: veredas* consegue é de 4.63/5. Nada mal, contudo temos que considerar que uma avaliação baseada pela lógica quantitativa, isto é, numérica, não é adequada a um texto poético, cujo elemento fundamental é qualitativo.

Mesmo assim, este resultado numérico manifesta, apesar de uma escassez de formação e bagagem literária específica relativa à produção

---

<sup>69</sup> <http://www.ibs.it>

brasileira, uma percepção ou até mesmo uma simples intuição do valor intrínseco à obra que estes leitores italianos tiveram a oportunidade de ler, graças à “ponte necessária” erguida por Edoardo Bizzarri, isto é, a tradução para a língua italiana.

O período no qual foram registrados estes comentários vai de 26 de setembro de 2003 a 25 de maio de 2008, um tempo relativamente limitado que, entretanto, nos ajuda a compreender um pouco mais como se coloca este *capolavoro* no tecido sociocultural italiano. Só neste caso, devido à sua brevidade, decidimos apresentá-los quase todos, na íntegra. A análise aqui feita, para cada depoimento, será designada por uma letra do alfabeto latino<sup>70</sup>, com o objetivo de tornar mais organizada a apresentação ao leitor.

\*\*\*\*\*

---

<sup>70</sup> Para examinar qualquer um dos vinte e dois comentários citados neste subcapítulo, veja-se: <http://www.ibs.it/code/9788807810428/guimaratilde;es-rosa-jo/grande-sertao.html>

## A)

O primeiro comentário, último em ordem cronológica, é assinado por *Roberto*, datado em 25 de maio de 2008. São poucas linhas, escritas por um leitor comum, porém muito eloquentes:

Ho dovuto forzarmi con il "Grande Sertao" poiché le pagine poetiche che pure sono presenti, soprattutto nel coinvolgente finale, sono inserite in una narrazione ostica, fluire ininterrotto dell'io narrante, zeppe di riferimenti alla natura locale, che per uno "straniero" non sono altro che una sequela di nomi dal significato incomprensibile. Cari estimatori di questo libro, perdonatemi, ma Il Grande Sertao non mi ha entusiasmato. <sup>71</sup>

*Roberto* confessa logo que cumprir a leitura da obra comportou um grande esforço. Esta atitude é necessária para qualquer leitor que enfrente também a obra no original, pois Guimarães Rosa, mais de uma vez, declara abertamente que não somente cada frase, mas até cada palavra é meditada, ponderada e selecionada com grande cuidado e longa reflexão e que através deste demorado processo de procura e escolha de cada expressão – que, afinal, é a sua maneira de criar literatura –, ele consegue cunhar o linguajar que encontramos nos seus textos. Esta alquimia linguística sempre se realizou – qualquer que fosse a obra a escrever: contos, novelas, o único romance que escreveu, como também, claro, os poemas de *Magma* – através da elaboração dos elementos da oralidade sertaneja, de um lado, e do conhecimento de excelso poliglota qual ele era, do outro. De fato, Rosa demonstrou, também graças a um número elevadíssimo de neologismos que cunhou, que a qualidade de sua criação literária – especificadamente poética – nunca foi

---

<sup>71</sup> Tive que me esforçar muito com o “Grande sertão”, pois as páginas poéticas que, de fato, estão presentes, sobretudo no envolvente final, são colocadas dentro de uma narração hostil, um fluir ininterrupto do eu narrador, páginas sobrecarregadas por referências à natureza local, as quais para um “estrangeiro” não representam nada mais que uma série de nomes, cujo significado é incomprensível. Caros leitores deste livro me desculpem, mas o Grande Sertão não me entusiasmou [TMA].



menor, como valor ético e estético, da quantidade produtiva em si, apesar do tempo cronológico limitado que ele teve a disposição para as suas publicações – de 1946 a 1967 – devido à sua morte prematura e misteriosa. Foi um escritor extremamente prolífico, conseguindo, por exemplo, publicar no mesmo ano, 1956, entre janeiro e maio, duas obras imensas, tanto pelo valor literário como pelo número de páginas, como *Corpo de Baile* e *Grande sertão; veredas*.

Voltando ao comentário do leitor *Roberto*, notamos que ele consegue sentir, captar, através da tradução de Bizzarri, o valor poético da obra, ainda que seja um romance e não um livro de poemas. Isso também não surpreende, se pensarmos na afirmação/declaração que, durante a correspondência entre tradutor e escritor, Bizzarri faz, referindo-se a uma eventual tradução de GSV, quando ainda estava trabalhando ao *Corpo de Baile*: “...o problema, desta vez, não será simplesmente interpretar ou traduzir, mas reescrever em italiano.”, ou também: “...procurei dar o ritmo, a rima, o gosto das aproximações inesperadas, o sentido geral e jocoso do absurdo do ser humano, fugindo forçosamente de uma tradução ao pé da letra” ou, ao falar do que já tinha traduzido: “...não foi partindo de pressupostos intelectualizantes, nem cumprindo nenhum planejamento cerebrino-cerebral deliberado”.

Não é por acaso que João Guimarães Rosa define Bizzarri – em uma das cartas da troca epistolar que houve entre eles – “uma espécie de magno-mago-alquimista vitorioso”. Bizzarri era mais que consciente que traduzindo GSV fazia-se necessário e imprescindível cumprir uma recriação, dando especial relevo ao aspecto poético da obra, pois, o próprio Rosa, em diferentes ocasiões, asseverou com clareza ao seu tradutor italiano que a poesia presente no romance nunca deveria se submeter a dimensões geográficas, metafísicas ou puramente linguísticas, também presentes de maneira relevante na obra. E, como se pode perceber através da leitura em língua italiana do romance, Bizzarri se preocupou com esta dimensão profunda do texto, conseguindo, muitas vezes – como veremos melhor na análise do texto num capítulo específico –, criar, *ex novo*, pura poesia, nesta reconstrução linguística de *Grande sertão: veredas*.

Na leitura de *Roberto*, este elemento poético é intuído mais no final do romance, provavelmente no desfecho, quando Riobaldo descobre, ao ver o

corpo nu e sem vida de Diadorim o verdadeiro vulto dele ou, melhor, a verdadeira identidade do seu objeto secreto de desejo sexual, como também sentimental: uma linda mulher, Maria Deodorina da Fé Bettencourt, até àquele momento dissimulada em um semblante masculino.

Não obstante o leitor/comentarista perceba o valor poético intrínseco à obra, ele considera a leitura da mesma “hostil”, ou seja, inimiga, oponente a um encontro acomodado entre texto e leitor, devido, em primeiro lugar, à própria estrutura da obra: um fluxo ininterrupto, ao longo de 485 páginas – tantas são na edição da obra em italiano –, no qual o *eu* narrador fala o tempo todo sem parar.

Não podemos deixar de sentir certa compreensão por este leitor, pois, olhando para o panorama literário italiano do século XX, o único caso que poderia se aproximar a uma configuração narrativa parecida – porém só parecida – ao romance do escritor mineiro seria *La coscienza di Zeno*, obra escrita pelo escritor italiano Italo Svevo em 1919, publicada em 1923, mas que teve sucesso de crítica e, logo depois, de público, graças ao apoio e à ajuda de um seu íntimo amigo, que naqueles anos tinha sido seu professor de inglês em Trieste, e que era, coincidência interessante, o escritor irlandês James Joyce.

Italo Svevo se entusiasmou profundamente com o pensamento do seu amigo irlandês e, quando começou a escrever, em 1919, *La coscienza di Zeno*, Joyce já tinha publicado *Dubliners*, em 1914 e, antes da publicação do romance de Svevo, Joyce publicou também, em 1922, a sua obra prima, *Ulysses*. Através da amizade com o grande escritor irlandês, Italo Svevo – pseudônimo de Aaron Ettore Schmitz, nome este que revela as suas origens judaico-alemães, apesar de ter nascido na Itália – se aproxima da psicanálise e, tendo uma formação toda feita em língua alemã e não precisando esperar a tradução das obras de Freud para o italiano, mergulha nesta nova “ciência”, lendo-as em língua original, as quais exercem uma forte influência tanto na sua personalidade como também na sua produção literária.

O romance de Svevo adota a técnica de base psicanalítica do fluxo de consciência – usada pela primeira vez pelo seu amigo Joyce –, através da qual, ao longo da narração, o protagonista realiza um discurso introspectivo consigo mesmo, que, em termos narrativos, é denominado “monólogo interior”. Desde

um ponto de vista estritamente linguístico, o texto aparece escrito sem alguma ordem racional – sem chegar, porém, à “liberdade” textual presente na obra de Joyce –, do mesmo modo que emerge confusamente do mundo interior do protagonista ou, para usar um termo psicanalítico, do que brota do inconsciente dele. Este processo acontece, ao longo das 312 páginas do romance<sup>72</sup>, de vez em quando, intercalando aos diálogos entre os personagens e a narração e, por consequência, representando um “momento” entre outros, ao longo do espaço diegético, ainda que seja – como, de fato, é – peculiar e pioneiro na literatura italiana.

É interessante, a este propósito, ler as palavras de Roberto Schwarz, no ensaio *Grande Sertão: a Fala*<sup>73</sup>, no qual, de forma clarificadora, analisa o “fluxo oral”, representado pelas palavras de Riobaldo, ao longo de toda a narração, direta a um interlocutor silente:

*Grande sertão: veredas* não se passa no recesso de uma consciência, onde sua ousadia linguística poderia ser reduzida aos delírios de um espírito modorrento: faz-se do diálogo de duas personagens, entre as duas, no espaço social que exige a *objetivação* das relações por meio da língua falada. *Trata-se de um fluxo oral*. Em contraste com a maioria de seus pares na grande literatura contemporânea, a obra de Guimarães Rosa tem a *virtude* de colocar o experimento estético no nível da consciência, de reivindicar para ele a condição acordada. Não partilha a profunda nostalgia de irracionalismo representada, em última análise, pela pesquisa exclusiva dos níveis pré-conscientes. Sua audácia é mais audaz, pois não se escora no caráter informe dos estados anteriores à formulação, realiza-se ao criar um poderoso jorro verbal, em cujo curso e sintaxe a palavra adquire qualidade poética. Não fica essa qualidade restrita a determinadas passagens do livro, que impregna todo. Independe da temática, é produto de um fluxo retórico peculiar, no qual, veremos, o vocábulo é valorizado a ponto de reviver com a intensidade que identificamos ao lirismo.

---

<sup>72</sup> Italo Svevo. *La coscienza di Zeno*. Newton Compton Editori, Roma, 1988.

<sup>73</sup> In, COUTINHO, Eduardo F. (Org.) *Guimarães Rosa / coletânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Fortuna Crítica, 6).

Outra realidade se apresenta ao leitor de GSV. Há no começo do romance um travessão que indica o início de um diálogo de alguém prestes a falar, o próprio Riobaldo, e este diálogo se conclui somente na última página, com a famosa lemniscata, símbolo do infinito. Aqui o monólogo não é interior, como no romance do escritor italiano e por isso não pode ser identificado com a técnica chamada do “fluxo de consciência”, proveniente dos estudos inéditos feitos pelo médico austríaco Sigmund Freud, que deram vida à distinção do mundo psíquico humano entre consciente, pré-consciente e inconsciente. Há uma diferença fundamental entre as duas técnicas e, de consequência, entre as duas obras: no caso do romance de Italo Svevo o processo psíquico – e narrativo – sobrevém dentro da mente do protagonista, Cosimo Zeno, enquanto ele vive e dialoga com os outros personagens; já no caso de GSV, Riobaldo, jagunço aposentado, repensando na vida que viveu, reflete sobre o sentido dela e compartilha com “o doutor forasteiro” as suas ideias:

Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos desassossegos, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular ideia;

ou também:

Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então, me ajuda. Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar.

Poder-se-ia dizer, lendo estas frases e à luz destas nossas considerações, que, falando de um ponto de vista psicanalítico, se Cosimo Zeno ainda está numa fase, se não propriamente irracional, com certeza pré-racional, onde os pensamentos aparecem descontrolados e não se racionalizam através da verbalização, no caso de Riobaldo a linguagem verbal revela um aspecto principalmente racional, consciente por parte do protagonista-narrador, embora o mundo que emerge muitas vezes revele o

inconsciente dele, isto é, o lado obscuro do Riobaldo e do homem e em geral, “os crespos do homem”.

Mesmo assim, o leitor italiano, fazendo referência à maneira de escrever de Guimarães Rosa, fala de “um fluir ininterrupto do eu narrador”, o qual, embora não seja um monólogo interior, um fluxo de consciência contínuo, aparece como o grande Rio São Francisco – citado por Rosa até na última página, conferindo-lhe um valor simbólico peculiar –, que leva, a quem dentro dele se encontra, a cumprir uma viagem no meio de correntes, redemoinhos, obstáculos e perigos de vária natureza, os quais dificilmente podem ser enfrentados e superados sem procurar sofrimentos, angústias e medos ao leitor-navegador que por ventura tenha caído nas suas águas.

Enfim, o desconforto de *Roberto* é compreensível e justificável, pois é uma experiência que não poupa nem um leitor da força impetuosa desta obra-rio. Por outro lado, Guimarães Rosa, devido à elaboração altamente sofisticada dos seus textos, tanto do ponto de vista linguístico, como semântico, obriga intencionalmente o leitor a se concentrar e se imergir nas obras dele, caso contrário, perderia o gosto e o sentido mais profundos que estão velados nas suas narrativas, entre as quais, sem dúvida, GSV certamente ocupa o primeiro lugar.

Chama a atenção uma frase, na qual Riobaldo considera o seu interlocutor “fiel como papel”. É um paradoxo interessante, pois, apesar da oralidade do diálogo-monólogo entre ele e o letrado e urbano senhor, nós temos um texto escrito, o qual, porém, paradoxo no paradoxo, é um discurso que nasce e vive na dimensão da oralidade sertaneja, como atesta também a estudiosa Walnice Nogueira Galvão:

O monólogo funda a opção por um discurso “oral”, que se expressa mediante interjeições, cláusulas, exclamativas e interrogativas, frases truncadas. A opção pela fala é um feliz achado, pois confere ao romance unidade estilística, abolindo a multiplicação de recursos que obrigaria forçosamente uma variação dos pontos de vista ou focos narrativos. Pela boca de Riobaldo, são todas as

personagens do romance que falam. Entretanto, trata-se de um discurso “oral” que é escrito.<sup>74</sup>

Como bem evidencia Walnice Galvão, Guimarães Rosa demonstra uma rara originalidade também no achado (*inventio*) estrutural da obra, pois, consegue reproduzir, por escrito, a fala múltipla dos sertanejos, através de uma única voz, a de Riobaldo, e criando um duplo paradoxo: tantas vozes em uma só voz e um discurso baseado exclusivamente na oralidade, mas que, de fato, é inteiramente registrado por escrito. Só o gênio de Guimarães Rosa poderia encontrar recursos tão peculiares que permitissem dar forma às suas exigências narrativas.

O nosso leitor reclama também pelo fato de ter encontrado no romance um número enorme de nomes relativos à natureza, que, ainda mais pelo fato de ser a maioria deles deixado em língua original, resultam incompreensíveis e eventualmente só servem para dificultar a leitura, já em si bastante complexa e emaranhada. De fato, ao longo de GSV – como acontece também com as outras obras do escritor brasileiro, sobretudo em *Sagarana* e *Corpo de Baile* – aparece uma nomenclatura copiosíssima, tanto de nomes geográficos e topográficos, como daqueles botânicos e zoológicos.

Lembremos que o Doutor Rosa, cientista enquanto médico, em outubro de 1964 é aceito como sócio titular da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro e que também demonstrou sempre, desde a infância, um grande interesse pela flora e pela fauna, chegando a colecionar, em caixas e caixinhas de papelão, exemplares de plantas ou de pequenos insetos que encontrava mortos perto da sua casa, em Cordisburgo.

Para entender melhor até que ponto Guimarães Rosa tinha uma paixão desmedida pela natureza, além de recordar que era um visitante sistemático de todos os jardins zoológicos das cidades que visitava – ou nas quais permanecia por motivos de trabalhos diplomáticos –, uma carta, escrita em 25 de novembro de 1947, enviada ao seu pai, Florduardo Pinto Rosa – melhor conhecido no seu vilarejo como seu Fulô –, bem revela este aspecto da sua

---

<sup>74</sup> Op. cit. *supra*, p. 83.

personalidade, na qual descreve, de forma rica e apaixonada, uma viagem pelo Pantanal:

É um verdadeiro Paraíso Terrestre, um Éden, cheio de belezas, como nunca supus ali fosse encontrar. A vida animal, a fauna, é lá algo de espantoso. Jacarés, tamanduás, (bandeira e mirim), onças pardas, pretas e pintadas, emas, jaburus, porcos-do-mato, capivaras, veados, uma infinidade de pássaros, enfim. O Pantanal é um mundo imenso, de terras baixas, que ficam submersas, no tempo das cheias, como um mar, só ficando de fora certos lugares, onde o gado se abriga. [...] A paisagem é maravilhosa: a planície verde, as matas pequenas [...] e lagoas, muitas lagoas, de dois tipos: as azuis, de água doce e as verdes, de água fortemente salitrada. Garça, socós, biguás, socós-boi, baguarís, biguatingas, jaburus, tabuiaiás, são as milhares, pousando voando, gritando e mergulhando, por toda a parte.<sup>75</sup>

Aproveitando só um pequeno trecho da carta, podemos perceber como Guimarães Rosa mais que um poeta e letrado qual era, parece um biólogo catalogando as espécies animais encontradas, usando terminologia de um profissional da área. Sabemos que Rosa era meticuloso até a (hígida) mania em relação à precisão e exatidão de tudo que era alvo de seu interesse – seria difícil de dizer o que não o era – e por isso costumava levar sempre consigo caneta e caderneta – como já comentamos – anotando cada coisa, com medo de esquecer e de perder para sempre aquela experiência que estava fazendo naquele momento. Sem dúvida, entre outras tantas características, Guimarães Rosa foi também um grafomaniaco, pois consumou, ao longo da sua vida, uma quantidade enorme de cadernetas, nas quais registrava tudo o que via e vivenciava, quase como se a vida sem escrita não tivesse um sentido suficientemente satisfatório para ele. Com certeza, um dos traços de gênio que o distinguem.

---

<sup>75</sup> *Cadernos de Literatura brasileira: João Guimarães Rosa*, n.º 20 e 21, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006, p. 23.

Como seria possível, portanto, não encontrar na narrativa do escritor de Cordisburgo uma forte presença deste seu interesse pela natureza, concretizado em uma escrupulosa lista de nomes de plantas, árvores, animais, etc. com a qual se depara o leitor de *Grande sertão: veredas*, ao se enveredar pelo sertão narrativo da obra?

Na correspondência com Edoardo Bizzarri há várias cartas – sobretudo no começo das suas trocas epistolares – nas quais o tradutor italiano pede elucidações a respeito de nomes de plantas ou animais. Rosa responde com rótulos separados de maneira detalhada e demorada, embora a certo ponto do escambo de cartas chegue a dizer – quem sabe cansado destas continuadas aulas lexicográficas que teve que proporcionar ao tradutor Bizzarri – que, apesar de tudo ter valor e sentido no romance, o tradutor não deveria se preocupar demasiado com a exatidão de cada nome encontrado, mas que o lado poético da obra tinha que ser sempre o aspecto de maior interesse para o sucesso da tradução. Mais uma vez constatamos que a dimensão poética representa a cifra constante da criação literária de João Guimarães Rosa.

O “inconsciente” *Roberto* talvez fosse acostumado a leituras mais brandas, onde o leitor não precisasse de tanto esforço para se adentrar nos meandros dos percursos narrativos propostos pelo autor da eventual obra de leitura, não sabendo, com muita probabilidade, que num texto literário traduzido não é necessário traduzir toda a onomástica presente na obra original, justamente para manter, cada vez que o tradutor o considere necessário, aqueles termos peculiares no seu idioma de origem, para que não se perca a sonoridade, a cor e, diríamos, o perfume do *contexto* gerado exatamente por todo aquele conjunto de palavras que dão à obra um sabor exótico, que só pode ser experimentado pelo leitor da obra traduzida graças à capacidade do tradutor de manter aquele sutil equilíbrio entre o traduzido e o que permanece na língua de partida. Concluindo este “comentário ao comentário”, que não é nada mais que um necessário pretexto para podermos analisar, estimulados pelas palavras iniciais de cada leitor de GSV, de forma transversal, indireta, esta *opera aperta*, um último elemento nos chama à atenção: a palavra “estrangeiro”, escrita, justamente, entre aspas. Pois bem, ela demonstra, sem possibilidade de equívocos, a nítida percepção por parte de Roberto que, ao ler



GSV, ele teve aquela sensação de *estranhamento*<sup>76</sup>, que responde às exigências éticas e estéticas solicitadas àquela que se define uma “boa tradução”, na qual o leitor toma consciência de estar lendo uma obra traduzida, proveniente de outro mundo linguístico-cultural, *conditio sine qua non* o tradutor declara a sua derrota, pois, se o leitor não se sente como um estrangeiro respeito ao texto, significa que a obra teria perdido toda a sua mais profunda natureza de obra alheia, de outrem. E sendo também nosso objetivo ressaltar as peculiaridades mineiro-sertanejas presentes no romance de Rosa, não podemos não lembrar que, em muitos trechos, há palavras ou expressões que resultam “estrangeiras” também para qualquer leitor brasileiro que não tenha uma pessoal familiaridade com o mundo linguístico (re)criado pelo mestre da produção literária brasileira.

Roberto conclui as suas considerações de leitura, pedindo desculpa aos aficionados da obra, pois, no seu caso, esta não suscitou o entusiasmo esperado, dando uma pontuação simbólica de 3/5.

\*\*\*

---

<sup>76</sup> Veja-se o I capítulo, onde se analisa de forma extensa este assunto.

## B)

Em outro comentário feito por *Carla Federica* (28/02/2008), notamos uma competência de crítica literária, pois tanto pelo aspecto sintático como pelo semântico, seu texto ganha ares de uma resenha de revista especializada sobre assuntos literários:

Un capolavoro assoluto. Il magico altopiano del Nord est del Brasile è il teatro di un romanzo, epico ed inquietante, scritto in uno stile particolarissimo, che non riecheggia alcuna moda o stile letterario conosciuto. Un racconto che si snoda per 600 pagine di narrazione ininterrotta, frenetica e misurata, in un'atmosfera di avventura quasi western, ma immersa nel paesaggio primitivo del Gerais e delle veredas, un universo a sé, popolato di presenze nitide e sfuggenti, apparizioni e riapparizioni, incubi e sentimenti intensissimi. La storia si dipana con magistrale incastro narrativo e quando pensiamo (o almeno io pensavo) di aver già capito quasi tutto, si arriva all'inaspettabile epilogo che colloca quest'opera al livello delle grandi tragedie e dei grandi poemi del passato.<sup>77</sup>

Podemos afirmar, sem correr o risco de errar, que, dos onze comentários analisados neste subcapítulo, este é o único que poderia figurar sem constrangimento na contracapa da versão de GSV traduzido para o italiano, apesar de não abranger todos os aspectos incluídos na obra, tarefa difícil para uma abordagem rápida, considerada a amplitude e variedades de temas e dimensões presentes no romance.

---

<sup>77</sup> Uma obra-prima absoluta. O mágico planalto do Nordeste do Brasil é o teatro de um romance, épico e inquietante, escrito com um estilo muito peculiar, que não repete nenhuma moda ou estilo literário conhecido. Um “conto” que se desenrola ao longo de 600 páginas de narração ininterrupta, frenética e medida, em uma atmosfera de aventura quase de faroeste, porém imersa na paisagem primitiva dos Gerais e das veredas, um universo único, povoado por presenças nítidas e fugazes, aparições e reaparições, pesadelos e sentimentos intensíssimos. A história se desenvolve com magistral enredo narrativo e quando pensamos (pelo menos eu pensei) já ter entendido quase tudo, se chega ao inesperado epílogo, que coloca esta obra ao nível das grandes tragédias e dos grandes poemas épicos. [TMA].

A primeira frase é peremptória, categórica: uma obra-prima. A leitora é ciente de ter na sua frente um texto excepcional. Podemos verificar que a mesma leitora postou mais dezesseis comentários sobre outros tantos textos literários lidos por ela, de seguro valor, porém só neste caso ela percebe e reconhece o peso absoluto do romance do escritor mineiro.

Como acontece com muitos brasileiros, esta leitora identifica o sertão com o Nordeste do Brasil, conhecido pelas suas áreas áridas, secas, onde tanto a presença humana como aquela de flora e fauna são um acontecimento extraordinário e não habitual. De fato, o sertão físico de Guimarães Rosa é outro, definido geograficamente entre o norte de Minas Gerais e o sul da Bahia, o qual não se limita a lugares extremamente secos e desolados, cujo paradigma, entretanto, é representado pelo famoso Liso do Sussuarão, no qual Riobaldo e seus companheiros jagunços, guiados pelo grande Medeiro Vaz – uma das figuras mais emblemáticas de todo o romance, mas que neste ponto da narração está já perto do fim da chefia como também da existência – vivem um momento terrível de desespero e agonia, mas é formado também pelas notórias veredas que fazem parte do título do romance. Vale a pena aproveitar as palavras de Guimarães Rosa, que, de maneira detalhada e descritiva, explica como são, de fato, estas veredas, mostrando ao leitor o profundo conhecimento e a familiaridade que tinha com estes lugares:

São vales de chão argiloso ou tufo-argiloso, onde aflora a água absorvida. Nas *veredas*, há sempre o buriti. De longe, a gente avista os buritis, e já sabe: lá se encontra água. A vereda é um oásis. Em relação às chapadas, elas são, as veredas, de belo verde-claro, apazível, macio. O capim é verdinho-claro, bom. As veredas são férteis. Cheias de animais, de pássaros. [...] há *veredas* grandes e pequenas, compridas ou largas. Veredas com uma lagoa; com um brejo ou pântano; com pântanos de onde se formam e vão escoando e crescendo as nascentes dos rios; com brejo grande, sujo, emaranhado de matagal (*marimbú*); com córrego, ribeirão ou riacho. [...] Nas veredas há às vezes grandes matas, comuns. Mas, o centro, o íntimo vivinho e colorido da vereda, é sempre ornado de buritis, buritiranas, sassafrás e

pindaibas, à beira de água. As veredas são sempre belas!<sup>78</sup>

Um aspecto que chama a atenção da leitora *Carla* é o estilo de Guimarães Rosa, estilo que não é associável a nenhum autor ou corrente literária precedentes ao próprio romance. Se para qualquer leitor brasileiro que se interessa pela literatura do próprio país este dado poderia parecer óbvio e banal, do nosso ponto de vista é, ao contrário, de sumo valor, pois testemunha claramente que Edoardo Bizzarri soube, de forma magistral, recriar, na sua apurada tradução, o estilo original e único do escritor mineiro, conservando aquelas nuances estilísticas e linguísticas aptas a apresentar ao leitor italiano algo insólito e peculiar.

Evidenciando a moldura na qual se passam os fatos, parecida – segundo a leitora – com o mundo de faroeste<sup>79</sup>, conhecido por todos nós através do cinema americano, *Carla Federica* define como épico – e inquietante – o caráter da narrativa, onde tudo acontece de maneira rápida, intensa, onde nem os personagens, nem o leitor têm sossego para tomar fôlego. A unicidade parece ser o componente fundamental, na leitura de *Carla*, pois único é o estilo, único é o ambiente, único é o enredo e também o epílogo, isto é, o final inesperado pela maioria dos leitores, tanto é que Rosa, na ocasião da primeira publicação pela José Olympio, colocou como cláusula de contrato que não se revelasse o desfecho da obra, no lançamento da mesma, em 1956.

A leitora, apesar das dificuldades que deve ter encontrado na primeira leitura do romance – como, de fato, aconteceu com o autor deste trabalho, na ocasião do primeiro encontro com este livro, quando não conhecia praticamente nada de língua portuguesa e ainda menos de sertão e jagunços – , mergulha fundo neste mundo desconhecido e “forasteiro”, se encaminhando com coragem nas aventuras narradas pelo velho ex-jagunço Riobaldo.

---

<sup>78</sup> Bizzarri Eduardo. op. cit., p. 42 e 43.

<sup>79</sup> Notamos um rebaixamento e uma banalização na percepção da obra, devido às quais a leitora transforma toda a poesia e a metafísica do texto em uma película de faroeste.

Com certeza, o impacto com a obra para um leitor italiano é contundente, pois um texto de Guimarães Rosa resulta duplamente “exótico”, por ser literatura brasileira – como poderia ser qualquer texto, como, por exemplo, do mais popular e conhecido Jorge Amado – e por ser escrito justamente por Guimarães Rosa. Depois de termos tomado conhecimento da opinião e apreciação desta leitora italiana, não duvidaríamos sobre a qualidade e o valor da tradução de Edoardo Bizzarri.

Enfim, a aguda e competente leitora colhe também as referências da obra, que remontam a textos clássicos da literatura ocidental, quando garante que *Grande sertão: veredas* estaria à altura “das grandes tragédias e dos grandes poemas épicos”. Já recordamos em outro momento<sup>80</sup>, que Rosa pode ser considerado o Homero, o Virgílio e o Cervantes brasileiro e ainda que, por exemplo, a narrativa não mostre na mesma medida aquela ironia que corre em todas as páginas do Dom Quixote, com certeza há muitos momentos de batalhas, de reflexão, de diálogos, de acontecimentos trágicos e/ou cruéis, nos quais qualquer leitor com uma bagagem de leituras de textos como a *Ilíada*, a *Eneida*, ou até das peças dos tragediógrafos gregos, não poderá deixar de perceber a, digamos, homenagem implícita feita pelo primeiramente leitor onívoro e depois excelso escritor que foi João Guimarães Rosa.

\*\*\*

---

<sup>80</sup> Página 14.

C)

Parecem-nos de especial relevo as considerações de *Paolo* (27/11/2007), um homem de cinquenta anos que declara ser um leitor “forte”, pois, ao longo da sua vida, enfrentou – ele afirma – milhares de livros, número com certeza relevante, ainda mais se considerarmos que na Itália, nos dias atuais, infelizmente mais de 50% da população lê apenas um livro por ano:

Avevo 17 anni quando ho ricevuto il cofanetto di autori sudamericani di Feltrinelli: Scorza "Rulli di tamburo per Rancas", Puig "Il bacio della donna ragno", Llosa "La città dei cani", Marquez "Cent'anni di solitudine" e Rosa "Grande sertão". Di quel cofanetto, dopo 33 anni e migliaia di libri letti, mi sono rimasti i ricordi più vivi: ben tre di quei libri li considero tra i primi 20 più belli letti! Ma un capitolo a parte riguarda "Grande sertão": un romanzo immenso. Per me è realmente da mettere sullo stesso piano di "Alla ricerca del tempo perduto" o "L'uomo senza qualità". Un grande merito è da attribuire senz'altro alla traduzione. Un caro amico brasiliano mi ha detto che il portoghese in cui è scritto è ostico e pensa che di brasiliani che abbiano letto questo romanzo siano veramente pochi, tant'è che l'ha letto e gradito nella sua traduzione italiana.<sup>81</sup>

Na adolescência, em 1974, recebeu de presente uma coleção de romances de escritores latino-americanos, justamente da casa editora *Feltrinelli*, a qual, quatro anos antes, tinha publicado, pela primeira vez, *Grande sertão: veredas*. De todos, o que o marcou mais e que, apesar das décadas

---

<sup>81</sup> Tinha 17 anos quando recebi a “coleção” de autores sul-americanos de *Feltrinelli*. “Redoble por Rancas”, Puig “O beijo da Mulher-Aranha”, Llosa “A cidade e os cachorros”, Márquez “Cem anos de solidão”, e Rosa “Grande sertão”. Daquela coleção, depois de 33 anos e milhares de livros lidos, ficaram as recordações mais vivas: três os considero entre os primeiros 20 mais bonitos lidos! Porém, um capítulo separado merece “Grande sertão”, um romance imenso. Em minha opinião é para ser colocado na mesma altura de “Em busca do tempo perdido” e o “O homem sem qualidades”. Um grande mérito é para ser atribuído, sem dúvida, à tradução. Um caro amigo brasileiro me disse que o português no qual (o romance) está escrito é hostil e acredita que os brasileiros que leram este romance são realmente poucos, é por isso que ele gostou da sua tradução italiana. [TMA].

passadas, ainda conserva na sua memória, é justamente este. Define-o como um “romance imenso”, comparando-o a obras consideradas entre as mais importantes da literatura universal do século XX, como o *opus magnum* de Marcel Proust sobre o tempo perdido ou o romance monumental de Robert Musil, relativo ao “homem sem qualidades”.

No seu depoimento, *Paolo* cita mais quatro obras de autores latino-americanos: *Redoble por Rancas*, romance de caráter épico, escrito pelo poeta e romancista peruano Manuel Scorza em 1970, no qual o autor descreve a luta dos *comuneros* – os camponeses indígenas do Peru – durante os anos '60 para conquistar os seus direitos; segundo, o conhecido *O beijo da mulher-aranha* do escritor argentino Manuel Pluig, publicado em 1976 e famoso no Brasil e no mundo pela versão cinematográfica, interpretada pela grande atriz brasileira Sonia Braga; depois, do prêmio Nobel Mario Vargas Llosa, é citado, entre os cinco romances prediletos, *A cidade e os cachorros*, de 1962, primeiro romance do escritor também peruano e obra fundamental por ser aquela que inicia o ciclo de obras da modernidade peruana e da América latina em geral, junto com outras obras da mesma área linguístico-geográfica, como o famosíssimo *Cem anos de solidão* do colombiano Gabriel García Márquez, – último, não por importância, dos cinco romances escolhidos pelo leitor –, no qual, na imaginária cidade de Macondo, o autor descreve o mundo hispano-americano, dando vida ao chamado “realismo mágico”, chegando a ocupar um lugar privilegiado na literatura mundial contemporânea, e também na lista do nosso leitor.

As preferências literárias de Paolo confirmam o gosto comum dos leitores italianos relativo à literatura da América Latina, com uma evidente e curiosa ressalva: a falta nesta lista de um importante escritor brasileiro, melhor, baiano: Jorge Amado. Só para mostrar dados que demonstrem objetivamente como este escritor é visto na Itália – como no resto do mundo –, há muitas décadas lido com entusiasmo e interesse através das gerações, é suficiente verificar no site da *Internet Bookshop* o número de comentários deixados pelos leitores. No caso, por exemplo, do romance *Gabriela, cravo e canela*, o livro, que é publicado por duas importantes editoras italianas – Einaudi e Mondadori – apresenta 36 comentários, indicando que foi atingido por um número mais de

três vezes superior ao nosso GSV. São somente números, porém revelam claramente o maior acesso à obra de Amado, devido, sem dúvida, ao fato de ser um autor popular e traduzido para muitos mais idiomas que *Grande sertão: veredas*.

Não nos é dado saber quais são os outros títulos desta coleção, mas é significativo para a nossa pesquisa saber que uma obra tão peculiar e com certeza não popular, pelo menos na Itália, tenha conseguido, digamos assim, o primeiro lugar, na classificação deste leitor contumaz, qual *Paolo* declara ser, e, dado ainda mais importante, tenha sido inclusa nesta coleção de autores latino-americanos.

No final das suas considerações, ele atribui ao sucesso do romance na Itália um grande mérito ao tradutor Eduardo Bizzarri, com a ressalva de que o “grande mérito” seria de ter tornado a obra mais legível e menos “hostil”, enfim, uma leitura “facilitada”, como teria testemunhado um amigo brasileiro que preferiu ler GSV em italiano, pois, segundo este, poucos o leram realmente em português, sendo um texto extremamente difícil. Infelizmente, o autor desta pesquisa, na sua experiência brasileira e especificamente no mundo acadêmico das Letras, constatou também que muitos colegas, não obstante fossem leitores habituais e assíduos de literatura brasileira, não tinham lido *Grande sertão: veredas*, justamente por ser um texto com uma linguagem demasiado peculiar, mas também, por falar de assuntos pouco urbanos e de não fácil aproximação. Estes argumentos parecem certamente suficientemente discutíveis e nos deixam um pouco perplexos, considerando que há muito tempo João Guimarães Rosa é visto por todo o mundo acadêmico como um dos escritores mais importantes do panorama literário brasileiro e inclusive internacional. Talvez, embora a fortuna crítica da obra do escritor mineiro seja proeminente, a falta de um número importante de leitores no Brasil – que, não obstante elevado, talvez não esteja à altura de tamanha grandeza literária – seja a primeira causa do fato que a sua obra, traduzida no exterior, não tenha encontrado tantos prosélitos em países como a Itália.

Concluindo, é desconhecida a razão pela qual o leitor brasileiro preferiu ler o texto em italiano, pois, apesar deste ter um número consideravelmente inferior de neologismos, cerca de 10% de quantos têm no texto em português –



como já comentamos – e de não ser o Guimarães Rosa original, Bizzarri realizou uma tradução rica, “fiel”, poética e complexa e, por consequência, nada simplificada para o leitor italiano, caso contrário teria traído tanto o amigo escritor como o mais elementar código deontológico tradutório, em virtude do qual uma “boa” tradução nunca procura facilitar ou melhorar um texto, mas só tenta – com metodologias específicas e consolidadas – transpor para outro mundo linguístico-cultural um texto, mantendo porém o mais que possível a fidelidade a este, com o objetivo final de *dire (quase) la stessa cosa*.

\*\*\*

#### D)

Este leitor, autodenominado *Pancho*, em uma síntese de menos de duas linhas, consegue expressar uma opinião clara e forte. Dando uma nota plena de 5/5, define o romance como um “capolavoro”. Através das suas palavras, se deduz também que a leitura não representou um obstáculo, como, ao contrário, aconteceu com o outro leitor, mas que fluiu tão bem a tal ponto dele conseguir se ensimesmar na atmosfera do romance e se sentir no sertão, percebido por ele, justamente, como uma terra de sonho, mas que, contudo, a realidade se apresenta muitas vezes, como algo cruel. Interessante o leitor ter definido o estilo de Guimarães Rosa “esplendido”, pois, de fato, é o estilo de Rosa-Bizzarri que o leitor conheceu, sendo o romance uma reelaboração também estilística da versão original. Ele se sentiu cativado pelo texto, testemunhando, desta forma, a palpável qualidade do labor tradutório realizado por Bizzarri, o qual foi capaz de convencê-lo a se enveredar na narrativa rosiana, mantendo um estilo de ótimo nível, a uma altura digna do autor original da obra.

\*\*\*

## E)

*Antonio Gatti*, em 5 de junho de 2007, entra logo no assunto de nosso maior interesse: a questão da tradução:

Peccato per la traduzione veramente "datata"... quanto vorrei conoscere il portoghese per leggere questo meraviglioso romanzo e potere assaporare quello che in realtà ho solo potuto intuire in molti passaggi? ne risulta come la fotografia di un quadro molto complesso, nella quale si intravede in parte il tratto dell'artista e se ne intuisce il capolavoro, ma si perdono le pennellate, la luce, le sfumature; rimane comunque un romanzo unico, intrigante, dominante, che assorbe nella lettura per ore (e mesi, dato che e' lunghissimo...)<sup>82</sup>.

Ele, através da leitura do romance, se dá conta de que seria necessário conhecer a língua portuguesa – ou, melhor, “brasileira” – para poder apreciar inteiramente a obra, aliás, “saboreá-la”, podendo experimentar diretamente o gosto exótico que, evidentemente – na opinião deste leitor – não se manteve íntegro, passando para a língua italiana. Antonio considera também uma pena que a tradução seja “datada”: de fato, passaram-se 37 anos entre a publicação italiana da obra e a leitura realizada por ele, circunstância que, sem dúvida, não favorece um aproveitamento tanto satisfatório, como poderia ter sido, lendo um texto mais recente.

Parece bem elucidativa a metáfora comparativa usada neste comentário, na qual a versão original do romance seria um quadro complexo e elaborado, enquanto que a tradução do mesmo se limitaria a ser uma mera fotografia deste quadro, na qual se perde parte da riqueza da obra de arte original, como

---

<sup>82</sup> ‘Que pena que a tradução seja realmente “datada”... como gostaria de conhecer o português para poder ler este maravilhoso romance e poder saborear o que, de fato, só pude intuir em muito trechos. Parece com uma fotografia de um quadro muito complexo, na qual se entrevê, em parte os traços do artista e se intui a obra-prima, porém se perdem as pinceladas, a luz, as nuances; de qualquer forma, é um romance único, intrigante, dominante, que absorve na leitura, durante horas (e meses, já que é muito comprido) [TMA].

a presença das pinceladas, a força da luz, as nuances, que, contudo, podem-se intuir na fotografia. Apesar de não ter o “quadro”, mas somente a “fotografia”, o leitor não duvida em definir *Grande sertão: veredas* “um romance único, intrigante, dominante” e que, devido à sua grande extensão e complexidade, se torna um texto que leva o leitor a permanecer nas suas veredas durante muito tempo. Nota: 4/5:

\*\*\*

## F)

A leitora Rò, com as suas palavras, nos leva diretamente ao Renascimento italiano, afirmando que em *Grande sertão: veredas* o homem é artífice do próprio destino. Esta frase nos faz lembrar logo o seu autor original, o filósofo humanista italiano Giovanni Pico della Mirandola, o qual, na sua conhecida *Oratio de homini dignitate*, exalta o homem, sobretudo pelo seu livre arbítrio, ou seja, a capacidade – ou possibilidade – de escolher o seu caminho, podendo-se tornar um bruto, parecido com demônio, ou um anjo, parecido com Deus:<sup>83</sup>

Sono sempre stata negata per quei libri ad alto sforzo mentale...invece mi sono ricreduta leggendo questo meraviglioso monologo di grandi passioni, guerre tra gli uomini vissute dal vecchio bandito Riobaldo alla disperata ricercata di Dio che a quanto pare esso stesso è assente. È l'uomo l'artefice del suo destino...e lui in tutte le sue vicissitudini è tormentato dal suo vivere....non sa distinguere il bene dal male...non sa se questo male è dentro o fuori dall'uomo... pare darsi risposte sulla inesistenza del diavolo ma +volte le circostanze lo riconducono al dubbio..pensa di associarsi al male per vincere il male stesso-paradosso esistenziale-alla fine capirà che i due poli sono fusi nell'uomo e che a volte le circostanze della vita ci conducono ad usare la parte + cattiva di noi per farci giustizia !!!!<sup>84</sup>

Neste momento histórico humanístico-renascentista ocorre uma revalorização do homem na sociedade e na cultura em geral, pois cada homem

---

<sup>83</sup> Embora compreendamos o ponto de vista da leitora, sabemos que, muitas vezes, a ideia presente em *Grande sertão: veredas* é exatamente oposta ao que ela afirma.

<sup>84</sup> 'Nunca tive jeito para ler livros de grande esforço mental... porém, mudei de ideia, lendo este maravilhoso monólogo sobre grande paixões, guerras entre homens vivenciados pelo velho bandido Riobaldo à busca desesperada de Deus, que parece ser ausente. É o homem artífice do próprio destino... ele em todos os momentos é angustiado pelo seu viver... não sabe distinguir entre bem e mal... não sabe se este mal está dentro ou fora do homem... parece dar-se respostas sobre a inexistência do diabo, mas muitas vezes as circunstâncias o levam de novo a duvidar. Resolve se associar ao mal para vencer o próprio mal, paradoxo existencial. No final, compreenderá que os dois polos estão dentro do homem e que, às vezes, as circunstâncias da vida nos levam a usar a parte mais malvada para obter justiça!!!! [TMA].

é dono da própria vida, das próprias forças e não está submetido à vontade de Deus, assim como se pensava durante toda a Idade Média, situação na qual o homem não poderia determinar o rumo da sua existência. Lendo sobre guerras, paixões e uma busca de Deus – o qual parece não participar dos sofrimentos humanos –, Rò alega que o protagonista Riobaldo, este velho “bandido”, não sabe mais distinguir entre o Bem e o Mal, procura uma resposta e não entende se poderá encontrá-la dentro ou fora de si, até chegar à conclusão, típica da concepção renascentista, que tudo está dentro e fora do homem e que é o próprio homem que pode e deve escolher o seu caminho, inclusive quando, para obter justiça, resolve procurar a parte mais malvada, “os crespos do homem”, para solucionar seus problemas. Descobrimos que, na dimensão perversa do ser humano, não é o diabo que vige – como supõe Riobaldo no começo do romance – mas o que “existe é o homem humano”, como ele compreende depois da *travessia* e que a nossa leitora corrobora no seu comentário, se referindo à visão do homem renascentista.

A leitora também declara que nunca teve tino para ler livros que precisassem de grande esforço mental, digamos assim, de uma peculiar capacidade cerebral, mas lendo o romance – definido por ela “um maravilhoso monólogo” – sem dificuldade nenhuma, consegue chegar até o fim, participando das aventuras e das elucubrações do protagonista Riobaldo. Com certeza, Rò seria considerada por Guimarães Rosa uma perfeita leitora da obra dele, pois, com efeito, é o próprio escritor que confessa ao tradutor Bizzarri: “Como eu, os meus livros, em essência, são 'anti-intelectuais', defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, da megera cartesiana”.<sup>85</sup>

Quem considere o escritor mineiro um dos tantos intelectuais, idólatras do racionalismo, da ciência como remédio para todos os problemas, estaria enganado, pois, apesar de ser um médico e, de consequência, um cientista, Guimarães Rosa dá absoluta prioridade à intuição, ao lado irracional do ser humano, à dimensão mais profunda do ser. Se, de fato, o monólogo do protagonista de GSV, que corre através das seiscentas e oito páginas do

---

<sup>85</sup> Veja-se: *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 90.

romance não chega a ser uma sessão intensiva e em única dose de psicanálise, com certeza representa, também como esta, um procedimento para a investigação de processos mentais que são talvez impenetráveis por qualquer outro caminho de investigação, permitindo o brotar da dimensão mais oculta do ser humano. O escritor-médico João Guimarães Rosa sempre quis examinar as profundezas da alma humana, para captar seus mistérios e tentar, quiçá, curar as próprias e alheias feridas. Parece quase que a profissão de médico que foi aparentemente abandonada logo depois de dois, três anos que a exercia, substituída pela carreira diplomática, de fato mudou só na fachada, já que o Doutor Rosa continuou, em silêncio, a praticar a sua pesquisa de indagação do homem e de eventuais curas para sará-lo de suas doenças invisíveis. Através da fala de Riobaldo, o médico mineiro nos revela os caminhos percorridos por ele, as intuições alcançadas, mostrando-nos um homem depurado de toda aquela aparelhagem fictícia com a qual a racionalidade costuma vesti-lo. Rosa, graças as “revelações” de Riobaldo entrega à humanidade um novo espelho, dentro do qual ela pode se olhar na sua essência, sem falsos filtros.

Concluindo, Guimarães Rosa, em perfeita sintonia com o neoplatônico Pico della Mirandola, nos fornece uma nova leitura do platônico *Mito da Caverna*, pois, assim como na nova visão do mundo de Pico o homem é “artífice do próprio destino” – cumprindo um salto ontológico e tornando-se livre das correntes ideológicas da Igreja Católica –, também o homem que emerge do GSV é dono de si mesmo, ou pelo menos, consciente de que tudo o que o guia consiste em forças internas a ele e que “o diabo não há”, mas só o homem com todas as suas fraquezas.

\*\*\*

## G)

Gil, através de números, declara o amor por *Grande sertão: veredas*. Lido quatro vezes nos últimos vinte anos, torna para ele a leitura mais importante de todas.

Forse la mia lettura più significativa degli ultimi 20 anni! Riletto almeno 4 volte in diversi periodi vi ho sempre trovato qualcosa in più. Poesia di sentimenti e di riflessioni universali sulla vita, storia di amore non capito, con uno sfondo di vita selvaggia e dura che non offusca comunque l'umano sentire. All'inizio richiede un po' di costanza, prima di capire l'ambiente ed i personaggi; consiglio di leggere senza fretta e di rileggere.<sup>86</sup>

É o primeiro comentário que enfatiza a importância de praticar uma leitura demorada e repetida, para se familiarizar com o texto, o ambiente, as personagens. Gil colocou em prática o que afirmavam os nossos antepassados latinos, que “repetita iuvant”, isto é, que os conceitos, quando expressos mais de uma vez, são melhor compreendidos.

Vale a pena lembrar que GSV tem um público que poderia ser dividido em três grupos: os que nunca leram o texto (público potencial), os que o leram e um terceiro grupo: aqueles que, depois de ler, no máximo, oitenta páginas – consideradas pelos críticos quase uma introdução, um preâmbulo, embora muito longo, à história *vera e própria* –, resolveram abandonar a leitura, pois se perderam pelas veredas narrativas, por causa da multidão de personagens bizarros, pelo ambiente “hostil e árido” no qual se passam os acontecimentos e

---

<sup>86</sup> ‘Talvez a leitura mais significativa dos últimos 20 anos! Relido pelo menos 4 vezes em períodos distintos, sempre encontrei alguma novidade. Poesia de sentimentos e reflexões universais sobre a vida, história de amor incompreendido, com um pano de fundo de vida selvagem e dura, que não ofusca o humano sentir. No começo (o livro) requer um pouco de constância, antes de entender o ambiente e os personagens; sugiro ler sem pressa e reler’ [TMA].

pela linguagem peculiar usada ou, melhor, cunhada por Guimarães Rosa, a qual torna a leitura mais difícil. O segredo para superar este empecilho, afirma Gil, é fazer uma leitura demorada e, depois de terminada esta, repetir outras vezes, para compreender cada vez mais e melhor o que de belo e precioso se esconde atrás desta aparência tão pouco convidativa. Este leitor demonstra colher a riqueza multiface do texto, apontando a presença de poesia, de aforismos sobre a vida, da complexidade e mistério do amor, em um contexto de vida primitiva e, diríamos, primordial, em cujo cenário se realiza o teatro humano, com todas as suas problemáticas, seus sofrimentos, suas conquistas. Mais uma vez, o romance ganha a nota 5/5.

\*\*\*

## H)

Este oitavo comentário, brevíssimo, fala da terra mágica do sertão, do amor, da coragem, da honra e da “perene precariedade” na qual vive o homem do sertão, evidenciando a grandeza deste livro, todavia sem apresentar elementos de muito interesse, para os nossos objetivos. O autor se assina como Giuash e dá nota 5/5:

Gran libro; un inno al coraggio, la voglia di riscatto, la difesa dell'onore immersi in un perenne senso di precarietà, intrisa di dubbi esistenziali ed amore per una terra magica.<sup>87</sup>

\*\*\*

---

<sup>87</sup> 'Grande livro; um hino à coragem, à vontade de superação, à defesa da honra, imersos em uma perene sensação de precariedade, embebida por dúvidas existenciais e amor por uma terra mágica' [TMA].



## I)

Vincenzo, depois de ter decantado o valor do livro, capaz de contar a história de um homem e da terra onde ele vive, um sertão “mágico”, se detém, falando sobre a originalidade do estilo, caracterizado – a seu ver – pela capacidade de produzir um fluxo narrativo ininterrupto, que deixa o leitor sem fôlego. Neste sentido, não há dúvida que o tradutor Edoardo Bizzarri soube manter este estilo, tornando possível para o leitor italiano experimentar a mesma sensação que provou o leitor brasileiro.

O leitor observa também que, apesar do copioso fluxo de palavras durante centenas de páginas, o que mais importa nunca é dito explicitamente, sendo necessário captá-lo, lendo nas entrelinhas e que cada leitor pode e deve dar a sua pessoal interpretação, porque no texto não há uma verdade absoluta, pois, em cada acontecimento que apresenta a narração, o autor não chega a uma conclusão unívoca, mostrando e demonstrando que existem tantas pequenas verdades e que é preciso considerá-las todas para poder, pelo menos, intuir uma “verdade maior”. É por isso que Riobaldo-Rosa afirma, falando de religiões, “bebo água de todas as fontes” e se o compadre Quelemém – que encarna a visão espírita da vida – parece ter a palavra final em relação aos assuntos metafísicos, sabemos que o escritor Guimarães Rosa tinha um interesse muito amplo pelo aspecto espiritual da vida, não permitindo, apesar das inúmeras tentativas, catalogá-lo em uma específica confissão religiosa:

Sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo escrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita: antes, talvez, como o Riobaldo do “G.S. :V.” , pertença eu a todas. E especulativo, demais. Daí, todas as minhas constantes preocupações religiosas, metafísicas, embeberem os meus livros. Talvez meio existencialista-cristão (alguns me classificam assim), meio neoplatônico (outros me carimbam disto), e sempre impregnado de hinduísmo (conforme terceiros). Os livros são como eu sou.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> Eduardo Bizzarri, op. cit, p. 90.

L)

Parece-nos muito peculiar o comentário de Giorgio, pois, primeiro ele relata que descobriu o romance *Grande sertão: veredas* numa feirinha de livros de rua, casualmente e o que chamou sua atenção foi o título que, segundo ele, apresentava uma sonoridade arcaica, misteriosa; mas decidiu ler efetivamente o livro depois de muitos anos. Na hora de postar a sua anotação no blog, confessou a vontade de voltar a ler o texto, devido à saudade de se enveredar mais uma vez nas páginas repletas de tristeza e melancolia. Resta para nós um mistério: Giorgio afirma que conseguiu realizar um sonho, graças à leitura do romance, o qual lhe deu força para realizar um seu desejo profundo, contudo, não nos é dado saber de qual se trata: em sintonia com o espírito rosiano, temos que ler entrelinhas e nos deixar levar pela intuição, cada um guardando a sua verdade. Giorgio termina a sua glosa, atribuindo ao romance dois adjetivos categóricos: “magnífico e irrenunciável”. Nota: 5/5 (13-02-2004)

Un libro per me epocale: dalla sua casuale scoperta su una bancarella attratto dal titolo dal suono arcano, fino alla effettiva lettura molti anni più tardi. Ora torna la nostalgia di riavventurarmi tra le sue pagine intrise di malinconica dolcezza. Perché dalle sue pagine ho tratto la materia per concretizzare un sogno. Magnifico e irrinunciabile.<sup>89</sup>

\*\*\*

---

<sup>89</sup> ‘Um livro para mim fundamental; desde a sua casual descoberta em uma feirinha, atraído pelo título do som arcano, até à efetiva leitura, muitos anos depois. Agora volta a saudade de me aventurar de novo nas suas páginas, repletas de saudosa doçura. Porque, através suas páginas, puxei a matéria para realizar um sonho’. [TMA].

## M)

Finalmente, chegamos ao último desta série de onze comentários, os quais, embora sejam pouco elaborados e quase todos casuais, postados sem um demorado estudo e análise – a diferença dos que seguirão, os quais apresentam um nível mais profundo e estruturado de análise – têm a peculiaridade de serem os únicos que se encontram no site italiano de livros, o mais conhecido e acessado, colocados logo depois da ficha técnica da versão italiana do romance GSV, ficha que o site oferece para todos os livros registrados nele. Justamente pelo fato de serem os primeiros representam, talvez, um *incipit* ideal.

Com o nome insólito de Hennie, a leitora compara a atmosfera do romance aos filmes do grande diretor e roteirista de cinema italiano Sergio Leone, conhecido principalmente por aquele gênero especificamente italiano de cinema definido “spaghetti-western”.<sup>90</sup> A consideração desta leitora nos parece uma interessante intuição, pois Sergio Leone criou um estilo *ex novo* neste como em outros gêneros cinematográficos nos quais atuou. Nos filmes western – ou, dito à brasileira, de faroeste – tradicionais, todos os personagens são praticamente perfeitos, diríamos, quase desumanos, enquanto que o diretor italiano apresenta – pela primeira vez neste gênero peculiar de cinema –, personagens que são, de fato, anti-heróis, demonstrando, deste modo, um acentuado realismo. Constatamos que os protagonistas dos seus filmes aparecem quase sempre descuidados, meio sujos, são expertos, com personalidades complexas e problemáticas, enfim, realmente assimiláveis aos personagens de GSV, com a complexidade de um Medeiro Vaz, a perversidade de um Hermógenes, a brutalidade dos Catrumanos ou a introspectividade do próprio Riobaldo.

Para um italiano como o autor deste trabalho, esta associação é mais que compreensível, pois o mundo sertanejo, com seus jagunços, seus moradores, sua pobreza e, sobretudo, seu cenário geográfico, não pode ser comparado diretamente a nenhuma realidade próxima ou remota no tempo e

---

<sup>90</sup> Mais uma vez, percebemos um rebaixamento da obra, na percepção da leitora, embora consideramos interessantes para os nossos fins as suas considerações.

no espaço, precisamente italiana, que lembre, de forma consistente, o primeiro. Por isso, a leitora, espontaneamente, associou o ambiente e as personagens do romance ao mundo imaginário criado pela arte do diretor italiano, não encontrando, no mundo real ao seu redor, nada ou ninguém que poderia levar à memória a realidade presente na narrativa apenas descoberta.

Este testemunho corrobora a nossa ideia de partida, segundo a qual o mundo lírico-narrativo apresentado pelo escritor mineiro possui uma identidade geográfica, linguística e cultural tão peculiares, que é impossível assimilá-las a qualquer realidade do mundo cultural italiano e, de certa forma – ainda que de modo menos marcado – àquela do Brasil em geral, pois, apesar dos pontos de contato entre as várias regiões, não é plausível uma identificação absoluta entre o mundo fechado e peculiar de Minas Gerais e as outras realidades, tanto urbanas como interioranas.

Para encerrar este primeiro rótulo de depoimentos, aproveitemos as palavras de sabor exótico escolhidas pela leitora Hennie, a qual, não sabendo como definir melhor o romance, conclui, afirmando que “este belo livro extravagante” tem “um sabor de banana madura”: imagem metafórica, com certeza, exótica e original. Nota: 4/5<sup>91</sup>

\*\*\*\*\*

---

<sup>91</sup> <http://www.ibs.it/code/9788807810428/guimaratilde;es-rosa-jo/grande-sertao.html>

### 3.4 Giuseppe Pontremoli

Visitando o site de Giuseppe Pontremoli<sup>92</sup>, nos deparamos com uma figura singular, um homem que dedicou a vida aos livros, à literatura, especialmente àquela infantil, aos contos, sobretudo àqueles que conservam a característica da oralidade, e às crianças, tendo trabalhado também no ensino básico como professor. Além do ensino, ele teve uma prolífica atividade como crítico literário, poeta, ensaísta e contista. Apesar de não ter atingido uma notoriedade muito ampla – ao contrário, por exemplo, de Gianni Rodari –, ele foi muito apreciado por todos aqueles que tiveram a oportunidade de conhecê-lo, tanto no âmbito escolar, como naquele editorial, sendo uma pessoa muito comunicativa e humana. Nasceu em 1954 na cidade de Parma, mas viveu e trabalhou sempre em Milão, onde faleceu, prematuramente, em 2004.

Desde o começo do seu depoimento sobre *Grande sertão: veredas* podemos perceber o traço lúdico e bizarro que o caracterizava, estando acostumado a lidar todos os dias com as crianças. Relata de uma brincadeira semisséria que costumava fazer, quando conhecia alguém que lhe parecia especialmente interessante e que poderia conhecer, talvez, o romance de Guimarães Rosa: iniciava, de repente, a citar, de memória, frases extraídas de GSV, como, por exemplo: “vertentes do viver”; “viver é muito perigoso”; ficar calado é que é falar nos mortos”; “o corpo não translada, mas muito sabe, adivinha se não entende”; e também gostava de citar – sem que o interlocutor soubesse que se tratava de uma citação literária –, um trecho bastante conhecido da obra de Rosa, que mostra uma visão da vida e da morte muito peculiar, próxima à concepção espírita, encarnada no romance pelo Compadre Quelemém:

---

<sup>92</sup> [http://www.giuseppegpontremoli.it/pontremoli\\_primeiras\\_estorias.htm](http://www.giuseppegpontremoli.it/pontremoli_primeiras_estorias.htm)

Mire, veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam, verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra montão. (GSV, p. 23)

Pontremoli admite que, na maioria das vezes, a reação do interlocutor era de desconforto, quase de medo, porém, raras vezes, aconteceu que alguém proferiu da própria boca as palavras do “santo nome” de João Guimarães Rosa. Ele confessa que este jogo nascia do desejo de ver se mais alguém tivesse “as mesmas paixões, as mesmas obsessões, os mesmos deuses”, ou seja, ele tinha a necessidade de conhecer, descobrir outras pessoas que compartilhassem este grande entusiasmo pelo autor mineiro, entusiasmo que cultivava com especial afincamento. Sim, porque Pontremoli declara, neste seu relato, ter três autores prediletos, entre os tantos que encontrou durante uma vida feita sobretudo de leituras: o escritor e poeta estadunidense Herman Melville, o próprio Guimarães Rosa e William Faulkner, um dos maiores escritores estadunidenses do século XX, que, por uma feliz coincidência, foi traduzido para o italiano também por Eduardo Bizzarri – como nota Giuseppe Pontremoli. Ele considera os três juntos como uma “entidade diabolicamente divina, que, de maneira atormentada, torna viva a minha vida”. Parece ouvir-se um eco da linguagem rosiana, especialmente no oxímoro no qual a presença divina e aquela diabólica vivem juntas, quase como se uma realidade não possa existir sem a permanência da outra. Depois de ter declarado que esses três autores representam os escritores por ele preferidos, Pontremoli não hesita em afirmar que *Grande sertão: veredas* é o segundo texto da sua “Bíblia pessoal”, depois de *Moby Dick*.

No seu comentário, aproveita também para informar o leitor sobre a bibliografia existente em língua italiana relativa à obra de Guimarães Rosa, lembrando que o primeiro texto traduzido – extraído de *Sagarana* – foi “O Duelo”, conto graças ao qual houve o início da correspondência entre o autor brasileiro e o tradutor italiano, o qual pediu explicitamente a Rosa a permissão de verter para o idioma italiano este conto que tanto o fascinou. Pontremoli elogia, além do conto “O Duelo” e “A hora e a vez de Augusto Matraga”,

também “Buriti”, mas lamenta o fato de, naquela época, os contos terem sido publicados separadamente, porque, embora reconheça o valor absoluto de cada específico conto, tem consciência de que a obra é um conjunto, digamos, inseparável e que a escolha do autor, ao colocar vários contos em um livro só, tem o seu significado estético e poético preciso. Nós sabemos que dos nove contos que compõem *Sagarana* só os primeiros dois fazem parte da coletânea, enquanto que *Buriti* não. De qualquer forma, o público italiano teve que esperar até 1994 para poder apreciar a edição integral de *Sagarana*, editada pela *Feltrinelli* e traduzida por Silvia La Regina.

Giuseppe Pontremoli, o qual deixa a entender que leu tudo que foi publicado em língua italiana da obra de Guimarães Rosa até o dia da publicação do seu depoimento no seu site – sabemos que foi o ano 2003, porém a data precisa a ignoramos –, observa que no cosmo da narrativa de Rosa a presença de meninos e meninas é uma constante e percebe a universalidade do mundo descrito e criado pela pena do escritor mineiro, sentindo como tudo o que é narrado nas páginas dele é familiar, chegando a afirmar que no universo criado por Rosa a dimensão infantil é muito importante, pois “está cheio de meninos e rapazes este nosso grande sertão”.

Giuseppe Pontremoli sabe quão grande a importância de ler livros e, ainda mais, de contar histórias, aliás, como ele diz, imitando Rosa, “estórias” – ele foi também um ativíssimo contador de histórias –, reais ou inventadas que sejam, e que através desta lúdica e pedagógica atividade é possível criar mundos imaginários, ampliando a fantasia, os conhecimentos, estimulando a sua curiosidade pelo desconhecido e conservando a memória de todos os pequenos – ou grandes – ouvintes. Este *maestro*<sup>93</sup> italiano, que dedicou a sua existência à relação entre literatura, leitura, educação e o mundo das crianças, intuiu que a produção de João Guimarães Rosa era orientada ao “homem humano”, de uma forma tão autêntica e profunda, que, embora os textos sejam de uma sofisticação e um requinte excepcionais, tanto do ponto de vista estético-linguístico quanto daquele semântico, a dimensão do mundo infantil é preservado em toda sua beleza e singeleza, confirmando, mais uma vez, a universalidade da obra rosiana, não somente pelo fato dela perpassar através

---

<sup>93</sup> Em italiano, “maestro” quer dizer “professor de ensino básico”, entre outros significados.

de diferentes culturas, mas também por ter explorado a alma humana desde o seu primeiro estado: a infância.

\*\*\*\*\*



### 3.5 Uma estrela para o meu céu

É este o título do depoimento que estamos prestes a comentar, postado no seu blog por Rosella Pristerà, apaixonada pelo Brasil, pela sua cultura, pelo seu povo e, naturalmente, pela sua literatura. Apesar de ter uma formação acadêmica de tipo bancário-econômico – como podemos descobrir, junto com outras informações interessantes sobre ela, através do seu *Curriculum vitae*, presente em seu site profissional<sup>94</sup> –, Rosella desenvolveu um especial interesse pela cultura brasileira e, devido a isso, costuma viajar para o Brasil com frequência, para conhecê-lo melhor e vivenciar em primeira pessoa momentos de vida que só através do contato direto podem ser experimentados. Diferentemente da língua inglesa, a qual domina perfeitamente, da língua portuguesa só tem um conhecimento básico, que não lhe permitiu ler em original o *Grande sertão: veredas*. A sua história relativa à maneira de como teve contato pela primeira vez com esta obra é bastante original e, conforme à visão da obra de Rosa sobre os acontecimentos da vida, foi um encontro casual, um percurso entre tantos quantos são as veredas que se apresentam no nosso caminho. Enfim, embora ela tivesse tentado causar este encontro anteriormente, ele ocorreu só quando chegou “a sua hora e a sua vez”.

Rosella nos conta – em 29 de novembro de 2005, dia no qual coloca este seu depoimento no seu blog – que no ano anterior, em uma das suas habituais viagens ao Rio de Janeiro, foi justamente à procura do romance de Guimarães Rosa em duas das suas livrarias preferidas da cidade, a “Livraria da Travessa” e uma outra, que se encontra no Paço Imperial, famoso e prestigioso centro cultural do Rio. Ela afirma que foi uma sorte não tê-lo encontrado, pois, depois de algum tempo, encontrou, casualmente, na biblioteca da sua casa italiana, um exemplar, em italiano, de GSV, sem saber de onde tivesse surgido. Considerou este encontro um “caso fortuito”, pois foi suficiente ler somente as primeiras duas páginas para entender que nunca poderia ler o texto em língua portuguesa. Mais uma vez um leitor (neste caso, leitora), teve a imediata percepção – como aconteceu também ao autor deste trabalho no seu primeiro encontro com o romance de Rosa – que estava lendo uma obra traduzida,

---

<sup>94</sup> [http://www.econ-pol.unisi.it/opts/CV/CV\\_Pristera.pdf](http://www.econ-pol.unisi.it/opts/CV/CV_Pristera.pdf)

experimentando aquela sensação de *estranhamento*, que só acontece quando um tradutor sabe manter o espírito original da obra, tanto do ponto de vista linguístico-terminológico, conservando, quando necessário, termos em original, como narrativo, diegético, permitindo ao leitor de ouvir e sentir um ar diferente, exótico, algo alheio ao próprio mundo, o qual é feito de sonoridades, cores e paisagens familiares.

Rosella afirma que a beleza que encontrou no romance foi algo insólito e que fazia muito tempo que não a experimentava. Evidencia também que, conquanto seja uma história complexa, até com um final surpreendente, o que “ficou na sua alma são as descrições dos lugares e dos pensamentos”, enfim, dito com outras palavras, a visão do narrador Riobaldo-Rosa com a sua maneira peculiar de ver o mundo, os fatos da vida, os homens e a relação entre eles, que fizeram com que a leitora italiana experimentasse algo profundo e incomum, tão verdadeiro, apesar de ser uma ficção, ao ponto de conseguir tocar as cordas do seu coração e determinar uma nova viagem para o Brasil. Com efeito, o título original deste depoimento é em português, *Uma estrela para o meu céu*, e Rosella explica, ao longo do seu comentário o porquê: “A primeira estrela-guia que escolhi para a minha viagem no Brasil é João Guimarães Rosa, porque acabei de ler sua obra mais conhecida, *Grande sertão: veredas*, e fiquei impressionada. Muito impressionada.”

Ela afirma que, depois de ter lido o romance de Rosa, não teria mais a mesma visão sobre o Brasil e que, a partir daquele momento, um olhar mais consciente lhe permitiria de compreender melhor as histórias do povo brasileiro. Rosella, na época tentou até encontrar a versão em português na internet – ela confessa que tem uma descontrolada paixão pela internet e gosta de aproveitar todos os seus recursos – sem sucesso. No final do seu texto, resolve colocar alguns trechos do romance de Guimarães Rosa, para os leitores do seu blog terem uma ideia do encanto de GSV, na elaborada recriação do tradutor Edoardo Bizzarri.

\*\*\*\*\*

### 3.6 O homem provisório

Franco Cordelli, autor deste depoimento<sup>95</sup>, é um escritor, ensaísta e crítico teatral italiano e assíduo colaborador do prestigioso cotidiano de Milão *Corriere della sera*. É justamente na função de crítico teatral que, em 18 de maio de 2008, publica uma resenha no cotidiano milanês, na ocasião de um espetáculo teatral, inerente à obra *Grande sertão: veredas*. O espetáculo é *O homem provisório*, peça dirigida por Cacá Carvalho como livre adaptação ao romance de Guimarães Rosa. Devido a uma parceria da Casa Laboratório para as Artes de São Paulo com o Teatro de Pontedera, localidade próxima à mais conhecida cidade de Pisa, o espetáculo foi encenado para o público italiano. Cordelli, depois de ter desaprovado totalmente a leitura cênica da obra rosiana, aproveita para contar a própria relação com este romance. Já no título do artigo por ele publicado, não hesita em definir GSV um romance *cult* e explica aos leitores que, no exercício da sua função de crítico teatral, quase sempre o que o estimula a assistir uma peça de teatro é ou o nome do diretor ou a companhia que representa o espetáculo, porém muito raro é o caso no qual a determinar a sua escolha é o próprio autor do texto encenado, como aconteceu nesta ocasião. Cordelli explica que duas foram as razões principais: quando, em 1970, logo depois da primeira publicação do romance na Itália, apresentada – ele evidencia – “na celeberrima tradução de Edoardo Bizzarri”, tenta ler o livro, mas, depois de um número exíguo de páginas, não consegue continuar a leitura; e porque, segunda razão, vendo a peça no teatro, espera ter um estímulo capaz de despertar um novo interesse pela leitura de uma obra que lhe parecia de relevante valor. Apesar de não ter gostado da representação teatral, a qual, além da dificuldade objetiva de se representar o romance de Rosa, era reduzida a algo banal e que pouco tinha a ver com o texto-fonte, Cordelli se detém em comentários interessantes sobre o texto, objeto de nosso estudo.

---

95

[http://archivistorico.corriere.it/2008/maggio/18/banditi\\_che\\_cercavano\\_anima\\_co\\_9\\_080518050.shtml](http://archivistorico.corriere.it/2008/maggio/18/banditi_che_cercavano_anima_co_9_080518050.shtml)

Nos vinte dias sucessivos à representação teatral resolve ler, metodicamente e apaixonadamente, o romance até o fim, descobrindo como ele é “maravilhoso”, um romance “fluvial, cheio de lama, magmático, escrito em voz alta, intenso, uma obra da qual muitos falam, mas que poucos chegaram a ler realmente.

Parece que esta característica de *Grande sertão: veredas* ter um público dividido em quem leu a obra inteira, quem leu só uma parte e quem ainda não leu nem um pouco, mas que pretende um dia fazê-lo não é uma realidade exclusiva do Brasil, mas também da Itália, como aprendemos pelas palavras de Franco Cordelli.

Ele recorda que vários seus colegas, como, por exemplo, o escritor e acadêmico germanista Claudio Magris, o filólogo e crítico literário Cesare Segre, o escritor Michele Mari ou também o valioso tradutor Andrea Landolfi, afirmam, peremptórios, que o seu romance preferido é *Grande sertão: veredas*. É interessante vir ao conhecimento do fato de que, também fora do Brasil, esta obra conquiste cada vez mais leitores entusiastas, os quais escolhem como texto preferido justamente o romance do escritor mineiro. Se no Brasil um fenômeno como este pode ser mais facilmente compreendido, pois a figura e a obra de Guimarães Rosa no Brasil são universalmente conhecidos e reconhecidos, tanto pelos especialistas como pelo público em geral, na Itália, onde não existe uma fortuna crítica que possa corroborar as “boas impressões” do leitor comum, esta realidade testemunha de como a grandeza e a universalidade deste *capolavoro* permitam capturar, já depois de um primeiro contato, leitores que elejam esta obra como preferida na pessoal lista de livros venerados.

Cordelli descreve estes bandidos, os jagunços, que vivem neste sertão, como homens que estão todos contra todos, e que, mais que procurar uma total liberdade, tanto a do poder político, atuado pelo Estado, como aquela exercida pelos seus rivais, estão em busca da própria alma – como recorda o subtítulo do artigo escrito por ele, “Os bandidos que procuravam a própria alma” – percorrendo, através das veredas narrativas do romance, mil percursos, no tempo e no espaço, chegando, porém a um único ponto de convergência: a revelação da verdadeira identidade de Reinaldo-Diadorim, um

deus negro que, inesperadamente, se transforma – segundo a leitura de Cordelli – “como no filme de Glauber Rocha, em um diabo louro, que para viver no sertão tinha assumido o semblante de um guerreiro macho”. Parece, chegando ao epílogo da narração, que todos os mistérios se solucionam: os opostos se encontram, não há diabo e não há desejos errados, mas só o homem humano, ou seja, provisório.

### 3.7 Línguas

Não obstante Raquel, autora deste comentário, seja brasileira, nos resultam interessantes as suas reflexões a respeito do romance de Rosa, pois ela mora na Itália, conhece bem, além do português, o idioma italiano e possui as duas versões de GSV, a original e a versão em italiano, na sua biblioteca.

Ela conta que, em determinado momento, enquanto pensava no valor da amizade, lembrou de um trecho do livro, no qual Riobaldo fala a respeito deste assunto. Movida por essa repentina curiosidade, foi pegar o livro, aliás, os dois livros, na estante, à procura da frase que veio à tona na sua memória:

Amigo, para mim, é só isso: é a pessoa com quem a gente gosta de conversar, do igual o igual, desarmado. O de que um tira prazer de estar próximo. Só isso, quase: e todos sacrifícios. Ou – amigo – é que a gente seja, mas sem precisar de saber o porquê é que é. (GSV, p. 180)

Comparando o texto original de Guimarães Rosa com a versão de Edoardo Bizzarri, Raquel percebe que, a seu ver, a tradução usa uma linguagem muito formal, que não é propriamente a língua falada pelo jagunço Riobaldo, homem do sertão de Minas Gerais, o qual emprega um jargão típico do seu povo, da sua terra. Nós fomos verificar o trecho traduzido por Bizzarri<sup>96</sup>, e de fato, o que encontramos é uma tradução válida, na qual talvez só tenha um pequeno deslize, quando Bizzarri, no lugar de traduzir “do igual o igual” à forma correspondente em italiano desta expressão, resolve traduzir com a expressão que corresponderia, mais ou menos, ao português: “de igual para igual”. Raquel nota essa pequena falta do tradutor italiano, que, pelo menos nesta expressão idiomática, renovada na prosa rosiana, não soube propor ao leitor italiano uma novidade linguística à altura do texto original. São pequenos detalhes, mas tudo tem o seu valor, ainda mais considerando a maneira de

---

<sup>96</sup> ‘Amico, per me, è solo questo, è la persona con cui ci fa piacere conversare, da eguale a eguale, disarmati. Uno che si prova piacere a stargli vicino. Solo questo, quasi: e tutti i sacrifici. Oppure – amico – è esserlo, ma senza avere bisogno di sapere perché lo si è’.

escrever de Guimarães Rosa, onde cada frase e até cada palavra registrada nas suas obras são fruto de uma reflexão e meditação demoradas.

Embora Raquel ressalte essa pequena lacuna, tem consciência de que “a tradução de Bizzarri é valiosa, porque encontra soluções interessantes para [traduzir] a língua especial de Guimarães Rosa”.

Prestes a viajar para o Rio e Salvador, Raquel, que tinha programado de levar *Vidas secas*, para fazer uma releitura deste livro que tanto aprecia, decide, mudando de ideia, de “levar somente o Sertão. As duas versões”.

\*\*\*\*\*

### 3.8 IL grande sertao

É este o título – acrescentado do artigo italiano masculino singular “IL” e privado do til na palavra sertão – que um apaixonado de literatura, Massimo Bianco, coloca à sua disposição sobre o romance de nosso interesse, no site italiano denominado “Trucioli savonesi”<sup>97</sup>, onde por “trucioli” se entende uma lasca de madeira que sobra durante o processo de trabalho da própria madeira, enquanto que “savonesi” quer dizer relativo à cidade de Savona, que se encontra na região da Ligúria, no norte da Itália. Enfim, um nome que parece querer mostrar certa humildade de parte de quem escreve e publica neste site. De fato, esta denominação se refere mais explicitamente à obra em prosa *Trucioli*, escrita por Camillo Sbarbaro (1888-1967), poeta e escritor lígure, indicando, deste modo, o interesse especificamente literário por parte de quem escreve neste site.

O autor tem o hábito de publicar a cada mês uma resenha, mais ou menos formal, sobre as próprias leituras e, nesta ocasião, o livro escolhido é justamente *Grande sertão: veredas*. Depois de ter publicado já vários artigos sobre livros lidos por ele, desta vez resolve responder a uma hipotética pergunta feita pelos seus leitores: qual seria o seu romance preferido. Sem precisar de muita meditação, ele afirma, considera GSV o romance, em absoluto, preferido, já lido por ele pelo menos três vezes ao longo do tempo, apesar dele ter consciência da imensa proposta oferecida pela literatura mundial.

Massimo Bianco alega que, embora seja uma escolha totalmente pessoal, Guimarães Rosa pode ser considerado o maior escritor latino-americano do século XX e que – retomando as palavras da Stegagno Picchio – representa o Homero, o Virgílio, o Cervantes brasileiro. Devido a esta crítica unânime, a escolha dele não deveria surpreender os leitores do seu blog, ele acrescenta.

---

<sup>97</sup> [http://www.truciolisavonesi.it/articoli/numero185/bianco\\_st.htm](http://www.truciolisavonesi.it/articoli/numero185/bianco_st.htm)



De qualquer forma, o leitor de Rosa tenta explicar as razões de sua preferência, evidenciando que não é uma tarefa tão simples, pois o romance do escritor mineiro é muito distante da realidade presente na cultura e literatura italianas.

Descrevendo a história do romance, o comentarista se detém sobretudo na figura dos jagunços, os quais, não tendo um análogo no mundo cultural e literário italianos, são definidos como “mais ou menos uns bandidos, aventureiros idealistas brasileiros”. É fácil compreender, do ponto de vista brasileiro, que um jagunço é algo diferente do que foi dito pelo leitor italiano e que mais que um aventureiro, o jagunço é muitas vezes um pobre coitado, vítima de um sistema de poder muito maior do que ele, no qual ele nasce, cresce e, com frequência, morre. É verdade que no romance têm duas figuras predominantes, paradigmas para os outros jagunços, como Medeiro Vaz e Joca Ramiro e neste caso peculiar sim, podemos falar de idealismo ao estado puro, porém os outros são nada mais e nada menos do que bandidos ao serviço de um chefe, seja ele um político ou fazendeiro, seja ele um próprio jagunço, assumindo a chefia do bando.

Um caso a parte é representado pelo protagonista Riobaldo, que, apesar de ser, no presente da narração, um ex-jagunço, aposentado, já idoso, parece encarnar mais o papel do filósofo, com seus questionamentos metafísicos relativos à presença do demônio e à essência verdadeira do homem. Mas Riobaldo, como sabemos, não é só o “Professor”, o “Cezidor”, o “Tatarana” ou o “Urutu Branco”, mas talvez seja sobretudo o alter ego do Doutor Rosa, o interlocutor silente do romance do sertão mineiro, que, de uma forma intencionalmente não intelectualizada, dá vida, através dos inúmeros personagens presentes na obra, a um “mundo misturado”, metáfora do mundo inteiro, do qual é difícil colher as coordenadas e que somente passando pelo pente fino da análise metafísica dos acontecimentos e dos “causos” é possível intuir, ainda que de modo superficial, alguma pequena verdade sobre a existência e o destino do homem.

Massimo Bianco afirma que, depois de ter lido as primeiras páginas do romance, quase desistiu de continuar, sendo para ele um texto cansativo e custoso de se ler, porém, superada esta fase inicial, mergulhou na “estória”

contada por Riobaldo-Rosa, se apaixonando cada vez mais pelo mundo “exótico e belo” representado pelo sertão brasileiro, “fantástico e real” ao mesmo tempo, e se perdendo “neste incrível universo descrito de maneira tão fascinante”. Enfim, embora no começo a trama lhe resultasse demasiado intrincada, aos poucos, prosseguindo a leitura, esta última se tornou mais compreensível e instigante e o complexo imaginário do autor se revelava aos seus olhos e à sua mente.

O leitor continua o seu comentário, falando da figura de Guimarães Rosa, da sua infância no meio da natureza do interior de Minas Gerais, entre vacas e vaqueiros e uma flora típica da região, riquíssima e bem longe da paisagem rural das terras itálicas, evidenciando que este mundo descrito no romance era muito familiar ao seu autor, o qual, além de conhecê-lo por experiência direta, se tornou um estudioso apaixonado por botânica e biologia, conseguindo transpor na sua obra, de uma forma absolutamente original, suas paixões e seus interesses, como também entrar fundo na psicologia dos homens que vivem nessas terras, descrevendo-os “com extraordinária precisão e encanto”.

Massimo Bianco, neste extenso depoimento sobre *Grande sertão: veredas*, que revela o seu grande entusiasmo e identificação pela obra, observa que se é verdade que, devido à narração de caráter mítico na descrição das batalhas entre os dois bandos, os de Hermógenes e Ricardão de um lado e os de Joca Ramiro e Zé Bebelo do outro, o romance adquire uma conotação com traços marcadamente épicos, recordando os textos homéricos e virgilianos, a obra de Guimarães Rosa resulta ser completamente original e autêntica, sem parecer, de alguma forma, uma derivação mais ou menos válida dos modelos literários aos quais se inspira. Com certeza, este leitor, tendo uma bagagem literária considerável, consegue colher as referências explícitas – e implícitas – presentes no texto, sem deixar despercebida a originalidade e a riqueza ínsitas no texto rosiano.

Também a dimensão filosófica – da qual já fizemos menção antes – é considerada um elemento importante pelo leitor Massimo, o qual evidencia a presença de muitas frases – sentenças, que tornam a obra especialmente aguda e profunda, quase fosse uma coletânea romanceada de aforismos

filosóficos. Como não reparar no sentido filosófico da obra, encontrando afirmações peremptórias como, por exemplo, “o sertão é uma espera enorme”, cita o leitor.

Massimo Bianco chega a comparar João Guimarães Rosa ao escritor italiano de romances populares de aventura Emilio Salgari (1862-1911), porém só relativamente ao aspecto da aventura, pois o romance de Rosa – diz o leitor – é uma versão bem mais culta e requintada, mas quem ler a obra dele mergulha em uma grande aventura também. Contudo, acrescenta o leitor, mais oportuno lhe parece comparar a narrativa do autor mineiro ao mundo trágico e heroico típico da produção shakespeariana.

Finalmente, depois destes variados comentários sobre diferentes elementos de GSV, Massimo Bianco faz uma análise mais inerente aos nossos específicos interesses: a linguagem do autor e sua versão para a língua italiana. O leitor afirma sem perplexidades que:

E poi come sa scrivere bene Guimaraes Rosa, con quel suo stile denso, originale e inconfondibilmente personale. E come sa rendere vividi e indimenticabili i personaggi e le loro avventure. E come sa personalizzare i dialoghi. Certo che volgere come si deve questo romanzo fiume dal brasiliano all'italiano deve essere stato un'impresa improba.<sup>98</sup>

Depois, elogiando Edoardo Bizzarri, recorda o aviso de parte do tradutor, em nota introdutória, no qual afirma que transpor o mundo lírico-narrativo de Rosa para outro idioma, sobretudo se o leitor for europeu, cria algumas dificuldades quase insuperáveis, pois a linguagem do autor e o ambiente natural e humano representados na obra são tão peculiares que nada é possível ser comparado a algo que se aproxime de forma alguma a eles. Nosso

---

<sup>98</sup> E poi come sa scrivere bene Guimaraes Rosa, con quel suo stile denso, originale e inconfondibilmente personale. E come sa rendere vividi e indimenticabili i personaggi e le loro avventure. E come sa personalizzare i dialoghi. Certo che volgere come si deve questo romanzo fiume dal brasiliano all'italiano deve essere stato un'impresa improba. [TMA]

leitor demonstra saber bem que, não obstante Edoardo Bizzari tenha realizado um trabalho enorme e de grande valor, somente quem puder ler na língua original esta obra prima, conhecendo, porém, de perto a realidade representada no texto, conseguirá saborear até o fundo todas as inúmeras nuances linguísticas e culturais que enriquecem cada e todas suas páginas.

O entusiasta leitor termina a sua exposição relativa a *Grande sertão: veredas*, definindo a obra um “capolavoro tout court” e sugere a todos os leitores do seu blog de esquecer a realidade cotidiana e de “mergulhar nas intrigantes aventuras de Riobaldo de seus ferozes, porém generosos jagunços”.

\*\*\*\*\*

### 3.9 Os mais amados

Mais um blog que se ocupa exclusivamente de livros, organizado em vários tópicos, como “Narrativa italiana”, “Narrativa estrangeira”, “Clássicos gregos e latinos”, etc., contudo, um tópico é o que chama mais a atenção, denominado “Os mais amados”, no qual estão incluídos pouquíssimos livros, como, por exemplo, o *Don Quixote* e também *Grande sertão: veredas*. O nome do blog é “Lo scaffale di Piero”<sup>99</sup>, o qual, através dos numerosos livros comentados, demonstra ser um leitor contumaz, se bem não exerça a profissão de crítico literário.

*Piero*, diferentemente de outros leitores, é bastante sintético no seu depoimento deste romance brasileiro, não obstante seja este último entre os mais amados. Vale a pena reportar as palavras dele:

Un libro difficile e bellissimo. Più che un affresco è un quadro monumentale, un continente rappresentato in prosa con i colori di un dipinto. Il sertão brasiliano è la zona incolta e inospitale dell'interno del paese. Qui si svolgono le vicende narrate in un interminabile monologo dall'ex capo dei banditi, Riobaldo. Con un linguaggio parlato più che scritto procede la narrazione e si compone, tassello dopo tassello, l'immagine della comunità di scorridori del sertão e si inserisce nell'ambiente lussureggiante e indomabile che li circonda e li contiene. Passioni e dolori, sentimenti a tinte forti, ambigui e ossessivi, teneri, onesti, sinceri. L'ex capo dei banditi narra la vita del sertão, la sua gente, i suoi amori e quello che all'inizio era un romanzo di difficile lettura, diventa un'irresistibile attrazione di ogni momento libero. A distanza di tempo non si ricordano le vicende ma si sentono ancora le emozioni suscitate dalla lettura di questo grande libro.<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> 'A Estante de Piero': <http://www.amatilibri.it/Amati.htm>

<sup>100</sup> Um livro difícil e bellissimo. Mais que um afresco, é um quadro monumental, um continente representado em prosa com as cores de uma pintura. O sertão brasileiro é a região não cultivada e inóspita do interior do país. Aqui se desenrolam os acontecimentos narrados através de um interminável monólogo do ex-chefe dos *bandidos*, Riobaldo. Com uma linguagem falada mais que escrita procede a narração e se compõe, peça após peça, a imagem da comunidade daqueles que andam pelo sertão, se inserindo no ambiente exuberante e indomável que os cerca e os contém. Paixões e dores, sentimentos de tintas fortes, ambíguos e obsessivos, tenros, honestos, sinceros. O ex-chefe dos bandidos narra a vida do sertão, a sua gente, os seus amores e o que no começo era um romance de difícil leitura, se torna uma irresistível atração em cada momento livre. Com o passar do tempo, não

Temos a impressão que este comentário encontraria a aprovação do mesmo João Guimarães Rosa, pois não tem desperdício de palavras, porém analisa com clareza e precisão o romance, considerando as múltiplas dimensões dele. O leitor, logo no começo, atribui dois adjetivos ao romance: difícil e belíssimo, acrescentando, quase no final do depoimento que, embora o primeiro impacto com a obra tivesse sido complicado, superada esta fase, a leitura era retomada por ele em cada momento a disposição, sendo, evidentemente, a história contada muito atraente, como também a maneira de contá-la.

*Piero*, depois de ter comparado o estilo de retratar certo Brasil de parte de Rosa a um “quadro monumental”, evidencia a capacidade do escritor de usar uma prosa repleta de cores, através de uma linguagem – ou talvez seja melhor falar de linguajares, devido à riqueza e variedade de registros linguísticos recriados ao longo de toda a narração – que se refere mais à oralidade que a um texto propriamente escrito. Riobaldo, o narrador, é definido “bandido”, pois, como já temos comentado, a palavra *jagunço* e tudo o que é subjacente a ela não faz parte do mundo cultural italiano e, de consequência, tampouco deste leitor.

Lendo o romance, *Piero* intui o trabalho de análise histórica e social feita por Guimarães Rosa, percebe a importância e peculiaridade da linguagem usada pelo autor, porém, demonstrando uma aproximação a obra de tipo não cerebral, mas humana e sensível, consegue captar a dimensão sentimental – e não sentimentalista – da obra, através de todas as paixões mais profundas que se materializam durante o correr da narração. É por isso que, no final do seu depoimento, este leitor admite que, tendo passado bastante tempo desde a leitura de *Grande sertão: veredas*, embora não recorde todas as “estórias” narradas no romance, as emoções suscitadas pela leitura continuam vivas.

---

se lembram os acontecimentos, mas ainda se sentem as emoções suscitadas pela leitura deste grande livro. [TMA].

### 3.10 O Brasil era o meu destino

Quem assina este depoimento é Franco Vicenzotti, diretor do Instituto Italiano di Cultura do Rio de Janeiro que, como indica o título deste seu relato<sup>101</sup>, descreve como o Brasil se tornou o destino dele.

Ainda criança, ouvia “fábulas terríveis e maravilhosas sobre o Brasil”, contadas pelo seu avô paterno, o qual, nos primeiros anos do século XX, do Nordeste italiano resolveu se mudar para o Brasil, em Santa Catarina, onde trabalhou a serviço de um fazendeiro “para desbravar o mato”. Depois de ouvir “estas estórias” do avô, o qual, depois de três anos resolveu voltar na Itália, o doutor Vicenzotti teve outro encontro com o Brasil, bem mais marcante: a descoberta do romance *Grande sertão: veredas*. O diretor italiano afirma que uma pesquisa mundial, realizada entre mil críticos literários, indicaria GSV como o romance do século XX que – juntos com *Cem anos de solidão* de Márquez – mais fez sonhar os jovens estudantes europeus, mostrando “novas fronteiras de liberdade e espaços de sonho”, através do realismo mágico latino-americano. Também pensa que, pelo fato ser escrito em uma língua considerada minoritária, isto é, o português, este romance não teve um sucesso maior, como, por exemplo, ganhar o Premio Nobel. O leitor recorda de quando leu pela primeira vez o romance:

[...]sulla splendida traduzione di quel Bizzarri, ex collega a São Paulo, di cui molti anni dopo avrei fatto pubblicare il “Carteggio con Guimarães Rosa”. Questo era senza dubbio un altro segno importante che il Brasile era nel mio destino, anche se allora non avevo la più pallida idea che molti anni dopo - come collega di Bizzarri -sarei diventato Direttore dell’Istituto Italiano di Cultura di Rio de Janeiro.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> <http://www.comunitaitaliana.com.br/colunas/colunaVicenzotti.html>

<sup>102</sup> [...] através da esplêndida tradução daquele Bizzarri, ex-colega em São Paulo, do qual muitos anos depois eu faria publicar “A Correspondência com Guimarães Rosa”. Este era sem dúvida outro sinal importante que o Brasil era o meu destino, embora naquela época ainda não soubesse nem de longe que muitos anos depois eu me tornaria diretor do “Istituto italiano di Cultura” do Rio de Janeiro [TMA].

Descobrimos, através das palavras do próprio Vincenzotti, que foi justamente ele quem permitiu a todos os aficionados e pesquisadores da obra de Guimarães Rosa ter contato direto com a interessantíssima troca epistolar entre o escritor mineiro e o tradutor italiano<sup>103</sup>, graças à qual, pela generosidade demonstrada por Guimarães Rosa nas suas declarações, foram desvendados muitos segredos relativos à maneira do escritor-poeta criar a sua prosa tão original.

É interessante conhecer a experiência do diretor italiano, o qual, só depois de um mês que tinha se mudado para Rio de Janeiro, resolve, “com grande arrogância”, ler GSV em português. Apesar do amor incondicional que suscitou a primeira leitura em italiano muito tempo antes, depois de três anos da primeira tentativa de leitura da obra em português, o leitor conseguiu chegar somente à página 20, compreendendo, por isso, que nunca poderia completar o texto em língua original. De resto, Franco Vincenzotti é consciente que a linguagem usada por Guimarães Rosa é muito peculiar, sendo ela “barroca, regionalista, técnico-científica”, com muitas gírias, enfim, de muito difícil acesso para um estrangeiro que se apreste a enfrentar uma tarefa prazerosa, porém reservada a poucos, representada por uma leitura da obra atenta e capaz de colher todas ou pelo menos muitas das nuances linguísticas apresentadas por meio da prosa poética do escritor de Minas Gerais.

O diretor italiano, em referência à linguagem típica de Guimarães Rosa, compara esta capacidade criativa àquela do engenheiro e escritor italiano, Carlo Emilio Gadda (1893-1973), uma das grandes personalidades literárias do ‘900 italiano, sobretudo relativamente a duas obras dele: *O conhecimento da dor* e *Aquela confusão louca da Via Merulana*. E justamente neste segundo romance que podemos observar alguns pontos em comum com o romance de Rosa. Com efeito, este romance policial, ideado pelo autor em 1945, mas publicado na sua versão definitiva só em 1957, assim como o romance de Rosa, usa uma mistura de linguagens, cada uma com um registro diferente, do mais popular ao mais burguês e sofisticado; não tem um verdadeiro protagonista, a não ser o personagem Ingravallo que tenta, em vão, de dar uma ordem ao caos das coisas, que, contudo, continuam caóticas; não tem um

---

<sup>103</sup> Troca à qual dedicamos um capítulo inteiro deste trabalho (capítulo II).



ponto de vista unívoco – nem mesmo o do autor – criando, desta forma, uma polifonia narrativa, na qual nem uma voz, tanto a do autor como aquela dos personagens, prevalece sobre as outras<sup>104</sup>, assim como acontece também com Riobaldo-Rosa e os personagens por ele descritos.

Através dos nossos conhecimentos de literatura italiana e as sucessivas quanto necessárias pesquisas de aprofundamento, nos parece que a comparação feita pelo doutor Vicenzotti é muito apropriada, pois Carlo Emilio Gadda parece ser, de fato, o escritor italiano que mais diretamente apresenta alguns elementos na sua composição narrativa que recordam o trabalho de Guimarães Rosa. Embora reconhecemos esta similitude, não podemos não ressaltar a enorme disparidade entre os dois. Com efeito, Gadda, no seu romance, recria múltiplos níveis de escritura, com referências, por exemplo, a escritores do tamanho de Alessandro Manzoni, ou, em outros trechos da obra, usa expressões típicas do dialeto burguês ou também popular, enfim, tenta, através de um trabalho bastante elaborado, de dar vida ao “pasticciaccio”<sup>105</sup> não somente linguístico, mas também humano, representando, deste modo, a vida do homem com todos seus limites e contradições.

Outro é o trabalho de João Guimarães Rosa. Como temos já comentado a este propósito em mais de uma ocasião nesta pesquisa, o escritor mineiro, recuperando a oralidade da fala sertaneja, consegue aproveitar o conhecimento dos inúmeros idiomas, antigos e modernos, que dominava, além de ressuscitar palavras do português obsoletas e arcaicas, dando especial atenção tanto ao elemento puramente fonético, como àquele semântico e produzindo, ao longo de todo o romance, quase mil neologismos, resultado inverossímil, porém, real, mais relevante ainda se considerarmos que não foi um mero jogo de palavras, mas que este fenômeno linguístico-literário criado por Guimarães Rosa está dentro de um projeto estético mais amplo e abrangente.

---

<sup>104</sup> A este propósito veja-se o que foi dito na página 15, nota 5 deste trabalho.

<sup>105</sup> “Pasticciaccio”, em italiano, é o pejorativo da palavra “pasticcio”, que quer dizer algo confuso, malfeito. Se no romance o “pasticciaccio brutto”, isto é, feio, é referido literalmente a um homicídio que acontece na história contada, metaforicamente representa a vida do homem, algo, segundo Gadda, ambíguo e desarmônico.

Para concluir, o diretor Franco Vicenzotti afirma que recebeu a chave de leitura para poder entrar na dimensão mágica do *Grande sertão: veredas* do diplomata, poeta e historiador brasileiro Alberto Da Costa e Silva: “se abandonar ao ritmo e à música das palavras do texto de G. Rosa; não se obtém uma compreensão racional, mas íntima, profunda, subconsciente”.

\*\*\*\*\*

### 3.11 Joao Guimaraes Rosa: Grande Sertao (1954)

O nome do site é, de por si, já muito eloquente: euphonia<sup>106</sup>. Talvez não tenha um termo mais apropriado para se referir à obra de Guimarães Rosa, pois a etimologia de “eufonia” nos diz que é formada de duas palavras: “eu” que, em grego antigo, quer dizer “bem” ou “bom” e “phoné”, cujo significado é som, enfim, uma palavra especial, a qual, tanto na linguística como na música, pode ser resumida neste conceito: o efeito prazeroso produzido pela sonoridade de uma ou mais palavras. Sem dúvida alguma, *Grande sertão: veredas* se pode considerar uma obra eufônica, pois o elemento estético – junto com aquele poético – sempre teve uma importância considerável na hora de compor, por Guimarães Rosa e, embora o autor tenha escrito – porém sem permitir que se publicasse – somente um livro de poesia pura, *strictu sensu*, isto é, *Magma*, toda a sua produção literária, devido ao alto nível de sofisticação desta, não deixa de ser uma composição poético-musical.

O blog se ocupa, justamente, de música, de cinema e de literatura e o título do depoimento que nos interessa, se limita a colocar o nome completo do autor, o título da obra, assim como é publicado em língua italiana e, entre parêntesis, o ano de publicação, porém com dois anos de antecedência em relação ao ano verdadeiro de publicação no Brasil. O autor, cujo nome é Anthony, posta o seu comentário em 23 de outubro de 2006.

Parece que o leitor, na hora de escrever as suas impressões de leitura, estava ainda impregnado do mundo poético e metafísico que exalam do romance de G. Rosa, pois o texto de depoimento, que não vai além de umas vinte linhas, ademais de ter uma espessura filosófica, apresenta um tom de caráter poético e inicia e se conclui com uma frase que é um leitmotiv do romance, isto é: *O senhor sabe... viver é muito perigoso.*

*Anthony* aborda o romance desde uma perspectiva ontológica, onde o ser humano, na sua pequenez, se depara com um ser obscuro, incorpóreo,

---

<sup>106</sup> <http://euphonia.splinder.com/post/9655542/scrivere-joao-guimaraes-rosa%253B-grande-sertao-1954>

metafísico, que chega a ser um *não ser*, mas que, no entanto, parece existir mais que qualquer outra coisa.

Logo depois, usa a metáfora da paleta de madeira, usada em pintura para misturar as cores, para definir a técnica narrativa de G. Rosa, o qual, afirma o leitor, mescla, juntos com as cores, palavras nunca ouvidas antes, gerando “criaturas” que agem no limiar entre o real e o fictício, em um “afresco excessivo”, no qual homens e mulheres vivem entre o infinito e o nada. Mais uma vez, um leitor que compara o romance GSV a um quadro, sinal evidente que os jogos de *chiaroscuro*, números ao longo de todo o texto rosiano, atuam com força no imaginário dos leitores. Vale a pena lembrar que Guimarães Rosa, na suas famosas cadernetas, tinha o habito de desenhar objetos, animais ou arquiteturas com um lápis, conseguindo também usar a técnica do *chiaroscuro*, como, por exemplo, no caso da Basílica de *Santa Maria del Fiore*, em Florencia, registrado, com desenho realizado pelo escritor-desenhista mineiro, numa caderneta relativa a uma das duas viagens à Itália, feitas pelo Dr. Rosa, na época de sua atividade diplomática na Alemanha e na França<sup>107</sup>. Com certeza, a criatividade poliédrica desenvolvida por Rosa nas artes, confluía na sua produção literária, favorecendo uma criação original e influenciada por componentes alheias à circunscrita e convencional arte narrativa.

O sertão, teatro onde tudo se passa é definido pelo Anthony quase como fosse um *state of mind*, isto é, um estado da mente ou do ser, na sua dimensão metafísica, mas, ao mesmo, tempo o palco no qual a encenação da vida toma forma e, no meio dele, o Bem e o Mal, as veredas a escolher, “balançando numa rede, embaixo de um buriti”.

O Sertão, metáfora da vida, mas também metáfora de um Brasil cheio de contradições, não satisfaz o leitor ocidental com estereótipos já desgastados por uma literatura conformista, mas o prende através de um *redemoinho* de acontecimentos transbordantes de dor, sofrimento, sangue e lutas até à morte, em um fluxo narrativo que é comparável, pela força e grandeza, ao Rio São

---

<sup>107</sup> In: *Cadernos de Literatura brasileira: João Guimarães Rosa*, n.º 20 e 21, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006, p. 25.

Francisco: um fluxo torrencial, feito de palavras sem fim, página após página, que leva tudo embora, até o leitor, o qual, depois da viagem narrativa cumprida, não é mais o mesmo de antes.

*O senhor sabe... viver é muito perigoso.*

\*\*\*\*\*

### 3.12 Musibrasil

Temos escolhido de propósito este artigo, como penúltimo comentário deste capítulo dedicado especificamente à “Recepção italiana de *Grande sertão: veredas*”, pois, se o primeiro foi da estudiosa italiana Luciana Stegagno Picchio, especialista em Literatura Brasileira, este é de uma professora brasileira de origem italiana, Elaine Caramella, convidada pelo maior portal eletrônico europeu de cultura brasileira, *Musibrasil*, a registrar neste site a sua leitura sobre alguns aspectos da narrativa de Guimarães Rosa. Decidimos deixar simbolicamente o último comentário deste capítulo ao site da casa editora *Feltrinelli*, comentário que corresponde exatamente à contracapa do romance de Rosa na sua versão italiana, como veremos logo depois desta nossa análise sobre o artigo de *Musibrasil*.

Este riquíssimo portal<sup>108</sup> – cujo subtítulo é: música, palavras, imagens do Brasil – nasceu em outubro de 2001 e, ao longo desta década conseguiu se consolidar cada vez mais, até se tornar o maior ponto de referência em toda Europa para todos aqueles que quiserem saber todas as novidades sobre o Brasil, sua arte, sua cultura, seu povo. Apesar do nome se referir explicitamente à música, de fato *Musibrasil* se ocupa também de economia, política, esporte, temas de atualidade e, naturalmente, literatura.

E é próprio nesta área do site, inerente à literatura brasileira que a professora Elaine Caramella – cujo sobrenome revela as origens italianas<sup>109</sup> –, atualmente coordenadora do Curso de Arte na PUC de São Paulo, é convidada para escrever um artigo sobre três grandes escritores brasileiros do século XX: Jorge Amado, Graciliano Ramos e João Guimarães Rosa.

Sem nos determos muito sobre as reflexões feitas pela professora brasileira sobre os outros dois autores, nos limitamos a observar que, relativamente à concepção da literatura, ela considera o Amado um construtor de uma linguagem e, de consequência, de uma literatura “monológica”, enquanto que Ramos e Rosa, “apesar de ambos já terem sido também rotulados por certa crítica literária como escritores regionais”, transformaram a

---

<sup>108</sup> <http://musibrasil.net/>

<sup>109</sup> ‘Caramella’ em italiano quer dizer ‘bala doce’.

regionalidade em universalidade, onde “o dialógico se sobrepõe ao monológico”.<sup>110</sup>

É interessante esta análise sobre o romance de Rosa, feita sim por uma estudiosa brasileira – que porém é só formado em Letras, tendo mestrado em Semiótica e doutorado em Arquitetura<sup>111</sup> –, mas direcionada especialmente a um público italiano. O interesse reside sobretudo na oportunidade dos leitores italianos do romance de Rosa poderem tomar conhecimento direto sobre alguns elementos da obra em um texto escrito por uma professor brasileira, mas publicado em língua italiana<sup>112</sup>. Deste modo, a falta de crítica literária, produzida em Brasil sobre o romance e seu autor, mas não traduzida para a língua italiana, vem assim favorecida por esta breve, mas importante análise sobre GSV.

Elaine Caramella define de “laboratório” o texto romanesco de Rosa, através do qual o autor pôde fazer uma “experimentação de linguagem” única, na qual o escritor conseguiu se preocupar com a “microestrutura” de cada palavra, porém não esquecendo a “macroestrutura” da narração, criando um texto híbrido por natureza, sendo, ao mesmo tempo, poesia, epopeia, romance e até – acrescentamos nós – ensaio histórico, sociológico, psicológico, geográfico e botânico.

A estudiosa lembra da posição peculiar do leitor-ouvinte, que é a mesma do “doutor forasteiro” ao qual fala o protagonista do romance. Através desta escritura falada, expressa pela voz do jagunço Riobaldo, o leitor, em um estado de *estranhamento*, atravessa as veredas percorridas pelo jagunço, encontrando, quem sabe, as mesmas dificuldades que o Riobaldo encontrou, só que agora transformadas pela “tortuosidade” intencional criada pela pena do escritor mineiro. É por isso que a professora Caramella propõe para o leitor uma paráfrase de leitmotiv da obra, isto é: *Ler é muito perigoso*.

É interessante, a este propósito, uma comparação inédita que a estudiosa faz, preocupando-se com a dificuldade de traduzir Guimarães Rosa

---

<sup>110</sup> A este propósito, veja-se: Bakhtin, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. SP, Forense, 1981.

<sup>111</sup>

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4784803E9>

<sup>112</sup> De fato, como pode ser verificado no site, este é o único caso no qual o texto é produzido nos dois idiomas: italiano e português.

para outro idioma: considera o autor mineiro, ou melhor, o seu texto difícil como um texto do maior representante da corrente literária italiana do “verismo”, o escritor Giovanni Verga (1840-1922).

Das várias comparações feitas entre o escritor brasileiro e algum representante da literatura italiana, acreditamos ser este o único caso no qual tenha o escritor Verga como possível autor comparável ao escritor mineiro.

É verdade que Verga utilizou algumas técnicas narrativas bastante originais para sua época, como, por exemplo, o “discurso indireto livre”, através do qual, no romance mais conhecido dele “*I Malavoglia*”, publicado em 1881, além da voz do protagonista, se ouve uma voz que não é propriamente a de um autor esterno, portador de uma própria linguagem e de uma própria cultura, mas é a voz do povo, com os seus registros linguísticos dialectais. Este elemento é peculiar a todo o romance de Verga, e, com esta solução inovativa, o leitor não distingue mais quando está falando um personagem e quando é a voz narradora que fala, transformando esta última em mais uma personagem do romance.

Também outra técnica usada e que de fato nos lembra o romance de Rosa, como também a obra do escritor russo Dostoievsky, é a “técnica da impessoalidade”.

Através deste recurso narrativo, o autor, não querendo ser de alguma forma um juiz expressando suas ideias morais ou religiosas, se limita a descrever os acontecimentos, sem levar o leitor a alguma posição ética, mas mostrando os fatos na sua crueza e realidade. Enfim, Giovanni Verga, como também Riobaldo-Rosa, não quer e sabe que não pode ser onisciente, mas favorece uma narração coral, onde nem um ponto de vista prevalece, mas todos têm o mesmo valor, transformando o texto em um caleidoscópio, onde todas as vozes dos personagens, inclusive a da voz narradora, formam uma polifonia. Mais uma vez, lembramos das reflexões feitas pelo estudioso russo Mikhail Bakhtin em relação a este específico tema, como também parece interessante lembrar que uma obra como *Os irmãos Karamazov* tinha sido publicada só dois anos antes, em 1879.



Também a linguagem de Verga tem suas peculiaridades, pois o autor escolhe usar formas simples, populares, genuínas para dar voz aos seus personagens e não opta por um narrador culto, evitando uma cesura narrativa entre o autor e/ou narrador e os personagens.

Correndo risco de sermos monótonos e tendo a certeza de não querer tomar partido a favor do nosso autor objeto de estudo, mais uma vez podemos afirmar a unicidade e até incomparabilidade de João Guimarães Rosa e sua obra, tanto *Grande sertão: veredas* como qualquer obra precedente ou sucessiva a esta, com nenhum dos autores da literatura não somente brasileira, como italiana.

Também neste caso, em que a professora Caramella justamente compara a dificuldade de traduzir tanto Verga como Rosa, analisando mais em profundidade os dois autores e as respectivas obras, percebemos, sem, claro, diminuir o valor de cada específico escritor, que Rosa realmente conseguiu percorrer um caminho literário único, resultado de um processo extremamente sofisticado, no qual elementos entre os mais disparados se encontraram e mesclaram, dando vida a uma obra originalíssima: elementos linguísticos, em primeiro lugar; estudos abrangentes muitas áreas do saber; uma vida feita de viagens pelo mundo, as quais, sem dúvida, ampliaram bastante o conhecimento do Doutor Rosa sobre os povos e seus costumes; os estudos de medicina quando ainda era um adolescente e, certamente, a leitura onívora e sapiente que praticou ao longo de toda sua relativamente breve, porém intensa existência. O que falta nesta lista extemporânea é com muita probabilidade o mais essencial: aquela capacidade, quem sabe inata, ínsita no escritor mineiro, de criar, inventar “estórias” da sua terra, o sertão mineiro, metáfora do mundo inteiro, continuando, com excelsa maestria, aquela arte fabulatória típica da região de Minas Gerais, com seus contadores de histórias, mas que João Guimarães Rosa soube elevar a um patamar extremo, oferecendo aos leitores do Brasil e do mundo uma literatura inigualável.

\*\*\*\*\*

### 3.13 O livro

Para concluir essa panorâmica sobre a recepção da obra *Grande sertão: veredas* na Itália, realizada através de vários e variados comentários deixados registrados por leitores de diferente formação literária e cultural, porém todos italianos – salvo pouquíssimos casos de pessoas brasileiras ligadas de qualquer forma à Itália –, decidimos colocar a apresentação presente no site da casa editora *Feltrinelli*<sup>113</sup>, que coincide exatamente com a contracapa do volume em língua italiana e que, claramente, foi escrito pela maior esperta italiana de literatura brasileira: Luciana Stegagno Picchio.

Devido à finalidade, como também ao limitado espaço da contracapa do romance de Rosa, a apresentação é bastante breve, ao contrário da recensão “Uma micro-epopeia” escrita, em 1985, também pela estudiosa italiana em ocasião da nova impressão do romance, na revista *L'Indice*, na qual ela se detém de forma bem mais extensa, como temos comentado em precedência<sup>114</sup>.

O primeiro ator ou agente da obra, isto é, o protagonista, não é considerado nem um dos personagens, tampouco o próprio Riobaldo, mas é o *sertão*, descrito como um “fabuloso altiplano do profundo Brasil”, sertão que é – nas palavras de Stegagno Picchio – deserto, terra seca e inculta dos Campos Gerais, no qual, de repente, aparecem palmeiras gigantes que tornam mais verde a região. Mas, lembra a professora italiana, o sertão é também um espaço mágico, onde, através das suas veredas, passam todos os tipos de homens, dos santos eremitas aos bandidos, homens pequenos com nomes aparentemente importantes e as boiadas; enfim o homem sertanejo e todos os animais que convivem com ele.

Mas a grandeza de Guimarães Rosa, diz Stegagno Picchio, é ter sabido transformar, elevar, este “teatro de gesta rusticanas” em uma metáfora do mundo, na qual estes indivíduos “provisórios e paradigmáticos” que vivem nele levam consigo uma própria pequena verdade. Para mostrar isto ao leitor, o autor-demiurgo Rosa utiliza um instrumento que em suas mãos se torna poderosíssimo: a linguagem. Uma linguagem criativa, fortemente expressiva,

---

<sup>113</sup> [http://www.feltrinellieditore.it/SchedaLibro?id\\_volume=673536](http://www.feltrinellieditore.it/SchedaLibro?id_volume=673536)

<sup>114</sup> Veja-se página 77.

que se realiza no tecido vivo do dia a dia, nas conversas cotidianas destes personagens rústicos e heroicos ao mesmo tempo, obrigando o leitor a compartilhar desta criação para poder acompanhar o enredo, a história narrada, ou melhor, as “estórias”, sendo, de fato, o enredo nada mais que um intrincado labirinto de fatos, acontecimentos, que se perdem através das infinitas veredas do romance, até se reencontrarem todas no epílogo do livro, esclarecendo melhor ao leitor o sentido mais profundo representado por este “mundo misturado” que é o sertão mineiro descrito por Rosa.

Interessante, a este propósito, nos parece a reflexão feita pelo escritor Sérgio Andrade Sant’Anna e Silva, em depoimento registrado no texto editado pela Editora Nova Fronteira, em ocasião da primeira publicação de *A boiada*, em novembro de 2011, o registro escrito das famosas cadernetas que o Doutor Rosa levou durante a viagem pelo sertão em 1952, preenchendo-as de anotações preciosas, que se tornariam a base documental para criar, nos anos sucessivos, as duas obras monumentais *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*:

Entrar no *Grande sertão: veredas* é uma aventura. Aquela linguagem de Guimarães Rosa vai levando o sujeito não só para uma história que é uma aventura do sertão mineiro, ela vai aprofundando cada vez mais dentro do ser. A gente para dizer “dentro do ser brasileiro” poderia falar “o ser brasileiro”, “a metafísica brasileira”, “o mineiro”... Tem uma raiz mineira, mas qualquer coisa da língua portuguesa. E o Guimarães Rosa costuma pegar raízes de outras línguas também, do tupi ou mesmo de matrizes africanas. Ele vai colocar você cada vez mais no interior não só do sertão, mas no interior de sua mente. Você vai viajando, viajando, viajando e há de si descobertas pessoais... sobre o mundo, sobre todas as pessoas, sobre Deus, sobre o Diabo. Porque no fundo o livro também é uma luta entre Deus e o diabo, o monólogo do Riobaldo é saber do pacto que ele fez com o diabo, se ele vendeu a alma ou não.

O impressionante é que isso só é possível através daquela linguagem, é ela que abre essa perspectiva de você compreender as coisas de outras maneiras.<sup>115</sup>

Também para Sérgio Andrade é a linguagem a porta necessária pela qual precisa-se passar para se abrir a novas dimensões. Mais uma vez vale citar uma das frases-aforismos de Guimarães Rosa, para o qual “a linguagem é a única porta para o infinito”. Ele sabia disso e queria, com toda a força, mostrá-lo para os seus leitores.

A estudiosa italiana faz também menção às referências implícitas no texto que influenciaram a sua narrativa, especialmente o filósofo Platão com seu *Mito da caverna*, recordando – como também afirma Sérgio Andrade – que o homem é também “caverna-sertão interior” lugar privilegiado da eterna luta entre o Bem e o Mal, Deus e o seu oposto: o Demo.

Riobaldo-Rosa, conclui Stegagno Picchio, leva o leitor, desde a primeira linha do romance, dentro um redemoinho narrativo sem fim, contando ao leitor-ouvinte a própria história e revelando-lhe o sertão que leva dentro do seu coração.

A estudiosa italiana, pegando emprestadas as palavras do próprio Guimarães Rosa, afirma que “às vezes, um livro é maior do que o próprio autor” e também que GSV é “um livro mágico e consolatório”, acrescentando que talvez este romance de Rosa seja “o dom maior que a América Latina do realismo mágico tenha feito a uma Europa de dessecado cerebralismo”.

---

<sup>115</sup> In: *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra*. A.A.V.V. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro: 2011, p. 85.

## CAPÍTULO IV

### GRANDE SERTÃO: VEREDAS À ITALIANA

E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia.<sup>116</sup>

Dante, *Convivio*, Tratado I, capítulo VII, verso 14

Repetita iuvant.

#### 4.1 A tradução de Bizzarri: uma, entre infinitas veredas

Neste último capítulo, queremos comentar alguns detalhes da tradução em língua italiana de *Grande sertão: veredas*, discutindo algumas das suas peculiaridades.

Como preâmbulo, lembraremos a editora que acolheu uma obra de tal qualidade, seu contexto histórico e sua presença atual na cultura italiana, seu fundador, suas livrarias e seu site; também nos deteremos na observação do livro físico, com sua capa e ilustração; mais uma vez retomaremos, nesta ocasião com mais primor, a advertência do tradutor aos leitores italianos, colocada no começo do livro, como também falaremos sobre o importante e insólito glossário, realizado pelo tradutor Bizzarri; dignos de especial exame serão também o seu título e seu subtítulo em língua italiana. Além de outros detalhes interessantes para os fins da nossa pesquisa, serão evidenciados alguns aspectos específicos do próprio texto traduzido, os quais revelam ao leitor que possa ter acesso e compreensão da obra nos dois idiomas, português e italiano, alguns limites da tradução para a língua italiana que,

---

<sup>116</sup> 'Porém saiba cada um que nenhuma coisa, harmonizada através de ligação musical, pode-se transmutar da sua fala a outra, sem romper toda sua doçura e harmonia'.

embora seja de altíssimo nível, apresenta algumas perdas, umas inevitáveis, que definiríamos fisiológicas, e outras bem compreensíveis, mas que, contudo, para o olhar atento do leitor bifronte, poderiam ser evitadas, sem dúvida alguma, por parte do tradutor.

Antes de entrar na análise específica do texto traduzido, momento sem dúvida de certa relevância, seria interessante apresentar a identidade peculiar da casa editora italiana – e suas origens – que publicou o livro, que é nosso objeto de estudo: *Grande sertão: veredas*.

O fundador, Giangiacomo Feltrinelli<sup>117</sup>, que nasceu em 1926 e faleceu, de morte violenta, em 1972, é considerado, com razão, um dos maiores editores italianos do século XX. Além de exercer esta profissão, foi um ativíssimo militante político, um intelectual da esquerda italiana, apesar – ou, quem sabe, devido a isso – de provir de uma família nobre e muito rica.

Em 1954 fundou, em Milão, a casa editora, que leva o seu próprio sobrenome, Feltrinelli, lançando, logo em seguida, duas obras primas da literatura internacional, *Doutor Jivago* (1957), do escritor russo e premio Nobel, Boris Pasternak e *Il gattopardo*, do aristocrata siciliano Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1958), dois romances que, claramente, tiveram um grande sucesso de crítica e vendas também na Itália e que decretaram o sucesso e o prestígio da casa editora, mantidos até hoje.

Fato curioso e talvez casual, porém a escolha de publicar por parte do editor estas duas obras específicas define perfeitamente a identidade intelectual e política do Giangiacomo: de um lado, suas origens aristocráticas, como no caso do autor siciliano, de outro, sua ligação à cultura russa – como o autor do *Doutor Jivago* –, com sua ideologia comunista, ideologia que ele manteve durante toda a vida e que concretizou através de escolhas editoriais, como, por exemplo, a ampla publicação de autores do chamado “terceiro mundo” ou também a militância política que o levou a ações de luta armada e até a morte prematura, causada pela explosão de uma bomba. Acontecimento, este último, que, se oficialmente foi declarado como causado pelo próprio

---

<sup>117</sup> Para aprofundar a figura do editor Feltrinelli e da sua casa editora, veja-se: <http://www.lafeltrinelli.it/>; <http://www.feltrinellieditore.it/> e, sobretudo: Grandi, Aldo. *Giangiacomo Feltrinelli. La dinastia, il rivoluzionario*. Milão: Dalai Editore, 2012.

Feltrinelli durante uma tentativa de atentado político, até hoje ninguém sabe se foi devido a uma vontade política de eliminar uma figura como ele, que, durante os anos da guerra fria, se encontrava clandestinamente com expoentes internacionais da luta comunista. Talvez a frase que melhor sintetiza a sua escolha de ser editor, para realizar suas ambições ideológicas, seja aquela expressa pelo próprio Feltrinelli, quando afirmou: “Mudar o mundo através dos livros, combater as injustiças com os livros”.

Esta propositalmente limitada pseudo-biografia sobre o editor teria o objetivo de revelar ao leitor as raízes culturais e políticas desta casa editora, que até hoje atrai numerosos leitores, sobretudo estudantes universitários, ligados à ideologia de esquerda.

A editora tem uma grande influência na vida cultural italiana, devido principalmente à sua rede de livrarias em todo o país, que chega ao número elevado de mais de 150 pontos de vendas, distribuídos em mais de 60 cidades italianas, nas quais, além de livros *veri e proprii*, é possível encontrar filmes em dvd, música em cd, videogames, etc. Vale a pena recordar a existência, no interior de todas as livrarias, de um espaço específico para encontros com os autores, eventos culturais, palestras, debates e mesas redondas, realidade que faz com que as livrarias *Feltrinelli* representem na Itália, o espaço físico e metafísico de caráter cultural de maior e fácil acesso para todos aqueles que tenham interesse pelo objeto-livro e a tudo que tenha relação, direta ou indiretamente, com o mundo editorial; também para aqueles – como frequentemente acontece com os jovens estudantes – que não tenham recursos econômicos consideráveis, sendo todos os eventos oferecidos pelas livrarias *Feltrinelli* a caráter completamente gratuito e com cadência quase semanal.

Durante rápida pesquisa informal, realizada em Roma em fevereiro de 2012, pudemos verificar que a edição italiana do romance de Guimarães Rosa está presente em todas as cinco filiais da capital, - no setor dedicado à Literatura -, divididas por ordem alfabética dos nomes dos autores e nas quais, constatamos, existe também uma placa com os dois sobrenomes do escritor mineiro. Este fato revela a notável importância do autor no contexto livresco italiano, sendo estas placas de número muito reduzido com respeito à

quantidade elevadíssima de autores presentes em tais acervos. Além disso, nas livrarias *Feltrinelli*, graças às ilhas específicas, nas quais o cliente tem um acesso facilitado ao catálogo oferecido – sendo os livros deitados e com a capa visível –, é possível ter uma visão de impacto direto de alguns títulos, colocados por áreas temático-literárias, como, por exemplo, “Escritores Latino-Americanos” e nas quais o romance de Guimarães Rosa encontra sempre um espaço privilegiado. O livro, que tem 485 páginas de texto, mais uma de “Advertência do tradutor” e cinco de glossário, faz parte da coleção “Universale Economica Feltrinelli” e é vendida por um preço de 14 euros. Apesar de fazer parte de uma coleção econômica, o preço não é inferior àquele de um romance de qualquer outra editora italiana.

De grande valor também é o site da casa editora<sup>118</sup>, dividido por vários itens: livros, e-books, música, cinema, games, gadgets, fotos e promoções, que apresenta ao leitor, além do catálogo da própria casa, os títulos mais relevantes do panorama editorial nacional e internacional e outros itens mais específicos e de menor interesse.

\*\*\*

---

<sup>118</sup> <http://www.lafeltrinelli.it/>



Embora “um livro não se julgue pela capa”, assim como afirma um dos personagens do romance *Fahrenheit 451* – de Ray Bradbury, o maior escritor vivo de ficção científica – a capa é o primeiro elemento com o qual nos deparamos. E é justamente esse “cartão de visita” da edição italiana de *Grande sertão: veredas* o primeiro elemento que analisaremos a seguir, tendo, porém, à mente as edições brasileiras, especialmente aquelas que apresentam as ilustrações de elevado porte, tanto do ponto de vista estreitamente artístico-figurativo como daquele de caráter semântico, realizadas pelo sofisticado desenhista e gravurista brasileiro de origem italiana Napoleon Potyguara Lazzarotto (1924-1998), mais conhecido pelo diminutivo do seu sobrenome, Poty.

Na edição italiana, no lugar da capa original, repleta, como sabemos, de elementos topográficos, símbolos esotéricos e místicos, palavras mais ou menos herméticas, que, como conjunto, favorecem de maneira relevante o entendimento do texto rosiano, encontramos uma reprodução de uma obra pictórica, *Bandeirantes*, do pintor e ilustrador suíço, naturalizado brasileiro, John Louis Graz (1891-1980), realizada em 1930. Não é de nosso interesse dar uma avaliação artístico-pictórica, pois, tal análise não seria pertinente ao contexto deste trabalho. Porém, considerando que o quadro mostra, como o título da própria obra já indica, três ou quatro bandeirantes – um a cavalo e outros a pé, com chapéus e armas, ocupados em alguma tarefa –, isto nos parece demasiado genérico e francamente desviante com respeito aos protagonistas do romance de Rosa: os jagunços. Sabemos que os bandeirantes eram portugueses brancos que, a partir de 1500, de São Paulo se aventuravam pelos sertões, à procura de riquezas e metais preciosos, e índios e caboclos eram colocados a serviço deles. Diferente, então, do jagunço, um homem, típico do interior brasileiro, que, através do uso das armas e da força bruta, oferecia proteção militar ao coronel, isto é, aquele homem poderoso da região, envolvido politicamente e que queria manter o seu poder através de qualquer meio, também ilegal, como justamente é representado pela figura peculiar do jagunço sertanejo.

O segundo elemento que atrai a atenção de quem, conhecendo a obra em português, observe a capa do livro na versão italiana é, inevitavelmente, o

título, incompleto na edição italiana, e a falta do subtítulo, presente na edição original brasileira. Começemos pelo título. Em italiano é apresentado como “GRANDE SERTÃO”, em caracteres maiúsculos e sem os dois pontos seguidos pela palavra “veredas”. Em uma análise rápida e superficial, poderia parecer algo pouco relevante, entretanto, a nosso ver, na segunda parte do título está presente um elemento que tem um papel fundamental não somente no desenvolvimento do enredo, mas maiormente na essência própria do romance: as veredas. Se o sertão, o grande sertão, é representado por enormes espaços sem horizontes definidos, caracterizados, muitas vezes, por territórios áridos ou semiáridos, onde a presença humana é quase insignificante, como também aquela animal e/ou vegetal, as veredas representam, ao contrario – em contraposição não só geográfica, mas também gráfica, sendo os dois pontos o elemento tipográfico que evidencia esta oposição – o lugar privilegiado no qual o homem e toda forma de vida recupera energia e onde a existência, a vida mesma, se torna possível, a despeito da escassez que se encontra ao redor destes verdadeiros oásis, que são as próprias veredas, e onde um elemento da vegetação, típico daquela região, se torna o símbolo mais característico do lugar: o buriti.

“Il diavolo per la strada, nel mezzo del vortice”<sup>119</sup>. Este seria o subtítulo do romance, se tivesse sido traduzido pelo tradutor italiano. Não nos é dado saber se esta escolha – ou, quem sabe, falha – é para ser atribuída à casa editora *Feltrinelli*, ou, mais provável, determinada por uma necessidade tradutória do próprio Bizzarri. De fato, como, creio, parece evidente a qualquer leitor, habitual ou esporádico que seja, que um subtítulo é sempre importante e, como acontece neste caso específico, muitas vezes revela ao leitor prestes a enfrentar a viagem narrativa do texto literário, elementos que diversamente poderiam permanecer ocultos durante uma considerável parte da leitura. Sabemos, tendo lido e estudado com esmero o romance rosiano, quanto o diabo e a sua presença e permanência nas coisas, na vida e nos “avessos” do homem sertanejo – e, claro, de todos os homens - sejam fundamentais em GSV e o fato do autor ter colocado este subtítulo não deixa a menor dúvida que Guimarães Rosa queria dar uma chave – ainda que um pouco camuflada – ao

---

<sup>119</sup> ‘O diabo na rua, no meio do redemoinho’.

leitor da sua mais importante criação literária. Enfim, não podemos desconsiderar esta perda tanto lamentável como inexplicável, pois, por exemplo, a diferença das centenas de neologismos que se perderam na passagem do idioma português àquele italiano e que compreendemos serem (quase) impossíveis de se traduzirem, neste caso nos quedamos perplexos e sentimos pela carência tradutória que, já presente no título, continua, incompreensivelmente, também no subtítulo. Acreditamos que, caso haja uma nova tradução na língua italiana, estas duas falhas presentes na capa do livro da edição italiana poderão ser remendadas sem a menor dificuldade pelo eventual futuro tradutor deste *capolavoro* da literatura brasileira. Mesmo assim, consideramos imperativo de nossa parte ressaltar mais uma vez o grande talento intelectual e profissional de Edoardo Bizzarri, o qual, apesar do compromisso humano e profissional, a dedicação total e a competência tanto linguística como cultural que mostrou ter, ao enfrentar tamanha empreitada, já antes de traduzir o texto *vero e proprio*, apresentou um título, digamos, encurtado e não colocou o subtítulo, reduzindo as expectativas oferecidas pelo título e pelo subtítulo do romance no idioma original. Somos humanos, imperfeitos por natureza, porém perfectíveis.

Antes de mostrar e comentar de forma detalhada os termos selecionados pelo nosso tradutor Bizzarri, listados no glossário, nos parece interessante aprofundar três elementos ou, melhor, termos que o tradutor deixou no original e que estão inseridos no glossário, mas que, contudo, nos parece não tenham sido suficientemente explicados na sua amplitude semântica e no seu valor cultural-popular da mesma forma que resultariam percebidos através de uma leitura atenta e consciente feita por um leitor brasileiro: *sertão*, *veredas* e o próprio *buriti*, que acabamos de mencionar, devido à sua importância no contexto da obra e do mundo por esta representado.

Lendo a definição/explicação do termo *sertão* no glossário redigido por Bizzarri, percebemos que, em poucas linhas, ele ilustra ao público leitor italiano o que quer dizer, segundo sua definição:

Sta a indicare, in senso ampio, le zone dell'interno, lontane dalla costa, incolte e scarsamente popolate, caratterizzate dal predominio di una natura violenta e primitiva sull'uomo e sulle opere dell'uomo.<sup>120</sup>

Embora a definição dada pelo tradutor Bizzarri seja rigorosa e, de qualquer forma, suscite, no leitor italiano, a ideia de um lugar desértico e selvagem, com certeza, nenhum italiano – ou também europeu – conhece, dentro da sua realidade geográfica e cultural, uma zona, uma área que possa, ainda que de longe, recordar um lugar que contenha em si as características típicas do território sertanejo, pois na Itália não existem espaços geográficos que apresentem uma aridez ou uma escassez de vegetação parecidas àquelas peculiares do sertão brasileiro, mineiro ou não que seja.

Falando de *veredas*, Bizzari, que já na “Correspondência” com Rosa, na hora de pedir a este último uma definição do termo “veredas”, declara que com toda probabilidade manteria este termo no idioma original – como de fato fez – se detém por vinte linhas para esclarecer da melhor maneira possível o significado desta palavra, colocando este lema em primeiro lugar do glossário, relativamente à amplitude da explicação dada. Não esqueçamos que também o próprio Guimarães Rosa, na correspondência com o seu tradutor, demora quase três páginas para dar a sua pessoal definição de “veredas”. Embora o tradutor Edoardo Bizzarri elucide ao seu leitor italiano que a palavra “vereda”, ao pé da letra, signifique “caminho”, “senda” e que, onde se encontre a presença de veredas, se possa falar de verdadeiras oásis, esquece – como acabamos de comentar nas páginas anteriores – de mencionar no título do romance esta palavra que tanto peso, semântico e narrativo, contém para que o leitor possa compreender de maneira mais autêntica o significado mais ou menos explícito insito na obra do escritor mineiro.

Enfim, para terminar esta breve apresentação de algumas palavras-chave do romance rosiano, nos parece útil colocar em primeiro plano um dos

---

<sup>120</sup> ‘Indica, em amplo sentido, as regiões do interior, longes da costa, incultas e escassamente povoadas, caracterizadas pelo predominio de uma natureza violenta e primitiva com o homem e as obras do homem’ [TMA].

verbetes fundamentais presentes no glossário da obra na versão italiana: *buriti*. Bizzari assim define este verbete:

È la palma tipica della vereda (*Mauritia vinifera*), totem e simbolo della regione, elemento essenziale e caratteristico di quel paesaggio. Le sue fibre sono impiegate per i più diversi lavori in paglia: cappelli, mantelli, stuoie, cesti; dai frutti si ricava un'eccellente conserva, la *buritzada*, e un vino liquoroso molto apprezzato.<sup>121</sup>

De fato, a explicação de Bizzari é muito pertinente, evidencia o papel fundamental que esta árvore exerce na região sertaneja, porém, sem culpar o tradutor por nada, nesta nossa análise nos parece útil também lembrar o significado etimológico da palavra “buriti” que, embora seja desconhecido, com muita probabilidade, pela maioria dos leitores brasileiros do romance, revela, no seu aspecto hermenêutico, algo digno de ser considerado: árvore da vida. Pois é, *buriti*, como nos informa Nilce Sant’Anna Martins, no seu *Léxico de Guimarães Rosa*, é uma palavra de origem tupi, *mburi’ti*, e, considerando a sua tradução, não podemos esquecer que o Doutor Rosa, além de poliglota, era um profundo estudioso de misticismo, tanto de raiz judaico-cristã, como de religiões indianas e orientais. A este propósito, sabemos que, na tradição bíblica, a “Árvore da Vida” era a árvore que, junto com a “Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal”, foi colocada por Deus no Éden, o jardim terrestre. Também na Cabala, a teosofia judaica, a “Árvore da Vida” se identifica com o próprio Deus de um lado e o Homem, como emanção da Energia Primordial, do outro. Ou seja, saber que a palavra *buriti* quer dizer exatamente “árvore da vida” nos parece importante para poder enfrentar um texto qual é *Grande sertão: veredas*, considerando que, entre outros aspectos, este é um livro de caráter metafísico, marcado pela presença quase sufocante

---

<sup>121</sup> ‘É a palmeira típica da vereda (*Mauritia vinifera*), totem e símbolo da região, elemento essencial e característico daquela paisagem. Suas fibras se utilizam para realizar muitos objetos de palha: chapéus, capas, esteiras e cestas; com a fruta se produz uma excelente geleia, a *buritzada*, e um vinho licoroso muito apreciado’[TMA].

do diabo. Não sendo explicado claramente o seu significado etimológico no glossário, o eventual leitor provido de uma bagagem cultural, digamos, místico-esotérica não pode colher esta mensagem velada na palavra “buriti”. Contudo, até mesmo qualquer leitor brasileiro, ao ler o romance em língua original, não tendo conhecimento do real sentido desta palavra, perde qualquer referência que vá além do valor botânico e geográfico da palavra.

Só para dar uma ideia geral dos vocábulos escolhidos por Edoardo Bizzari para fazerem parte do glossário, sem nos determos na definição de cada palavra presente na lista, gostaríamos pelo menos apresentar, neste capítulo conclusivo desta nossa pesquisa, todos os termos, divididos por grupos temáticos, que o tradutor italiano preferiu deixar em português também na versão italiana e que, justamente por isso, inseriu neste catálogo alfabético, presente nas últimas cinco páginas do volume italiano.

Para que o leitor deste trabalho tenha uma visão mais rápida e clara, decidimos dividir em sete grupos, começando por aquele mais amplo, as palavras que ficaram em português no texto italiano:

- Nomes botânicos: bate-caixa; bogari; buriti; caju; capim; carnaúba; crindiuva; embira; estrelas; gameleira; goiabeira; jabuticaba; jaca; jenipapeiro; macambira; macaúba; mandacaru; mangaba; murici; palmito; pequi; piassaba; pitanga; quiabo; quixaba; sapé; xaxim;

- Nomes zoológicos: ariranha; bem-te-vi; caboré; guaxe; jaó; maracanã; nhambu; piranha; sabiá; tico-tico; urubu; urutau, urutu;

- Nomes geológicos: caatinga; itamotinga; sertão; vereda;

- Nomes mitológicos: Caboclo d'Água; mão-pelada; saci;

- Nomes gastronômicos: caruru; farofa; jacuba;

- Nomes históricos: jagunço;

- Nomes folclóricos: maracatu; truque.

A prevalência de nomes botânicos e zoológicos nos lembra da grande paixão que Guimarães Rosa tinha pela natureza em geral e pelas plantas e os animais de forma específica. Porém, o que mais nos interessa, lendo todos estes termos, é perceber como muitos deles fazem parte da cultura de

qualquer brasileiro – como, por exemplo, farofa, saci, caju, mangaba, bem-te-vi, como também sertão, pitanga, urubu, maracatu, etc. – enquanto que para um italiano são palavras totalmente desconhecidas e, de consequência, desprovidas daquela carga simbólica e até emocional, baseada na experiência vivida, que pode ter um leitor brasileiro, ao ler, por exemplo, que o personagem comia *farofa* com pedaços de carne, ou que ouvia, exausto, o assoviar incessante dos *bem-te-vis*, como também que participava do *maracatu*, que, de repente, aparecia no caminho. A *trovata* de Bizzarri, talvez bizarra como o sobrenome dele, mas muito útil e pertinente, ao informar ao leitor do significado de todos estes vocábulos, revela, ao mesmo tempo, a compreensível impossibilidade por parte do tradutor de transpor linguística e culturalmente para o idioma italiano toda esta bagagem que somente um brasileiro pode entender, porque conhece diretamente a realidade representada pelo escritor. Realmente, o tradutor italiano, como, de resto, os outros que traduziram para as outras nove línguas o romance de João Guimarães Rosa, teve que procurar todos os recursos possíveis, até um inusitado como aquele de colocar um glossário no fim do texto, para tentar “traduzadaptar” um texto difícilíssimo, complexo, único, a tal ponto de fazer com que seja impossível, por parte de qualquer leitor da obra em língua italiana, não perceber que está lendo um texto traduzido, tornando o tradutor uma presença bem visível, junto com aquela do autor do romance.

Edoardo Bizzarri, na sua “advertência”, que coloca como prólogo ao texto rosiano, repete o que havia já escrito, ao publicar alguns anos antes *Corpo de Baile*, ou seja, que para qualquer leitor europeu, e, de consequência, italiano, traduzir o mundo lírico-narrativo de Guimarães Rosa é muito problemático e árduo, pois tanto a linguagem típica do escritor mineiro, como o mundo por ele representado são tão peculiares que não é possível encontrar nada parecido na linguagem e realidade europeia. Ele avisa que há uma tentativa de “fidelidade” à linguagem rosiana, no estilo, no ritmo, na criação de neologismos, na exigência poética e “com um critério completamente pessoal e arbitrário”, como o próprio Rosa sugeriria a Bizzarri na “Correspondência”, o tradutor resolve deixar nomes de pessoas e/ou lugares em português, traduzindo outros, criando, desta forma, um híbrido linguístico, que muito

provavelmente agradaria o próprio escritor mineiro, se pudesse ler GSV em italiano. Recordemos que na Itália o romance foi publicado pela primeira vez em 1970, exatamente três anos após o falecimento de Guimarães Rosa e, enquanto o tradutor alemão Curt-Meyer teve o privilégio de ter uma troca epistolar, na hora de traduzir *Grande sertão: veredas*, Edoardo Bizzarri só pôde imaginar as dicas que o escritor brasileiro ter-lhe-ia dado, baseando-se na “Correspondência” que ele teve com o escritor durante a tradução de *Corpo de Baile*. Bem melhor do que nada.

Concluindo, queremos mostrar pelo menos um, digamos, equívoco que o tradutor Bizzarri cometeu, ao longo de todo o texto reescrito em italiano, ao enfrentar a tradução de GSV: a palavra, ou melhor, a expressão “a gente”, a qual, como qualquer brasileiro sabe, todos usam com frequência e informalmente e que também no romance de Rosa é muito presente, foi traduzida de forma errada. Escolhemos esta palavra como exemplo paradigmático, para ressaltar mais uma vez como qualquer tradução em geral, e a de *Grande sertão: veredas* de forma específica, represente um trabalho intenso e árduo e que para alcançar um resultado satisfatório é preciso que o tradutor mergulhe *anima e corpo* no texto alheio, sem se limitar a compreender o significado literal das palavras, pois neste caso, com certeza, trairia o espírito do texto e a intenção do tradutor, mas procurando colher o sentido profundo escondido no fio narrativo, para poder *traducere*, isto é, levar além do idioma original e transferir para outro idioma não somente o aspecto formal, mas também a cultura, a semântica ínsitas no texto original, claro, mantendo, quando possível, as características lírico-formais presentes no original.

Como comentávamos há poucas linhas, tem uma palavra, “gente”, que aparece, como é natural, centenas de vezes no romance GSV e que é usada algumas vezes para dizer “as pessoas”, mas que na maioria das vezes, ou seja, quando é precedida pelo artigo “a”, significa exclusivamente “nós”, como qualquer brasileiro entenderia. Infelizmente, durante todo o decorrer do romance, Edoardo Bizzarri, não considerando este uso informal da expressão “a gente”, resolve traduzi-lo sempre e somente com o sentido literal e formal de “as pessoas”. Este “pequeno” equívoco fez com que, em numerosas circunstâncias textuais do romance, o entendimento final se tornasse oposto à



intenção expressa pelo texto original brasileiro, prejudicando de modo substancial a compreensão do sentido último do texto expressa nos muitos trechos em questão. Isto nos deixou muito perplexos, pois através deste período prolongado de leituras e pesquisas para realizar o nosso trabalho doutoral, tivemos o modo e o privilégio de conhecer e apreciar, aliás, admirar e muito, este grande intelectual que foi Bizzarri, o qual, ao traduzir GSV, já tinha uma grande experiência tradutória, tanto de textos escritos em língua inglesa, como de outros tantos escritos em língua portuguesa, como relatamos abundantemente no segundo capítulo deste trabalho. Contudo, apesar disso, ele não captou, não percebeu de forma alguma, que traduzir a expressão “a gente” como se significasse “as pessoas” era impensável e, por isso, mesmo sem querer, “traiu” o texto original centenas de vezes. O nosso modesto ponto de vista é que, embora conscientes da dificuldade extrema que experimenta o profissional na hora de traduzir, é preciso que o tradutor seja antes de tudo um grandíssimo leitor/intérprete – ainda mais traduzindo um escritor do calibre de João Guimarães Rosa, o qual apresenta em toda sua produção um profundo lirismo e um trabalho formal extremamente sofisticado e repleto de recursos estéticos muitas vezes inéditos –, para não cometer erros banais e “fatais” ao mesmo tempo, comprometendo irremediavelmente a compreensão adequada da mensagem contida nas linhas diegéticas da obra traduzida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para concluir este nosso *discorso*, gostaríamos de retomar a frase de Dante Alighieri, epígrafe do último capítulo, escrita há mais de sete séculos, na qual o poeta – neste caso no papel de teórico da tradução *ante litteram* – afirma que é impossível transpor para outro idioma um texto, tecido justamente em uma específica língua, que apresente uma sua peculiar harmonia rítmica e melódica, sem que se perca o seu intrínseco valor estético. De fato, Bizzarri realizou um *capolavoro*, ao traduzir *Grande sertão: veredas* em italiano, assim como o fez Guimarães Rosa, ao escrevê-lo, não se limitando a decodificar um texto para, depois, codificá-lo de novo em outro idioma, mas resolveu recriá-lo, apesar de que, como nos esclarece Dante, a harmonia ouvida e a doçura saboreada, ao ler o texto de Guimarães Rosa, não podem ser experimentadas da mesma forma, ao realizar a leitura já transformada no idioma do Mestre florentino.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTINO, Aurelio. *Le confessioni*, Milão: Mondolibri, 2002.
- ALIGHIERI, Dante. *La divina commedia*, Milão: Mondadori, 1991.
- Anais do Congresso Guimarães Rosa*, de 25 a 27 de setembro de 2006, Rio de Janeiro: UFRJ.
- ARIOSTO, Ludovico. *Orlando furioso*, Roma: Newton & Compton, 1999.
- ARISTOTELE. *Dell'Arte poetica*, ed. bilíngue grego-italiano. Milão: Mondadori, 1990.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n.40, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Retorica*, Milão: Mondadori, 1996.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis*, São Paulo: Perspectiva, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Introduzione alla filologia romanza*, Milão: Einaudi, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BARCA, Calderón de la. *La vita è sogno*, ed. bilíngue espanhol-italiano, Milão: Adelphi, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor: quatro traduções para o português*. Tradução: Karlheinz Barck. Organizadora: Lucia Castello Branco. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- BERTACCHINI, Renato. *Il romanzo del novecento in Italia, dal "Piacere" al "Nome della rosa"*, Roma: Studium, 1996.
- BEZERRA, da Silva Lino, Joselita. *Dialegoria, a alegoria em Grande sertão: veredas e em Paradiso*, João Pessoa: Idéia, 2004.
- BLOOM, Harold. *Onde encontrar a sabedoria?*, Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- BOLLE, Willi. *grandesertão.br*, São Paulo: Editora 34, 2004.
- BORGES, Jorge Luis. *Cos'è il buddismo*, Roma: Newton, 1995.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno. Ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988. (Temas. Estudos Literários, 4)
- \_\_\_\_\_, *História concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo: Cultrix, 1997.
- BUARQUE, de Holanda Ferreira Aurélio. *O dicionário da língua portuguesa*, Curitiba: Positivo, 2005.

- Cadernos de Literatura brasileira: João Guimarães Rosa*, n.º 20 e 21, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006.
- CALVINO, Italo. *Perché leggere i classici*, Milão: Mondadori, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Lezioni americane, sei proposte per il nuovo millennio*, Milão: Mondadori, 2002.
- CAMARA, Cascudo, Luís da. *Nomes da terra*, Natal: Sebo Vermelho, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. *Tempo Brasileiro*, revista n.º 4 e 5, junho-setembro 1963.
- CAMPOS, Mendes Paulo. *Brasil, brasileiro, Crônicas do país, das cidades e do povo*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura brasileira. Momentos decisivos*, São Paulo: Martins, 2006.
- \_\_\_\_\_, O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo (org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasil., 1991 (Fortuna Crítica, 6).
- CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do grande sertão*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Planeta, 1987.
- COUTINHO, Eduardo F. (Org.) *Guimarães Rosa / coletânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Fortuna Crítica, 6).
- Dossiê Guimarães Rosa*, São Paulo: USP, Revista n. 58, 2006. (Estudos avançados).
- DOSTOEVSKIJ, Fedor. *I fratelli Karamazov*, Milão: Rizzoli, 1998.
- DURAND, Gilbert. *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari: Dedalo, 1983.
- ECO, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa, esperienze di traduzione*, Milão: Mondolibri, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Sulla letteratura*, Milão: Mondolibri, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Opera aperta*, Milão: Bompiani, 2000.
- FALLEIROS, Marcos Falchero. A obra ouvinte. In: *Revista da Anpoll* n.4. São Paulo: Humanitas-FFLCH da USP, 1998, (pp. 169-184).
- FANTINATTI, Tatiana. *Mito-tradução em Grande sertão: veredas*. Tese de Doutorado. UFRJ / Faculdade de Letras, 2009.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo, tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*, Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- FREYRE, Gilberto. *Nordeste, l'uomo e gli elementi*, Milão: Rizzoli, 1970.

- FREUD, Sigmund. *Il disagio della civiltà e altri saggi*, :Turim: Boringhieri, 1975.
- \_\_\_\_\_, *Introduzione alla psicoanalisi*, Turim: Boringhieri, 1978.
- FROMM, Erich. *Psicanalisi e religione*, Milão: Edizioni di Comunità, 1979.
- GADDA, Carlo Emilio. *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, Milão: Garzanti, 2000.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso. Um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Guimarães Rosa*. São Paulo, Publifolha, 2000.
- GUIMARÃES ROSA, Vilma. *Relembramentos. João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- GUIMARÃES, Vicente. *Infância de João Guimarães Rosa*, José Olympio Ed./ INL, Rio de Janeiro, 1972
- JOYCE, James. *Ulisses*. tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro, Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- JUNGEL, Eberhard. *Dio, mistero del mondo*, Brescia: Queriniana, 1982.
- LANCIANI, Giulia. "A metodologia da tradução e o texto de Guimarães Rosa". In  
*Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 31, 1990, pp. 27-36;
- La Bibbia di Gerusalemme*, Bolonha: Edizioni Dehoniane, 1982.
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: *Guimarães Rosa*, org. Eduardo F. Coutinho, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, pp. 62-100 (Fortuna Crítica, 6).
- MACHADO, Osório Lia. *Brasile*. Milão: Fenice, 1993. (Biblioteca Latino Americana).
- MAGLI, Ida. *La sessualità maschile*, Milão: Mondadori, 2002.
- MARCHESE, Angelo. *Dizionario di retorica e stilistica*, Milão: Mondadori, 1991.
- \_\_\_\_\_. *L'officina del racconto, semiotica della narrativa*, Milão: Mondadori, 1990.
- MARTINELLI, Adriana; SANNA P. Caterina. *La lingua lacerata di Malinalli, la donna latino-americana nella storia*, Turim: ERI, 1991.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Léxico de Guimarães Rosa*, São Paulo: EDUSP, 2001.
- NUNES, Benedito. *Guimarães Rosa e tradução. In: O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva: 1969.
- OMERO. *Odissea*, ed. bilíngue grego-italiano, Milão: Einaudi, 1963.

- PAES, José Paulo. *Tradução, a ponte necessária: Aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ed. Ática, 1990.
- PAREYSON, Luigi. *Estetica: teoria della formatività*, Milano: Bompiani, 1988.
- PICCHIO, Stegagno Luciana. *La letteratura brasiliana*. Firenze: Sansoni, 1972.
- RICOEUR, Paul. *Il Paradigma della Traduzione*, (tradução: Domenico Jervolino) Brescia: Morcelliana, 2011.
- RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Escola de tradutores*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- ROSENFELD, Kathrin. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Ática, 1996. (Roteiro de Leitura).
- RUBINO, Gianfranco. *Gide, il movimento e l'immobilità*, Roma: Lucarini, 1979.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich E. *Sobre os Diferentes Métodos de Tradução*, Trad.: Margarete von Muhlen Poll. Florianópolis: UFSC: Núcleo de Tradução, 2001, p.26-87.
- SCHWARZ, Roberto, *A sereia e o desconfiado*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- SEGRE, Cesare. *Le strutture e il tempo*, Turim: Einaudi, 1974.
- SHAKESPEARE, William. *Amleto*, Turim: Einaudi, 1974.
- STEINER George. *Depois de Babel, questões de linguagem e tradução*, tradução de Carlos Alberto Faraco, Curitiba: UFPR, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. *I formalisti russi, teoria della letteratura e metodo critico*, Turim: Einaudi, 1987.
- TRENTO, Angelo. *Il Brasile, una grande terra tra progresso e tradizione*, Firenze: Giunti, 1992.
- UTEZA, Francis. *JGR: metafísica do grande sertão*, São Paulo: EDUSP, 1994.
- VIRGILIO, Marrone Publio. *Eneide*, ed. bilíngue latim-italiano, Milão: Mondadori, 1991.

## **Dicionários, vocabulários e enciclopédias**

DIZIONARIO DI TEOLOGIA BIBLICA di Léon Dufor Xavier. Torino: Marietti, 1984.

ENCICLOPEDIA DELLA LETTERATURA, a cura di Giulia Farina. Forlì: Garzanti, 1997.

O DICIONÁRIO PORTUGUÊS, Mea, Giuseppe, ed. bilíngue italiano-português, Porto: Porto Editora, 1994.

VOCABOLARIO DELLA LINGUA ITALIANA di Nicola Zingarelli, a cura di Miro Dogliotti e Luigi Rosiello(12ª ed.). Bologna: Zanichelli 1996.

VOCABOLARIO ETIMOLOGICO DELLA LINGUA ITALIANA di Ottorino Pianigiani. Firenze: Edizioni Polaris, 1991 (1ªed.).

VOCABOLARIO GRECO-ITALIANO di Lorenzo Rocci. Roma: Società Editrice Dante Alighieri, 1981 (30ª Ed.).

VOCABOLARIO LATINO-ITALIANO / ITALIANO-LATINO, Campanini G. – Carboni, G.. Torino: Paravia, 1972.

## **Revistas e periódicos brasileiros**

*BRAVO! A 2ª guerra vista por Guimarães Rosa, uma impressionante crônica do Nazismo no diário inédito do escritor.* Fevereiro 2008.

*CONTINENTE MULTICULTURAL, Guimarães Rosa: a pluralidade de veredas no Grande sertão,* Ano VIº - nº 61, janeiro 2006.

# ANEXO I

## Bibliografia de João Guimarães Rosa

### Romance

*Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011 (1ª edição).

*Grande sertão*. Milão: Feltrinelli, 1992 (5ª edição).

### Novelas e contos

*Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 (5ª edição).

*Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 (5ª edição).

*Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 (5ª edição).

*Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 (49ª edição).

*Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 (66ª impressão).

*Tutaméia: Terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 (8ª edição, 4ª impressão).

*Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

### Poemas

*Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997 (1ª ed.).

### Correspondências

*Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 (3ª edição)

*Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003 (1ª edição).

### Cadernetas

*A Boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011 (1ª edição).



## **Obra publicada no exterior**

(em ordem alfabética)

### **Alemão**

Grande Sertão: Roman. [Grande Sertão: Veredas]. Tradução Curt Meyer-Clason. Munique:DTV, 1994.

Corps de Ballet [Corpo de Baile]. Tradução Curt Meyer-Clason. Koln: Kiepenheuer & Witsch, 1996.

Das Dritte Ufer des Flusses [A Terceira Margem do Rio]. Tradução Curt Meyer-Clason. Koln: Kiepenheuer & Witsch, 1968.

Nach Langer Sechnsucht und Langer Zeit [Buriti]. Tradução Curt Meyer-Clason. Munchen:DTV, 1969.

Miguilins Kindheit. [Miguilim]. Tradução Curt Meyer-Clason. Munchen: DTV, 1970.

Mein Onkel der Jaguar [Meu Tio Iauaretê]. Tradução Curt Meyer-Clason. Koln:Kiepenheuer & Witsch, 1981.

Doralda, Die Weibe Lilie [Dão-Dalalão]. Tradução Curt Meyer-Clason. Frankfurt:Suhrkamp, 1982.

Sagarana. Tradução Curt Meyer-Clason. Koln: Kiepenheuer & Witsch, 1982.

Sagarana. Tradução Curt Meyer-Clason. Berlin: Aufbau, 1984.

Die Geschichte von Lélío und Lina [A Estória de Lélío e Lina]. Tradução Curt Meyer-Clason. Munchen: Piper, 1991.

Tutameia. Dritte Erzählungen. Tradução Curt Meyer-Clason. Koln: Kiepenheuer & Witsch, 1994.

### **Dinamarquês**

Djaevelen pa Vejen [Grande Sertão: Veredas]. Tradução Peter Poulsen. Kopenhagen:Samlerens Bogklub, 1997.

### **Eslovaco**

Vel'ká Pustatina [Grande Sertão: Veredas]. Tradução Ladislav Franek. Bratislava: Vavrín, 1980.

## **Espanhol**

La Oportunidad de Augusto Matraga [A Hora e a Vez de Augusto Matraga]. Tradução JuanCarlos Ghiano e Néstor Krayy. Buenos Aires: Galerna, 1970.

Gran Sertón: Veredas [Grande Sertão: Veredas]. Tradução Angél Crespo. Barcelona: SeisBarral, 1975.

Gran Sertón: Veredas [Grande Sertão: Veredas]. Tradução Angél Crespo. Barcelona:Alianza Editorial, 1999.

Menudencia [Tutaméia]. Tradução Santiago Kovadloff. Buenos Aires: Calicanto, 1979.

Primeras Historias [Primeiras Estórias]. Tradução Virginia Fagnani Wey. Barcelona: SeixBarral, 1982.

Urubuquaquá: Cuerpo de Baile [Corpo de Baile]. Tradução Estela dos Santos. Barcelona:Seix Barral, 1982.

## **Francês**

Buriti [Corpo de Baile, volume 1]. Tradução Jean-Jacques Villard. Paris: Seuil, 1961.

Diadorim [Grande Sertão: Veredas]. Tradução Jean-Jacques Villard. Paris: Albin Michel, 1965.

Diadorim [Grande Sertão: Veredas]. Tradução Maryvonne Laouge-Petorelli. Paris: AlbinMichel, 1991.

Hautes Plaines [seleção retirada de Corpo de Baile]. Tradução Jean-Jacques Villard. Paris:Seuil, 1969.

Les Nuits du Serrato [Corpo de Baile, volume 2]. Tradução Jean-Jacques Villard. Paris:Seuil, 1962.

Mon Oncle le Jaguar [Meu Tio o Iauaretê]. Tradução Jacques Thiériot. Paris: AlbinMichel, 1998.

Premières Histoires [Primeiras Estórias]. Tradução Inês Oseki-Dépré. Paris: Éditions A-M.Métailié, 1982.

Sagarana. Tradução Jacques Thiériot. Paris: Albin Michel, 1997.

Toutaméia [Tutaméia]. Tradução Jacques Thiériot. Paris: Seuil, 1994.

## **Holandês**

De Derde Oever van de Rivier [A Terceira Margem do Rio]. Tradução August Willemsen. Amsterdam: Meulenhoff, 1984.

Het Uur en Ogenblik van Augusto Matraga [A Hora e a Vez de Augusto Matraga]. Tradução August Willemsen. Amsterdam: Meulenhoff, 1992.

Diepe Wildernis: De Wegen [Grande Sertão: Veredas]. Tradução August Willemsen. Amsterdam: Meulenhoff, 1993.

## **Inglês**

The Devil to Pay in the Backlands [Grande Sertão: Veredas]. Tradução James L. Taylor e Harriet de Onís. New York: Knopf, 1963.

Sagarana. Tradução Harriet de Onís. New York: Knopf, 1966.

The Third Bank of the River and Other Stories [Primeiras Estórias]. Tradução Barbara Shelby. New York: Knopf, 1968.

The Jaguar and Other Stories [Meu Tio o Iauaretê]. Tradução David Treece. Oxford: Boulevard, 2001.

## **Italiano**

Corpo di Ballo [Corpo de Baile]. Tradução Edoardo Bizzarri. Milão: Feltrinelli, 1964.

Grande sertão [Grande Sertão: Veredas]. Tradução Edoardo Bizzarri. Milão: Feltrinelli, 1970.

Miguilim. Tradução Edoardo Bizzarri. Milão: Feltrinelli, 1984.

Buriti [Corpo de Baile, volume 1]. Tradução Edoardo Bizzarri. Milão: Feltrinelli, 1985.

Sagarana. Tradução Silvia la Regina. Milão: Feltrinelli, 1994.

Una Storia d'Amore [Corpo de Baile]. Tradução Edoardo Bizzarri. Milão: Feltrinelli, 1994.

Mio Zio il Giaguaro [Meu Tio o Iauaretê]. Tradução Roberto Mulinacci. Parma: Ugo Guanda, 1999.

## **Norueguês**

Sagarana. Tradução Bard Kranstad. Oslo: Gyldendal, 1998.

Den Store Sertão [Grande Sertão: Veredas]. Tradução Bard Kranstad. Oslo: Gyldendal, 2004.

## **Tcheco**

Velká Divočina [Grande Sertão: Veredas]. Tradução Pavla Lidmilová. Praha: Odeon, 1971.

Velká Divočina: Cesty [Grande Sertão: Veredas]. Tradução Pavla Lidmilová. Praha: Mladá Fronta, 2003.

## **Adaptação**

### **Cinema**

A Hora e a Vez de Augusto Matraga - Direção Roberto Santos - 1965

O Grande Sertão - Direção Geraldo e Renato Santos Pereira - 1965

Noite do Sertão - Direção Carlos Alberto Prates Corrêa - 1984

A Terceira Margem do Rio - Direção Nelson Pereira dos Santos -1994

Outras Estórias - Direção Pedro Bial - 1999

### **Televisão**

Corpo Fechado e Sorôco, Sua Mãe, Sua Filha - Direção Lima Duarte e Kiko Jaess, respectivamente; adaptações para programa Teatro 2, da TV Cultura, baseados nos contos homônimos - 1975

Sarapalha - Direção Roberto Santos; adaptação para Caso Especial, da Rede Globo, baseada obra Sagarana - 1975

Grande Sertão: Veredas - Direção de Walter Avancini; minissérie da Rede Globo, baseada na obra homônima - 1985

### **Teatro**

Grande Sertão: Veredas - Direção de Regina Berto – 1994

**Fonte:** *Cadernos de Literatura brasileira: João Guimarães Rosa*, n.º 20 e 21, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006.