



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS DA LÍNGUA INGLESA, SUAS LITERATURAS E
TRADUÇÃO
CURSO DE LETRAS INGLÊS

KAMILA MOREIRA DE OLIVEIRA

ASPECTOS ESTILÍSTICOS DA TRADUÇÃO DE “CORPO FECHADO”, DE
GUIMARÃES ROSA, PARA O INGLÊS

FORTALEZA

2018

KAMILA MOREIRA DE OLIVEIRA

ASPECTOS ESTILÍSTICOS DA TRADUÇÃO DE “CORPO FECHADO”, DE
GUIMARÃES ROSA, PARA O INGLÊS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras Inglês do Departamento de Estudos da Língua Inglesa, suas Literaturas e Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dra. Luana Ferreira de Freitas.

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- O47a Oliveira, Kamila Moreira de.
Aspectos estilísticos da tradução de "Corpo fechado", de Guimarães Rosa, para o inglês / Kamila Moreira de Oliveira. – 2018.
26 f.
- Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Curso de Letras (Inglês), Fortaleza, 2018.
Orientação: Profa. Dra. Luana Ferreira de Freitas.
1. Tradução. 2. Guimarães Rosa. 3. Recepção. I. Título.

CDD 420

KAMILA MOREIRA DE OLIVEIRA

ASPECTOS ESTILÍSTICOS DA TRADUÇÃO DE “CORPO FECHADO”, DE
GUIMARÃES ROSA, PARA O INGLÊS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras Inglês do Departamento de Estudos da Língua Inglesa, suas Literaturas e Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dra. Luana Ferreira de Freitas.

Aprovado em: 26/06/2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Luana Ferreira de Freitas (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Ms. Michel Emmanuel Felix François
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Walter Carlos Costa
Universidade Federal do Ceará (UFC/UFSC)

AGRADECIMENTOS

A minha família, pelo apoio e incentivo em meu percurso acadêmico.

Ao Antonio, por sempre estar ao meu lado, antes e depois dessa jornada.

Ao grupo Iluminuras e à professora Neuma Cavalcante, pela sua paixão por Guimarães Rosa e por ter me possibilitado o contato com a correspondência do autor.

A Iná Maria Verlangieri, pela sua disponibilidade e interesse em me ajudar tão prontamente com as suas publicações.

A Ryan Fuentes, por ter se disposto a ajudar uma completa estranha em busca de um livro esgotado no Brasil. Sem a sua ajuda eu não teria acesso à tradução de Sagarana.

Ao corpo docente do curso de Letras Inglês, pela sua dedicação e excelência no que faz.

“Tudo pela poesia e por caminhos novos!
Acabam aceitando.” (VERLANGIERI, 1993,
p. 264).

RESUMO

A tradução das obras de Guimarães Rosa teve início ainda durante a vida do autor, que, em muitos casos, ajudava seus tradutores em cartas detalhadas com sugestões e discussões sobre seu processo criativo. Nos Estados Unidos, em particular, a tradução de Rosa para o inglês acontece no contexto da aproximação dos Estados Unidos com a América do Sul entre as décadas de 1940 e 60, embora os efeitos desta iniciativa de tradução de obras latino-americanas não atinjam o Brasil com tanta força (BARBOSA, 1994; LEVINE, 2006; KRAUSE, 2010). Neste artigo, busca-se analisar como as escolhas da tradutora Harriet de Onís podem ter influenciado a recepção da obra de Guimarães Rosa em inglês. Por meio do cotejo do conto “Corpo fechado” (*Sagarana*, 1946) e sua tradução, “Bulletproof” (*Sagarana*, 1966), concluiu-se que de Onís tende a domesticar (VENUTI, 1995) o texto de Rosa, naturalizando seu estilo não-convencional e, portanto, negando aos leitores o acesso ao seu projeto estético. Sugerimos, por fim, ser possível que um novo projeto tradutório para Rosa receba mais atenção do público falante de língua inglesa do que a tentativa anterior, ao tornar o texto desafiador para o leitor, sem negar a identidade do texto de partida.

Palavras-chave: Tradução. Guimarães Rosa. Recepção.

ABSTRACT

The translation of Guimarães Rosa works began during the author's life, and he usually helped his translators in detailed letters with suggestions and discussions about his creative process. In the United States, the translation of Rosa into English takes place in the context of the approximation of the country with South America between the decades of 1940 and 60, although the effects of that initiative of translation of Latin American works does not reach Brazil so intensely (BARBOSA, 1994; LEVINE, 2006; KRAUSE, 2010). In this article, we seek to analyze how the choices of the translator Harriet de Onís may have influenced the reception of Guimarães Rosa works in English. By comparing the short story "Corpo fechado" (*Sagarana*, 1946) and its translation, "Bulletproof" (*Sagarana*, 1966), we conclude that de Onís tends to domesticate (VENUTI, 1995) Rosa's text, naturalizing his non-conventional style, therefore denying readers the access to his aesthetic project. Lastly, we suggest it is possible that a new translation project for Rosa will receive more attention from the English speaking public than its previous attempt by making the text more challenging to the reader, without denying its identity.

Keywords: Translation. Guimarães Rosa. Reception.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Tradução de nome próprio	16
Tabela 2 – Registro	17
Tabela 3 – Expressões e neologismos	18
Tabela 4 – Sonoridade	20

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 LITERATURA BRASILEIRA TRADUZIDA.....	11
3 “CORPO FECHADO”	14
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	21
REFERÊNCIAS.....	23

1 INTRODUÇÃO

A obra de Guimarães Rosa é conhecida e exaltada até hoje por ter quebrado uma série de barreiras na literatura brasileira. Definir o autor apenas como regionalista seria limitá-lo. Seus contos, novelas e o único romance, escritos e publicados entre as décadas de 1930 e 1960 estavam, de certo modo, distantes do regionalismo convencional da época, embora simultaneamente representassem o “apogeu e fechamento” do gênero (VAZ, 2012, p. 25), já apresentando características experimentais que o situariam no modernismo (CÚRCIO, 2013; DANIEL, 1968).

No entanto, esse é apenas um dos aspectos da originalidade roseana. De fato, o que impacta o leitor à primeira vista é o caráter experimental da sua linguagem. Guimarães Rosa lançou mão de vocábulos e expressões regionais, palavras estrangeiras e arcaísmos, criou neologismos e teve um cuidado impressionante com a sonoridade e o ritmo que as palavras poderiam assumir (GALVÃO, 2000; VAZ, 2012). Em *Sagarana*, seu primeiro livro de contos, escrito e revisado entre 1936 e 1945, e publicado em 1946, as narrativas já apresentam sinais do estilo do autor que, embora não tão marcados quanto em obras posteriores, já se mostravam como um desafio para sua tradução.

A obra completa de Guimarães Rosa é de uma riqueza lexical surpreendente, onde mais da metade do seu vocabulário não se repete (CÚRCIO, 2013). *Sagarana* não apresenta tanta variação quanto obras posteriores, mas é bem recebido pela crítica brasileira da época¹ e representa uma revolução na ficção regionalista e na língua portuguesa, com inovações notavelmente mais maduras do que se esperaria do trabalho inicial de um autor. De acordo com Daniel (1968, p. 6), “seu maior efeito resultou da originalidade de estilística e da reprodução de elementos do vocabulário e sintaxe regionais ainda não utilizados em literatura”.

A coletânea de contos só seria traduzida para o inglês e publicada nos Estados Unidos vinte anos depois. Podemos encontrar traços do começo desse processo a partir de 1958, quando Harriet de Onís, especialista em literatura hispano-americana e tradutora da editora Alfred A. Knopf, se fascina com a tradução para o espanhol do conto “A hora e a vez de Augusto Matraga” (VERLANGIERI, 1993). Impressionada pelo enredo e pelo estilo do autor, de Onís começa a escrever para Rosa, em uma correspondência que duraria até 1966. De Onís se torna responsável, então, pela tradução da obra de Guimarães Rosa nos Estados Unidos, traduzindo

¹ “Em abril [de 1946], publica *Sagarana* [...], seu primeiro livro, que é muito bem recebido pela crítica, ganhando o ‘Prêmio Felipe d’Oliveira’. A demanda por *Sagarana* é tão grande que a Editora Universal é obrigada a publicar uma segunda edição nesse mesmo ano [...]” (COSTA, 2006, p. 20).

Grande Sertão: Veredas em colaboração com James L. Taylor (*The Devil to Pay in the Backlands*, publicado em 1963) e *Sagarana*. Este último seria publicado em 1966, com um prefácio assinado por Franklin de Oliveira (VERLANGIERI, 1991).

A correspondência entre Guimarães Rosa e Harriet de Onís é, possivelmente, a que oferece mais esclarecimentos acerca do processo de tradução de sua obra. Cobrindo o período entre as primeiras traduções da obra de Rosa para outras línguas até quase sua morte, em 1967, as cartas trocadas entre Rosa e de Onís revelam tanto sobre o processo tradutório quanto sobre o processo de escrita do autor, que detalha para a tradutora a sua intenção em relação à linguagem utilizada em seus livros e o efeito que buscava causar no leitor.

Neste artigo, analisaremos o conto “Corpo fechado”, de João Guimarães Rosa, originalmente publicado no livro de contos *Sagarana*, em 1946, pela editora José Olympio, e posteriormente traduzido para o inglês como “Bulletproof”. O conto, assim como os demais da coletânea, foi traduzido por Harriet de Onís e publicado pela editora Alfred A. Knopf em 1966, nos Estados Unidos. “Corpo fechado” conta a história do protagonista Manuel Fulô, por meio da narração do Doutor, médico da cidade, com quem Manuel conversa durante parte da história. Por meio do cotejo do conto em português e sua tradução para o inglês, analisaremos como as escolhas tradutórias de de Onís, representadas aqui por este recorte de *Sagarana*, podem ter influenciado a recepção da obra de Guimarães Rosa em língua inglesa.

2 LITERATURA BRASILEIRA TRADUZIDA

A partir da década de 1930, há um aumento na tradução de obras escritas em espanhol nos Estados Unidos e as décadas seguintes são marcadas pela fundação do que Livingstone designa como “cânone da literatura latino-americana traduzida nos Estados Unidos” (2015, p. 6). Dentro desse momento histórico, em particular, a tradução de obras brasileiras para o inglês está ligada, por um lado, ao esforço estadunidense em “usar traduções como um meio de promover relações internacionais pacíficas” (BARBOSA, 1994, p. 44, tradução nossa) e, por outro, por uma aproximação do governo brasileiro com os Estados Unidos durante a ditadura. No entanto, apesar da nomenclatura, o Brasil não é considerado como parte do *boom* hispano-americano, já que obras brasileiras não tiveram tanta visibilidade durante esse período (VENUTI, 1998; ANDRADE, 2009). De acordo com Venuti (1998, p. 169, tradução nossa):

O *boom* foi em grande parte um aumento nas traduções de literatura hispânica que negligenciou os desenvolvimentos brasileiros contemporâneos: entre 1960 e 1979, editoras britânicas e americanas publicaram 330 traduções do espanhol, mas apenas 64 traduções do português brasileiro.²

A literatura brasileira traduzida para o inglês, que antes não ia muito além do mundo acadêmico, só alcançou um público maior depois da década de 1960, tendo seu volume de tradução mais do que quadruplicado nos anos 70 em relação à década anterior (TORRES, v. 2, 2014).

Fatores econômicos, políticos, sociais e culturais podem influenciar ou até mesmo impedir a circulação de trabalhos literários para além de suas fronteiras nacionais, independente do seu valor intrínseco (KRAUSE, 2010; SAPIRO, 2016). De acordo com Sapiro (2016), o mercado editorial é estruturado em torno de fronteiras culturais e políticas; em outras palavras, ultrapassar fronteiras depende de relações de poder políticas, econômicas e culturais. Levando isso em consideração, vale mencionar que o contexto em que a tradução de línguas estrangeiras nos Estados Unidos está inserida é consideravelmente diferente do que é conhecido pelo mercado editorial brasileiro. Até hoje, apenas uma pequena fração do mercado editorial estadunidense é composto por traduções (VENUTI, 2013). Esse fato influencia não apenas a circulação de traduções no país, mas também o modo como essas obras são traduzidas e o modo como são consumidas. Para Venuti, editoras britânicas e americanas

[...] colhem os benefícios financeiros de impor com sucesso os valores culturais anglo-americanos em um vasto número de leitores estrangeiros, enquanto produzem no Reino Unido e nos Estados Unidos culturas que são agressivamente monolíngues, não receptivas ao estrangeiro, acostumadas às traduções fluentes que invisivelmente inscrevem em textos estrangeiros valores da língua inglesa e proporcionam aos leitores a experiência narcisista de reconhecer sua própria cultura em um outro cultural.³ (VENUTI, 1995, p. 15, tradução nossa).

Portanto, de acordo com Venuti (1995), esta imposição dos valores culturais anglo-americanos leva não somente a uma suavização de elementos estrangeiros nos textos que os “domestica” para que a obra possa ser facilmente inserida na cultura hegemônica, mas também influencia quais textos são selecionados para a tradução dependendo de sua possível fluência quando traduzidos. De fato, de Onís menciona em uma de suas cartas para Rosa que seu objetivo

² “The boom was largely an increase in translations of Hispanic literatures which neglected contemporary Brazilian developments: between 1960 and 1979, British and American publishers brought out 330 translations from Spanish, but only 64 translations from Brazilian Portuguese.” (VENUTI, 1998, p. 169).

³ “British and American publishing, in turn, has reaped the financial benefits of successfully imposing Anglo-American cultural values on a vast foreign readership, while producing cultures in the United Kingdom and the United States that are aggressively monolingual, unreceptive to the foreign, accustomed to fluent translations that invisibly inscribe foreign texts with English-language values and provide readers with the narcissistic experience of recognizing their own culture in a cultural other.” (VENUTI, 1995, p. 15).

é tornar o texto fluente para o leitor falante de inglês, de tal modo que ele possa sentir que o texto fora originalmente escrito nesta língua (VERLANGIERI, 1993).

As recomendações de Rosa para a tradutora não vão diretamente contra esse objetivo, embora se apresentem como outras intenções para com o texto. Em carta de 3 de abril de 1964, Guimarães Rosa, se referindo ao conto “O Burrinho Pedrês”, faz algumas recomendações acerca da tradução de nomes próprios de pessoas e lugares: “Com efeito, parece-me mais interessante traduzir alguns dos nomes – os que, mesmo no texto original, procuravam funcionar ‘através do significado’. Acho que isso valorizará a tradução” (VERLANGIERI, 1993, p. 263).

Podemos ver que a intenção do autor, como demonstrada ainda em outras passagens de cartas posteriores, com apontamentos para palavras e significados específicos, não vai contra a intenção da tradutora de “naturalizar” a sua prosa, mas se preocupa em não negar a identidade do texto. Para Rosa, era importante que o leitor participasse ativamente da leitura, fazendo-o “estranhar e refletir a todo momento” (CÚRCIO, 2013, p. 71). Nas palavras do próprio autor, em carta de 4 de novembro de 1964:

Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. E é nos detalhes, aparentemente sem importância, que estes efeitos se obtêm. A maneira-de-dizer tem de funcionar, a mais, por si. O ritmo, a rima, as aliterações ou assonâncias, a música subjacente ao sentido – valem para maior expressividade. (MARTINS, 2001, p. ix).

Em suas cartas, Guimarães Rosa avisa de Onís que, ainda que estivesse tentando ajudá-la, seu inglês não era muito bom; no entanto, o que suas sugestões e explicações nos mostram é que, acima de tudo, Rosa buscou trazer tal ritmo e vida para o texto que, na sua opinião, o inglês padrão não poderia atingir. Na mesma carta de 3 de abril de 1964, ele diz:

[...] a Senhora poderá retrabalhar certas passagens, preocupando-se só como texto em inglês em si, sua música, ritmo, força expressiva. Creio que não devemos temer um pouco de ousadia, de impregnação do texto inglês pelas esquisitices do texto português. (VERLANGIERI, 1993, p. 264).

Ronái (2015) ressalta em seu prefácio para *Sagarana* que a virtuosidade lexical que é tão presente na obra roseana é atraente para aqueles que estudam a língua, mas, por outro lado, também pode tornar o texto menos acessível para o público em geral. Ronái parece ter certa razão, pois, de acordo com Andrade (2009), as obras de Guimarães Rosa traduzidas para

o inglês não alcançaram um público maior nos Estados Unidos, ficando restritas a círculos acadêmicos, mas não podemos atribuir essa pouca exposição de Rosa a apenas um fator.

Além da dificuldade de tradução, Armstrong (2006, p. 113, tradução nossa) cita a “mistura difícil entre motivos rurais e temas literários ecléticos”⁴ como uma das razões para Rosa não ter conseguido muitos seguidores. Segundo o autor, Rosa “aspirava a um universalismo e virtuosidade estética que transcendiam as preocupações públicas imediatas, assim como o compromisso do romance realista com um amplo retrato histórico”⁵ (ARMSTRONG, 2006, p. 113, tradução nossa).

Krause, por sua vez, considera que a má recepção da literatura brasileira traduzida em comparação com a literatura de língua espanhola nos Estados Unidos se deve, em parte, a um “histórico de traduções de textos canônicos profundamente falhas” (KRAUSE, 2010, p. 211). Dessa forma,

[M]ás traduções levam a uma má recepção e, no caso do Brasil, essas traduções “fracassadas” envolveram alguns dos maiores escritores do Brasil e, como consequência, comprometeram seriamente a reputação das letras brasileiras nos Estados Unidos.⁶ (KRAUSE, 2010, p. 8).

A um primeiro olhar, portanto, é fácil considerar que as obras de Guimarães Rosa foram “mal traduzidas” para o inglês. No entanto, quando consideramos todos os fatores envolvidos em uma tradução, desde seu contexto histórico e cultural até as obrigações com a editora e o mercado, entendemos que a tradução tem falhas, sim, mas que não é tão simples julgá-la baseando-se apenas em uma mera questão de fidelidade.

3 “CORPO FECHADO”

Como vimos anteriormente, o mercado editorial estadunidense é, até hoje, bastante fechado para outras culturas; e já o era mesmo em um momento de suposta “abertura” para a cultura latino-americana. Já na época da tradução de Rosa, procurava-se adaptar as obras brasileiras para que fossem melhor aceitas pelo leitor estadunidense (BARBOSA, 1994).

Na perspectiva dos estudos de Venuti, a “solução”, por assim dizer, para a tradução de Guimarães Rosa para o inglês seria talvez uma tradução estrangeirizadora, em oposição ao

⁴ “[...] Rosa has had few followers given his difficult blend of rural motifs and eclectic literary themes.” (ARMSTRONG, 2006, p. 113).

⁵ “[Rosa] aspired to a universalism and esthetic virtuosity which transcended immediate public concerns as well as the realist novel’s engagement with broad socio-historic portraiture. (Id., p. 113).

⁶ “[P]oor translations lead to poor reception and, in the case of Brazil, these “failed” translations have involved some of Brazil’s greatest writers and have, as a consequence, seriously compromised the reputation of Brazilian letters in the United States [...]” (KRAUSE, 2010, p. 8).

projeto tradutório domesticador já posto em prática em suas obras nos Estados Unidos. No entanto, pôr em prática a proposta estrangeirizadora de Venuti pode não ser tão simples quanto a teoria supõe. Afinal, como afirma Seidinger (2011, p. 18), “o tradutor que, sem mais, se fizesse ‘estrangeiro em sua própria língua’ não seria tido como (bom) escritor; correria, antes, o risco de ser tachado de mau tradutor”.

Com isso em mente, nos propomos a analisar alguns aspectos do projeto tradutório de Onís em “Bulletproof”, um dos contos de *Sagarana*. Por meio de um diálogo com o médico da cidade, conhecido apenas como Doutor, “Corpo fechado” conta a história do personagem Manuel Fulô e suas desventuras, em uma relação que lembra aquela do próprio autor com os moradores do povoado onde começou a trabalhar como médico no início dos anos 1930, onde “aproveita suas conversas [...] para escrever alguns contos, que mais tarde serão retrabalhados e reunidos no volume *Sezão* (ou *Contos*, de 1937, a primeira versão de *Sagarana*)” (COSTA, 2006, p. 14).

A princípio, o conto introduz elementos explicativos para o enredo, como a história dos valentões da cidade e a capacidade de Manuel de se livrar de situações e conseguir vantagem sendo um bom mentiroso. Após a conversa inicial com o doutor, onde Manuel enumera os valentões anteriores da cidade e seus feitos, o médico, antes restrito apenas a perguntas simples para fazer avançar a narrativa de Manuel, assume a narração e conta como ele mesmo veio para a cidade e começou a tomar nota de tudo que ouvia. Posteriormente, com a introdução do vilão Targino, uma narrativa se desenvolve dentro da narrativa (DUSILEK, 2008) para contar o desfecho de como Manuel Fulô, agora de corpo fechado⁷, se torna o valentão da cidade.

“Corpo fechado” apresenta dois registros, representando duas classes sociais diferentes; a do médico, que é narrador em primeira pessoa, e a de Manuel Fulô, o protagonista. Harriet de Onís procurou traduzir o conto, assim como outros textos de Rosa, trazendo-o para um contexto mais próximo do leitor americano. Algumas das soluções encontradas pela tradutora mostram inconsistências e outras vão deliberadamente contra as sugestões do autor, com quem de Onís se comunicava por cartas. O registro diferenciado dos personagens também se perde, por vezes, quando a fala de Manuel Fulô é retratada de modo mais formal no texto de chegada do que no texto de partida, sem uma distinção clara da fala do médico.

Em “Bulletproof”, portanto, destacam-se alguns aspectos em que podemos analisar marcas do projeto tradutório de Onís para *Sagarana*. Para tanto, usamos como exemplo

⁷ A expressão diz respeito a tornar-se protegido ou invencível – *bulletproof*, como coloca de Onís – através de um ritual de magia ou reza.

fragmentos do conto em português⁸ e em inglês para a comparação entre os aspectos estilísticos usados por Rosa e as soluções para a sua tradução encontradas por de Onís.

Tabela 1 – Tradução de nome próprio

Corpo fechado	Bulletproof
<p>– Bom, Manuel Fulô, não iremos pela força... Mas, você, que logrou até os ciganos, vai me ajudar agora a inventar um estratagema, um modo de fintarmos o Targino?</p> <p>Manuel Fulô abriu um riso feio [...] (p. 277).</p>	<p>“All right, Manny Flower, we won’t use force. But you, who got the better even with the gypsies, you are now going to help me invent some scheme, some way of outfoxing Targino.”</p> <p>Manuel Fulô opened his mouth in an ugly laugh [...] (p. 229).</p>
<p>– “Lá vem Mané Fulô, na sua Beija-Fulô, aferrada dos quatros pés e das mãos também!... (p. 202).</p>	<p>‘There comes Manny Flower on his Hummingbird, with shoes on her four feet and hands, too.’ (p. 217).</p>
<p>– Jesus! Targino mata o Manèzinho... Não levou nem garrucha nem nada, o pobre!</p> <p>– Corre atrás dêle, gente! Seu Toniquinho botou meu filho doido!</p> <p>Mas ninguém transpôs a porta. O Targino já aparecera lá adiante. Vinha lento, mas com passadas largas. E de certo se admirou de ver Manuel Fulô caminhar. (p. 280).</p>	<p>“Jesus! Targino is going to kill our Manny. He isn’t carrying a gun or anything, the poor fellow!”</p> <p>“Folks, run and bring him back. Mr. Toniquinho has driven my son crazy!”</p> <p>But no one crossed the doorsill. Targino was already approaching. He moved slowly, but with long strides. And beyond doubt the sight of Manuel Fulô walking toward him surprised him. (p. 232).</p>

Na tradução de nomes próprios, de Onís não adapta ou traduz o primeiro nome dos personagens, com exceção de Manuel Fulô, que, em alguns momentos, é traduzido como Manny, e João Italiano, que se torna Johnny the Mop. Fora isso, os títulos ou apelidos atribuídos aos personagens são adaptados (como no caso de Desidério Saddle-Gall e do próprio Johnny the Mop), seguindo a orientação de Guimarães Rosa de traduzir apenas os nomes que “funcionam pelo sentido” (VERLANGIERI, 1993), com exceção de Antonico da Rabada, João do Quintiliano e Manuel Baptista.

⁸ Todos os fragmentos do conto “Corpo fechado” foram retirados da sexta edição de *Sagarana*, publicada em 1964 (ROSA, 1964). Não foi possível identificar exatamente a qual edição de Onís teve acesso para sua tradução; portanto, consideramos para esta análise a mais próxima ao período de tradução e correspondência entre o autor e a tradutora.

O nome do protagonista, Manuel Fulô, por vezes é deixado em português, e por vezes é traduzido como Manny Flower, que, similar à sua versão em português, usa uma corruptela de um dos nomes, embora em posição contrária à original.

Tabela 2 – Registro

Corpo fechado	Bulletproof
<p>– Mais cerveja, Manuel?</p> <p>– Eu cá nunca enjeito, seu doutor. Mas, lhe conto: o ruim foi depois: ninguém não queria fazer mais negócio comigo... Perdi a freguesia... E, êles, era ingratição, porque eu nunca tinha feito velhacaria nenhuma com pessoa nenhuma do arraial. Não carrego rabo de palha... Mas, que-o-quê! Êles diziam: – “Qual, com você, não. Nunca mais! Sai p’ra lá, você embroma até cigano”... (p. 272-273).</p>	<p>“More beer, Manuel?”</p> <p>“I never refuse, doctor. But let me tell you, the trouble was that afterwards nobody wanted to do business with me any more. I lost my customers. And that was ungrateful of them, for I had never cheated anybody in the town. I don’t have nothing on my conscience. But it was no use. They said: ‘Nothing doing with you. Never again! You even skin the gypsies.’” (p. 225).</p>
<p>– [...] Me respeitou! Me respeitou, seu doutor! (p. 254).</p>	<p>“[...] He respected me, indeed he did, Mr. Doctor.” (p. 210).</p>
<p>– Não é raiva, não seu doutor: é gastura... (p. 255).</p>	<p>“It isn’t that he makes me mad, Doctor, sir. It’s that he sets my teeth on edge.” (p. 211).</p>
<p>“<i>Essa história de phonetica eu nunca pude entendê!</i> <i>É tão feio se assigná</i> <i>Manuel Batista, sem P!...</i>” (p. 258).</p>	<p>This matter of phonetics Is all Greek to me. How ugly ‘twould be to sign “Manuel Batista,” without “P.” (p. 214).</p>
<p>– Ê baixo! Não vê! Negócio é só negócio. E eu estava ali era feito menino de escola, só p’ra mór de aprender. Quando vi que tinha sabido tudo, vim membora... Bem que eles pediram p’ra eu ficar. (p. 266).</p>	<p>“Don’t even talk about that. Don’t you understand, business is business! And I was there like a child in school, only because I wanted to learn. When I saw that I had mastered everything, I left, though they begged me to stay.” (p. 220).</p>

O registro dos personagens em “Corpo fechado” é um dos aspectos mais importantes do texto, já que é nele que se manifesta muito do estilo do autor. De acordo com Boase-Beier, o termo *registro* é usado “para se referir às características estilísticas tipicamente associadas com um certo tipo de texto, assunto ou grau de formalidade”⁹ (2011, p. 154, tradução nossa). O que podemos constatar na tradução de de Onís é que as marcas de oralidade que

⁹ “‘Register’ is a term used to refer to the particular stylistic characteristics typically associated with a certain text-type, subject, or degree of formality.” (BOASE-BEIER, 2011, p. 154).

diferenciam o discurso de Manuel do discurso do médico se perdem na tradução, muitas vezes não sendo possível perceber que se trata de registros diferentes.

No caso dos fragmentos na Tabela 2, podemos ver que o uso da pontuação destacada em negrito (dois pontos, reticências, travessão, exclamação) serve como instrumento para a construção do ritmo da fala de Manuel no texto em português, característica essa que não é preservada na tradução, que não reproduz a oralidade proposta pelo texto fonte. Vale notar que de Onís usa muito menos reticências no texto do que Rosa, em especial nas falas de Manuel. A pontuação funciona como forma de destacar o ritmo da fala e do pensamento do personagem no texto, que acaba ficando mais direto e menos espaçado em inglês, interferindo, assim, no ritmo do texto meta.

Para o médico, frequentemente referido em português como “senhor” ou “seu doutor”, também usando uma corruptela de senhor, de Onís optou por omitir algumas ocorrências de referência ao personagem, traduzir para “Mr. Doctor” ou, ainda, inserir a referência na sentença como “Doctor, sir, [...]”.

De modo geral, construções de frase mais populares (como a dupla negação em “ninguém não queria”) ou gramaticalmente, consideradas incorretas em português padrão, nas falas de Manuel também são “corrigidas” na tradução, como pode ser visto no último exemplo da Tabela 2.

Tabela 3 – Expressões e neologismos

Corpo fechado	Bulletproof
<p>Mas, com o Manuel Véiga – vulgo Manuel Flôr, melhormente Mané Fulô, às vezes Mané das Moças, ou ainda, quando xingado, Mané-minha-égua, – outros eram os acontecimentos e definitiva a ojeriza: não trabalhava mesmo, de jeito nenhum, e gostaria de saber quem foi que inventou o trabalho, para poder tirar vingança. Por isso, ou por qualquer outro motivo, acostumei-me a tratá-lo de Manuel Fulô, que não deixava de ser uma boa variante. (p. 260).</p>	<p>But in the case of Manuel Véiga – also known as Manuel Flôr, and more commonly as Manny Flower, and at times as Girl-Crazy Manny, or even, when feelings were running high, as Manny-My-Mare – the incidents were different and the grudge definitive. He was not going to do a lick of work, not one, and he would like to know who it was that invented work so he could give him what was coming to him. For this, or whatever other reason, I got into the habit of calling him Manny Flower, which was not a bad variant. (p. 215).</p>
<p>...Aí, eles riram um p’ra o outro, e eu cá quieto, fazendo de conta que não estava vendo... Queriam-porque-queriam que eu chegasse vinte mil-réis. Mas eu sabia que</p>	<p>“Whereupon they smiled at one another, and I stood quietly, pretending I wasn’t noticing. They insisted that I should cough up twenty milreis. But I knew that gypsies are crazy,</p>

<p>cigano tem uma esganação medonha, mesmo que doença, p'ra baldrocar cavalos, e fiz fincapé, suspirando, mentindo que nem um botão de calça eu não podia voltar. Ai, seu doutor meu amigo, a cacunda do bôbo é o poleiro do esperto!... Êles tinham que dar o beijo e cair o cacho!... E eu fiquei mesmando... (p. 271).</p>	<p>like it was a sickness, about swapping horses, so I refused to budge an inch, sighing, saying I couldn't even give them a pants button in change. Ah, my friend, the fool's back is the wise man's springboard! They had to swallow my terms and strike their colors... and I stood there like I was thinking about something else. (p. 224).</p>
---	---

Na Tabela 3, temos o exemplo de uma expressão (“ [...] para poder **tirar vingança**”), onde Rosa faz uso de um verbo e um substantivo onde se esperaria um infinitivo (“ [...] para poder **se vingar**”). De Onís opta por utilizar uma expressão equivalente em inglês, “give him what was coming to him”, assim como no caso de “mesmando”, que é explicitado na expressão “like I was thinking about something else”.

Esse tipo de solução, no entanto, não é o único usado por de Onís ao longo da tradução. Na segunda parte da Tabela 3, a expressão “mentindo que nem um botão de calça eu podia voltar” é traduzida para “saying I couldn't even give them a pants button in change”. A expressão em português se aproxima mais da tradução de Onís para a palavra “fincapé”, que vem imediatamente antes – “I refused to budge an inch” –, portanto, talvez a tradutora tenha escolhido não se repetir com uma expressão próxima demais.

Em seguida, a expressão “a cacunda do bobo é o poleiro do esperto” recebe uma tradução aproximada. Embora não tenha usado uma variação da palavra (*cacunda* no lugar de *corcunda*), e tenha optado por palavras dentro do campo semântico dos provérbios religiosos (fool/wise – tolo/sábio), “the fool's back is the wise man's springboard” soa como uma aproximação formal ainda dentro do mesmo campo semântico da expressão em português.

Por fim, a tradução de “esganação medonha” para, simplesmente, “crazy” é um exemplo do que Levine (2006) considera como característica dos primeiros tradutores de literatura latino-americana para o inglês e, em particular, de Onís: a normalização e consequente simplificação dos regionalismos e da linguagem experimental, que, neste caso, acaba fazendo a força da imagem do texto de Rosa se perder na tradução. Como se verá abaixo, esse efeito acontece também com a sonoridade de algumas palavras e expressões, o que acaba contribuindo para que a narrativa seja compreensível e fluente para o leitor, mas, por outro lado, faz com que os procedimentos estilísticos que caracterizam a escrita de Rosa fiquem de fora da experiência de leitura.

Tabela 4 – Sonoridade

Corpo fechado	Bulletproof
Grilos finfininhos e bezeros fonfonando.	The fiber-fine chirping of crickets and the lowing of calves.
[...] gente como enchente.	[...] people like flood.
– Uma osga!	“To hell with that!”
– E o amor, Manuel? Ela é a tua noiva! Esta história...	“And what about love, Manuel? She is your sweetheart! A matter of that sort...”
– Que história, que mané-história! O senhor está é caçoando comigo...	“What matter, no matter! You are making fun of me...”
– Não, porque...	“No, because...”
– Porque-isquê!	“Because, beshmause!”
– A minha...	“My...”
– Que-inha?	“What my?”
– Cala a boca!	“Shut your mouth!”
– Que-ôca?	“What-outh?”

Em relação à sonoridade do texto, como pode ser visto nos exemplos da Tabela 4, de Onís recorre a soluções variadas. “Fiber-fine chirping” faz referência ao som agudo que os grilos fazem, mas a aliteração do par finfininho-fonfonando se perde na segunda parte da sentença (“lowing of calves”). No segundo exemplo, de Onís apenas traduz literalmente a sentença, e somente no terceiro podemos ver um exemplo de adaptação para a estrutura e sonoridade do inglês. Nesse caso, a tradutora manteve tanto o sentido do texto quanto a rima.

Quanto a outros aspectos da tradução, em correspondência com o tradutor Edoardo Bizzari, Rosa concorda com a sugestão de inserir, na tradução italiana de *Corpo de Baile*, um pequeno glossário “reduzido apenas a algumas palavras temáticas, que exigem ampla explicação” (ROSA, 1972, p. 109). *The Devil to Pay in the Backlands* (ROSA, 1963) também conta com um glossário de termos brasileiros, mas *Sagarana* não.

De Onís fornece apenas uma nota explicativa em “Bulletproof”, para explicar para o público estadunidense quem foi Antônio Conselheiro. Essa é, de fato, a única referência no texto que o identifica especificamente dentro do contexto brasileiro.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o cotejo dos fragmentos do conto em português e em inglês apresentados acima, podemos concluir que, de modo geral, de Onís cumpre as recomendações de Rosa em relação à tradução de nomes próprios e faz o possível para que as expressões idiomáticas traduzidas fiquem próximas ao texto. Quando não faz isso, de Onís tende a explicitar o significado das expressões e neologismos, ou mesmo criar novas expressões através de uma tradução direta ou aproximada, geralmente mais formal.

Tendo isso em vista, concluímos que a tradução de Harriet de Onís não é consistente com o projeto estético de Rosa, já que aspectos como a explicitação do sentido e o tratamento dado ao registro do texto, respectivamente, não desafiam o leitor e tornam o texto traduzido mais fluente que aquele pretendido pelo autor. Em outras palavras, a inconsistência ocorre ao negar aos leitores da tradução o acesso ao projeto estético do autor. As traduções de Guimarães Rosa para o inglês podem ter tornado o seu texto mais legível, mas perderam parte da sua identidade ao deixar de lado o desafio ao leitor inerente à sua obra.

Levando-se em consideração o projeto estético de Rosa, percebe-se que seu texto dificilmente pode ser considerado como um em que bastaria o conteúdo em detrimento da forma, pois “a simples reconstituição da narrativa não basta para assegurar a recriação de textos que, como os de Guimarães Rosa, são fundamentalmente poéticos” (NUNES, 1976, p. 197). Essa tradução, portanto, pode não ser suficiente para levar o estrangeiro ao leitor da cultura alvo.

Se a tradução pode ser, na visão benjaminiana, uma manifestação de sobrevida do original (BENJAMIN, 2010), perpetuando a obra de arte através das culturas em que chega, seria possível também, enquanto atividade de recriação, não se limitar a reproduzir os elementos narrativos do texto, mas respeitar o projeto estético do autor ao enriquecer a cultura de chegada com elementos da cultura de origem que, de outro modo, poderiam ter sido perdidos na tradução ou, em outras palavras, como observa Britto (2016), respeitando o que há de estrangeiro e de estranho no texto original. Afinal, como adverte Levine, a tradução “é um aspecto crucial do processo histórico, pois é um dos modos pelos quais nós, os leitores, mantemos vivos o espírito do autor e sua contribuição para o diálogo da literatura”¹⁰ (2006, p. 312, tradução nossa).

Apesar de sua importância para a literatura brasileira, a primeira iniciativa de lançar Guimarães Rosa no mercado estadunidense não se deu como esperado. A literatura brasileira,

¹⁰ “[translation] is a crucial aspect of the historical process because it is one of the ways in which we, his readers, keep alive the writer’s spirit and contribution to the dialogue of literature.” (LEVINE, 2006, p. 312).

representada, nesse caso, por Rosa, enquanto sistema periférico, não encontrou suficiente recepção e divulgação dentro do polissistema literário estadunidense (EVEN-ZOHAR, 1990). Hoje em dia, no entanto, com o aumento do número de traduções de línguas periféricas (SAPIRO, 2016), é possível que uma nova tradução de Guimarães Rosa receba mais atenção do que a tentativa anterior.

De acordo com Benjamin, “assim como tom e significação das grandes obras poéticas se transformam completamente ao longo dos séculos, assim também a língua materna do tradutor se transforma” (2010, p. 211). Atualmente, o número de pessoas que falam inglês como língua estrangeira já é quase o dobro do número de falantes nativos¹¹. A tendência para os próximos anos é de que ainda mais pessoas de diferentes culturas e nacionalidades contribuam para tornar a língua inglesa mais diversa, com inovações que vêm do empréstimo de estruturas, palavras e padrões de pensamento de outras línguas.

Como disse Benjamin, o tradutor há que se conformar “em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso” (2010, p. 221). A sugestão aqui reside em tornar o texto desafiante para o leitor do inglês, de acordo com o que previa o projeto estético de Rosa, usando recursos da sua própria língua, sem negar a identidade do texto de partida em português.

¹¹ Número aproximado de falantes nativos de língua inglesa: 378 milhões; Falantes de inglês como segunda língua: 743 milhões. (SIMONS; FENNIG, 2018).

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. S. “A recepção de Guimarães Rosa nos EUA: processo tradutório e contexto cultural em foco”. **Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones Críticas”**, Rosario, Argentina, 2009.
- ARMSTRONG, P. The Brazilian Novel. *In*: KRISTAL, E. (Ed.). **The Cambridge Companion to the Latin American Novel**. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 105-124.
- BARBOSA, H. G. **The Virtual Image: Brazilian Literature in English Translation**. 1994. 463 f. Thesis (Ph.D. in Translation Studies) – University of Warwick, Centre for British and Comparative Cultural Studies, Warwick, 1994.
- BENJAMIN, W. “A tarefa do tradutor”. Tradução de Susana Kampff Lages. *In*: Heidermann, W. (Org.). **Clássicos da teoria da tradução**, vol. 1 – Alemão-Português. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2010. (Antologia bilíngue)
- BOASE-BEIER, J. Stylistics and translation. *In*: GAMBIER, Y.; DOORSLAER, L. van. (Org.). **Handbook of Translation Studies**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2011. 2 v. p. 153-156.
- BRITTO, P. H. Tradução e ilusão. **Estudos Avançados**, São Paulo, n. 76, p. 21-27, set./dez. 2016.
- COSTA, A. L. M. Veredas de Viator. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, v. 12, n. 20-21, p. 10-58, 2006.
- CÚRCIO, V. R. **Palavras de Rosa: análise estilométrica da obra de João Guimarães Rosa**. 2013. 158 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.
- DANIEL, M. L. **João Guimarães Rosa: Travessia literária**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- DUSILEK, A. De corpo aberto: a técnica narrativa em “Corpo fechado”, de João Guimarães Rosa. **Revista Travessias**, Cascavel, v. 2, n. 1, p. 1-8, 2008. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2871/2266>>. Acesso em: 12 jan. 2018.
- EVEN-ZOHAR, I. Polysystem Studies. **Poetics Today – International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication**, v. 11, n. 1, p. 1-268, 1990.
- GALVÃO, W. N. **Guimarães Rosa**. São Paulo: Publifolha, 2000. (Coleção Folha explica)
- KRAUSE, J. R. **Translation and the reception and influence of Latin American literature in the United States**. 2010. 275 f. Dissertation (Ph.D. in Spanish and Portuguese) – Graduate School of Vanderbilt University, Nashville, 2010.

LEVINE, S. J. The Latin American novel in English translation. *In*: KRISTAL, E. (Org.). **The Cambridge Companion to the Latin American Novel**. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 297-317.

LIVINGSTONE, V. J. **Translating Latin America**: Harriet de Onís and the U.S. publishing market. 2015. 201 f. Dissertation (Ph.D. in Hispanic Languages and Literatures) – Boston University, Graduate School of Arts and Sciences, Boston, 2015.

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

NUNES, B. **O dorso do tigre**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Coleção Debates)

RONÁI, P. A arte de contar em Sagarana. *In*: ROSA, J. G. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 15-21.

ROSA, J. G. **The Devil to Pay in the Backlands**. Tradução de James L. Taylor e Harriet de Onís. New York: Alfred A. Knopf, 1963.

_____. **Sagarana**. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

_____. **Sagarana**. Tradução de Harriet de Onís. New York: Alfred A. Knopf, 1966.

_____. **J. Guimarães Rosa**: Correspondência com o tradutor italiano. São Paulo: Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1972.

SAPIRO, G. How do literary works cross borders (or not)? A sociological approach to world literature. **Journal of World Literature**, v. 1, n. 1, p. 81-96, 2016.

SEIDINGER, G. M. **Guimarães Rosa em tradução**: o texto literário e a versão alemã de *Tutaméia*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SIMONS, G. F.; FENNIG, C. D. (Ed.). **Ethnologue**: Languages of the World, Twenty-first edition. Dallas, Texas: SIL International, 2018. Disponível em: <<https://www.ethnologue.com/language/eng>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

TORRES, M. C. **Traduzir o Brasil literário**: história e crítica. Tradução de Clarissa Prado Marini, Sônia Fernandes e Aída Carla Rangel de Sousa. Tubarão: Ed. Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2014. 2 v.

VAZ, V. B. “**Conversa de bois**”, de **João Guimarães Rosa**: uma leitura à luz da poética do próprio autor. 2012. 133 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

VENUTI, L. **The Translator’s Invisibility**: a history of translation. London: Routledge, 1995.

_____. **The Scandals of Translation**: towards an ethics of difference. London: Routledge, 1998.

_____. **Translation Changes Everything**: theory and practice. London: Routledge, 2013.

VERLANGIERI, I. V. R. Guimarães Rosa e tradução literária. **Manuscrita**, São Paulo, n. 2, p. 29-47, 1991.

_____. **J. Guimarães Rosa – Correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís**. 1993. 357 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1993.