

***Campo geral* de Guimarães Rosa: um exemplo de tradução mista em italiano**

***Campo geral* by Guimarães Rosa: an example of mixed translation into italian**

Raphael Salomão Khéde*

RESUMO

Esse artigo tem como objetivo destacar algumas escolhas tradutórias de Edoardo Bizzarri, em seu trabalho de tradução para o italiano de *Campo Geral*. Tais escolhas são úteis para a reconstrução da complexa criação linguística de Guimarães Rosa. A tradução, nesse sentido, pode ser vista como uma forma de crítica, a partir da conceituação de Torop (2014). O confronto entre os dois textos nos permite compreender, de forma mais minuciosa, características do estilo e da poética de Guimarães Rosa, através da análise de alguns aspectos lexicais e sintáticos da língua do autor.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; *Campo Geral*; tradução; crítica literária; análise linguística.

ABSTRACT

This article aims to highlight some translation choices, made by Edoardo Bizzarri, in his work of translating *Campo Geral* into Italian. Such choices are useful for the reconstruction of the complex linguistic creation of Guimarães Rosa. Translation, in this sense, can be seen as a form of criticism, based on the conceptualization of Torop (2014). The confrontation between the two texts allows us to understand, in a

Recebido em 27 de fevereiro de 2025.

Aceito em 4 de abril de 2025.

DOI: <https://doi.org/10.18364/rc.2026n70.1464>

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro, raphaelsalomao@hotmail.com

more detailed way, characteristics of Guimarães Rosa's style and poetry, through the analysis of some lexical and syntactic aspects the author's language.

Keywords: Guimarães Rosa; *Campo Geral*; Translation; Literary criticism; Linguistic analysis.

Introdução

Segundo Torop, existe certa afinidade entre a atividade crítica e a tradutória: por um lado, os críticos são tradutores, portanto, seja a crítica que a tradução têm uma função mediadora, com a diferença que a crítica é mais abstrata e fragmentária, ou seja, na crítica fala-se do texto, enquanto na tradução é o próprio texto a falar (TOROP, 2014, p. 24). Nesse sentido, a análise de algumas escolhas feitas pelo tradutor pode guiar a crítica sobre determinado aspecto linguístico ainda não explorado. Através do confronto entre o texto em português, *Campo Geral* (1956), e a sua tradução em italiano, *Miguilim* (1964), serão colocados em evidência aspectos lexicais e sintáticos, os quais fornecem elementos para uma análise do estilo e da língua do autor.

João Guimarães Rosa (1908-1967) começou a publicar contos desde 1929 na revista *O Cruzeiro*; em 1936, ganhou o prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras com o volume de versos *Magma*. Em 1938, concorreu ao Prêmio Humberto de Campos, da Livraria José Olympio Editora, com *Sagarana*, coletânea de nove novelas, tendo conseguido o segundo lugar, mas não a publicação senão oito anos depois, completamente remodelada. Em 1956, publica *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*, coletânea de sete novelas (entre as quais, *Campo Geral*) que, a partir da terceira edição, em 1964, serão divididas em três volumes: *Manuelzão e Miguilim*; *No Urubuquaquá, no Pinhém*; *Noites do Sertão*; em 1967, publica *Tutaméia*.

Edoardo Bizzarri (1910–1975) foi adido cultural do Consulado Geral da Itália e diretor do Instituto Italiano de Cultura de São Paulo, de 1948 a 1975. Estudioso do Renascimento, escreveu ensaios sobre Maquiavel, Guicciardini

e Lorenzo ‘il Magnifico’. Traduziu para o italiano Graciliano Ramos (*Terra bruciata*, 1961), Cecília Meireles e, sobretudo, *Duelo* (quarta novela de Sagarana), em 1963, *Corpo de Baile*, (com posterior publicação independente de *Campo Geral* e *Buriti*) em 1965, e *Grande sertão: veredas*, em 1970.

A correspondência entre Bizzarri e Guimarães Rosa vai de 1959 a 1967. A primeira carta foi escrita no período em que Guimarães Rosa acusou o recebimento da tradução de *Duelo*. Na carta de 5 de outubro de 1959, o autor brasileiro refere-se à tradução italiana como um trabalho admirável em que “nada do texto original se evaporou, nada foi omitido, tudo ficou preservado... prestigiado” (ROSA, 2003, p. 15). Três anos mais tarde, ao enviar a Bizzarri a primeira edição das *Primeiras histórias* (1962), Guimarães Rosa reforça os seus elogios, fazendo referência ao fato de a língua italiana ser pouco permeável: “é idioma que aceita pouco”, afirma o escritor. Segundo Sonia Netto Salomão:

Os comentários, aparentemente marginais, não se devem atribuir à conhecida cortesia do autor mineiro, já que contêm algumas afirmações que devem ser assumidas como premissa. Por exemplo, a constatação de que o português, principalmente na sua variante brasileira “aceitaria muito” do ponto de vista fônico e morfosintático. De fato, aceita as derivações onomatopaicas, as variações morfológicas, as chamadas “tortuosidades” do estilo roseano que, sem dúvida, apresentam grande problema para a tradução; mesmo para uma língua irmã como a italiana, língua neolatina, mas cujo contexto europeu de expressão é completamente diferente (SALOMÃO, 2012, p. 79).

Portanto, a correspondência entre Guimarães Rosa e Bizzarri, “resume bem a relação de parceria intelectual instaurada entre os dois, a partir de um trabalho de mediação cultural” (SALOMÃO, 2012, p. 98), ao trazer inúmeras informações, como ressaltou Bosi, sobre a extrema sensibilidade verbal do criador de Miguilim e sobre “aquele seu universo a um tempo real e mágico, exato até o nome preciso de cada ervinha do campo e fantástico pela sua arraigada crença no mito e na relação com a transcendência”. Na carta de 11 de outubro de 1963, Guimarães Rosa fornece várias soluções a Bizzarri. O

escritor mineiro concorda com o título *Miguilim*, “ou, talvez, qualquer coisa mais bizarra. [...] Quanto mais à vontade V. inventar, mais me alegrará” (ROSA, 2003, p. 43). A partir dessa ideia de traduzir inventando, como veremos, irá se desenvolver o conceito de *traduzadaptção*, ou “tradução mista”. As escolhas pelas quais o tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, opta representam uma poética da tradução, segundo a definição de Henri Meschonnic, pois elas iluminam o trabalho de análise crítica da língua do autor, ao indicarem as características principais da escrita literária de Guimarães Rosa, do ponto de vista lexical e sintático. Segundo Henri Meschonnic, a poética da tradução implica um ato crítico sobre, contemporaneamente, a língua e a literatura:

[...] a poética implica a literatura, e por isto impede este vício maior das teorias linguísticas contemporâneas, de trabalhar com a linguagem, separando-a da literatura, isto é, compartimentando-a, de onde os empirismos descritivistas regionais e dogmáticos sem teoria da linguagem. Aqui, a poética na tradução desempenha um papel maior como poética experimental. Então, a poética não é mais do que um homônimo daquilo que o pós-estruturalismo designa com este mesmo nome em sua descrição das estruturas narrativas. Assim a poética tem um papel e um efeito críticos (MESCHONNIC, 2010, p. 3).

Segundo Umberto Eco, o ato de traduzir pressupõe a compreensão do sistema interno de uma língua, a estrutura de um texto dado nessa língua e a construção de “um duplo do sistema textual que, submetido à certa descrição, possa produzir efeitos análogos no leitor, tanto no plano semântico e sintático, quanto no plano estilístico, fonossimbólico, e quanto aos efeitos passionais para os quais tendia o texto fonte” (ECO, 2007, p. 17-18). George Steiner defendeu a ideia de uma tradução como modelo da linguagem, focada na natureza dos processos semânticos e na investigação hermenêutica:

A “teoria da tradução” [...] é necessariamente uma teoria, ou melhor, um modelo histórico-psicológico, parte dedutivo, parte intuitivo, das operações de linguagem em si. Uma “compreensão da compreensão”, uma hermenêutica, inclui ambos. Consequentemente, não é por acaso que uma investigação metódica da natureza dos processos semânticos

se inicie com a busca de Kant por uma hermenêutica racional e com o estudo de Schleiermacher das estruturas linguísticas e da possibilidade de tradução das escrituras em hebraico, aramaico e grego. Estudar o estatuto do significado é estudar a essência e os limites da tradução (STEINER, 2005, p. 437).

A tradução para o italiano da obra de Guimarães Rosa, que se insere dentro do contexto do “Boom” da literatura da América Latina, na Europa dos anos sessenta e setenta do século passado (momento em que se intensifica a tradução da obra de Borges, Cortázar, García Márquez, Neruda, entre tantos outros), traz elementos para uma reflexão sobre a relação entre centro e periferia, entre os sistemas linguísticos e as estruturas socioeconômicas e culturais de sociedades distintas. O conceito de domesticação e estrangeirização, nesse sentido, se torna bastante profícuo para a análise da tradução e, simultaneamente, da língua do autor. Portanto, para confrontarmos o texto de Guimarães Rosa e a tradução de Bizzarri, será levada em consideração a posição de Lawrence Venturi, segundo o qual, a tradução é motivada por um reconhecimento das diferenças linguísticas e culturais, redefinindo o conceito de autoria na literatura e na lei, criando identidades receptivas à diferença cultural, exigindo abordagens diferentes no ensino da literatura e na prática filosófica.

O foco na marginalidade da tradução é estratégico. Ele supõe que um estudo da periferia em qualquer cultura pode iluminar e, até mesmo, rever o centro. Contudo, no caso da tradução, da troca transcultural, as periferias são muitas, ao mesmo tempo domésticas e estrangeiras. Elas tomam a forma das culturas marginais, assim definidas por sua posição nas estruturas nacionais ou globais, situadas em relação às línguas hegemônicas, um dialeto-padrão local e geralmente o inglês, ainda a língua mais traduzida em todo o mundo. A pressuposição principal deste livro é talvez o maior escândalo da tradução: assimetrias, injustiças, relações de dominação e dependência existem em cada ato de tradução, em cada ato de colocar o traduzido a serviço da cultura tradutora (VENUTI, 2002, p. 15).

Questões lexicais

Na advertência à tradução de *Grande sertão: veredas*, publicada em 1970, Bizzarri forneceu informações fundamentais sobre o método por ele utilizado, ao afirmar que procurou ser fiel ao ritmo, ao estilo e à “exigência poética” do autor. Ele indicou as dificuldades encontradas na transposição do mundo lírico-narrativo de Guimarães Rosa, cuja linguagem unifica a terminologia, as estruturas e as flexões regionais com as ambiciosas inovações do mundo natural:

Due elementi – si avvisava nel presentare in questa collana Corpo di ballo, e occorre qui, a ogni buon conto, ripetere – concorrono a rendere assai problematica la trasposizione in altra lingua, e soprattutto per lettori europei, del mondo lirico-narrativo del brasiliano João Guimarães Rosa: il linguaggio, che 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. Per quanto riguarda il linguaggio, si è cercato di essere fedeli in massimo grado al ritmo dello stile e all’esigenza poetica determinante le innovazioni linguistiche, più che alle sue singole manifestazioni. Quanto di queste ultime è apparso trasponibile in italiano, confidiamo non debba trovare sordo il lettore. Con criterio del tutto personale e arbitrario – molto al gusto, peraltro, di Guimarães Rosa – alcuni nomi di località e di persone sono stati italianizzati, e altri no; e alcune parole brasiliane sono state considerate come italiane, così fazenda, fazendeiro, arara (per ara, fonicamente fiacco) (BIZZARRI, 2007, p. 7).

As questões lexicais mais relevantes, do ponto de vista da tradução, são representadas, certamente, por regionalismos, nomes próprios, apelidos, nomes de lugares, de alimentos, de animais, os chamados “*realia*”. Na carta citada de 11 de outubro de 1963, Bizzarri pede esclarecimentos sobre a expressão “céu-de-Laláu”. Guimarães Rosa responde da seguinte maneira: “Confesso que a expressão existe, mas não sei de que Laláu ela vem (*cielo-dei-ladri*?). Como por lá têm a interjeição – Babau!! – para indicar que alguma

coisa levou a breca, mais ou menos como o – Kaput! – alemão, pode ser que venha daí...” (ROSA, 2003, p. 45). Esse trecho é significativo, a partir do momento que indica a enorme complexidade da criação verbal de Guimarães Rosa, cuja reconstrução é colocada em dúvida pelo próprio autor. Bizzarri segue o conselho de Rosa de “traduzadaptar”, optando por escolhas mistas, em que, às vezes, os termos são traduzidos, às vezes são deixados no original, a partir de critérios “pessoais, arbitrários e fônicos” (ROSA, 2003, p. 38). Em relação aos nomes próprios, Guimarães Rosa se dirigiu a Bizzarri da seguinte maneira:

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

Em relação aos nomes próprios e às palavras compostas, Bizzarri opta por traduzir parte do sintagma, como no seguinte exemplo: “Vereda-do-Frango-d’Água” se transforma em “Vereda-della-Gallinella-d’Acqua”. O trecho seguinte é um exemplo da opção adotada por Bizzarri de mesclar as duas línguas, através da ‘solução mista’: “Eu me chamo Maria Andrelina Cessim Caz. Papai é Nhô Bernardo Caz! Maria Francisca Cessim Caz, Expedito José Cessim Caz, Tomé de Jesus Cessim Caz...” (ROSA, 2019, p. 21) [“Io mi chiamo Maria Andrelina Cessim Cas. Papà è il sor Bernardo Cas! Maria Francesca Cessim Cas, Expedito José Cessim Cas, Tommaso di Gesù Cessim Cas...”]. A “mãe” foi traduzida, em italiano, sempre com a maiúscula, “la Mamma”, embora, no original, a palavra se encontre às vezes com a minúscula (por exemplo, na página 30). Outro caso de mescla é a tradução de “geleia de mocotó”, que Bizzarri optou por traduzir com “gelatina di mocotó”. Em diversas ocasiões, o tradutor manteve o termo no original,

colocando-o em itálico: “Veredas”, palavra-chave, é mantido no original, em itálico, assim como “jenipapeiro”, “gaturamo”, “jatobá”, “goiaba”, “burití”, “farofa”, “urubu”, “bicho-de-pé”, “sabiá”, “folhas do cabo-verde-do-campo” [“le foglie del cabo-verde”]; “Cuca”, termo enigmático, foi posto em itálico, com exceção da cantiga, onde Cuca permanece como no original: “Minha Cuca, cadê minha Cuca? Minha Cuca, cadê minha Cuca? Ai, minha Cuca que o mato me deu!...” (p. 23) [“Cuca mia, che ne è della mia Cuca? Cuca mia, che ne è della mia Cuca?! Ahi, Cuca mia che il bosco mi diede!.....”]. Há um trecho em que “Cuca Pinguinho-de-Ouro” foi transformada, sem itálico, em “Cuca Pingo-de-Ouro”. O trecho seguinte é um exemplo da escolha feita por Bizzarri em manter alguns termos no original em itálico: “Aquele fiar fino dos sanhaços e sabiás entorpecia, gaturamo já tinha ido dormir, vez em quando só um bem-te-vi que era que ainda gritava” (p. 63) [“Quel piare sottile dei *sanhaços* e dei *sabiás* intorpidiva, il gaturamo già era andato a dormire, solo il *bem-te-vi* di quando in quando ancora gridava”]. Há casos em que Bizzarri não usa o itálico para Gerais: “Miguilim, isto é o Gerais!” (p. 101) [“Miguilim, questo è i Gerais!”]. Um exemplo de tradução mista é evidente também no seguinte trecho: “Depois veio, juntou os brinquedos que tinha, todas as coisas guardadas – os tentos de olho-de-boi e maria-preta” (p. 120) [“Poi tornò, riunì tutti i giocattoli che aveva, tutte le cose messe da parte– i fagioli di *olho-de boi* e di *maria-preta*”]. Na já citada advertência à tradução de *Grande sertão*: *veredas*, Bizzarri afirma que a escolha de deixar alguns termos no original não iria dificultar a compreensão do texto por parte do leitor italiano, já que tais termos seriam compreensíveis a partir do contexto. O tradutor indica que o volume possui um glossário, que, segundo ele, deveria ser consultado antes da leitura. Outro fator importante, na estratégia de tradução de Bizzarri, é a ideia de criar um efeito de estranhamento no leitor, quando afirma que o objetivo da tradução foi apresentar o sertão brasileiro não como um ambiente familiarizado, mas como a forma de um conhecimento autêntico de um mundo diferente:

Per quanto riguarda la tipicità regionale, si è ritenuto, in obbedienza a una ragione poetica, non meno che per rispetto al valore documentario, di non tradurre, in genere, i termini concreti relativi ad aspetti della natura, alla fauna e alla flora, a danze e cibi che non hanno corrispondente in italiano. È sembrato, a ogni fine, 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. Molte delle voci brasiliane mantenute nella traduzione ricevono sufficiente spiegazione dal contesto. Per le altre, il lettore potrà ricorrere al glossario posto in appendice. Tale glossario, per alcune parole tematiche (sertão, vereda, buriti, jagunço – leggere giagunso), dovrebbe essere consultato prima ancora d'iniziare la lettura del testo (BIZZARRI, 2007, p. 7) .

Há inúmeros trechos em que, para manter o efeito do original, foi necessário inventar: “Mas Tomèzinho, que tinha só quatro anos, menino neno” (p. 21) [“Ma Tomezinho, che aveva solo quattro anni, il più piccino picciò”]. Há estrangeirismos, já incorporados na língua italiana, que Bizzarri manteve no original, como, por exemplo, “paca”, “manioca”, “capivara”, “igname”, “fazenda/fazende”, “urubu” (de origem tupi, atestado desde 1931 na língua italiana, utilizado por Bizzarri em *itálico*). Em alguns casos de animais, Bizzarri opta por traduzir a palavra: “tatú-peba” [“armadillo dalla testa piatta”] e “sapo latidor” [“rospo ululone”]. Há casos em que termos raros foram traduzidos com equivalentes de uso cotidiano, como “coité”, de origem tupi, traduzido como “ciotola”. Bizzarri mantém o uso do artigo determinativo para nomes próprios, como no caso de “a Chica” [“La Chica”], comum, sobretudo, nos dialetos setentrionais italianos. Patorí, nome de um dos personagens, foi traduzido com o italianizado Pittima. É interessante notar como Bizzarri cria o duplo efeito de domesticação e estrangeirização. No caso dos apelidos, ele traduz adaptando: Papa-Rato, Sigurim, Romão, Alecrim-Rosmanim e Melhores-Agrados se tornam Mangia-Topo, Tieni-duro, Romeo, Rosmarino, Smorfioso. Bizzarri encontra correspondentes linguísticos entre as duas culturas como no caso de “olho ruim” [“malocchio”],

“jogar malha” [“giocare a piastrella”], “chapada” [“pianoro”], “quadrilha” [quadriglia], “lobisomem” [“lupo mannaro”], “tropeiro” [“mulattiere”], “meeiro” [“mezzadro”], “torresmos” [“ciccioli”], “cachaça” [“acquavite”], pipocas [“mais soffiato”]; em outros casos, quando não há correspondência, Bizzarri opta por traduzir, adaptando “paçoca” [“carne secca”] ou “capanga com paçoca” [“carne secca e farina di tapioca”], “doces-de-leite” [“pezzi di croccante”], “laranja-da-terra em calda de rapadura” [arance scioppate].

Bizzarri encontra equivalências entre termos idiomáticos, intraduzíveis ao pé da letra, como no seguinte exemplo, em que “jagunço”, termo marcado culturalmente, foi traduzido por um equivalente cultural italiano: “Pai é homem jagunço de mal” (p. 116) [“Papà è un bravaccio cattivo”]. O tradutor italiano é hábil em recorrer a expressões idiomáticas em italiano – como no caso de “pan per focaccia”, expressão cristalizada na língua italiana e que se refere a retribuir uma ofensa de modo ainda mais duro do que o recebido – com o mesmo significado do original (“comer ferro”): “Um dia ele ia crescer, então todos com ele haviam de comer ferro” (p. 102) [“Un giorno sarebbe diventato grande, e allora avrebbe reso pan per focaccia a tutti quanti”]. Há ocasiões em que Bizzarri traduz ao pé da letra, incorporando no italiano a riqueza expressiva do original como no caso de “chuvas janeiras e fevereiras” [“piogge gennaiole e febbraio”]; ou no caso de “matar a sede” [“spegnere la sete”]. Peculiar é o caso da tradução de “berimbau” com “scacciapensieri”, exemplo de domesticação, visto que a palavra em italiano indica um instrumento de origem siciliana. A partir do conceito de negociação, o tradutor opta por adaptações que sinalizam escolhas direcionadas a uma maior ou menor familiarização, como no caso de “meio de arte”, que foi traduzido por um termo enraizado no imaginário coletivo italiano como “scaramanzia”: “Ensinava que, em antes de se chupar bala doce, a gente devia de passar no tamborete onde moça bonita tivesse sentado, meio de arte” (p. 37) [“Insegnava che, prima di succhiare una caramella, bisognava passarla su uno sgabello dove era stata seduta una bella ragazza, così per scaramanzia”].

Segundo as próprias palavras de Guimarães Rosa, no prefácio à *Antologia do conto húngaro*, organizada por Paulo Rónai, seu ideal de língua literária se enquadra nas características que ele aprendeu do idioma húngaro:

Por sua própria natureza original [o húngaro] permite todas as caprichosas e ousadas manipulações da gênese inventiva individual. Praticamente ilimitada é a criação de neologismos, o *verbum confingere*. O intercambiar dos sufixos e das partículas verbais é universal: os radicais estão à espera de um qualquer afixo, como os forames de um painel de mesa telefônica, para os engates *ad libitum*. Possível mesmo é a engendra de sufixos novos, partindo de terminações singulares ou peregrinas de vocábulos. Vale é o valível. Imissões adúlteras não são ilegítimas. A seiva arcaica se redestila. Absorvem-se os ruralismos. Recapturam-se as esquivas florações da gíria. Entre si, as palavras armam um fecundo comércio (ROSA, 1998, p. 28).

Paulo Rónai foi um dos primeiros, no momento em que *Corpo de baile* foi publicado, a indicar a incidência da “invenção de onomatopeias sem conta, a livre permutação de prefixos verbais, a atribuição de novos regimes, a ousada inversão das categorias gramaticais, a multiplicação de terminações afetivas” (RÓNAI, 2020, p. 51). O mundo íntimo de Miguilim é construído através de uma linguagem repleta de diminutivos e de recorrentes deformações morfológicas, em relação às quais Bizzarri se demonstra atento em sua tradução: “dinheirozinhosinho” [“denaruccettino”]; ou: “Era só um matinho bobo, matinho pequeno trem-atôa” (p. 58) [“Era solo uno stupido pezzetto, un pezzetto piccolo di cosetta da nulla”]. Conforme indicou Paulo Rónai:

A maior vitória do novelista consiste em ter conseguido reconstituir o mundo íntimo de Miguilim sem inquiná-lo de noções e representações alheias à sua idade e ao seu meio, fazendo-nos sentir o ingênuo frescor de suas descobertas e os espantos que acompanhavam a sua penetração progressiva no universo turvo dos adultos (RÓNAI, 2020, p. 55-56).

Em alguns casos, o tradutor recorre à flexibilidade dos sufixos em italiano para resolver casos mais complexos: “árvore-de-flor” [“alberello”]. Outro exemplo é: “Se não esconder bem pombinha do menino, pombinha vôa

às aluadas” (p. 61) [“Se non si nasconde bene il piccioncino del bambino, il piccioncino vola tra le lunatiche”].

Roberto Schwarz, além de Alfredo Bosi, entre outros, sinalizou, ao analisar *Grande sertão: veredas*, a qualidade poética da língua: rimas internas, aliteraões, elipses, metonímias, anáforas, fusão de estilos, associaões raras, ousadias mórficas, empréstimos, onomatopeias, palavras populares, regionais, eruditas, neologismos, arcaísmos:

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, 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 tudo. Indépende 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 (SCHWARZ, 1965, p. 25-26).

Próprio por estar lidando com a qualidade poética do texto, Bizzarri, em alguns casos, negocia, no ato de traduzir, sabendo que está perdendo determinada conotação, como no caso da palavra “cafua”, de origem incerta (possivelmente africana), que foi traduzida com o termo “bicocca”; em outras situações, Bizzarri opta por uma escolha que se aproxima mais do texto de partida, ao traduzir literalmente “Papai-do-Céu” como “Papà-del-Cielo”. O tradutor italiano, geralmente, é cauto na escolha de neologismos; não tenta reproduzir todos, embora em algumas ocasiões não se exima de inventar novos termos, como no seguinte exemplo: “Mas o Dito sabia, de escutação” (p. 43-44) [“Ma Dito sapeva come stavano le cose, per origliamento”]. Há casos em que o tradutor adapta, afastando-se, do ponto de vista social e cultural, do texto de partida: em relação, por exemplo, à expressão “pé de chocateira”,

que, segundo Guimarães Rosa, é “afetuosamente depreciativo: pé pesado, desajeitado para dançar. Comumente: pé com o calcanhar muito grande, saliente para trás, como muitos negros têm” (ROSA, 2003, p. 46); nesse caso, Bizzarri optou por uma expressão de uso comum: “piede spanpanato”.

Quando no texto original há um termo em itálico que reproduz a oralidade (“acrescente”) e que é quase impossível de se traduzir, Bizzarri opta por um termo comum [“annesso”]: “Uma rebaixa, em que haviam levantado parede: o *acrescente*, como se chamava” (p. 42) [“Una buca, in cui avevano poi alzato le pareti: l’annesso, come lo chiamavano”]. Há vários casos em que Bizzarri mantém a musicalidade (e a rima) do texto de partida, como na seguinte frase: “Fumaça percura é formosura” (p. 43), traduzida como “Fumo procura lindura”; a reprodução da musicalidade do original é evidente também, por exemplo, na tradução do sintagma “bêrru-berro feio” por “un mu-mu muggire”. Em outras situações, Bizzarri se mantém mais próximo do original: por exemplo, na escolha verbal (arruma/arrangia) da seguinte frase: “Olha, ela arruma em vocês malefício de ato, põe o que põe” (p. 60) [“State attenti che quella vi arrangia qualche brutto sortilégio”]; ou no caso de “des-de-repente” traduzido como “*di repente*”. A dificuldade de se traduzir um autor, comparado a Joyce, Borges, Gadda, para quem a palavra é sempre um feixe de significações (BOSI, 1994, p. 430), está relacionada com a definição dada por Davi Arrigucci Jr. de Guimarães Rosa como um artista verbal, um artesão da palavra, alguém que:

Assume a atitude do poietés, na acepção antiga e aristotélica de fazedor de objetos verbais. Para tanto, mobiliza um vasto saber linguístico, formado com afinco ao longo de anos de muito estudo. É sobre um amplo e rico material idiomático, pesquisado com perseverança, acumulado e soldado numa síntese ímpar, que ele forja seu uso peculiar da linguagem, “para ter ainda mais possibilidade de expressão”. Rosa parece partir sempre de uma insuficiência do seu instrumento de trabalho, donde um esforço contínuo de ênfase expressiva, que tende a realçar os significantes – o aspecto material do signo verbal –, liberando e potenciando os significados, de modo a obter uma liga poética de alta e concentrada intensidade, mas ao

mesmo tempo, de enorme força expansiva da significação. Linguagem em movimento que retém e reconcentra a carga expressiva, para melhor soltar e expandir o conteúdo significativo. Cunhagem de permanente invenção, de fina e radiosa mistura, com a qual se busca dar com a novidade da surpresa a todo custo, com o achado verbal, evitando-se o já lexicalizado e esteticamente morto (ARRIGUCCI Jr., 1994, p. 11).

O tradutor italiano reproduziu com ‘fidelidade’, também, alguns compostos por aglutinação, como no caso da tradução de “bebelambendo” [“bevelambendo”]. Algumas palavras criadas por Guimarães Rosa, através de sufixos insólitos, encontram um correspondente imediato no italiano, como no caso de “começaço” [“cominciamento”]. No entanto, Bizzarri, a partir de seu método de tradução mista, se permite poucos neologismos, como no caso de “burrinhando”, com significado de “caminhar sem rumo”, segundo Nilce Sant’Ana Martins (2001, p. 86), traduzido como “asinellando”. As onomatopeias também foram reproduzidas: “O oão das vacas: a vaca Belbutina, a vaca Trombeta, a vaca Brindada” [“L’uhnahn delle vacche; la vacca Belbutina, la vacca Trombetta, la vacca Brindada”].

Alguns elementos sintáticos

Segundo Nilce Sant’Anna Martins, a linguagem intensamente elaborada de Guimarães Rosa foge, intencionalmente, à transparência para se embeber de mistério: “a sintaxe, por suas inversões e elipses, e o léxico, por sua requintada complexidade, não permitem que o texto seja recebido passivamente, mas solicitam o leitor a ter também algum papel na criação artística” (MARTINS, 2001, p. XI). Na carta citada de 1963, Bizzarri interroga o autor sobre o significado da seguinte frase: “Será que, o tio Terêz, os outros ainda determinavam d’ele poder mandar palavra alguma em casa?”. E Guimarães Rosa responde, explicando: “Consentiriam ainda os outros (vovô Izidra, o Pai) que o tio Terêz desse qualquer ordem? (Miguilim desconfia ou acha que o Tio já está desmoralizado, sem mais nenhum prestígio ali)” (ROSA, 2003, p. 26). A partir dessa explicação, Bizzarri escolhe traduzir a frase da

seguinte maneira: “Era poi certo che gli altri avrebbero riconosciuto allo zio Terêz l’autorità di dar ordini in casa?”. É possível notar como o tradutor opta, nesse caso, por fazer algumas modificações na estrutura da frase original. De fato, para dar conta da riqueza sintática da linguagem rosiana, Bizzarri escolhe mudar a construção sintática da frase, também em outras ocasiões, como no seguinte exemplo: “O cachorrinho foi choramingando dentro dum balaio” (p. 22) [“Con il cucciolo che guaiolava dentro una cesta”].

Bizzarri resolveu traduzir construções sintáticas, baseadas no uso oral da língua, através da riqueza pronominal do italiano. Entre as três possibilidades à disposição da estratégia de tradução mista (deixar no original, traduzir ou traduzir em parte), nesse caso, o uso dos pronomes indica uma maior domesticação, pois se direciona mais para a língua de chegada. Um exemplo do acréscimo de pronomes ocorrido na transposição entre as duas línguas é o que ocorre na seguinte frase: “Ninguém não podia com Tomezinho” (p. 53) [“Nessuno *ce la* faceva con Tomezinho”]. Em várias situações, o tradutor recorre à ampla gama de pronomes da língua italiana para destrinchar questões sintáticas ligadas à oralidade (“com eles”, adjunto adverbial de instrumento, se transforma no pronome “*ci*”, que exerce a mesma função): “Só tinha um par de sapatos, se crismara com eles” (p. 24) [“Lui aveva un solo paio di scarpe, *ci* aveva fatto la cresima”]; ou no seguinte exemplo: “O Patorí ria dele, da logradela” (p. 36) [“Il Pittima rideva di lui, d’avergliela fatta”]; e também nesta frase: “Nem nele não se pensava?” (p. 41) [“E non *ci si* pensava?”]; assim como neste exemplo em que Bizzarri recorre a uma forma típica de regionalismos centro itálicos (“sputarci”, conjugado de forma impessoal): “Eram santos-desgraçados, a gente nem não devia de consentir se Mãitina oferecesse aquilo para respeito de se beijar, bonecos do demo, cazumbos, a gente devia era decuspir em riba” (p. 43) [“Erano santi-maledetti, non *si* doveva permettere a Mãitina che offrisse quella roba da baciare per devozione, fantocci di Belzebù, idoli africani, *ci si* doveva sputare sopra”]. É interessante notar o uso dos pronomi combinati como solução para resolver questões sintáticas que causam dificuldade para o tradutor, como

resulta evidente nos seguintes exemplos: “Podiam subpôr aquilo, substanciar em todas as quantidades, a meizinha não executava” (p. 44) [“Potevano farci poco caso, mettercene qualsiasi quantità, il rimedio non funzionava”]; “o Dito em culpa aí mesmo era que ninguém não pegava” (p. 47) [“Dito in colpa lì non c’era nessuno che *ce lo* prendesse”]. Resulta evidente a função pronominal na tradução de Bizzarri, o qual acrescenta, no trecho seguinte, quatro pronomes (l’, la, si, lo), ao texto original: “Os cachorros estreitam com ele, rodeavam – era tatúa-fêma – ela encapota, fala choraminguda; peleja para furar buraco, os cachorros não deixam” (p. 50) [“I cani *l’*incalzano, *la* circondavano – era armadillo femmina – lei *si* copre, parla in lamentela, lotta per aprire un buco nel terreno, i cani non *lo* permettono”]. Como frisou Benedito Nunes, traduzir significa ser fiel à perspectiva estilístico-valorativa da obra:

A fidelidade que, nesse caso, se exige do tradutor, transcende pois a órbita das equivalências termo a termo, do paralelismo interlinguístico, periférico, linear, para tornar-se fidelidade interior, global, à perspectiva estilístico-valorativa da obra, plenamente compreendida e transferida, pela utilização máxima das possibilidades atuais e virtuais que ela contém, para outro contexto linguístico. Só assim o trabalho de tradução refletirá o que o original possui de original (NUNES, 2013, p. 111).

A adaptação dos modos e dos tempos verbais, fenômeno que ocorre com certa frequência, fornece uma maior definição temporal (*disse*) ao texto de chegada, enquanto o texto fonte mantém certa ambiguidade entre passado e presente (“está dizendo”), como resulta evidente no seguinte trecho: “*Vai chover*. O vaqueiro *Jé está dizendo* que já vai dechover chuva brava, porque o tesoureiro, no curral, está dando cada avanço, em cima das mariposas!... O vaqueiro *Jé* veio buscar creolina, para sarar o bezerro da Adivinha” (p. 25) [“*Deve* piovere. Il bovaro *Jé disse* che verrà giù un acquazzone tremendo, perché il tesoureiro nello stabbio si sta avventando sulle farfalle!... Il bovaro *Jé* è venuto a prender la creolina, per curare il vitello della Adivinha”]. Logo em seguida, o próprio narrador explica que o tesoureiro “era um pássaro imponente de bonito, pedrês cor-de-cinza, bem as duas penas cumpridas

de cauda, pássaro com mais rompante do que os outros. *Gostava de estar vendo* aquilo no curral” (p. 25) [“Il tesoureiro era un uccello imponente di bellezza, pezzato color cenere, le due penne della coda molto lunghe, uccello di maggior impeto degli altri. *Gli sarebbe piaciuto di vederlo* adesso nello stabbio”]. Nesse caso, Bizzarri optou por adaptar a construção verbal, no mínimo ambígua, diríamos, do original (“gostava de estar vendo”), com um tempo verbal diferente e o uso de dois pronomes [“*gli sarebbe piaciuto di vederlo*”].

A sintaxe original se torna, no texto traduzido, mais aderente à norma padrão: “O Dito vigiava que não tinha ninguém por ali, tretava coragem de chegar pertim, o Dito era levado de esperto” (p. 25) [“Dito stava attento che non c’era nessuno lì intorno, aveva il coraggio di avvicinarsi, Dito era un accidente di furberia”].

A “experimentação de características revolucionárias”, conforme a definição dada por Rónai à construção linguística do autor mineiro, obedecia “às exigências de uma expressividade infinitamente matizada e de um sensualismo brincalhão, que se comprazia em novas sonoridades” (RÓNAI, 2020, p. 219). Bizzarri se preocupa em reproduzir tal expressividade (os jogos fônicos: “sessepé, serelê”/ “tipiti tipità”), conforme o seguinte exemplo: “O coelhinho tinha toca na borda-da-mata, saía só no escurecer, queria comer, queria brincar, sessepé, serelê, coelhinho da silva, remexendo com a boquinha de muitos jeitos, esticava pinotes e sentava a bundinha no chão, cismado, as orêlhas dele estremeciam constantemente” (p. 26-27) [“Il coniglietto aveva la tana al principio della foresta, usciva solo all’imbrunire, voleva mangiare, voleva scherzare, tipiti, tipità, coniglietto come si deve, muoveva la bocca in vari modi, spiccava salti e sedeva col culetto in terra, preoccupato, le orecchie gli vibravano costantemente”].

Algumas formas verbais foram transformadas em nominais: “gritando conversado” (p. 26) [“con un gridio conversato”]. E também no seguinte exemplo: “enxadeiros que meavam” (p. 81) [“contadini a mezzadria”]. Bizzarri reproduz os anacolutos do texto fonte, baseados fortemente na oralidade,

como resulta evidente a partir do seguinte exemplo: “Mesmo de propósito, que o gato tinha achado igual de dormir lá, quase encostado em Tomèzinho” (p. 28) [“Di proposito, che anche il gatto aveva pensato di mettersi a dormire lá, quasi attaccato a Tomezinho”]; ou no seguinte trecho, onde é possível notar, também, um exemplo da pluridiscursividade bachtiniana: “Mulher-atôa é que os homens vão em casa dela e ela quando morre vai para o inferno” (p. 32) [“Donna facile è quando gli uomini vanno a casa di lei e lei quando muore va all’inferno”].

Em outras ocasiões, a inversão dos membros sintáticos da frase foi mantida, como resulta explícito no seguinte exemplo: “Mexessem, fosse quem fosse, e mandava todo-o-mundo àquela parte, cantava o nome-da-mãe; e pronto. Quando teve de voltar, vinha pensando assim” (p. 102) [“Se la pigliassero con lui, fosse chi fosse, e lui mandava tutti in quel posto, li chiamava figli di buona donna: e bell’e fatto. Quando fu il momento del ritorno, tornava a casa pensando così”]; há transposição da irregularidade da estrutura sintática também no seguinte trecho: “Ali no oratório, embrulhados e recosidos num saquinho de pano, eles guardavam os umbiguinhos secos de todos os meninos, os dos irmãozinhos, das irmãs, o de Miguilim também – rato nenhum não pudesse roer, caso roendo o menino então crescia para ser só ladrão” (p. 33) [“Lì, nella cappelletta, avvolti e cuciti in un sacchetto di panno, erano conservati gli ombelichini secchi di tutti i bambini, quelli dei fratellini, delle sorelle, anche quello di Miguilim – che nessun topo potesse roscichiarli; se li roscchiava, allora il bambino da grande il suo destino era rubare”]. A construção irregular do período, baseada na reprodução da oralidade, imprime valor poético ao texto, mantido, por Bizzarri, na tradução: “Pois, Mãe, então mar é o que a gente tem saudade?” (p. 74) [“Allora, Mamma, mare è quello che si ha nostalgia?”]. Bizzarri demonstra atenção à musicalidade do texto de partida, quando opta por reproduzir algumas ousadias linguísticas, conforme o seguinte trecho: “O gato chegava por si, sobremacio, tripetrepe, naquela regra” (p. 51) [“Il gatto arrivava per conto suo, soffice soffice, tre-tre-tre, con quella misura”]. Conforme destacou Benedito Nunes, a tradução

é um ato interpretativo, “ao mesmo tempo crítico e inventivo, que se processa orientado pelo *parti pris* estilístico da obra. Não importa que termos e expressões determinados sejam incontrovertíveis, desde que se respeite o fluxo de sentido, a propensão da forma, a direção da linguagem” (NUNES, 2020, p. 111). O tradutor italiano se demonstra atento a esse “fluxo de sentido”, ao recorrer a usos idiomáticos (“il niente che è niente; avere a cuore”) para dar conta do ziguezague sintático: “Remédio: e – o senhor agradeça, eu esteja vindo viver aqui nestas más brenhas, donde só se vê falta tudo, muita mingua, ninguém não olha p’ra este sertão dos pobres....” (p. 38) [“Medicina: e – ringrazi Dio che io sono venuto a vivere qui in queste plaghe abbandonate, dove si vede mancanza di tutto, il niente che è niente, nessuno ha a cuore questo sertão dei poveri....”]; ou em outro exemplo (onde o uso idiomático é representado por “avere a che fare”): “então, desse, nada não queira, não” (p. 55) [“allora, con quello vedi di non aver niente a che fare”].

Inversões sintáticas e reprodução da oralidade foram mantidas no texto de chegada, como resulta evidente a partir dos seguintes exemplos: “Está se vendo, o estado deste menino não é p’ra nada-não-senhor, a gente pode se guiar quantas costelinhas Deus deu a ele....” (p. 37) [“Si vede, lo stato di questo bambino non è certo grazie non mi serve niente, uno si può subito orientare con quante costolette Dio gli ha dato...”]. Se em relação ao léxico, a opção mais valorizada, como vimos, foi a manutenção da forma originária ou a tradução mista, em relação à sintaxe do período Bizzarri escolheu se manter, quando possível, mais próximo do texto fonte: “Mãe, tão bonita, só para se gostar dela, todo mundo” (p. 39) [“Mamma, tanto bella, che solo si poteva volerle bene, tutti quanti”]. Inclusive, há no texto mudanças abruptas de foco narrativo que foram mantidas pelo tradutor: “Mas então Miguilim estava mesmo de saúde muito mal, quem sabe ia morrer, com aquela tristeza tão pesada, depois da chuva as folhas das árvores desbaixavam pesadas” (p. 40) [“Ma allora Miguilim stava proprio male di salute, chi sa se sarebbe morto, con quella tristezza così pesante, dopo la pioggia le foglie degli alberi si abbassavano appesantite”].

Muito do colorido expressivo se perde, obviamente, como no seguinte exemplo em que é interessante notar o uso da linguagem da construção civil (“encalcar”, “demão”), que Bizzarri escolheu desambiguar para não se afastar do texto fonte: “Mas, então, ele mesmo, Miguilim, era quem tinha de encalcar de rezar, sozinho por si, sem os outros, sem demão de ajuda” (p. 41) [“Ma, allora, era lui stesso, Miguilim, che doveva insistere a pregare, solo per se stesso, senza gli altri, senza una mano d’aiuto”]. No entanto, em alguns trechos, Bizzarri recorre à flexibilidade sintática da língua italiana para dar conta do expressionismo linguístico de Guimarães Rosa, como no seguinte exemplo, no qual o tradutor utiliza uma forma (típica da fala toscana) impessoal com o sujeito plural: “Nem ele não pense que tudo que fala é minhas-ordens, que por destino de pobres ignorantes a gente é bobo também...” (p. 48) [“Che non pensi che tutto quel che disse è un ordine, e che, poveri ignoranti per volere del destino, noi si sia pure scemi”]. Às vezes Bizzarri opta por tornar a frase mais linear para não perder de vista o sentido do texto: “Marôto que o Dito saía, por outros brinquedos” (p. 49) [“Quel birbante di Dito si dava ad altri giochi”]; ou há casos em que Bizzarri renuncia à musicalidade: “Faz mal não, Miguilim, hoje é dia de são-gambá: é de branco perder e preto ganhar” (p. 62) [“Non fa niente, Miguilim, oggi è il giorno di San Gambà: il bianco deve perdere e il nero guadagna”]. P. A. Jannini, que traduziu para o italiano *A hora e a vez de Augusto Matraga* (publicado em conjunto com a tradução de *Duelo*, realizada por Bizzarri), também insistiu sobre a qualidade poética da língua de Guimarães Rosa:

E infine vorrei richiamare l’attenzione sulla poesia di Guimarães Rosa. Non parlo dei versi giovanili che valsero all’autore un premio dell’Accademia di Belle Arti, ma che sono rimasti inediti: mi riferisco ora alla poesia che emana da tutte le pagine narrative della sua opera – e che assume volta a volta il tono epico, il tono lirico o il tono drammatico – e poi in tutti i versi (cantilene, canzoni, storie) che interessano la narrazione e ricalcano il tono di epopea popolare del racconto. Poeta Guimarães Rosa lo è nel vero senso della parola e purtroppo nella traduzione – destino di tutte le traduzioni – molto moltissimo va perso anche per la caratteristica

della sua lingua, di quello stile di cui si parlava all'inizio e che è anche invenzione di un nuovo linguaggio. Guimarães Rosa ha fatto confluire nei suoi racconti-poemi (la prima parte di *Corpo de baile* raccoglie sotto il titolo di *Os Poemas* cinque novelle) tutta la poesia cosiddetta sertaneja (cioè del *sertão*) interpretando l'anima di quelle terre senza confini (JANNINI, 1963, p. 20-21).

O ritmo da narração, construído através da visão do personagem principal, é desenvolvido através do uso intenso de conectivos e coesivos. Bizzarri se demonstra atento à variedade de conectivos utilizados por Guimarães Rosa, ao transformar e adaptar o texto de partida através de critérios de ritmo e som. Os sintagmas inventados por Guimarães Rosa, geralmente, foram traduzidos através de formas comuns da língua: “De em dia” [“Un po’ alla volta”]; ou nos seguintes trechos: “*De daí*, Miguilim tinha de traspasar um pedaço de mato” (p. 57) [“*Di lì*, Miguilim doveva passare un tratto di Bosco”]; “*Ao já* estava com a carta quase pronta, só faltando era ter um positivo que a fosse levar na barra, na Vila Risonha” (p. 38) [“La lettera era *già* quasi pronta, quel che mancava era un messaggero che la portasse, per l’inoltro, fino a Vila-Risonha”]. Outros exemplos da reprodução, com formas da língua comum, dos insólitos conectivos de Guimarães Rosa são: “*Mas, a mal*, vinha vesprando a hora, o fim do prazo” (p. 50) [“*Ma, purtroppo*, si stava avvicinando l’ora”]; “*A bem que* estúrdio ele tamanduá é, tem um ronco que é um arquejo, parece de porco barrão, um arquejo soluçado” (p. 57) [“*Per fortuna*, stravagante è il formichiere, ha il ronco che è un ansare, come di porco verro, un ansimare singhiozzato”]; “*Daí mas* descambava, o dia abaixando a cabeça morre-não-morre o sol” (p. 52) [“*Ora però* declinava, il giorno abbassando la testa, muore-non-muore il sole”]; “*Mesmamente* que acavabam a arrancação de inhames” (p. 60) Avevano *appena* finito di cavare gli ignami”]; “*Mas, que mal* ia chegando lá onde tinha sido aquele lugar” (p. 69) [“*Ma non appena* arrivati dove era stato il posto”].

Bizzarri, embora esteja consciente de que a linguagem de Guimarães Rosa é toda perpassada por sufixos e prefixos permutados e alterados,

“mudanças de função gramatical, a reformulação de locuções desmontadas, [...], estonteantes arbitrariedades” (RÓNAI, 2020, p. 219), reproduz somente em parte as invenções mais radicais. Em algumas ocasiões, opta por compensar o que havia “perdido”, como no seguinte exemplo, em que acrescenta um elemento fortemente expressivo (o “curió curió”, como recurso fonossimbólico) que não existia no texto fonte (dentro do conceito de negociação, significa recuperar, compensando, o que se havia perdido precedentemente): “Adiante, uma maria-faceira em cima do voo assoviava – ia ver as águas das lagoas. O curiol ainda recantava, em mesmo, na primeirinha árvore perto do mato” (p. 57) [“Più avanti, dall’alto del volo fischiava una maria-faceira – andava a vedere le acque dei laghi, il curriol cantava e ricantava, *curió, curió*, sul primo albero vicino al Bosco”].

Considerações finais

O risco principal de se traduzir um autor como Guimarães Rosa, segundo Benedito Nunes, é suprimir a “força poética” dos textos do autor. Nunes imputa ao tradutor francês de *Corpo de baile* (Éditions du Seuil, 1960) a responsabilidade de ter substituído a “perspectiva estilístico-valorativa do romancista, essencialmente poética e mística, por uma outra, que é prosaicamente informativa e realista, abundando em elementos analíticos e explicativos, incompatíveis com o espírito e a estrutura dos originais” (NUNES, 2013, p. 113). O conceito, já lembrado, de poética da tradução de Meschonnic reunifica os aspectos linguísticos (no sentido da língua como cultura) e os elementos estilísticos (escolhas do autor, neologismos, ritmo). Do ponto de vista lexical e sintático, foram dados exemplos do método de *traduzadaptação* utilizado por Bizzarri, sob o incentivo de Guimarães Rosa, através de “critérios pessoais, arbitrários e fônicos”. É como se houvesse sempre três possibilidades: o exemplo dos nomes próprios é paradigmático, pois alguns são deixados como estão; outros são traduzidos e até mesmo “inventados” e há também o caso em que foi escolhida uma solução mista,

“conservar uma parte, traduzir o resto”. A dificuldade maior, no campo lexical, está relacionada com a reconstrução da oralidade da língua construída através do uso idiomático, dos diminutivos, dos neologismos, dos *realia*, dos regionalismos. De modo geral, o regional e o universal estão mesclados, na construção linguística do autor: o plano da oralidade se insere dentro de uma rede de alusões, de referências, que remetem a construções filosóficas, citações eruditas, visões de mundo. Benedito Nunes investigou a visão erótica da vida, expressa mito-poeticamente em rica simbologia amorosa, “a partir de certo platonismo hermético-alquímico, pelo qual *Eros* seria fonte de beleza e de desejo de imortalidade, que impulsiona a vida numa série de sublimações, do sensível ao inteligível, da carne ao espírito” (NUNES, 2013, p. 12). Para Bizzarri, o grande desafio estava relacionado à qual estratégia recorrer para a reprodução do uso de regionalismos, sem utilizar os dialetos italianos, já que a estilização de Guimarães Rosa foge à estreiteza naturalista do regionalismo, como frisou Benedito Nunes (NUNES, 1998, p. 247). Além do mais, na Itália, como se sabe, o regionalismo está ligado a usos dialetais, os quais familiarizariam excessivamente a tradução. Ao perceber que não poderia reproduzir, *in toto*, a linguagem do autor, Bizzarri utilizou uma série de recursos linguísticos e tipográficos para recriar, no leitor italiano, o mesmo efeito de estranhamento advertido pelo leitor brasileiro. Paulo Rónai indicou os sinais tipográficos e de pontuação como elementos da “linguagem silenciosa”: “ocorrem de imediato, como exemplos da expressividade manifesta, os pontos de exclamação, da mesma forma que os pontos de interrogação, destinados a ajudar o falante a ajustar a entoação [...], mas também o leitor a melhor perceber o significado de uma sentença” (RÓNAI, 1981, p. 60-61). Nota-se o uso do itálico, “desagradável porém necessário”, segundo Contini como recurso tipográfico utilizado pelo tradutor para dar conta da enorme quantidade de nomes de locais, personagens, plantas, animais, instrumentos musicais, alimentos e assim por diante. Em relação à sintaxe do período, Bizzarri opta por se manter próximo do texto de partida, embora, em algumas situações, se afaste dele, ao recorrer a formas pronominais, aptas a reconstruir a riqueza,

a ‘irregularidade’ e a flexibilidade do período de Guimarães Rosa. O maior desafio, nesse caso, está relacionado à grande quantidade de conectivos, à sonoridade da frase e à construção irregular do período.

Podemos dizer que a tradução de Bizzarri se insere dentro da definição de tradução proposta por LADMIRAL, “como processo textual de «descentralização» não só interlinguístico, mas também intercultural” (LADMIRAL, 1972, p. 10). Bizzarri se demonstra atento a dois elementos fundamentais: a mudança de sistema cultural ao se passar de uma língua para outra e o efeito sobre o leitor do expressionismo linguístico de Guimarães Rosa. Bizzarri opta por trabalhar com que Umberto Eco definiu como uma das estratégias principais do tradutor: a negociação. Segundo Eco, “traduzir significa sempre “cortar” algumas das consequências que o termo original implicava. Nesse sentido, ao traduzir não se diz nunca a mesma coisa. A interpretação que precede cada tradução deve estabelecer quantas e quais das possíveis consequências ilativas que o termo sugere podemos cortar” (ECO, 2007, p. 107). A nossa análise se baseou na citação de uma pequena amostra do texto de Guimarães Rosa e de sua tradução em italiano, portanto, vale ressaltar que o trabalho pode se ampliar.

Referências

ARRIGUCCI Jr., D. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. **Novos estudos Cebrap**, n. 40, nov. 1994, p. 7–29.

BACHTIN, M. **Estética e romance**. Tradução de Clara Strada Janovič. Turim: Einaudi, 1992.

BIZZARRI, E. Avvertenza del traduttore. In: ROSA, J. G. **Grande Sertão**. Milão: Feltrinelli, 2007.

BOSI, A. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, A. Notas de crítica literária – Sagarana. In:_____ **Textos de intervenção**. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.

CONTINI, G. Un Faust brasileiro. In:_____ **Altri esercizi (1942-1971)**. Turim: Einaudi, 1972.

ECO, U. **Quase a mesma coisa**. Tradução de Eliana Aguiar. São: Paulo: Record, 2007.

JANNINI, P. A. Presentazione. In: Rosa, J. G. **Il duello**. Milão: Nuova Accademia Editrice, 1963.

LADMIRAL, J. R. **A tradução e os seus problemas**. Tradução de Luísa Azuaga. São Paulo: Edições 70, 1972.

LISBOA, H. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: ROSA, J. G. **Manuelzão e Miguilim**. São Paulo: Global, 2019.

MARTINS, A. C. I. e SPIRY, Z. **Rosa & Rónai**. O universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

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

MESCHONNIC, H. **Poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

NUNES, B. **Crivo de papel**. São Paulo: Editora Ática, 1998.

NUNES, B. Guimarães Rosa e tradução. In: _____. **O dorso do tigre**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

NUNES, B. **A Rosa o que é de Rosa. Literatura e filosofia em Guimarães Rosa**. Organização de Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: Difel, 2013.

PELOSO, S. L'universo incantato di Guimarães Rosa. In: ROSA, J. G. **Burití**. Tradução de Edoardo Bizzarri. Milão: Feltrinelli, 1985.

RÓNAI, P. **A tradução vivida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. 2ª edição ampliada.

RÓNAI, P. **Rosa & Rónai**. O universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador. Organização de Ana Cecilia Impellizieri Martins e Zsuzsanna Spiry. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

ROSA, J. G. **Manuelzão e Miguilim**. Posfácio de Henriqueta Lisboa. São Paulo: Global, 2019.

ROSA, J. G. **Miguilim**. Prefácio de Antonio Tabucchi. Tradução de Edoardo Bizzarri. Milão: Feltrinelli, 1999.

ROSA, J. G.. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, J. G.. **Grande sertão**. Tradução de Edoardo Bizzarri; advertência do tradutor. Milão: Feltrinelli, 2007.

ROSA, J. G. Pequena palavra. In: RÓNAI, P. **Antologia do conto húngaro**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

SALOMÃO, S. N. A tradução italiana de Guimarães Rosa: problemas, métodos e estratégias na correspondência entre autor e tradutor. In: _____. **Da palavra ao texto: estudos de linguística, filologia, literatura**. 3ª edição corrigida e aumentada. Viterbo: Sette Città, 2012.

SCHWARZ, R. Grande Sertão: a fala. In: _____. **A sereia e o desconfiado: ensaios críticos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

STEINER. G. **Depois de Babel. Questões de linguagem e tradução**. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

TABUCCHI, A. Gli occhi di Miguilim. In: ROSA, J. G. **Miguilim**. Milão: Feltrinelli, 1999.

TOROP, P. **La traduzione totale**. Tipi di processo traduttivo nella cultura. Tradução de Bruno Osimo. Milão: Hoepli, 2014.

VENUTI, L. **Escândalos da tradução**. Tradução de Laureano Pelegrin, Luicinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru, SP: EDUSC, 2002.