



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

KAMILA MOREIRA DE OLIVEIRA

**GUIMARÃES ROSA RETRADUZIDO: ASPECTOS DA MITOLOGIA INDÍGENA
NAS TRADUÇÕES DE “MEU TIO O IAUARETÊ” PARA A LÍNGUA INGLESA**

FORTALEZA

2021

KAMILA MOREIRA DE OLIVEIRA

GUIMARÃES ROSA RETRADUZIDO: ASPECTOS DA MITOLOGIA INDÍGENA NAS
TRADUÇÕES DE “MEU TIO O IAUARETÊ” PARA A LÍNGUA INGLESA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientador: Prof. Dr. Philippe Humblé.

FORTALEZA

2021

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)

- O47g Oliveira, Kamila Moreira de.
Guimarães Rosa retraduzido : aspectos da mitologia indígena nas traduções de "Meu tio o Iauaretê" para a língua inglesa / Kamila Moreira de Oliveira. – 2021.
89 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2021.
Orientação: Prof. Dr. Philippe Humblé.
1. Estudos da Tradução. 2. Guimarães Rosa. 3. Intraduzibilidade. 4. Retradução. 5. Nheengatu. I. Título.
CDD 418.02
-

KAMILA MOREIRA DE OLIVEIRA

GUIMARÃES ROSA RETRADUZIDO: ASPECTOS DA MITOLOGIA INDÍGENA NAS
TRADUÇÕES DE “MEU TIO O IAUARETÊ” PARA A LÍNGUA INGLESA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Aprovada em: 19/02/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Philippe Humblé (Orientador)
Vrije Universiteit Brussel (VUB)

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

Prof. Dr. Otávio Guimarães Tavares
Universidade Federal do Pará (UFPA)

AGRADECIMENTOS

A minha família, pelo apoio e paciência durante o período de mestrado, especialmente os últimos meses.

Ao Antonio, por estar ao meu lado em cada passo de todos os percursos.

Aos meus amigos, Benedita, Liana e Rômulo, pela amizade, risadas e companheirismo, desde os bons momentos até os mais difíceis.

A professora Luana Ferreira de Freitas, por me acompanhar e incentivar, desde a graduação, no caminho que decidi percorrer. Aos professores da POET, pela sua dedicação ao Programa, e em especial ao professor Walter Costa, por estar sempre aberto a nos ouvir, a orientar e a compartilhar o seu conhecimento.

Ao meu orientador, professor Philippe Humblé, pela paciência, incentivo e dedicação, que me permitiram ter coragem de arriscar novos caminhos.

Aos professores Luana Ferreira de Freitas e Otávio Guimarães, pelos valiosos conselhos durante a qualificação, e pela sua participação na banca de defesa.

Ao secretário da POET, Kelvis Santiago, por todo o seu comprometimento a este Programa e seus alunos.

A CAPES, pelo apoio financeiro e manutenção da bolsa de auxílio.

Ao Acervo João Guimarães Rosa, pela preservação e oportunidade de acesso a documentos tão valiosos para a pesquisa sobre o autor e sua obra.

“E me inventei neste gosto, de especular ideia.”

(ROSA, 1986, p. 9).

RESUMO

A questão da intraduzibilidade é recorrente nos Estudos da Tradução, frequentemente revisitada nas discussões acerca da tradução de textos literários, poéticos e filosóficos, para ficar com apenas alguns exemplos. Temos assim a formação de um certo ‘paradoxo’ onde, em um extremo, está a ideia de que a tradução é teoricamente impossível e, no outro, de que a tradução é possível devido a uma estrutura universal da linguagem. Partindo das considerações de Ricoeur (2011), Berman (2007; 2009) e Cassin (2018) chegamos, não a um discurso do fracasso da tradução e suas inevitáveis perdas, mas sim ao intraduzível como aquilo que possibilita a permanência do Outro, sua alteridade e multiplicidade de sentidos. A intraduzibilidade se faz presente nesta pesquisa como parte essencial da discussão acerca da obra de Guimarães Rosa, frequentemente descrita como intraduzível, tanto no sentido inter- quanto intra-lingual – isto é, tanto para quem busca traduzi-lo para outra língua, quanto para quem busca interpretá-lo em português. Para esta pesquisa, a eleição do conto “Meu tio o Iauaretê” foi feita com base nos seus aspectos culturais intrinsecamente ligados à mitologia indígena, visíveis principalmente na forma do léxico *nheengatu* utilizado ao longo do texto. Esta dissertação visa compreender como esse elemento virtualmente intraduzível se manifesta nas traduções para o inglês, realizadas por Giovanni Pontiero (“My Uncle the Jaguar”, 1996) e David Treece (“The Jaguar”, 2001). “Meu tio o Iauaretê” tem como uma de suas principais características o ‘hibridismo’, tanto linguístico quanto cultural, que não se mostra apenas na originalidade do trabalho linguístico com o português e o *nheengatu*, mas no próprio entrelugar em que se encontra o personagem-narrador, sempre colocado entre duas condições – homem/animal, branco/índio – mas nunca fixado em alguma delas. Perpassando os estudos antropológicos, nos apoiamos em Lévi-Strauss (2010) e Viveiros de Castro (2007) para a reconstrução do metassistema das narrativas mitológicas indígenas brasileiras e ameríndias no qual se encontra a onça/jaguar. Considerando também os recentes estudos sobre a retradução em uma perspectiva sistêmica, como proposto por Cadera (2017) e Koskinen e Paloposki (2019), buscamos não nos deter somente nos textos traduzidos e em seu cotejo com o texto-fonte, mas também dedicar especial atenção ao contexto histórico e político no qual estão inseridas as traduções e a publicação não somente dos contos estudados, mas de toda a obra de Guimarães Rosa traduzida para a língua inglesa. Com a contextualização da tradução de Rosa para o inglês desde os anos 1960, até sua eventual reintrodução no sistema literário desta língua, e com o apoio do contexto histórico e político apresentado por Barbosa (1994), Fitz (2005), Liporaci (2013) e Morinaka (2017), entendemos que será possível compreender melhor as influências sobre o processo de

(re)tradução. A partir desta análise, portanto, pretendemos mergulhar nas considerações sobre o papel do Outro no texto e na tradução, e compreender a tradução não como perda ou traição, mas como uma aceitação do intraduzível.

Palavras-chave: Estudos da Tradução. Guimarães Rosa. “Meu tio o Iauaretê”. Intraduzibilidade. Retradução. Nheengatu.

ABSTRACT

The question of untranslatability is recurrent in Translation Studies, often revisited in discussions about the translation of literary, poetic and philosophical texts, to take just a few examples. Thus, we have the emergence of a certain 'paradox' where, at one extreme, there is the idea that translation is theoretically impossible and, at the other, that translation is possible due to a universal structure. Based on the considerations of Ricoeur (2011), Berman (2007; 2009) and Cassin (2018), we arrive not at a discourse of the failure of translation and its inevitable losses, but of the untranslatable as that which enables the permanence of the Other, its alterity and multiplicity of meanings. Untranslatability is present in this research as an essential part of the discussion about Guimarães Rosa's work, often described as untranslatable, both in the inter and intralingual sense – that is, both for those who seek to translate it into another language and for those who seek to interpret it in Portuguese. For this research, the interest in the short story “Meu tio o Iauaretê” is justified on the basis of its cultural aspects intrinsically linked to indigenous mythology, visible mainly in the form of the Nheengatu lexicon used throughout the text, since we are interested in understanding how this virtually untranslatable element is manifested in the translations into English by Giovanni Pontiero (“My Uncle the Jaguar”, 1996) and David Treece (“The Jaguar”, 2001). Hybridity, both linguistic and cultural, is one of its main characteristics of “Meu tio o Iauaretê”, and it is shown not only in the originality of the linguistic work with Portuguese and Nheengatu, but in the very place where the character-narrator is found, always placed between two conditions – man/animal, white/indigenous – but never fixed in any of them. Considering anthropological studies, we rely on Lévi-Strauss (2010) and Viveiros de Castro (2007) for the reconstruction of the metasystem of Brazilian and Amerindian mythological narratives in which the jaguar is found. Considering also the recent studies on retranslation from a systemic perspective, proposed by Cadera (2017) and Koskinen and Paloposki (2019), we seek not only to look at the translated texts and their comparison with the source text, but also to pay special attention to the historical and political context in which not only the translation and publication of the short stories studied are inserted, but of the entire work of Guimarães Rosa translated into English. With the contextualization of Rosa's translation into English since the 1960s, until its eventual reintroduction into the literary system of this language, with the support of the historical and political context presented by Barbosa (1994), Fitz (2005), Liporaci (2013) and Morinaka (2017), we understand that it will be possible to better understand the influences on the process of (re)translation. Based on this analysis, we intend to dive into considerations about the role

of the Other in the text and translation, and understand translation not as loss or betrayal, but as an acceptance of the untranslatable.

Keywords: Translation Studies. Guimarães Rosa. “Meu tio o Iauaretê”. Untranslatability. Retranslation. Nheengatu.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Gráfico 1 – Nheengatu na família Tupi-guarani.....	31
Figura 1 – Capa e contracapa de <i>The Devil to Pay in the Backlands</i> (1963).....	44
Figura 2 – Capa e contracapa de <i>Sagarana</i> (1966)	45
Figura 3 – Capa e contracapa de <i>The Third Bank of the River and Other Stories</i> (1968).....	46
Figura 4 – Ilustrações de Poty em <i>The Third Bank of the River and Other Stories</i>	47
Figura 5 – Capa de <i>The Jaguar and Other Stories</i> (2001)	49
Figura 6 – Capa da reimpressão de <i>The Jaguar and Other Stories</i> (2008)	51

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Reduplicação de verbos	74
Tabela 2 – Exemplos de autotradução	75
Tabela 3 – Nomes de onça.....	77

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	18
2.1	O paradoxo da tradução	18
2.2	Retradução	23
2.3	Hibridismo linguístico e cultural	28
3	LITERATURA BRASILEIRA TRADUZIDA NOS EUA	34
3.1	Contexto da relação Brasil – Estados Unidos	34
3.2	O Brasil e o <i>boom</i> latino-americano	36
3.3	Guimarães Rosa em tradução	39
3.3.1	<i>Retraduções</i>	40
3.3.2	<i>Crítica e recepção</i>	42
3.3.3	<i>Paratexto</i>	43
3.4	Poética rosiana da tradução	52
4	MANIFESTAÇÕES DO INTRADUZÍVEL	56
4.1	Meu tio o Iauaretê	58
4.1.1	<i>Perspectivismo ameríndio e tradução</i>	64
4.1.2	<i>Yurupary e sejuçu</i>	67
4.2	Pontiero e Treece	70
4.3	Tradução do léxico nheengatu	73
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
	REFERÊNCIAS	82

1 INTRODUÇÃO

Canonizado na literatura brasileira como parte do movimento modernista e ainda extensamente estudado, Guimarães Rosa teve contato pela primeira vez com sua primeira tradutora para o inglês no final dos anos 1950. Harriet de Onís, especialista em literatura hispano-americana e tradutora da renomada editora Alfred A. Knopf, encanta-se com o conto “A hora e a vez de Augusto Matraga” em sua tradução para o espanhol e entra em contato com Rosa, solicitando sua permissão para traduzir um conto do autor para o inglês. Nesse momento, inicia-se uma correspondência que duraria até 1967, ano da morte do autor, e daria início à publicação de Rosa nos Estados Unidos. As obras de Rosa foram inicialmente traduzidas por James L. Taylor (*The Devil to Pay in the Backlands*, 1963, em parceria com Harriet de Onís), pela própria de Onís (*Sagarana*, 1966) e por Barbara Shelby (*The Third Bank of the River and Other Stories*, 1968).

Embora estas traduções não tenham sido reeditadas independentemente, alguns dos contos presentes nelas são incluídos em antologias de literatura latino-americana ou brasileira, como *Contemporary Latin American Short Stories* (1974) e *Oxford Anthology of the Brazilian Short Story* (2006). Já em 2001, é publicada uma coletânea de contos de Rosa traduzidos por David Treece, intitulada *The Jaguar and Other Stories*, que inclui seis contos de *Primeiras Estórias* (1962) e dois contos de *Estas Estórias* (1968). Somente essa coletânea foi reimpressa, em 2008, porém nenhuma das traduções de Rosa chegou a atingir um público maior fora dos círculos acadêmicos. Diversos fatores contribuíram para a pouca circulação da obra de Rosa em inglês, entre eles o desafio da tradução de um texto com linguagem experimental e o momento em que a obra se inseria no mercado editorial estadunidense (ARMSTRONG, 2006; KRAUSE, 2010).

Apesar do aumento do número de traduções de obras escritas em espanhol e português nos Estados Unidos coincidir com a publicação das primeiras traduções de Rosa, a literatura brasileira traduzida para o inglês só atingiria um público maior depois da década de 1960, não fazendo parte, portanto, do chamado “boom latino-americano”. De acordo com Barbosa (1994, p. 44), 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” e, por outro, por uma aproximação do governo brasileiro com os Estados Unidos durante a ditadura.

Rónai (2015) ressalta em seu prefácio para *Sagarana* que a virtuosidade lexical que é tão presente na obra rosiana é atraente para aqueles que estudam a língua, mas, por outro lado,

também pode tornar o texto menos acessível para o público em geral. Rónai 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. Não podemos, no entanto, 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”¹ como uma das razões para Rosa não ter conseguido muitos seguidores. De acordo com 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”² (ARMSTRONG, 2006, p. 113, tradução nossa). Krause, por sua vez, considera que a má recepção da literatura brasileira traduzida nos Estados Unidos, em comparação com a literatura de língua espanhola, se deve, em parte, a um “histórico de traduções de textos canônicos profundamente falhas” (KRAUSE, 2010, p. 211). Dessa forma,

más 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.³ (KRAUSE, 2010, p. 8, tradução nossa).

No plano da crítica brasileira, no entanto, desde suas primeiras publicações, Guimarães Rosa provoca tanto elogios quanto discordâncias acerca de suas inovações linguísticas e estilísticas, estética e narração (COSTA, 2006; DANIEL, 1968). Dentre os estudos sobre o autor, percebe-se como intensamente discutida a importância de se considerar a linguagem utilizada pelo autor como parte fundamental de suas histórias, tanto quanto a própria narrativa, e justamente essa linguagem figura como um dos aspectos mais desafiadores para a sua tradução (CÚRCIO, 2013; NUNES, 1976).

O conto a ser estudado, “Meu tio o Iauaretê”, faz parte da coletânea póstuma *Estas Estórias* (1969), que até este momento teve somente três de seus contos traduzidos para o inglês. O interesse neste caso se justifica não apenas pela questão temporal – a primeira tradução se deu somente em 1996, por Giovanni Pontiero, e a segunda em 2001, por David Treece – mas

¹ “[...] Rosa has had few followers given his difficult blend of rural motifs and eclectic literary themes.” (ARMSTRONG, 2006, p. 113).

² “[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.” (ARMSTRONG, 2006, p. 113).

³ “[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).

também por características próprias do uso da linguagem rosiana. Apesar de *Estas estórias* ser um livro póstumo, “Meu tio o Iauaretê” já havia sido publicado na revista *Senhor* em 1961, tendo sido escrito antes mesmo de *Grande Sertão: Veredas e Corpo de Baile*.

Buscamos discutir como a mitologia indígena e a forma como foi integrada ao texto foi transposta – ou não – nas duas traduções de “Meu tio o Iauaretê” para a língua inglesa. De acordo com Klinger (2015), tradutores comumente “apagam ou diluem” o hibridismo linguístico encontrado no texto-fonte, embora a tradução também crie oportunidades para que seja criado um novo hibridismo, “através de calques inconscientes do tradutor ou através de uma tentativa deliberada de estrangeirização”⁴ (KLINGER, 2015, p. 2). Julgamos que a análise das traduções seja um ponto de partida para compreender também a recepção de Guimarães Rosa em tradução para o inglês, considerando o quanto estes elementos linguísticos utilizados para a construção do mundo de “Meu tio o Iauaretê” são intrínsecos à formação cultural do Brasil.

“My Uncle the Jaguar” foi publicado em 1996, na coletânea de contos *Masterworks of Latin American Short Fiction*, organizada por Cass Canfield. Pontiero, tradutor de autores como Clarice Lispector e José Saramago, teve somente essa ação pontual como tradutor de Rosa. Alguns anos mais tarde, em 2001, David Treece, acadêmico da cultura brasileira, publica uma seleção de contos de Rosa intitulada *The Jaguar and Other Stories*, que conta com a (re)tradução do conto em questão, “The Jaguar”. Embora muito próximos em termos de tempo de publicação, os contos traduzidos naturalmente apresentam diversas diferenças entre si, seguindo o projeto tradutório próprio de cada tradutor. Considerando o conceito de retradução, portanto, buscamos analisar as similaridades e diferenças no modo como essas traduções de Guimarães Rosa para o inglês tratam o hibridismo presente no texto.

Em 1990, Antoine Berman postula o que ficaria posteriormente conhecido como hipótese da retradução. De acordo com esta hipótese, a primeira tradução de uma obra tende a ser mais naturalizada, com o objetivo de reduzir a estranheza para o público e introduzir a obra na cultura alvo. Retraduções, por outro lado, podem “retornar ao texto-fonte”, mantendo a distância cultural e os eventuais elementos estrangeirizadores (PALOPOSKI; KOSKINEN, 2004). Paloposki e Koskinen (2004), no entanto, questionam se traduções realmente “envelhecem”, como afirma Berman, ou se é o ato de domesticá-las que envelhece. Os autores sugerem a possibilidade de que domesticar, no caso das primeiras traduções, seja uma

⁴ “Translators often erase or dilute linguistic hybridity encountered in the [source text] [...] interlingual translation often creates linguistic hybridity – for example, through the translator’s unconscious calques or through a deliberate attempt at foreignization.” (KLINGER, 2015, p. 2).

característica das fases iniciais da introdução de um autor novo em uma determinada área, mas não da tradução em geral. Na conclusão de Paloposki e Koskinen, esta hipótese não tem como cobrir todos os casos de retradução, além de apresentar “uma tendência questionável a reduzir o desenvolvimento histórico a uma evolução direta ou progresso linear”⁵ (2004, p. 36, tradução nossa).

Cadera, por sua vez, enfatiza a relação das retraduições com seu contexto histórico e sociocultural e sugere uma abordagem contextual e sistêmica para o seu estudo, pois “olhar para a tradução de um ponto de vista sistêmico demonstra que a tradução pode ter um enorme poder sobre a recepção, apreciação e imagem dos autores, sua obra e até mesmo sua cultura”⁶ (2017, p. 14, tradução nossa). Como coloca Fitz (2005, p. 152, tradução nossa), o trabalho do tradutor “nunca é um processo neutro ou objetivo, [...] e envolve decisões que podem ser tão políticas – isto é, culturalmente sensíveis – quanto estéticas”⁷.

Ainda que o conceito de retradução possa ser considerado de difícil definição em algumas situações (PALOPOSKI; KOSKINEN, 2010), consideramos que a tradução de contos inéditos de Rosa para o inglês nas últimas duas décadas não deixa de ser uma reintrodução do autor no sistema literário desta língua, agora já com maiores possibilidades de trazer elementos culturais da cultura de partida.

Tendo esses conceitos em vista, inicialmente focaremos na análise do contexto sócio-histórico em que se inserem as traduções e retraduições de Rosa para o inglês. Prosseguiremos, então, com o estudo do conto escolhido. Para o cotejo das obras, recorreremos ao estudo sobre a linguagem de “Meu tio o Iauaretê” conduzido por Ávila e Trevisan (2015), que conta com um glossário de termos tupis utilizados por Rosa. Além disso, a correspondência de Rosa com alguns de seus tradutores também auxilia na definição do seu projeto estético, levando em consideração suas reflexões sobre o próprio ato de escrever, sobre sua relação com os tradutores e, conseqüentemente, sobre sua influência nas traduções realizadas ainda durante sua vida.

Dentre estas, 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

⁵ “[...] a questionable tendency to reduce historical development into straightforward evolution or linear progress.” (PALOPOSKI; KOSKINEN, 2004, p. 36).

⁶ “Looking at translation from the systemic point of view demonstrates that translation can have enormous power over the reception, appreciation and the image of authors, their work and even their culture.” (CADERA, 2017, p. 14).

⁷ “Never a neutral or objective process, the work of the translator [...] involves decisions that may be as political – that is, culturally sensitive – as they are aesthetic.” (FITZ, 2005, p. 152).

a morte do autor, em 1967, as cartas trocadas entre Rosa e de Onís revelam tanto sobre o processo tradutório quanto sobre o processo de escrita de Rosa, que detalha para a tradutora a sua intenção em relação à linguagem utilizada em seus livros e o efeito que buscava causar no leitor. Embora estejamos lidando com traduções realizadas por outros tradutores, em outro período, este material evidencia o contraste entre os projetos tradutórios aplicados à obra de Rosa e seus respectivos contextos.

Esperamos que esta pesquisa colabore e dialogue com os estudos acerca da tradução e recepção de Guimarães Rosa, trazendo novas considerações a uma discussão que, assim como o próprio autor e suas retraduições, se renova junto com o meio em que está inserido.

2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Este capítulo é dedicado à explanação dos pressupostos teóricos que nos guiarão na análise proposta no início desta dissertação. Apresentamos conceitos relacionados à intraduzibilidade, com base nas discussões de Ricoeur e Berman, assim como um panorama geral das discussões acerca do conceito de retradução e hibridismo linguístico.

2.1 O paradoxo da tradução

O ‘paradoxo da tradução’ refere-se à antiga – embora sempre renovada – oposição entre ‘traduzível’ e ‘intraduzível’. Berman ressalta que historicamente a intraduzibilidade, especialmente em relação à poesia, é tida como um modo de autoafirmação do texto, sendo o que “constitui sua verdade e seu valor” (2007, p. 40), ligada também à noção de que uma tradução é, necessariamente, um produto secundário. Como coloca Berman,

Essa velha acusação, de não ser o original, e de ser inferior ao original (é muito fácil passar de uma acusação para a outra), tem sido a desgraça da psique tradutória e a fonte de toda sua culpa: este trabalho defeituoso é considerado um erro (não se deve traduzir obras literárias; elas não querem ser traduzidas) e uma impossibilidade (não é possível traduzi-las).⁸ (BERMAN, 2009, p. 29, tradução nossa).

Para Ricoeur, o tradutor já encontra resistência ao trabalho de tradução antes mesmo de começá-lo, “sob a forma da presunção de não tradutibilidade” (2011, p. 23), em especial quando se trata de textos literários ou filosóficos. Uma interpretação literal da intraduzibilidade, porém, nos levaria a crer na impossibilidade total da tradução – daí o paradoxo. Em um extremo deste paradoxo está a ideia de que a tradução é teoricamente impossível, no outro, o de que a tradução é possível devido a uma estrutura universal, a uma língua perfeita, como já colocava Walter Benjamin, que “figura como horizonte messiânico do ato de traduzir, assegurando secretamente a convergência dos idiomas quando estes são elevados ao máximo da criatividade poética” (RICOEUR, 2011, p. 40).

Essa idealização de uma identidade inerente ao texto, à qual Ricoeur se refere como “sonho da tradução perfeita” (2011, p. 29), implicaria em uma tradução onde existem apenas ganhos, não perdas. A tradução perfeita não existe, no entanto, e Ricoeur propõe a renúncia a

⁸ “This very old accusation, of not being the original, and being less than the original (it is quite easy to move from one accusation to the other), has been the bane of the translating psyche and the source of all its guilt: this defective labor is claimed to be an error (one must not translate literary works; they do not want to be translated) and an impossibility (it is not possible to translate them).” (BERMAN, 2009, p. 29).

esse ideal “assumindo a diferença incontornável entre o próprio e o estrangeiro” (2011, p. 65). Não se trata, portanto, de uma discussão sobre um texto ser ou não traduzível, pois sempre *houve* tradução. O que Ricoeur propõe, no entanto, é a *aceitação* do intraduzível, aceitar a distância que se coloca entre a tradução e o estrangeiro, pois “a felicidade de traduzir é um ganho quando, ligada à perda do absoluto linguístico, ela aceita a distância entre a adequação e a equivalência, a equivalência sem adequação” (2011, p. 29).

O que Ricoeur sugere é uma saída à alternativa teórica do traduzível *versus* intraduzível em direção a uma alternativa prática, da fidelidade *versus* a traição. Elaborando esse dilema, Ricoeur explica que não existe critério absoluto para uma boa tradução. Para que existisse, seria necessário haver um terceiro texto, entre o texto-fonte e a tradução, “portador de sentido idêntico àquele que se supõe circular do primeiro ao segundo” (2011, p. 46).

Daí o paradoxo, antes do dilema: uma boa tradução só pode visar uma *equivalência* presumida, não fundada numa *identidade* de sentido demonstrável. [...] E a única maneira de criticar uma tradução – o que sempre se pode fazer – é propor uma outra que se presume, que se pretende melhor ou diferente. (RICOEUR, 2011, p. 46-47, grifo do autor).

Como explica Lavelle (2011), é essa verificação ou refutação que “implica o trabalho de retradução que inscreve o texto traduzido numa perspectiva histórica” (2011, p. 8). A tradução na concepção de Ricoeur, portanto, não surge aqui como algo destinado ao fracasso, como as metáforas negativas citadas por Berman (2007) – ou, como Ricoeur coloca, é possível ler o mito da queda de Babel como “a constatação sem condenação de uma separação originária”, a simples constatação do fato de que a diversidade de línguas é condição inerente à existência da tradução. Assim:

O desejo de traduzir concerne também à descoberta das potencialidades da língua de partida e dos recursos inaproveitados da língua materna, ao alargamento dos horizontes linguísticos. E é esse desejo de acolher a palavra estrangeira no processo de transformação e reconfiguração da própria língua que conduz ao dilema prático, cuja solução passa pela construção do comparável. (LAVELLE, 2011, p. 11).

A tradução, portanto, ao levar o leitor ao autor e vice-versa, “com o risco de servir e de trair dois mestres” (2011, p. 49), é para Ricoeur também um problema ético. Para Berman (2007), com quem Ricoeur dialoga constantemente ao discutir a questão da intraduzibilidade, a tradução ética se opõe à tradução etnocêntrica, esta última definida como aquela “que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – o Estrangeiro – como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar

a riqueza desta cultura” (BERMAN, 2007, p. 28). Ao exemplificar a tradução etnocêntrica, Berman cita o impulso do “traducionismo conquistador” romano, sobreposto pelo impulso evangelizador do cristianismo, segundo o qual “é necessário que cada povo possa entender a Palavra de Deus, é necessário traduzir”. Hermans (2018) sugere o termo “entrelaçamento”⁹ para ajudar a compreender como a tradução é iniciada em situações da vida real, considerando o condicionamento histórico da tradução e suas correspondências multiculturais. Assim, para Hermans,

talvez possamos entender melhor como a tradução, apesar das dificuldades, acontecerá, não uma vez, mas repetidamente, porque a necessidade prática e imediata de tradução se sobrepõe a outras considerações. Em outras palavras: o espectro da intraduzibilidade pode ser grande antes da tradução, e permanecer depois dela, mas os atos de tradução a colocam de lado porque condições particulares exigem tradução urgente e as glosas disponíveis e os entrelaçamentos inevitáveis possibilitam a tomada de decisões sobre os equivalentes multilíngues e multiculturais que se adequam às circunstâncias.¹⁰ (HERMANS, 2018, p. 30, tradução nossa).

Já o ato ético, para Berman, “consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro” (2007, p. 68) e trata-se, de fato, de uma escolha que historicamente não foi feita na tradução, onde “o objetivo apropriador e anexionista que caracteriza o Ocidente sufocou quase sempre a vocação ética da tradução” (BERMAN, 2007, p. 69).

Para Cassin, a definição de intraduzível tampouco remete ao fracasso da tradução, mas antes se coloca como um posicionamento filosófico, pois o intraduzível é portanto “não aquilo que não é traduzido, mas o que nunca deixa de ser (não) traduzido”¹¹ (CASSIN, 2018a, p. 15, tradução nossa). Para Petry, Cassin “retraduz” o conceito de intraduzibilidade ao propor um deslocamento:

de uma estratégia de reação a um pensamento hegemônico que afetou fortemente o mundo comum em seus vários aspectos, para uma estratégia de resistência ao que

⁹ Cf. PRATT, Mary Louise. “The Traffic in Meaning: Translation, Contagion, Infiltration”. 2002. Pratt cita neste ensaio o relato da execução de um rebelde indígena pelas autoridades coloniais da Espanha, no Peru, em 1781. Segundo Hermans, o termo *entanglement*, usado por Pratt, “indicates the ways in which the report—which, written by Spanish officials, served to enforce colonial rule and to destroy indigenous cultural expressions—quotes and explicates indigenous cultural practices and concepts. These practices and concepts are presented through the colonial lens, but since the report recommends their destruction, the importance they hold for the natives and the meaning the latter attach to them are addressed in some detail.” (HERMANS, 2018, p. 30).

¹⁰ “[...] we can perhaps understand better how translation, despite the difficulties, will happen, not once but repeatedly, because the practical, immediate need for it overrides other considerations. To put it differently: the spectre of untranslatability may well loom large before translation, and linger after it, but acts of translation sweep it aside because particular conditions require translation urgently and the available glosses and inevitable entanglements enable decision-making about cross-lingual and cross-cultural equivalents that fit the circumstances.” (HERMANS, 2018, p. 30).

¹¹ “[...] not what one does not translate, but what one never ceases to (not) translate.” (CASSIN, 2018a, p. 15).

volta a assombrar a vida (em) comum, especialmente entre línguas, a saber, a exclusão do outro, do diferente. (PETRY, 2017, p. 1010).

É assim, também levando em consideração o Outro e também em diálogo com Berman, que Cassin defende, afinal, “o acontecimento incontestável que é o ato de tradução” (PETRY, 2017, p. 1012). O diálogo entre os autores citados, portanto, nos leva em direção não a um discurso do fracasso da tradução e suas inevitáveis perdas, mas sim do intraduzível como aquilo que possibilita a permanência do Outro, sua alteridade e multiplicidade de sentidos, em concordância com a colocação de Cassin de que “cada língua é ligada a uma visão de mundo ou, em outras palavras, a uma cultura”¹² (2018b, p. 2, tradução nossa). Assim, o que em *nheengatu* é *tapuytáma*, em português é *sertão*. Em uma tradução para o inglês é *Indian territory*, e em outra, *injun country*. Significam todos talvez não a mesma coisa, mas cada uma dessas traduções representa a posição de uma cultura em relação a esse significado. *Tapuytáma* deriva de *tapuî(a)* + *retama* (terra de tapuias) (ÁVILA; TREVISAN, 2015). O termo ‘tapuia’ (“bárbaro” ou “inimigo”, em tupi), por sua vez, e por ironia do exemplo, era usado pelos colonizadores para designar povos que não falavam tupi (ROSA, 2015), os “índios do interior, do sertão [...], índios bravos e de língua travada” (SILVA, 2013, p. 169). Como coloca Cassin, portanto, traduzir é “mover-se entre línguas”; cada uma dessas traduções mostra o espaço entre essas línguas, “em vez de essências fixas ou ideias únicas” (CASSIN, 2018b, p. 7).

Voltando ao diálogo com a filosofia, Braida (2019) argumenta que a dificuldade de tradução dos textos teórico-filosóficos reside, principalmente, na insegurança linguística causada pela inovação conceitual inerente a este tipo de texto, pois:

O tradutor não pode recorrer senão ao próprio texto para compreender e interpretar do que se fala e o que se diz no texto para, então, o redizer em outra língua. Por não haver um objeto, fato ou realidade de que fala o texto teórico-filosófico, o tradutor não pode recorrer a nada que não ao próprio texto para esclarecer e interpretar o que ali se diz; por não haver um sentido ou conceito prévio e seguro, as palavras desse tipo de texto são insubstituíveis, mas apenas na medida em que não sejam compreendidas. (BRAIDA, 2019, p. 144).

Embora Braida afirme que a tradução em filosofia não se confunde com a tradução literária, podemos considerar para os fins da análise aqui proposta que ambos os tipos de tradução compartilham, em algum nível, das mesmas dificuldades, especialmente ao se considerar que a estratégia de tradução, segundo Braida, “sempre passa por sacrificar a norma

¹² “[...] every tongue is linked with a worldview or, in other words, a culture.” (CASSIN, 2018, p. 2).

culta a língua de chegada e, também, pela criação de neologismos e novas estruturas gramaticais” (2019, p. 150).

Santoro também aproxima os desafios da tradução de filosofia e da tradução poética na versão brasileira do *Dicionário dos Intraduzíveis* em seu verbete sobre *intradução*, termo cunhado por Augusto de Campos “para designar a tradução e a criação em poesia no contexto do movimento estético poético Concretista” (SANTORO, 2018a, p. 154):

A intradução, portanto, não pode confundir-se com a tradução, por mais que esta última seja inventiva e criativa para manter-se mais fiel ao sentido do que à literalidade. A intradução é uma derivada das traduções, resultado de suas insistências, em que revela-se a alteridade das línguas e as possibilidades criativas de pôr em comunicação línguas, mundos e pensamentos diferentes. A marca da intradução, contrariamente à tradução, não é a fidelidade nem ao texto nem ao seu sentido de fundo, mas a exposição do adultério para melhor compreender a relação entre o original e suas transposições. (SANTORO, 2018a, p. 159).

Não é de se espantar, pois, que Santoro considere também que “os filósofos mais relevantes da língua portuguesa, de um lado ou de outro do oceano, encontram-se pois em sua literatura, como se fora a primeira alça para apoiar o conhecimento e a existência” (2018b, p. 268), o que se manifesta, inclusive, no próprio ato de “pôr os personagens a filosofar”, tão característico de Rosa.

A partir das considerações discutidas nos parágrafos anteriores, portanto, podemos observar algumas considerações sobre o tema: 1) que a intraduzibilidade absoluta é uma impossibilidade, contradita pelo próprio ato de traduzir; 2) que traduzir é aceitar a diferença do Outro; e 3) que essa aceitação é também parte de um compromisso ético da tradução. A intraduzibilidade, portanto, se faz presente nesta pesquisa como parte essencial da discussão acerca da obra de Rosa, frequentemente descrita como intraduzível, tanto no sentido inter quanto intralingual – isto é, tanto para quem busca traduzi-lo para outra língua, quanto para quem busca interpretá-lo em português. Para esta dissertação em particular, o interesse no conto “Meu tio o Iauaretê” se justifica com base nos seus aspectos culturais intrinsecamente ligados à mitologia indígena, visíveis principalmente na forma do léxico nheengatu utilizado ao longo do texto, pois nos interessa compreender como esse elemento virtualmente intraduzível se manifesta nas traduções para o inglês. Para tal, considerando que lidamos com um *corpus* de duas traduções para a mesma língua realizadas por tradutores diferentes, recorreremos ao conceito de retradução.

2.2 Retradução

Assim como é possível reduzir o conceito de tradução ao ato de verter um texto de uma língua-fonte a uma língua-alvo, poderíamos também dizer que, em termos simples, a retradução seria somente uma nova tradução de um texto já traduzido. Em ambos os casos, os conceitos podem – e devem – ser expandidos para entendermos melhor seus desdobramentos.

Em 1990, com a publicação da edição especial da revista *Paralimpsestes*, a discussão acerca da retradução é reavivada por Antoine Berman, com o que ficaria então conhecido como “hipótese da retradução”, descrita assim posteriormente por Chesterman (2000). Em “La retraduction comme espace de la traduction”, Berman retoma o discurso da insatisfação essencial do ato de traduzir ao propor a retradução como o “espaço de sucesso da tradução”, aqui já determinando a retradução como toda tradução feita depois que o texto fonte é traduzido pela primeira vez¹³.

Para Berman (1990), a partir de determinado momento, as traduções envelhecem, deixam de cumprir seu papel de revelação na cultura alvo, e há assim a necessidade de uma retradução. Berman retoma conceitos do romantismo alemão aplicados à tradução para concluir que nenhuma primeira tradução é uma “grande tradução”. É a partir da necessidade de reduzir a insuficiência fundamental da tradução, portanto, que surge a retradução, essa sim passível de se tornar uma grande tradução. Esse ciclo é retomado por Berman em suas considerações posteriores sobre a crítica da tradução, como no exemplo a seguir:

[...] uma obra estrangeira é lida, por exemplo, na França ou torna-se conhecida lá; é notada, e talvez até integrada em um corpus de textos literários estrangeiros que são ensinados sem serem traduzidos; ela pode ser publicada como uma “adaptação” se chocar demais com as “normas” literárias locais. Então chega o momento de uma introdução corajosa sem pretensões literárias (geralmente destinada àqueles que estão estudando a obra). Depois vem a época das primeiras traduções com uma ambição literária, que geralmente são parciais e, como sabemos, as mais defeituosas; a seguir, são feitas (múltiplas) retraduições e, depois disso, a tradução de toda a *oeuvre*. Este processo é acompanhado, apoiado, por todo um conjunto de trabalhos críticos. Depois vem, ou pode vir, uma tradução canônica que se destacará e às vezes interromperá o ciclo de retraduições por um longo tempo.¹⁴ (BERMAN, 2009, p. 42, tradução nossa).

¹³ Berman afirma ainda que “basta que um texto de um autor já tenha sido traduzido para que a tradução dos outros textos deste autor entre no espaço da retradução” (2017, p. 264), consideração que será retomada mais adiante.

¹⁴ “[...] a foreign work is read, for instance, in France or becomes known there; it is noticed, and perhaps even integrated into a corpus of foreign literary texts that are taught without being translated; it can be published as an “adaptation” if it clashes too much with the native literary “norms.” Then comes the time of a courageous introduction without literary pretension (generally aimed at those who are studying the work). Then comes the time of the first translations with a literary ambition, which are generally partial and, as we know, the most defective; then it is followed by (multiple) retranslations and, after that, by the translation of the whole *oeuvre*. This process is accompanied, supported, by a whole body of critical work. Then comes, or may come, a canonical

Como observa Monti (2011), no entanto, à exceção dessas primeiras discussões acerca do tema na década de 1990, não existem tantas contribuições sobre retradução antes do ano 2000. De fato, como aponta Gambier (1994), o termo ‘retradução’ também pode ser definido como a tradução de um texto já traduzido de outra língua, isto é, uma tradução intermediada por uma outra. Dessa forma, por exemplo, a tradução indireta para o português de um texto em russo a partir do francês poderia ser considerada como uma retradução.

Baseando-se em Berman e Bensimon (1990), Chesterman (2000) considera que a hipótese da retradução, que se tornaria base de discussões sobre o tema nas décadas seguintes, pode ser encarada como uma hipótese interpretativa ou descritiva. A hipótese é a de que a primeira tradução de uma obra tende a ser mais naturalizada, com o objetivo de reduzir a estranheza para o público e introduzir a obra na cultura alvo, enquanto a retradução se aproximaria mais da cultura fonte.

Os estudos conduzidos a partir de 2000, que Paloposki e Koskinen (2010) consideram como a “segunda onda” de estudos em retradução, passam a apresentar estudos de caso focando, principalmente, em grandes obras literárias que, assim como sugerido por Berman, em determinado momento “pediriam” uma nova tradução. Estudos como os de Vanderschelden (2000) e Ballard (2000), portanto, usam estudos de caso para a discussão de questões como precisão e qualidade da tradução, além da organização estrutural e estilística do texto.

De acordo com Monti (2011), a noção de que o texto original se torna obsoleto está relacionada ainda ao status de metatexto da tradução, que “nunca atinge a autoridade do ‘original’”¹⁵ (MONTI, 2011, p. 16, tradução nossa). Dessa forma,

nos encontramos em uma situação em que a grande maioria dos leitores de inglês, por exemplo, não concordaria em ler Shakespeare em uma tradução para o inglês contemporâneo, enquanto muito poucos leitores que não falam inglês concordariam em ler Shakespeare em uma tradução do século XVII.¹⁶ (MONTI, 2011, p. 16, tradução nossa).

Quanto à hipótese da retradução, Monti a considera confirmada, especialmente no século XX, devido à “progressiva profissionalização da tradução, à melhoria dos recursos

translation that will stand out and sometimes stop the cycle of retranslations for a long time.” (BERMAN, 2009, p. 42).

¹⁵ “[...] le statut des traductions n'atteint jamais l'autorité des textes «originaux».” (MONTI, 2011, p. 16).

¹⁶ “On se trouve donc dans une situation où la grande majorité des lecteurs anglais, par exemple, n'accepterait pas de lire Shakespeare dans une traduction en anglais contemporain, alors que très peu de leurs homologues non-anglophones accepteraient de lire du Shakespeare dans une traduction du XVII^e siècle.” (MONTI, 2011, p. 16).

lexicográficos e a uma mudança nos padrões de tradução em direção ao parâmetro da *precisão*”, o que, segundo o autor, “na ausência de outras motivações contrastantes, poderia determinar o referido movimento em direção ao texto fonte previsto por esta hipótese”¹⁷ (MONTI, 2011, p. 20, tradução nossa). Porém, Monti (2011) deixa claro que não é possível fazer qualquer generalização, tendo em vista que o fenômeno da retradução é multifacetado e pode ser influenciado por outros fatores.

Na mesma linha, Paloposki e Koskinen (2010) já chamavam atenção para o fato de que o fenômeno da retradução pode ser mais complexo do que a suposição de que traduções se tornam obsoletas, com base em exemplos variados que mostram que nem sempre as novas traduções de um texto são mais próximas da fonte do que a primeira tradução. De fato, de acordo com seus próprios estudos, Paloposki e Koskinen (2010, p. 30, tradução nossa) afirmam que “traduções domesticadoras podem ser uma característica de uma certa fase na literatura traduzida em vez de uma propriedade de todas as retraduições”¹⁸. Outra questão crucial, como colocam os autores, é a metodologia, pois:

avaliar conceitos como aperfeiçoamento, proximidade ou precisão nas traduções é particularmente difícil. Não é de surpreender que os estudos teóricos sobre retraduições mostrem uma variedade de pontos de partida e métodos de investigação, e utilizem diferentes unidades de comparação para estudar textos. Isso dificulta a comparação dos resultados dos estudos existentes.¹⁹ (PALOPOSKI; KOSKINEN, 2010, p. 30, tradução nossa).

A “terceira onda” de estudos de retradução, portanto, passa a focar nas lacunas deixadas pelos primeiros trabalhos acerca do tema e expande as possibilidades de investigação. É a partir de um estudo sistemático das retraduições dentro do sistema literário finlandês, por exemplo, que Paloposki e Koskinen (2010) questionam o papel do tempo entre a primeira tradução de uma obra e as posteriores, e a própria dificuldade de classificar o que seria, de fato, uma retradução, tema retomado posteriormente por Cadera (2017).

¹⁷ “Cette hypothèse trouve bien évidemment quelques confirmations, surtout dans les séries traductives du XX siècle, dues notamment à une progressive professionnalisation de la traduction, à l'amélioration des ressources lexicographiques et à un basculement des normes de traduction vers le pôle de l'*accuracy*, ce qui pourrait déterminer, en l'absence d'autres motivations contrastantes, le susdit mouvement vers le texte-source prévu par cette hypothèse.” (MONTI, 2011, p. 20).

¹⁸ “Our earlier studies have shown that domesticating translations may be a feature of a certain phase in translated literature rather than a property of all retranslations.” (PALOPOSKI; KOSKINEN, 2010, p. 30).

¹⁹ “[...] measuring concepts such as improvement, closeness or accuracy in translations is singularly difficult. It does not come as a surprise then that theoretical writings on retranslations show a variety of starting point and methods of inquiry, and employ different units of comparison with which to study texts. This makes it hard to compare the results of existing studies.” (PALOPOSKI; KOSKINEN, 2010, p. 30).

O primeiro problema de classificação, ainda não resolvido e retomado recentemente por Albatches e Gürçağlar (2019), é a necessidade de identificar retraduições manualmente, já que:

Retraduições não podem ser selecionadas de bases de dados bibliográficos da mesma forma que autores, tradutores ou idiomas de partida, pois não há termo de busca no campo bibliográfico para a informação crucial de que uma tradução, de fato, é uma retraduição.²⁰ (PALOPOSKI; KOSKINEN, 2010, p. 36, tradução nossa).

Após a fase, já complexa, de indexar as traduções para uma determinada língua e suas respectivas primeiras traduções e retraduições, o questionamento seguinte seria se duas traduções realizadas por tradutores diferentes realmente são *traduções diferentes* uma da outra.

Essa variedade de métodos de investigação e a dificuldade e sobreposição da classificação de retraduições podem ser consideradas, portanto, como algumas das razões que justificam o início relativamente recente dos estudos mais voltados para o contexto socio-histórico e cultural sobre o tema. Partindo do pressuposto de que retraduições têm “causas múltiplas e variadas”, Cadera (2017) advoga por um estudo do contexto histórico, social e cultural da retraduição, enfatizando o caráter não-linear da relação entre texto-fonte e suas traduções. De acordo com a autora,

Esse fato leva a uma abordagem sistêmica do fenômeno da retraduição, da mesma forma que escritores, tradutores e editores fazem parte de um sistema complexo e as decisões tomadas em relação ao processo de tradução, e a tradução final em si, podem estar relacionadas a diferentes aspectos, sejam eles individuais ou contextuais.²¹ (CADERA, 2017, p. 11, tradução nossa).

Outro fator a se considerar é que o tradutor, sozinho, não é o único responsável pela tradução. De acordo com a perspectiva de Cadera (2017), necessariamente sistêmica, embora o processo de tradução em si seja solitário, traduções estão inseridas em um contexto maior, em contato com o ambiente, e podem ser motivadas por “decisões comerciais tomadas por editoras (aniversários, prêmios literários, novas considerações de um determinado autor etc.), mas

²⁰ “Retranslations cannot be picked out from bibliographical databases the way authors, translators or source languages can, as there is no search word or bibliographical field for the crucial piece of information that a translation is in fact a retranslation.” (PALOPOSKI; KOSKINEN, 2010, p. 36).

²¹ “This fact leads to a systemic approach towards the phenomenon of retranslation, just as writers, translators and publishers are part of a complex system and the decisions made concerning the translation process, and the final translation itself can be related to different aspects, whether they be individual or contextual ones.” (CADERA, 2017, p. 11).

também por mudanças sociais, culturais, históricas e até mesmo políticas na cultura alvo”²² (CADERA, 2017, p. 14, tradução nossa). Além disso, de acordo com os achados mais recentes de Koskinen e Paloposki, a retradução é “o caso normal para qualquer título que tenha algum valor no sistema literário, e não um evento especial como às vezes [a retradução] é retratada”²³ (2019, p. 31, tradução nossa), o que cria uma nova perspectiva para os estudos de caso na área.

Considerando esta perspectiva, mesmo que esta pesquisa não deixe de ser, também, um estudo de caso, nossa abordagem parte de uma perspectiva que não se limita à análise microtextual, não nos detendo somente no texto traduzido e seu cotejo com o texto-fonte, mas também dedicando especial atenção ao contexto histórico e político no qual estão inseridas a tradução e a publicação não somente dos contos estudados, mas de toda a obra de Guimarães Rosa traduzida para o inglês. Na esteira dos desenvolvimentos mais recentes na área, consideramos, como destacam van Poucke e Gallego, “as circunstâncias contextuais em que as retraduições em questão surgiram (ou não) como resultado do contexto específico desse período em particular”²⁴ (2019, p. 13, tradução nossa). A partir desta análise mais completa do momento em que Rosa entra no sistema literário de língua inglesa, entendemos que será possível compreender melhor as influências sobre o processo de (re)tradução. Considerando os conceitos apresentados, portanto, podemos estabelecer que os detalhes de publicação das traduções de “Meu tio o Iauaretê” e seu contexto serão mais bem detalhados na seção 3.3.1. A análise das traduções será conduzida em dois aspectos principais: o mais abrangente, onde consideramos a retradução como a reinserção do autor no sistema literário de língua inglesa, pois, como coloca Cadera (2017, p. 9), se partirmos do ponto de vista que “as retraduições existem devido a causas múltiplas e variáveis, as razões para retraduições específicas devem ser analisadas em cada contexto histórico, cultural e social”²⁵. E o mais estrito, onde, a partir do cotejo entre as traduções do conto, verificamos, como propõem Paloposki e Koskinen (2010), a relação de proximidade e possível contato de um texto com o outro. Neste último caso, partimos da hipótese de que, apesar do espaço de apenas cinco anos entre uma tradução e outra, não há relação direta entre os dois textos, isto é, que não se trata de uma revisão da tradução

²² “[...] new translations can be motivated by commercial decisions made by publishers (anniversaries, literary awards, new considerations of a particular author etc.), but also by social, cultural, historical and even political changes in the target culture.” (CADERA, 2017, p. 14).

²³ “Among our most solid findings is the observation that getting retranslated is actually the normal case for any title with some lasting value in the literary system, and not a special event it has at times been portrayed to be” (KOSKINEN; PALOPOSKI, 2019, p. 31).

²⁴ “[...] the contextual circumstances in which the retranslations in question came into being (or not) as a result of the specific background of that particular period” (VAN POUCKE; GALLEGO, 2019, p. 13).

²⁵ “[...] starting from the point of view that retranslations exist because of multiple and variable causes, the reasons for specific retranslations have to be analysed in each historical, cultural and social context.” (CADERA, 2017, p. 9).

inicial, mas sim de um novo empreendimento de tradução, o que classificaria a segunda tradução, de fato, como uma retradução.

2.3 Hibridismo linguístico e cultural

O hibridismo presente em “Meu tio o Iauaretê”, tanto linguístico quanto cultural, não se mostra apenas na originalidade do trabalho linguístico com o português e o tupi, mas no próprio entrelugar em que se encontra o personagem-narrador, sempre colocado entre duas condições – homem/animal, branco/índio – mas nunca fixado em alguma delas. Como colocam Macedo e Lobato, a invenção linguística no conto “remete ao conflito social e cultural entre moderno e não-moderno que ocorreu no Brasil e em outros países do Novo Mundo” (MACEDO; LOBATO, 2019, p. 173). Para Finazzi-Agrò,

Em “Meu tio o Iauaretê”, justamente, Guimarães Rosa deixa bem claro, que esse *limes* sobre o qual se jogam os destinos tanto da existência quanto da essência nacionais só pode ser pensado a partir e através do índio, da sua cultura, da sua anterioridade e ulterioridade em relação ao sentido: do seu estar em todo e nenhum lugar, da sua atopia e da sua acronia em que se revela o significado integral do que é Espaço e Tempo. (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 151).

Ao discutir as origens do conceito de hibridismo na linguística e na literatura, Vaz afirma que “se no século XIX a palavra ‘híbrido’ era utilizada para referir um fenômeno fisiológico e botânico, no XX, graças a Bakhtin, ela foi reavivada para descrever um fenômeno linguístico-cultural” (2017, p. 89). Ao ser trazido para a literatura e a linguística, o termo se opõe à noção eurocêntrica do seu uso na Antropologia para designar não mais um resultado estéril, mas um processo prolífico, uma abertura para o outro.

Bakhtin (2010) propõe duas classificações de híbrido: o não-intencional e o intencional. O primeiro diz respeito ao processo de hibridização orgânica das línguas, que entram em contato umas com as outras naturalmente ao longo da história e assim são modificadas. No Brasil, por exemplo, temos a mistura de diversas línguas indígenas com o português europeu, línguas africanas e de imigrantes europeus (VAZ, 2017). O segundo tipo de híbrido seria o romanescos, ou intencional, que “não se trata de um fenômeno natural no percurso evolutivo das línguas” (BAKHTIN, 2010). Para Bakhtin, “o híbrido romanescos é um sistema artisticamente organizado de forma a pôr diferentes línguas em contato, um sistema cujo propósito é a iluminação de uma língua por meio da outra, o delineamento de uma imagem viva de outra língua” (BAKHTIN, 2010, p. 361).

Para esclarecer ainda mais a diferença entre os dois tipos de hibridismo, Vaz (2017) sugere lembrarmos a diferença entre língua e linguagem proposta por Saussure. O híbrido intencional, portanto, tem a ver com a linguagem literária, em oposição à língua, pois “a noção de linguagem diz respeito aos usos individuais que cada falante ou escritor faz de uma dada língua. No caso da literatura, por se tratar de ato individual, o mais correto então seria denominar linguagem literária e não língua literária” (VAZ, 2017, p. 105).

No que concerne ao hibridismo nos Estudos da Tradução, Simon ressalta que este não é um aspecto novo da cultura, afinal, “fenômenos de contato, tradução, mistura cultural e hibridismo”²⁶ (2011, p. 49, tradução nossa) já acontecem há muito tempo na história humana. A autora ressalta ainda que, embora a tradução possa ser considerada, ela mesma, como “um texto híbrido que resulta da interpenetração de dois sistemas de linguagem” (2011, p. 49), o texto traduzido não necessariamente será marcado pelo processo que o originou. Seria isso, na verdade, o que distingue o hibridismo: “[certos tipos de tradução] que chamam atenção para si mesmos como produtos de dois sistemas de significado separados. [...] Essa mistura pode ser expressa tanto a nível de códigos linguísticos ou, mais amplamente, a nível de referências culturais ou históricas”²⁷ (SIMON, 2011, p. 50, tradução nossa).

Trazer à superfície essa relação, segundo Simon (2011), se apoia na ideia de Benjamin de que a tradução expõe os espaços em que esses sistemas ‘colidem’, fazendo da tradução de um texto híbrido algo “deliberadamente não concluído” (2011, p. 50). Especialmente em um contexto em que os sistemas em questão pertençam a uma língua minoritária (como é aqui o caso do nheengatu em relação ao português, e deste último em relação ao inglês), a tradução de textos híbridos coloca-se como uma espécie de terceiro, gerando novas misturas, ou, de acordo com Simon, fazendo com que o tradutor “assuma conscientemente o papel de reescritor” (2011, p. 51).

Rosa se coloca nessa direção ao comentar, em carta ao tradutor Edoardo Bizzarri:

Porém, para melhor tranquilizá-lo, digo a verdade a Você. Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse “traduzindo”, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das ideias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”. Assim, quando me “retraduzem” para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor que, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara. (BIZZARRI; ROSA, 2003, p. 99).

²⁶ “[...] phenomena of contact, translation, cultural mixing and hybridity” (SIMON, 2011, p. 49).

²⁷ “[certain kinds of translation] that draw attention to themselves as the products of two separate meaning systems. [...] This mixing can be expressed either at the level of linguistic codes or more broadly at the level of cultural or historical references.” (SIMON, 2011, p. 50).

Klinger (2015), por sua vez, considera o hibridismo linguístico no papel de construtor da “visão de mundo” do autor, considerando como, no texto, a língua é, ao mesmo tempo, a mídia e o objeto de representação. Assim:

o hibridismo linguístico não só contribui diretamente para a construção da visão de mundo implícita do autor, uma vez que é uma manifestação da sua atitude para com as línguas envolvidas, mas também de uma forma mais sutil e indireta, na medida em que contribui para a construção da visão de mundo do narrador e do personagem.²⁸ (KLINGER, 2015, p. 1, tradução nossa).

O hibridismo entre o português e o tupi presente em “Meu tio o Iauaretê” se dá mais especificamente na forma do nheengatu²⁹. À época da chegada dos portugueses ao Brasil, havia cerca de 1.175 línguas faladas pelos povos indígenas (CRUZ, 2011) mas, de acordo com Jecupé (1998), o tupi serviu de base para a organização da gramática e catalogação dos dialetos pelos colonizadores, devido à grande presença do povo Tupy na extensão do território brasileiro. Segundo Jecupé,

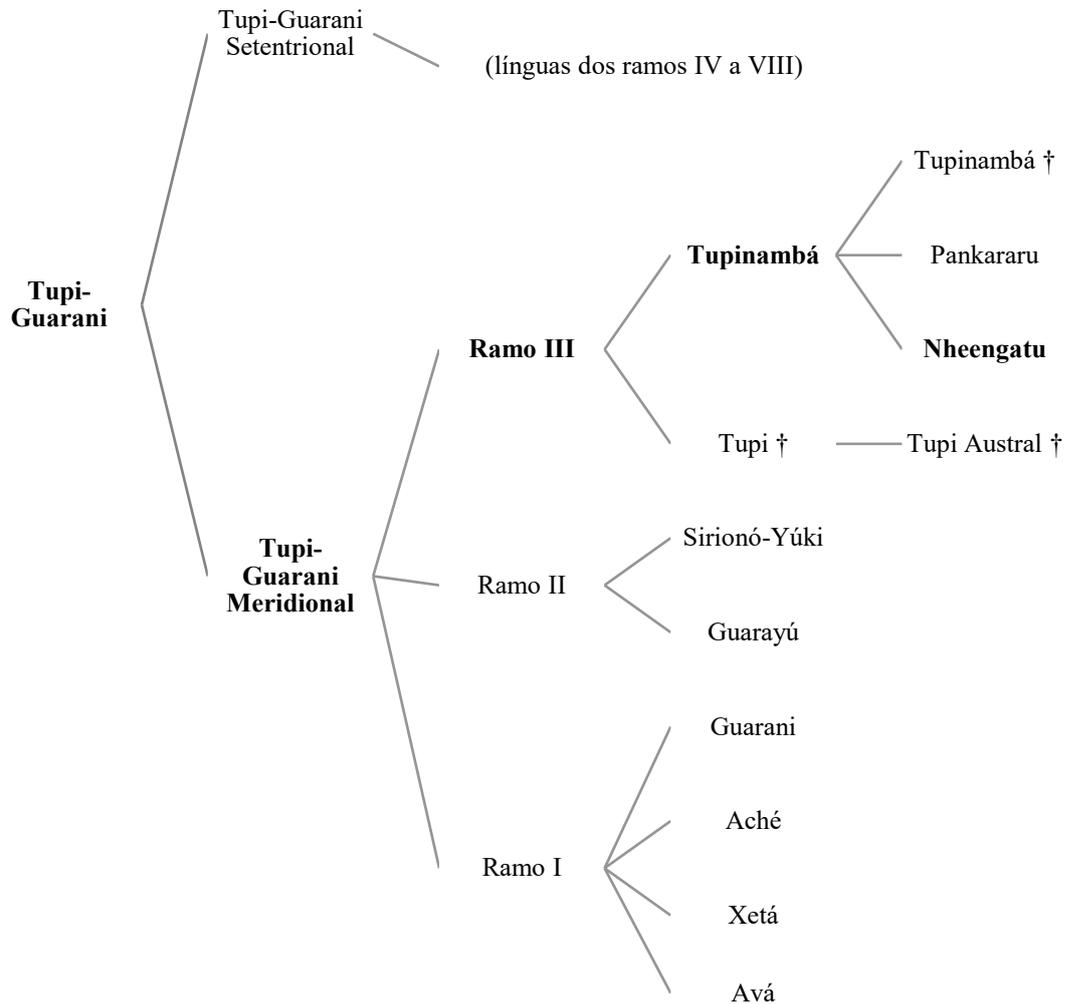
Os portugueses, os mestiços e mesmo a Igreja Católica, no intuito de doutrinação, adotaram a língua boa [nheengatu] e se aprofundaram no conhecimento da cosmogonia nativa. Com o tempo, a língua também incorporou vocábulos portugueses tornando-se o que os jesuítas chamavam de “língua geral dos povos”, ou “língua brasílica”. (JECUPÉ, 1998, p. 47).

Com um processo de formação que remonta ao século XVI, o nheengatu é descrito como uma variedade moderna da língua geral amazônica, desenvolvida a partir do tupinambá, que por sua vez é uma língua da família tupi-guarani (CRUZ, 2011).

²⁸ “[...] linguistic hybridity not only contributes to the construction of the implied author's world-view directly in so far as it is a manifestation of his attitude towards the languages involved but also in a more subtle and indirect manner as it contributes to the construction of the narrator's and the character's world-view.” (KLINGER, 2015, p. 1).

²⁹ De acordo com Cruz (2011), a língua geral passa a ser designada pelo termo nheengatu (de *nheen* – língua e *katu* – (ser) bom) possivelmente como consequência do movimento romântico nativista do século XIX, porém, o termo é utilizado pelos falantes em referência a própria língua.

Gráfico 1 – Nheengatu na família Tupi-guarani



Fonte: Cruz (2011, adaptado).

A compilação de dicionários e gramáticas era incentivada e aprovada pela Igreja, para a redação de catecismos, e a coroa portuguesa também se beneficiava do uso da língua geral indígena para comunicação na colônia, devido à extração de pau-brasil e o estabelecimento na costa do país. Assim, de acordo com Cruz,

de um lado, a língua geral brasílica serviu como veículo facilitador do avanço na conquista territorial e cultural da região amazônica, uma vez que os portugueses dependiam da colaboração dos índios em várias instâncias, entre elas: ao índio cabia a função de ser guia, intérprete, extrator, agricultor, remador, construtor de casas e de barcos e soldado, entre outros encargos. De outro lado, a difusão da língua geral brasílica pode ser vista como um mecanismo de controle da diversidade linguística na região durante todo o período colonial. (CRUZ, 2011, p. 34).

Para fins de política territorial, porém, em 1757 o Marquês de Pombal proíbe o nheengatu, também conhecido como tupi moderno (SÁ, 2009), e determina que os missionários organizem o ensino do português. O nheengatu, no entanto, continua a ser usado pela população até pelo menos 1875, quando começa a entrar em declínio. Segundo Cruz (2011), atualmente o nheengatu é falado pelos povos Baré, Baniwa e Warekena no Alto do rio Negro, com cerca de 6.000 falantes no Brasil e 2.000 na Venezuela.

Em “Meu tio o Iauaretê”, os vocábulos indígenas derivados do nheengatu e do tupi antigo são constantemente intercalados com o português equivalente, “conferindo ao texto uma natureza bilíngue de autotradução” (ÁVILA; TREVISAN, 2015). Para Campos (2006), “o texto fica assim mosqueado de nheengatu, e esses rastros que nele aparecem preparam e anunciam o momento da metamorfose, que dará à própria fábula a sua fabulação, à estória o seu ser mesmo”.

O personagem-narrador é, assim, uma espécie de tradutor de si mesmo, repetindo imediatamente após parte dos vocábulos o seu significado em português, numa estratégia que, segundo Galvão (1978), mantém o estranhamento, mas permite a comunicação. O hibridismo construído por Rosa, portanto, assim como descrito por Bakhtin, tem um propósito estético específico. Embora o português brasileiro seja influenciado pelo tupi e tenha incorporado diversos vocábulos e expressões, a linguagem específica de “Meu tio o Iauaretê” é utilizada como representação da própria identidade do narrador. De acordo com Klinger,

Qualquer escritor confrontado com a tarefa de retratar uma língua ou cultura que seja estranha ao seu público terá que lidar com a questão de como representar essa outra cultura e a outra língua que a acompanha. As possibilidades vão desde a assimilação completa, onde a existência de barreiras linguísticas e culturais é ocultada, até a não-tradução, onde o leitor é confrontado com as limitações de seu conhecimento e compreensão.³⁰ (KLINGER, 2015, p. 14, tradução nossa).

Klinger, no entanto, discute o ponto de vista do texto fonte e coloca o autor como uma espécie de primeiro tradutor da questão cultural colocada pelo hibridismo. Ao analisarmos o papel do *tradutor* desse texto fonte, adiciona-se ainda mais um elemento nesse processo, que terá de lidar não somente com a língua fonte, mas também com uma terceira língua. É nesse aspecto da tradução de “Meu tio o Iauaretê” que focaremos no quarto capítulo dessa dissertação, ao analisar como as duas traduções do conto resolveram o hibridismo linguístico presente no

³⁰ “Any writer confronted with the task of portraying a language or culture that is foreign to one’s audience will have to attend to the question of how to represent this other culture and the other language that goes with it. The possibilities range from complete assimilation, where the existence of linguistic and cultural barriers is concealed, to nontranslation, where the reader is confronted with the limitations of his/her knowledge and understanding.” (KLINGER, 2015, p. 14).

texto. Por extensão, buscamos compreender como as diferentes traduções interferem na interpretação do aspecto cultural do texto.

3 LITERATURA BRASILEIRA TRADUZIDA NOS EUA

A contextualização do início do processo de tradução das obras de Guimarães Rosa para o inglês inevitavelmente nos leva à discussão sobre a internacionalização da literatura brasileira e sua participação no *boom* latino-americano – especificamente no contexto do mercado editorial estadunidense. O autor, já parte do cânone literário brasileiro, entra no sistema literário de língua inglesa em um momento histórico que influenciaria de diversas formas a recepção, a comercialização e a tradução dessas obras.

Antes disso, no entanto, precisamos retornar por um momento para o início da internacionalização da literatura brasileira em países anglófonos. De acordo com Fitz (2005), algumas das primeiras traduções de literatura brasileira para o inglês são publicadas primeiramente na Inglaterra, como *Iracema, the Honey Lips: A Legend of Brazil* e *Manuel de Moraes, a Chronicle of the Seventeenth Century* (1886, traduzidos por Isabel Burton e Richard F.), e *Inocencia, a Story of the Prairie Regions of Brazil* (1889, traduzido por James W. Wells). Algumas décadas mais tarde, as primeiras traduções publicadas nos EUA seriam *Canaan* (1920, traduzido por Mariano Joaquín Lorente), *Brazilian Short Stories* (1925, traduzido por Monteiro Lobato) e *A Brazilian Tenement* (1926, traduzido por Harry W. Brown).

Ainda segundo Fitz (2005), até 1948 apenas 12 traduções para o inglês haviam sido publicadas. A maioria das traduções da literatura brasileira para o inglês só aconteceria depois da primeira metade do século XX, um salto que será melhor compreendido com a contextualização da relação política e cultural entre Brasil e Estados Unidos.

3.1 Contexto da relação Brasil – Estados Unidos

A história da tradução da literatura brasileira para o inglês passa não somente pelo conhecimento da língua portuguesa pelos tradutores, mas também por uma série de influências – literárias e extraliterárias, como coloca Krause (2013) – que afetam o processo tradutório, a publicação e a recepção dessas obras como um todo.

No início da década de 20 já é possível observar nos círculos acadêmicos estadunidenses algum interesse pelo Brasil, refletido, por exemplo, na criação da primeira disciplina de História das Américas na Universidade da Califórnia, pelo historiador Herbert E. Bolton, em 1919, e na publicação das antologias *Brazilian Tales* (1921) e *Brazilian Literature* (1922), compiladas por Isaac Goldberg (FITZ, 2005). A publicação de literatura brasileira traduzida nos EUA durante as décadas de 1920 e 1930, no entanto, é esporádica e é somente a

partir dos anos 1940 que começa a se intensificar em relação direta com a agenda política dos EUA durante a Segunda Guerra Mundial. Com o objetivo de estreitar as relações com os países da América Latina a fim de inserir seus valores culturais e difundir os ideais do governo, órgãos do governo estadunidense elaboraram e executaram “ações de intercâmbio cultural para fortalecer os laços de ‘amizade’ entre as Américas” (MORINAKA, 2017, p. 663). Um dos projetos do Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), portanto, foi justamente a importação e tradução de livros latino-americanos.

De acordo com Morinaka (2017), o projeto de tradução conduzido pelo OCIAA contaria com a participação de editoras comerciais e universitárias, que receberiam o subsídio para a tradução e arcariam com os custos de publicação, divulgação e distribuição desses livros. Para contornar a suspeita da existência de uma agenda política, porém, o Departamento de Estado precisou designar alguns institutos para essa tarefa, como:

[...] o ACLS, a Inter-American Educational Foundation Inc. (IAEF), a Hispanic Foundation (HF), sediada na Biblioteca do Congresso, a Universidade do Texas, a Universidade de Chicago, e editoras comerciais como a Alfred Knopf, MacMillan, Viking Press, Farrar & Strauss, entre outras. Apesar de contar com o subsídio do Departamento de Estado, via OCIAA, as instituições (supostamente) teriam autonomia para constituir as equipes ou comissões de trabalho, determinar as diretrizes desde a concepção até a execução, e selecionar os livros que estivessem de acordo com seus interesses intelectuais, estéticos, acadêmicos ou de mercado. (MORINAKA, 2017, p. 667).

A criação do hábito de consumo dessa nova cultura, de acordo com Morinaka (2017), precisou também do investimento em rádio, música, cinema e documentários. Em relação à literatura, a autora explica que:

Para garantir a efetividade das traduções como veículos de divulgação da cultura latino-americana, o subsídio governamental abarcou os seguintes programas: i) a formação de uma associação de editoras; ii) a circulação de livros e revistas latino-americanos nas bibliotecas e universidades; iii) a distribuição de prêmios literários; iv) o fortalecimento dos centros de estudos latino-americanos nas universidades e nos institutos interculturais nos Estados Unidos; e v) a modernização dos institutos culturais norte-americanos nos países latino-americanos.

A partir da década de 1940, traduções de obras brasileiras de caráter sociológico e histórico como *Os Sertões (Rebellion on the Backlands, 1944, University of Chicago Press)* *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre (*The Masters and the Slaves, 1946, Knopf*) passam a ser traduzidas, embora ainda sem grande retorno financeiro. É nesse período que a editora Alfred Knopf, fundada por Blanche e Alfred Knopf, volta seu interesse para a América Latina. Aproveitando a política da Boa Vizinhança instituída pelo presidente Roosevelt, Blanche Knopf

viaja pelo continente americano buscando novas publicações (LEVINE, 2006; LIPORACI, 2013). No entanto, a editora, responsável pela tradução e publicação de autores como Jorge Amado e Gilberto Freyre pela primeira vez nos Estados Unidos, sofria prejuízos com a tentativa de promover escritores latino-americanos, mesmo com o incentivo do governo em promover a integração entre as Américas. De acordo com Liporaci, “um dos motivos apontados como responsáveis pela baixa vendagem dos livros consiste na dificuldade de encontrar bons tradutores” (2013, p. 50), além da resistência vinda da própria cultura de chegada. Com a reabertura do mercado europeu após a guerra, o interesse do público por obras de aspecto documental ou sociológico começa a diminuir, e a próxima obra brasileira a se tornar um best-seller seria *Gabriela, clove and cinammon* em 1962.

Em 1950, Harriet de Onís se torna a principal tradutora de obras latino-americanas da editora, assim como a responsável por decidir quais obras deveriam ser traduzidas para o inglês. De Onís, à época da Revolução Cubana, resume em uma sentença o que os programas de incentivo buscavam promover: “Todo escritor latino-americano que receber o devido reconhecimento nas nossas mãos é um aliado em potencial”³¹ (LEVINE, 2006, p. 303), diz a tradutora, em referência ao objetivo comum à época de intensificar a integração cultural entre as Américas. O ideal de influenciar a opinião pública na América Latina através dos seus intelectuais, no entanto, não tem o resultado esperado. Segundo Levine (2006, p. 303, tradução nossa), “muitos dos escritores de maior sucesso promovidos pelas editoras americanas, como García Márquez, continuariam a manter fortes posições antiamericanas e confeririam seu prestígio a movimentos como a Revolução Cubana”³².

3.2 O Brasil e o *boom* latino-americano

Embora a tradução de literatura brasileira para o inglês tenha aumentado – em número de obras traduzidas e em público leitor – a partir dos anos 1960, mesmo período do fenômeno que ficou conhecido como *boom* latino-americano, o Brasil não participou tão efetivamente dele quanto se possa pensar. Ainda que, geograficamente, o país faça parte da América Latina, as obras brasileiras foram apenas indiretamente afetadas pela visibilidade repentina das obras latino-americanas, que se concentrou principalmente nos países de língua

³¹ “Every Latin American writer who receives due recognition at our hands is a potential ally.” (LEVINE, 2006, p. 303).

³² “[...] many of the most successful writers promoted by American publishing, such as García Márquez, would continue to maintain strong anti-US positions and lend their prestige to movements such as the Cuban Revolution.” (LEVINE, 2006, p. 303).

espanhola. Para termos de comparação, Venuti calcula que, entre 1960 e 1979, “editoras britânicas e americanas publicaram 330 traduções do espanhol, mas somente 64 do português brasileiro” (VENUTI, 1998, p. 69). Torres (2014) aponta ainda que o Brasil é o país que mais edita livros na América do Sul, mas que o português nunca fez parte da estatística das línguas mais traduzidas no mundo.

De acordo com Fitz,

alguns críticos afirmam que não existe uma literatura latino-americana unificada, que o que existe é uma literatura intercontinental em processo de autoformação. [...] “Apesar de terem uma origem peninsular comum”, Monegal nos lembra que “a América espanhola e o Brasil sempre estiveram separados e distantes, desde os primeiros dias da descoberta e conquista do Novo Mundo”.³³ (FITZ, 2005, p. 22-23, tradução nossa).

No momento histórico em que começa o fenômeno literário do *boom*, as literaturas hispano-americana e brasileira de fato se desenvolvem quase que isoladas uma da outra, e assim ainda permanecem. Como coloca Carvalho (2018), embora o português e o espanhol sejam línguas mais próximas se comparadas com o inglês, ainda assim é uma diferença que “costuma demarcar uma separação cultural que torna a literatura e os autores castelhanos menos difundidos em terras brasileiras, sendo a recíproca verdadeira tanto do lado de cá do oceano atlântico, quanto na península ibérica” (CARVALHO, 2018, p. 105). Dessa forma, autores como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Carlos Fuentes e Gabriel García Márquez ganham notoriedade com suas traduções para o inglês, influenciando a literatura de ficção e poesia nos Estados Unidos na época (FITZ, 2005), mas brasileiros como Machado de Assis³⁴, Guimarães Rosa e Clarice Lispector só ganhariam mais expressividade com o passar de mais alguns anos. Cabrera Infante e Jorge Amado também chamaram atenção para o modo como a denominação “literatura latino-americana” acaba se tornando mais uma questão de publicidade do que de um movimento literário organizado, levando as obras a serem taxadas somente como “latino-americanas” ou de “realismo fantástico” sem atentar para a diversidade de países e culturas envolvidas (BARBOSA, 1994; FITZ, 2005).

Usando o número de reimpressões como medida, Barbosa (1994) sugere que nos anos 1960, os editores ainda não sabiam em quais obras brasileiras investir, considerando que

³³ “[...] some critics have argued that there is no cohesive Latin American literature, that what exists is an intercontinental literature in process of self-formation. [...] ‘Despite their common peninsular origin’, Monegal reminds us, ‘Spanish America and Brazil have always been separate and apart, since the first days of the discovery and conquest of the New World.’” (FITZ, 2005, p. 22-23).

³⁴ A primeira tradução de Machado de Assis em língua inglesa é publicada na antologia *Brazilian Tales* (1921), mas o autor só passa a ser notado pela crítica a partir da tradução de *Dom Casmurro* de Helen Caldwell, de 1953.

o número de reimpressões de obras já traduzidas era de quase metade do número de novas traduções. Nos anos 1970, o número de reimpressões diminuiu para menos da metade, o que indicaria que já se sabia o que traduzir, e volta a subir na década seguinte, quando as reimpressões chegam quase à mesma quantidade das primeiras edições.

Em relação às obras brasileiras traduzidas no período mencionado, Barbosa (1994) as divide em quatro categorias principais: *ambassadorial translations*, *consumer-oriented works*, *authorial works* e *topical works*. Situadas entre as décadas de 1940 e 1970, *ambassadorial translations* seriam as traduções “representativas da cultura fonte na cultura alvo” (BARBOSA, 1994, p. 85), incluindo não somente obras literárias, mas também as áreas de religião, ciências sociais e educação³⁵. Poucas obras brasileiras são consideradas pela autora como *consumer-oriented works*, ou seja, obras voltadas para o gosto do público leitor da cultura de chegada e que Barbosa considera como uma forma de literatura popular (como, por exemplo, Agatha Christie, Ian Fleming e, no caso da literatura brasileira em língua inglesa, Jorge Amado).

Authorial works são, segundo Barbosa, obras “produzidas por qualquer escritor que seja considerado um autor canonizado no sistema fonte, assim como obras de autores que foram aceitos no cânone do ponto de vista do sistema alvo”³⁶ (1994, p. 97, tradução nossa). Entram nessa categoria, portanto, as traduções de Machado de Assis³⁷, Guimarães Rosa e Clarice Lispector. De acordo com Barbosa (1994), o fato de que as obras desses autores tenham sido reimpressas e até merecido novas traduções aponta mais para um público leitor acadêmico do que para uma demanda popular.

As categorias de *consumer-oriented works* e *authorial works* podem ainda se sobrepor, como no caso de Jorge Amado, cuja popularidade rendeu maior demanda de retraduições e reimpressões e, conseqüentemente, maior status para o autor na cultura de chegada.

A última categoria, *topical works*, não tem tanta relevância para este trabalho, mas diz respeito a obras pontuais selecionadas para tradução, como, por exemplo, *Boca do Inferno*, de Ana Miranda, *Olga*, de Fernando Morais, e a biografia de Chico Mendes, *Fight for the*

³⁵ Vale ressaltar aqui o alcance das obras de Paulo Freire, tanto em traduções quanto em trabalhos escritos diretamente em inglês sobre o seu método de ensino.

³⁶ “[...] works that have been produced by any writer who is considered a canonized author in the source system, as well as the works of authors that have been accepted into the canon from the point of view of the target system.” (BARBOSA, 1994, p. 97).

³⁷ Vale ressaltar, no entanto, que novas iniciativas de tradução e visibilidade para as obras de Machado de Assis e Clarice Lispector já vêm acontecendo desde a publicação da tese de Heloísa Barbosa.

Forest: Chico Mendes in His Own Words, traduzida a partir de uma entrevista concedida a Tony Gross.

3.3 Guimarães Rosa em tradução

A trajetória de Guimarães Rosa na língua inglesa começa alguns anos depois do estabelecimento do autor na literatura brasileira, quando Harriet de Onís se encanta com a versão em espanhol de “A hora e a vez de Augusto Matraga” e entra em contato com o autor, pedindo permissão para traduzir um de seus contos (VERLANGIERI, 1993). Publicado em 1960 na revista literária *Noonday*, o conto “Duel”, tradução do conto “Duelo” presente em *Sagarana* (1946), se torna assim a primeira publicação de Guimarães Rosa em língua inglesa. Reconhecendo o potencial de Rosa como autor e seu status na literatura brasileira, de Onís o apresenta à editora Knopf, que decide “correr o risco” de publicar suas obras. A tradutora ainda conduziria a tradução de *Grande Sertão: Veredas* – em parceria com James L. Taylor³⁸ – e *Sagarana*, ambos publicados, respectivamente, em 1963 e 1966 com os títulos *The Devil to Pay in the Backlands* e *Sagarana: a cycle of stories*.

A última obra de Rosa a ser publicada na sua totalidade em inglês na década de 1960 seria *The Third Bank of the River and Other Stories* (1968), tradução de *Primeiras estórias* (1962) realizada por Barbara Shelby. Alfred Knopf passa a cogitar outros tradutores para Rosa entre 1965 e 1966, como William Grossman, J. M. Cohen e a própria Shelby, que envia como teste de tradução as primeiras doze páginas de “Campo geral” em maio de 1965 (LIPORACI, 2013). A substituição de Onís por Shelby, diplomata estadunidense que morava no Rio de Janeiro e, portanto, tinha melhor acesso ao autor, é oficializada em 1966.

Em 1967, Knopf ainda manifesta a Rosa a intenção de traduzir *Corpo de baile* ao invés de *Tutameia* depois de *Primeiras estórias*, mas nenhum outro livro de Rosa chega a ser traduzido e publicado pela editora depois da morte do autor. A partir daí, contos selecionados de Rosa são incluídos em algumas coletâneas de literatura latino-americana ou brasileira, com destaque para “A terceira margem do rio”, que é retraduzido pelo menos mais duas vezes, uma por William Grossman na coletânea *Modern Brazilian Short Stories* (1967) e outra por David Treece em *The Jaguar and Other Stories* (2001).

³⁸ Na verdade, à época De Onís “não se sentia preparada” para a tarefa. Rosa teria se desculpado por não conseguir acompanhar a tradução de perto e ofereceu a ajuda de Mrs. Nina Oliver, professora de inglês que ajudaria a intermediar as dúvidas. Insatisfeita, De Onís passou a tarefa para James L. Taylor, revisando a tradução ao final (VERLANGIERI, 1993; ANDRADE, 2009).

3.3.1 Retraduções

De acordo com o levantamento realizado por Barbosa (1994) e expandido por Gomes (2005), até o início do século XXI somente 14 obras literárias brasileiras traduzidas para o inglês haviam sido retraduzidas, dentre as quais podemos destacar Machado de Assis e Clarice Lispector como principais representantes. Alguns fatores podem ter influenciado o baixo número de retraduições, como a reimpressão de obras já traduzidas, o que barateia o custo de publicação em comparação com uma nova tradução, e o interesse específico de agentes ou tradutores.

As obras de Guimarães Rosa, porém, não entram na listagem de retraduições compiladas por Barbosa (1994) e Gomes (2005), uma vez que nunca houve, de fato, uma nova tradução completa de algum livro já publicado anteriormente em inglês. Neste trabalho, consideramos como retraduição de Guimarães Rosa instâncias de contos traduzidos mais de uma vez para o inglês por diferentes tradutores, dentre os quais podemos destacar “A terceira margem do rio” e “Meu tio o Iauaretê”.

Atualmente existe uma retraduição de *Grande Sertão: Veredas* em andamento, sendo realizada por Alison Entrekin, com previsão de término para 2021. Na época em que a dissertação de Heloísa Barbosa foi publicada, a autora menciona uma outra retraduição em andamento, por Thomas Colchie, mas esta nunca foi concluída. Em relação ao surgimento de retraduições de literatura brasileira, Barbosa comenta que:

Essa necessidade pode surgir de uma percepção do Brasil e de sua cultura que está mudando no mundo anglo-americano, e pelo surgimento de bolsas de estudo sobre o país e sua cultura, o que, por sua vez, pode fazer com que tais percepções mudem. Considerando as retraduições [...] coletivamente, também pode ser possível inferir que as editoras britânicas e americanas estejam confiantes de que há um público leitor interessado nas obras de autores brasileiros, ainda que apenas dentro dos círculos acadêmicos.³⁹ (BARBOSA, 1994, p. 82-83, tradução nossa).

A percepção de Barbosa em 1994 antecede em alguns anos um segundo momento da tradução de literatura brasileira, marcada pela reentrada de autores como Machado de Assis e Clarice Lispector no sistema literário inglês, em um momento em que o Brasil, a partir da década de 2000 até meados de 2010, se afasta mais da imagem de submissão aos Estados Unidos. O período coincide com a reformulação do Programa de Apoio à Tradução e

³⁹ “This necessity may arise out of a changing perception of Brazil and its culture by the Anglo-American world, and by the growth of scholarship about the country and its culture which, in turn, may cause such perceptions to change. Considering the re-translations above collectively, it may also be possible to infer that UK and US publishers are confident that there is a reading public who is interested in the works of Brazilian authors, if only within academic circles.” (BARBOSA, 1994, p. 82-83).

Publicação de Autores Brasileiros no Exterior, da Biblioteca Nacional, e com um recorde de publicação dos autores citados no exterior (FERES; BRISOLARA, 2016; FERNANDES, 2014).

De fato, considerando a retradução como um conceito multilíngue, como sugere Amaral (2019), é também nesse período que algumas iniciativas de retraduições de *Grande Sertão: Veredas* são iniciadas em espanhol (*Gran Sertón: Veredas*, por Florencia Garramuño e Moises Gonzalo Aguilar, publicada pela editora argentina Adriana Hidalgo em 2009), alemão (por Berthold Zilly, ainda não concluída) e inglês (por Alison Entrekin, como mencionado anteriormente). Berman (2009) já considerava a análise do conjunto da obra traduzida como parte da análise de um projeto de tradução, principalmente porque é comum que tradutores consultem traduções anteriores em outras línguas enquanto realizam suas próprias traduções, o que, como argumenta Amaral, “contribui para a formação de uma intertextualidade quase sempre em expansão feita pelo original e suas traduções em diferentes línguas”⁴⁰ (2019, p. 254-255, tradução nossa).

Depois de sua entrada no sistema literário de língua inglesa através de traduções inéditas na década de 1960, portanto, Guimarães Rosa apareceria principalmente em antologias de literatura latino-americana ou brasileira com as traduções de contos já realizadas anteriormente.

Em 1996, Giovanni Pontiero, professor e tradutor escocês que viveu na Paraíba entre 1960 e 1962, traduz “Meu tio o Iauaretê” para a antologia *Masterworks of Latin American Short Fiction*. Ainda que não obtivesse muito retorno financeiro, Pontiero era conhecido por traduzir e buscar a publicação de obras de autores que o interessavam, e era respeitado como tradutor de Clarice e Saramago. Segundo Esteves (2016, p. 22-23), “outra forma de Pontiero se dedicar à divulgação da literatura brasileira no Reino Unido era acompanhar autores em visitas para encontros, acadêmicos e jornalísticos, atuando como mediador e intérprete [...]”.

A retradução dos contos “Meu tio o Iauaretê” e “A terceira margem do rio” surge em 2001, por ocasião da publicação de uma coletânea de contos de Guimarães Rosa traduzidos por David Treece, intitulada *The Jaguar and Other Stories* que, além desses dois contos retraduzidos, traz ainda mais seis contos inéditos em inglês.

Ambos os tradutores mais recentes de Rosa, portanto, foram professores universitários agindo principalmente a favor de um interesse próprio no autor, respaldados por

⁴⁰ “[...] contribute to the formation of a virtually ever-expanding intertextuality made by the original and its translations in different languages.” (AMARAL, 2019, p. 254-255).

uma posição que lhes resguardava, em parte, da resposta do mercado e de algumas amarras editoriais.

3.3.2 Crítica e recepção

Apesar do reconhecimento e da extensa fortuna crítica no Brasil, Rosa não chegou a ser um autor muito reconhecido fora de alguns círculos acadêmicos em língua inglesa. A primeira obra de Rosa traduzida para o inglês, *The Devil to Pay in the Backlands*, é recebida inicialmente pela crítica como algo *potencialmente* muito bom, mas obscurecido pela tradução. Além do enfoque geral nos aspectos regionais da obra, boa parte dos críticos também compara o estilo de Rosa com o de autores como Faulkner e Joyce, ou mesmo Tolkien (VINCENT, 1978), ou com obras específicas como *Moby Dick*.

Em um artigo de junho de 1963⁴¹, Harvey L. Johnson comenta que “James L. Taylor e Harriet de Onís usam [na obra] um estilo convencional, que é bom de ler, mas falha em preservar o tom da língua original com sua imagética colorida”. Claude L. Hulet vai ainda mais longe ao dizer que:

A coisa mais notável deste livro recente (1956) infelizmente só chega vagamente, se é que chega, ao leitor inglês: o tratamento extraordinariamente hábil da linguagem, tão inventiva, flexível, dinâmica e sugestiva. De fato, a prosa de Rosa, tão difícil de traduzir, pode muito bem marcar um ponto de transição na linguagem literária do Brasil.⁴²

No artigo de Roger Sale sobre o livro, datado de 11 de outubro de 1963, o crítico dá a entender como o mercado estava recebendo as tentativas da editora Knopf de emplacar novas traduções de obras latino-americanas:

De fato, esse é um romance diferenciado e, talvez ainda melhor, um romance incrivelmente novo, quase o suficiente para fazer com que se perdoe o Sr. Knopf **por ter nos infligido todos aqueles outros livros “diferenciados” de autores de países estranhos que se revelam impossíveis de ler.**⁴³ (grifo nosso).

Armstrong (2011), no entanto, acredita que o problema da recepção de Guimarães Rosa não seja somente a tradução, mas sim o interesse na obra. Como coloca Liporaci, “mesmo que muitos enfatizem o apelo universal de *Grande Sertão*, [...] esse sentido não é evidente –

⁴¹ Arquivo – IEB, Acervo Guimarães Rosa, código de referência: JGR-R15,02,48.

⁴² Arquivo – IEB, Acervo Guimarães Rosa, código de referência: JGR-R15,02,31.

⁴³ Arquivo – IEB, Acervo Guimarães Rosa, código de referência: JGR-R15,02,51.

provavelmente porque o sentido universal só é atingido após o enfrentamento da superfície do texto” (2013, p. 56). Liporaci atenta, ainda, para o fato de que:

[...] se a tradução não é bem recebida, a crítica especializada tende a culpar o tradutor, enquanto grande parte do público leitor, que desconhece o texto original, relaciona o fracasso ao autor do texto e, rapidamente, excluem-no de sua lista de leitura, dificultando, assim, a circulação da obra. (LIPORACI, 2013, p. 70).

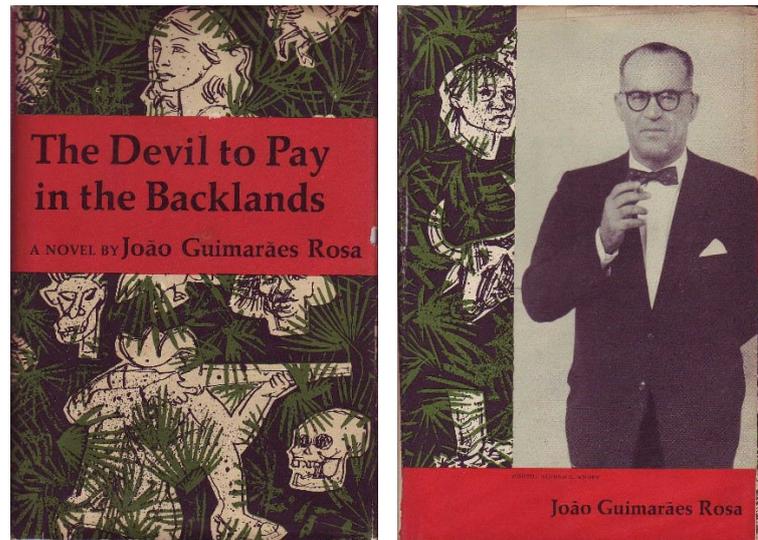
Armstrong parte do raciocínio de que, embora Rosa seja um autor difícil de traduzir, a obscuridade das suas obras em língua inglesa não se deve apenas a traduções falhas – especialmente quando consideramos a tradução como um processo que envolve não somente o tradutor, mas também o editor, o público-alvo e a cultura de chegada. A hipótese de Armstrong, no caso de *Grande sertão: Veredas*, como primeira obra de Rosa a ser traduzida para o inglês e, portanto, estabelecer uma certa imagem do autor na cultura de chegada, é a de que o livro não tenha sido devidamente apresentado ao público. Como coloca Liporaci,

o fato de Guimarães Rosa estar sempre desvinculado do grupo de autores para os quais a compreensão da obra literária deve ser sempre política e o texto é criado sobretudo a partir do gosto do público leitor, parece justificar, pelo menos em parte, essa recepção. [...] Sendo assim, os sertanejos de Guimarães Rosa, pelo fato de não habitarem uma zona tropical e também por tenderem ao individualismo introspectivo, criam uma perspectiva anti-histórica e metafísica que contrasta imensamente com os autores do *boom* hispano-americano. (LIPORACI, 2013, p. 58).

3.3.3 Paratexto

Um dos modos de apresentar o texto e buscar moldar pelo menos parte de sua recepção é feita por meio do seu paratexto, definido por Genette como “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (2009, p. 9). Entram nessa definição, portanto, elementos como capa, contracapa, prefácios, nome do autor e do tradutor, entre outros. Em uma breve análise de alguns elementos paratextuais das traduções de Guimarães Rosa, é possível ver como o autor é apresentado ao público leitor em cada iniciativa de tradução.

Figura 1 – Capa e contracapa de *The Devil to Pay in the Backlands* (1963)



Fonte: Schofield (2008c).

A partir da capa e contracapa de *The Devil to Pay in the Backlands* podemos depreender que a editora Knopf de fato investiu na imagem do autor ao tentar lançá-lo para o público. A capa é a mesma utilizada desde a primeira edição original em português, com as ilustrações de Poty, e a foto do autor na contracapa, em destaque, é creditada ao próprio Alfred Knopf. O editor também assina a orelha do livro, que conta com uma apresentação da obra, em que cita o prefácio de Jorge Amado e o fato de que a obra de Rosa também está sendo publicada na França e na Alemanha. Consta ainda na orelha uma biografia atualizada do autor. Percebe-se ainda que o nome do autor vem em destaque, sem menção aos tradutores, que só serão mencionados na folha de rosto.

Para além da capa, elementos como prefácio e introdução, “preparam o leitor, que se lançará no primeiro capítulo com um conjunto de expectativas controladas ou pelo menos guiadas pelo escritor da introdução” (PELLATT, 2013, p. 3, tradução nossa). No caso da tradução, existe ainda mais uma camada a ser levada em consideração, pois “a introdução ou prefácio pode moldar a leitura intercultural do texto consideravelmente”⁴⁴ (PELLATT, 2013, p. 3, tradução nossa). No caso de *The Devil to Pay in the Backlands*, Jorge Amado parecia ser a melhor opção de autor para o prefácio, devido ao sucesso da publicação de *Gabriela, clove and cinammon* apenas um ano antes. Liporaci (2013), no entanto, sugere que talvez tenha sido

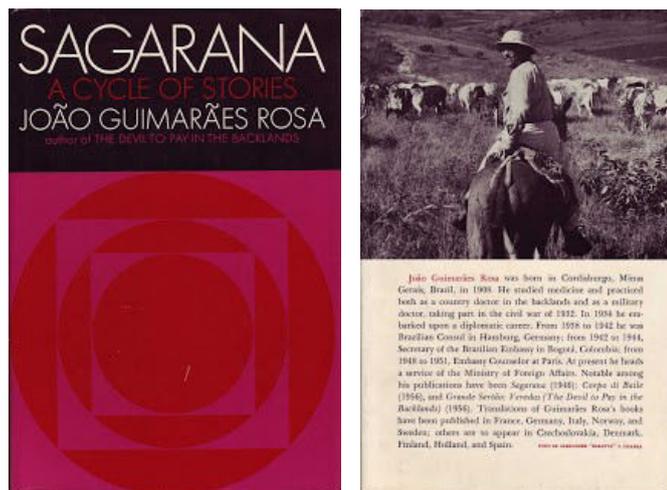
⁴⁴ “[...] they prime the reader, who will set about the first chapter with a set of expectations controlled or at least guided by the writer of the introduction. In the case of a translated work, the introduction or preface may shape the intercultural reading of the text very substantially.” (PELLATT, 2013, p. 3).

justamente essa escolha que criou nos leitores a expectativa de que encontrariam em Rosa algo parecido com as obras de Amado.

O livro não possui nenhuma nota de rodapé, contando somente com um glossário de termos brasileiros e uma nota sobre o autor ao final, igual àquela da orelha do livro, descrevendo brevemente uma série de fatos sobre sua vida até a publicação de *Grande Sertão: Veredas*.

Três anos depois, a tradução de *Sagarana* é publicada precedida por uma introdução escrita por Franklin de Oliveira, intitulada “The Epigraphs in Sagarana”. Diferente do prefácio de Jorge Amado, “The Place of Guimarães Rosa in Brazilian Literature”, o objetivo da introdução de Franklin de Oliveira já não é apresentar o autor e dar referências do seu trabalho para um público que entra em contato com Rosa pela primeira vez, mas sim comentar mais especificamente o uso de epígrafes na obra. O livro também traz uma nota da tradutora, Harriet de Onís, em que ela comenta brevemente como conheceu Rosa e menciona como a tradução de *Sagarana* não foi fácil, dependendo de comunicação constante com o autor. A nota sobre o autor, ao final do livro, é atualizada com os novos idiomas para os quais Rosa já foi ou está sendo traduzido (naquele momento, francês, alemão, italiano, norueguês e sueco, além traduções anunciadas para a então Tchecoslováquia, Dinamarca, Finlândia, Holanda e Espanha).

Figura 2 – Capa e contracapa de *Sagarana* (1966)

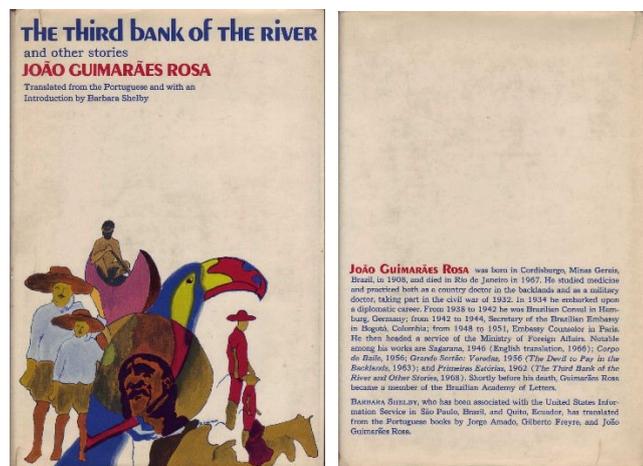


Fonte: Schofield (2008a).

As diferenças de paratexto mais marcantes na tradução de *Sagarana*, no entanto, podem ser vistas logo na capa e contracapa (Figura 2). Distanciando-se totalmente de *The Devil to Pay in the Backlands*, que apenas adaptara a capa original, *Sagarana – A cycle of stories*

apresenta um projeto gráfico mais moderno, assinado por Adelson & Eichinger. A contracapa ainda traz o autor em destaque, a cavalo no sertão, apresentando uma imagem totalmente oposta àquela em que está de terno, no livro anterior, imagem que o coloca em posição mais exótica aos olhos do leitor estrangeiro do que a anterior. O texto na contracapa é igual à nota sobre o autor no interior do livro, e o nome da tradutora, Harriet de Onís, mais uma vez aparecerá somente na folha de rosto, embora dessa vez tenha sido incluída também a nota da tradutora após a introdução.

Figura 3 – Capa e contracapa de *The Third Bank of the River and Other Stories* (1968)



Fonte: Schofield (2008a).

The Third Bank of the River and Other Stories, última obra de Rosa a ser publicada pela Knopf, volta a apresentar ilustrações com elementos regionais do sertão, dessa vez assinada por David Holzman (Figura 3). O diferencial dessa obra, em termos de paratexto, começa no original: cada conto de *Primeiras histórias* recebeu uma ilustração horizontal de Poty no sumário⁴⁵. Em *The Third Bank of the River and Other Stories*, a ordem dos contos foi alterada, mas o sumário foi adaptado e as ilustrações foram mantidas nas orelhas do livro (Figura 4).

⁴⁵ Rosa voltaria a brincar com seu próprio paratexto em *Tutameia*, onde apresenta um novo sumário “de releitura” ao final do livro, definindo então seus quatro prefácios e uma nova ordem de leitura.

Figura 4 – Ilustrações de Poty em *The Third Bank of the River and Other Stories*



Fonte: Schofield (2008b).

Em *The Third Bank...*, o nome da tradutora aparece pela primeira vez na capa do livro, com a informação “Translated from the Portuguese and with an introduction by Barbara Shelby”. Além disso, após o texto sobre o autor na contracapa – atualizado com a informação da sua morte e sua recente entrada na Academia Brasileira de Letras – há ainda um parágrafo curto sobre a tradutora, destacando suas traduções de Jorge Amado, Gilberto Freyre e Guimarães Rosa. É importante ressaltar, no entanto, que a introdução “por Barbara Shelby”, na verdade, foi escrita pela mãe da tradutora. De acordo com Liporaci,

Barbara Shelby não chegou a ler nenhum dos outros livros de Guimarães Rosa, apenas algumas partes de *Grande sertão: veredas*. Também por isso, ela afirma haver pedido à mãe que escrevesse o prefácio da obra porque, segundo ela, a mãe sabia muito mais de literatura do que ela mesma e havia adorado *Primeiras estórias*. (LIPORACI, 2013, p. 88).

Na introdução de *Masterworks of Latin American Short Fiction*, antologia⁴⁶ na qual “My Uncle, the Jaguar” foi publicado, Ilan Stavans não faz alusão ao tradutor, mas comenta como Guimarães Rosa parecia ter nascido no “no lugar errado”.

O fato de ele ser do Brasil, que, embora seja o maior e mais populoso de todos os países da América Latina, também é linguística e culturalmente isolado, obscurece seu trabalho, que é dedicado a explorar as complexidades humanas do sertão.⁴⁷ (STAVANS, 1996, p. xviii, tradução nossa).

A nota sobre o autor ao final da antologia, curiosamente, traz várias datas erradas na sua biografia. O texto situa a publicação de *Sagarana* em inglês em 1938, que na verdade é o ano em que a primeira versão do livro, ainda intitulado *Contos*, foi inscrita no Concurso Humberto de Campos. A nota ainda afirma haver duas outras traduções para o inglês: *The Third Bank of the River* [sic], em 1962 – na verdade, ano da publicação do original em português – e *Tutameia*, em 1967, sendo que este último nunca foi traduzido. A nota de direitos autorais também contém alguns erros de grafia, atribuindo os créditos do conto original a “Livraria Jose Olympia Editoria” [sic].

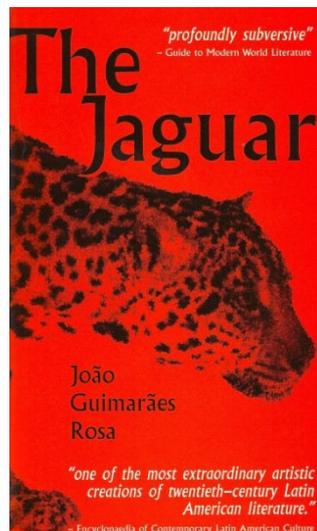
A nosso ver, o que o conjunto da crítica e paratexto das obras até então nos revelam é uma certa indiferença a autores que se afastam do exotismo idealizado para o Brasil na época, a exemplo do próprio Jorge Amado e *Gabriela, cravo e canela*. De fato, os sertanejos com preocupações metafísicas de Rosa não agradaram imediatamente o público leitor, mas possivelmente muito mais por não serem um tema esperado da imagem do Brasil do que por serem “complexos demais”. A série de erros biográficos constatada em uma antologia relativamente recente ainda é mais um exemplo desse despreparo. A mudança de ponto de vista em relação ao Brasil nas últimas duas décadas, no entanto, parece também ter afetado a recepção crítica de Rosa e permitido novos olhares sobre o autor.

Essa mudança de perspectiva pode ser percebida a partir da publicação da antologia compilada e traduzida por David Treece, em 2001. A primeira impressão de *The Jaguar and Other Stories*, como o título sugere, coloca em evidência na capa a onça do conto homônimo (Figura 5).

⁴⁶ Os outros contos incluídos na antologia são: “The Incredible and Sad Tale of Innocent Eréndira and Her Heartless Grandmother”, de Gabriel García Márquez; “Miss Florence’s Trunk”, de Ana Lydia Vega; “I Heard Her Sing”, de Cabrera Infante; “The Snow of the Admiral”, de Alvaro Mutis; “The Road to Santiago”, de Alejo Carpentier; “The Pursuer”, de Julio Cortázar; e “The Daisy Dolls”, de Felisberto Hernández.

⁴⁷ “The fact that he comes from Brazil, which, while being the largest and most populated of all Latin American countries, is also linguistically and culturally isolated, has obscured his work, which is devoted to exploring the human complexities of sertão.” (STAVANS, 1996, p. xviii).

Figura 5 – Capa de *The Jaguar and Other Stories* (2001)



Fonte: Martinez (2010).

Essa é também a primeira vez, nas traduções de Rosa, em que trechos de críticas positivas fazem parte da capa: “profundamente subversivo”, segundo o *Guide to Modern World Literature*, e “uma das mais extraordinárias criações artísticas da literatura latino-americana no século XX”, segundo a *Encyclopaedia of Contemporary Latin American Culture*. Nota-se que o nome do tradutor não está presente na capa. Por outro lado, Treece se faz presente na seção sobre o autor ao final da obra, assim como no projeto do livro como um todo, considerando que também atua, neste caso, como antologista.

Britto discute a questão do tradutor como antologista especialmente em relação à tradução de poesia, embora note que em certos casos essa atuação também se estenda a produção de contistas (BRITTO, 2016). Segundo ele, portanto, o que é selecionado para a tradução passa a ser considerado então “não como *representando* a obra do poeta [ou, no caso, contista] traduzido, e sim, metonimicamente, como *sendo* a própria obra” (BRITTO, 2016, p. 25). A antologia compilada por Treece não é a primeira tradução de Rosa para o inglês mas, se considerarmos aqui tanto o grande hiato entre uma tradução e outra quanto a seleção de contos, ela traz uma certa mudança na imagem do autor. Consideremos, por exemplo, que o conto que mais foi incluído em antologias de Rosa até o momento é “The Third Bank of the River”⁴⁸, a insólita história do pescador que decide deixar a família para viver entre as duas margens do rio. A característica mais marcante de Rosa que chega ao século XXI em inglês, se

⁴⁸ Este é, também, o conto mais traduzido de Rosa, tendo sido traduzido por Barbara Shelby, William Grossman e David Treece.

considerarmos o autor como sendo o conjunto de sua obra (BRITTO, 2016) é, de fato, o aspecto metafísico de sua obra. Ou, como Treece coloca, Rosa é um autor cujo tema é a “jornada de desafio e descoberta da vida, a jornada existencial para a solidão, alienação e loucura, e a jornada em direção ao mistério da morte”⁴⁹ (TREECE, 2008, p. 178-179, tradução nossa).

Na seção “About the author”, assinada por David Treece, o tradutor apresenta alguns fatos da vida de Rosa, além de comentar alguns dos contos traduzidos, indicando também o que talvez se possa considerar como parte da razão para esses contos em particular terem sido escolhidos para comporem a antologia:

[...] no coração de todas essas histórias, e da extraordinária prosa-poesia em que estão escritas, está um princípio fundamental e unificador: o limite, a fronteira, o entre-lugar – a “terceira margem” do rio – onde destinos, relações, identidades e palavras existem em um estado de fluxo incessante.⁵⁰ (TREECE, 2008, p. 176, tradução nossa).

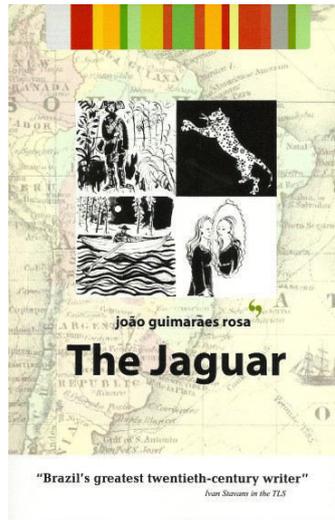
Assim como as cartas trocadas entre Rosa e de Onís, os comentários de Treece neste texto de acompanhamento da obra e seus artigos sobre o assunto também fornecem um material valioso para a análise de seu projeto de tradução, dessa vez com a importante diferença de não haver mais a mediação direta com o autor.

Quanto a sua publicação, *The Jaguar and Other Stories* foi editado com apoio da Lei de Incentivo à Cultura do Ministério da Cultura, FAAP e Brasil 500, e foi reimpresso em 2008, com alguns novos elementos significativos. A ilustração da capa, assinada por Mary Pierce, passa a trazer elementos de outros contos além de *The Jaguar*, com um mapa do Brasil como plano de fundo (Figura 6). Na contracapa, temos o logotipo do Governo Federal do Brasil, e no verso da folha de rosto consta a informação “This reprint was supported by the Ministry of External Relations of Brazil as part of the commemoration of the centenary of the author in 2008”. Trata-se, portanto, de uma reimpressão que remete bem mais à identidade brasileira da obra, embora não necessariamente por meio de estereótipos.

⁴⁹ “[...] a writer whose perennial theme is the journey – life’s journey of challenge and discovery, the existential journey into solitude, alienation and madness, and the journey towards the mystery of death [...]” (TREECE, 2008, p. 178-179).

⁵⁰ “[...] at the heart of all these stories, and of the extraordinary prose-poetry in which they are written, is a fundamental, unifying principle: the frontier, the borderland, the between-place – the ‘third bank’ of the river – where destinies, relationships, identities and words all exist in an endless state of flux.” (TREECE, 2008, p. 176).

Figura 6 – Capa da reimpressão de *The Jaguar and Other Stories* (2008)



Fonte: Martinez (2010).

Um trecho da crítica de Ilan Stavans no *Times Literary Supplement* é destacado na capa (“O maior escritor do Brasil no século XX”). Um parágrafo mais longo da mesma crítica é citado na contracapa:

O livro traz “The Third Bank of the River”, um conto frequentemente reimpresso sobre um pai que parte à deriva em uma canoa, e o extraordinário “Soroco, his Mother, his Daughter”... As demais escolhas de Treece chegam a nós pela primeira vez, entre elas; “The Mirror”, um tour de force da descrição da desintegração do eu, e “Treetops”, sobre o poder redentor de um tucano, que por si só vale o preço do volume... Essa miscelânea é encantadora. Treece... deve ser aplaudido por seu esforço em trazer o centrífugo poliglota Guimarães Rosa de volta do esquecimento.⁵¹ (“Ivan Stavans in the Times Literary Supplement”, tradução nossa).

Em 2020, a editora canadense Orbis Tertius publicou uma reimpressão da tradução de Barbara Shelby de *The Third Bank of the River and Other Stories*, em formato *paperback*, alterando a ordem dos contos de volta para a ordem pretendida pelo autor.

Após a análise desses elementos, observamos que as iniciativas de retradução e reimpressão de Rosa a partir dos anos 2000 apresentam menos estereótipos do que as primeiras traduções, corroborando a conclusão de que a imagem do Brasil, e por extensão da sua literatura, passa por momentos distintos no exterior. Vale ressaltar, também, que essas

⁵¹ The volume includes “The Third Bank of the River”, an often reprinted tale about a departing father adrift in a canoe, and the extraordinary “Soroco, his Mother, his Daughter”... The rest of Treece’s choices come to us for the first time, among them; “The Mirror,” a tour de force of description of the disintegration of the self, and “Treetops”, about the redemptive power of a toucan, which is alone worth the price of the volume... This miscellany is enchanting. Treece... ought to be applauded for his effort to bring the polyglot, centrifugal Guimarães Rosa back from oblivion. (“Ivan Stavans in the Times Literary Supplement”, tradução nossa).

iniciativas mais recentes realizadas até então partiram de editoras de pequeno porte e, no caso de *The Jaguar and Other Stories* e da nova tradução de *Grande Sertão: Veredas*, com apoio do governo federal brasileiro ou de ações culturais privadas brasileiras.

3.4 Poética rosiana da tradução

Rosa é conhecido pela extensa correspondência com seus tradutores, publicada em alguns volumes como *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967)* (2003) e *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri* (2003). A correspondência com sua primeira tradutora estadunidense, embora não publicada, também existiu: de 1958 até 1966, Rosa e Harriet de Onís discutiram longamente algumas das mais conhecidas traduções das obras do autor para o inglês em suas cartas.

A correspondência⁵² trocada entre Rosa e de Onís é uma grande fonte de informação acerca da poética do autor e do modo como ele enxergava o ato de traduzir. Por meio dessa correspondência, é possível saber que Rosa listava exaustivamente cada detalhe das traduções de Harriet de Onís, ora explicando o que certos vocábulos significavam, ora dando sugestões de tradução que considerava melhores do que as propostas pela tradutora. Embora nem sempre acatasse as sugestões, seja por questões editoriais ou não, de Onís sempre se propôs a mostrar a Rosa as versões iniciais de suas traduções e a discutir as soluções propostas pelo autor.

Em carta enviada ao tradutor italiano, Edoardo Bizzari, em 25 de novembro de 1963, Rosa estabelece quais são os elementos mais importantes para sua obra: “a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos” (BIZZARRI; ROSA, 2003, p. 58). Todos esses elementos são essenciais para a composição do que reconhecemos como a obra rosiana, mas essa classificação serve também para nos mostrar como o autor considerava particularmente importante para a tradução que fossem mantidos os aspectos estéticos e transcendentais dos seus escritos. Tão importante que Rosa examinava meticulosamente as traduções junto com seus tradutores, ao ponto de Harriet de Onís já não aguentar mais as alterações pedidas pelo autor. Em carta de 24 de março de 1965, a tradutora confessa a um dos editores da Alfred Knopf:

⁵² Acessível no Arquivo Guimarães Rosa, localizado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, e em parte na dissertação de mestrado de Iná Valéria Verlangieri (1993).

Eu sempre me considerei uma pessoa razoavelmente paciente, mas estou começando a amaldiçoar o dia em que concordei em traduzir *Sagarana*. O que você acha que chegou no correio ontem? Três cartas de G.R., três, com oito páginas de sugestões de mudança para “Minha gente”, que eu já considerava acabada e fora do caminho, cinco para “Duelo”, que como você sabe foi publicada 3 ou 4 anos atrás, e duas para “São Marcos”. (LIPORACI, 2013, p. 72).

Rosa não chega a trocar cartas com sua próxima tradutora, Barbara Shelby, fato que Liporaci (2013) atribui tanto ao fato de que ambos tinham um contato mais próximo por morarem no Rio, quanto ao aparente distanciamento de Rosa do processo de tradução, talvez ocasionado pela sua condição de saúde, já fragilizada, e pelo fato de que sua recepção em inglês já não estava sendo muito boa. Shelby, em carta para Alfred Knopf de 2 de janeiro de 1968, fala um pouco sobre seu contato com o autor:

Na verdade, nós tivemos somente três encontros no Escritório Internacional, sem contar o almoço no José Olympio um dia antes de eu ir embora do Rio; e embora eu tenha lhe feito algumas perguntas sobre certas palavras e frases, seu conselho era mais geral do que específico: 1) preferir a imagem concreta à abstrata; 2) quando em dúvida, traduzir literalmente, e 3) confiar na minha própria imaginação – tudo mais fácil de ser dito do que feito. (LIPORACI, 2013, p. 85).

A mudança de tom da tradução de Shelby em comparação com a de Onís é visível, mas talvez nunca saibamos se isso se deve somente à maior liberdade que a tradutora teve para lidar com o texto. Outros fatores estão envolvidos na tradução de *Primeiras estórias*, o principal deles sendo justamente o fato de que este livro marca uma mudança de tom do próprio Rosa, sendo composto por contos consideravelmente mais curtos e densos. Em conversa com Liporaci (2013, p. 88), Shelby afirma que “tinha por objetivo fazer com que os leitores estranhassem o texto em inglês, mas gostassem dele”. O conto “The Third Bank of the River”, que empresta o título à tradução de *Primeiras estórias*, se torna praticamente o cartão de visitas de Rosa em antologias. O editor Herbert Weinstock, em carta de 16 de setembro de 1968, comenta com Shelby:

Só entre nós (e não para nenhum tipo de publicação, mesmo por carta), acho que *The Third Bank of the River* representa a primeira vez que Guimarães Rosa foi traduzido (isto é, recriado) satisfatoriamente em inglês. Eu gosto da Harriet de Onís e a admiro, mas simplesmente não acho que G. R seja seu autor – enquanto – embora ela possa se incomodar ou reclamar – Amado certamente é. (LIPORACI, 2013, p. 82).

De modo geral, o que Rosa compreendia como uma boa tradução de sua obra era aquela que, mesmo que precisasse de alterações, não deixasse de desafiar o leitor. Em carta a Harriet de Onís, ele comenta que “tendo escrito os contos como quem escreve poesia, fiquei exigindo [dos tradutores], mesmo inconscientemente, que os traduzissem como se se tratasse

de poemas” (VERLANGIERI, 1993, p. 60). De fato, a prosa de Rosa se assemelha muito à poesia, como aponta Emir Rodrigues Monegal em um artigo de 1966 sobre o autor e suas traduções: “Cada frase desse romance é escrita por Guimarães Rosa como se fosse um verso em um poema. A estrutura invisível, mas omnipresente da sonoridade verbal é tão importante quanto a própria história.”⁵³

Berman, que se ocupa principalmente da analítica da tradução de prosa em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, caracteriza a prosa literária “em primeiro lugar, pelo fato de captar, condensar e mesclar todo o espaço polilingüístico de uma comunidade” (2007, p. 46). Citando também Guimarães Rosa, Berman afirma que as grandes obras em prosa “se caracterizam por um certo ‘escrever mal’, um certo ‘não controle’ de sua escrita” (2007, p. 46). Assim,

A proliferação babélica das línguas na prosa coloca questões de tradução específicas. Se um dos principais “problemas” da tradução poética é respeitar a polissemia do poema (por exemplo nos Sonetos de Shakespeare), o principal problema da tradução da prosa é respeitar a *polilogia informe* do romance e do ensaio. (BERMAN, 2007, p. 47).

A escrita de Rosa é um exemplo tanto das particularidades da tradução de prosa quanto a de uma prosa-poética marcada por uma importância inegável da manipulação da linguagem na narrativa. No comentário ao final de *The Jaguar and Other Stories*, Treece chama atenção para essa característica do autor:

Somente um tipo especial de linguagem narrativa poderia enfrentar o desafio desta jornada para a indeterminação, para a incessante correnteza do rio: uma prosa que transborda constantemente em poesia, que luta com a tarefa de objetificar a experiência humana, permanecendo fiel a seu mistério e fluidez irreduzíveis, suas ambiguidades e contradições. Talvez não tenha sido por acaso que a primeira e premiada obra de Guimarães Rosa tenha sido um volume inédito de poesia (*Magma*, 1936). Pois, análogo ao seu objeto, a substância de sua ficção é a linguagem em estado de fluxo – e portanto essencialmente poética –, estranhamente arcaica, rústica e moderna de uma só vez, forçando insistentemente os limites do que é indizível e significativo.⁵⁴ (TREECE, 2008, p. 182, tradução nossa).

⁵³ Arquivo – IEB, Acervo Guimarães Rosa, código de referência: JGR-R15,02,56.

⁵⁴ “Only a special kind of narrative language could meet the challenge of this journey into indeterminacy, into the unceasing race of the river: a prose that constantly overflows into poetry, that wrestles with the task of objectifying human experience while remaining faithful to its irreducible mystery and fluidity, its ambiguities and contradictions. It was perhaps no accident that Guimarães Rosa’s first, award-winning work of literature was an unpublished volume of poetry (*Magma*, 1936). For, analogous to its subject-matter, the substance of his fiction is language in a state of flux – and therefore essentially poetic –, strangely archaic, rustic and modern all at once, pushing insistently at the bounds of what is unsayable and meaningful.” (TREECE, 2008, p. 182).

Laranjeira atenta para o fato de que o conceito de poesia é, de fato, escorregadio. Para o autor, a língua da poesia “explode os quadros da gramática para, através da agramaticalidade, criar um sistema ‘outro’ de geração de sentido” (LARANJEIRA, 2003, p. 53). No que concerne à intraduzibilidade, para Laranjeira, não conseguir uma equivalência no texto de chegada “não pertence à categoria do indizível, mas apenas do não-dito. Não se trata, pois, de uma intradutibilidade *de natura*, mas de uma intradução *de facto*” (LARANJEIRA, 2003, p. 60).

4 MANIFESTAÇÕES DO INTRADUZÍVEL

— Olhe, meu amigo, essa palavra não existe.
Parou o bom português, a olhá-lo, seu tanto perplexo:
 — Como?!... Ora... Pois se eu a estou a dizer?
 — É. Mas não existe.
Aí, o bom português, ainda meio enfiado, mas no tom já feliz de descoberta, e apontando para o outro, peremptório:
 — O senhor também é hipotrelíco...
E ficou havendo. (ROSA, 2001).

“A verdade é que ele é essencialmente intraduzível, não importa o que você faça”, comenta Barbara Shelby em carta para o editor Herbert Weinstock, em 1967 (LIPORACI, 2013, p. 80). Nos próximos parágrafos, discutimos como, afinal, o intraduzível se manifesta na obra de Rosa.

Nada mais apropriado do que começar, talvez, com um exemplo do próprio autor em um dos prefácios de *Tutameia*, conhecidos por comporem, como disse Rónai (2001, p. 17), “ao mesmo tempo uma profissão de fé e uma arte poética”. Vincent (1978) resume brevemente o segundo prefácio, “Hipotrelíco”, dessa forma:

O tema deste ensaio é o neologismo, e o processo é o mesmo que Guimarães Rosa usou em tudo o que escreveu. A principal ilustração da teoria é outra anedota, baseada na observação de que muitas palavras que não são de uso comum são, no entanto, derivadas do “bom português”. Esse “bom português” acaba sendo, curiosamente, não uma língua, mas uma pessoa. A anedota relata que o português, insultado por alguém, disse a seu interlocutor que a pessoa era muito “hipotrelíca”. Informado de que a palavra não existia, o português ficou irritado – se ele estava usando a palavra, obviamente ela existia. Quando o interlocutor insistiu que tal palavra não existia, o bom português deu o golpe final: “— O senhor também é hipotrelíco... *E ficou havendo.*”⁵⁵ (VINCENT, 1978, p. 110, tradução nossa).

A anedota de Rosa chama atenção para o que consideramos como intraduzível. Primeiramente, seria errôneo defini-lo como algo *impossível* de ser traduzido, pois como disse Ricoeur (2011), afinal, a tradução sempre existiu. Hermans (2019, p. 28) também chama atenção para o fato de que “a intraduzibilidade não evita que a tradução aconteça”. De fato,

⁵⁵ “The subject of this essay is the neologism, and the process is the one Guimarães Rosa used in everything he wrote. The principal illustration for the theory is another anecdote, based on the observation that many words not in common usage are nevertheless derived from ‘the good Portuguese’. This ‘good Portuguese’ turns out, oddly enough, to be not a language but a person. The anecdote recounts that the Portuguese, miffed at a third party, observed to his listener that the person was very ‘hypotrelíco’. Informed that the word did not exist, the Portuguese became irritated – if he was using the word it obviously did exist. When the listener insisted that there was no such word, the good Portuguese administered the final blow: ‘You’re hypotrelíco too. *And it came to exist.*’” (VINCENT, 1978, p. 110).

[A intraduzibilidade] no máximo a desacelera, e a reflexão sobre as interpretações em questão [...] realçam sua natureza experimental, provisória, a noção de que circunstâncias diferentes podem levar a escolhas alternativas – em resumo, a noção de que embora o ato de traduzir subjuguje o intraduzível, ele ainda assim não o elimina.⁵⁶ (HERMANS, 2019, p. 28, tradução nossa).

O que se costuma considerar intraduzível na obra de Rosa, então? A primeira coisa que nos vem à mente são desafios específicos da sua linguagem, como as onomatopeias, neologismos, aliteraões e inversões sintáticas. A esse respeito, Vincent (1978) já chamava atenção para as diferenças estruturais entre as línguas portuguesa e inglesa, que não permitem que tudo seja transposto de uma para outra.

No caso do inglês, o tradutor é confrontado com a tarefa de “traduzir” de um idioma artificial que se aproveita plenamente do caráter inflexivo do português para um idioma que tende a alterar o significado sobretudo através da distribuição de palavras e não através da adição de afixos.⁵⁷ (VINCENT, 1978, p. 71, tradução nossa).

Não podemos esquecer, porém, que a língua na obra de Rosa é tão importante quanto o enredo, sendo muitas vezes o próprio enredo, ou pelo menos abrindo os caminhos para novas camadas de interpretação. Dufková diz, sobre a primeira vez que leu *Corpo de baile*: “Não entendi quase nada, mas adquiri a absoluta certeza de que o livro era maravilhoso e intraduzível” (2009, p. 46). Essa é, basicamente, a experiência que mais se aproxima do que Guimarães Rosa provavelmente pretendia com o caráter “metafísico” de sua obra. Como coloca Liporaci, trata-se da importância de “sugerir mais e dizer menos e, portanto, da necessidade de o tradutor não esclarecer nada daquilo que é apresentado obscuramente no texto original”, pois o obscuro, para Rosa, é um “convite às especulações metafísicas e religiosas, [e] por meio dele, o autor deixa uma porta entreaberta para que o leitor que se sentir instigado pelo texto possa entrar” (2013, p. 40-41).

Naturalmente, haverá algum tipo de adaptação durante a tradução, seja por uma tentativa de tornar o texto mais fácil de ser lido, como na tradução de *Grande Sertão: Veredas*, pela dificuldade de encontrar equivalências, criar neologismos ou de trabalhar com a estrutura diferentes de duas línguas – ou até mais, como veremos nas próximas seções. Porém, como visto no primeiro capítulo, é possível entender tais negociações não necessariamente como

⁵⁶ “Untranslatability does not prevent translation from taking place; at most it slows it down, and the reflection about the renderings in question [...] highlights their tentative nature, their provisionality, the sense that different circumstances might have led to alternative choices—the sense, in short, that while the act of translating subdues the untranslatable, it does not quite eliminate it.” (HERMANS, 2019, p. 28).

⁵⁷ “In the case of English, the translator is faced with the task of “translating” from an artificial language which takes full advantage of the inflective character of Portuguese into a language which tends to alter meaning largely through the distribution of words rather than by the addition of affixes.” (VINCENT, 1978, p. 71).

perda, mas como parte do processo de aceitação do estrangeiro. Nitschack enfatiza que não podemos esquecer da potencialidade inerente à tradução mesmo frente ao risco da perda, pois “no seu dilema de confrontar-se com o intraduzível, [a tradução] tem que criar algo novo; nesse dilema, ela tem que ir além, tanto da língua do texto que está traduzindo, como da língua na qual pretende transpor este texto” (NITSCHACK, 2009, p. 37-38).

Povoado de referências míticas, hibridismos e peculiaridades que se tornariam a marca do autor nos seus trabalhos seguintes, “Meu tio o Iauaretê” é, possivelmente, um dos textos mais “intraduzíveis” de Rosa. A análise proposta neste capítulo tem como um de seus objetivos estender o estudo da linguagem do iauaretê empreendido por Átila e Trevisan (2015) para a tradução ao inglês. O cotejo entre as traduções nos permitirá compreender melhor como se dá a tradução do hibridismo linguístico presente no conto nas suas versões em inglês e quais foram as diferenças encontradas. Antes disso, porém, aprofundaremos um pouco mais alguns aspectos da mitologia indígena encontrados no conto, assim como a trajetória dos tradutores e seu contato com a obra de Guimarães Rosa.

4.1 Meu tio o Iauaretê

“Meu tio o Iauaretê” faz parte da coletânea póstuma *Estas Estórias* (1969), organizada por Paulo Rónai a partir de esboços e índices deixados por Rosa. A obra reúne nove textos que desafiam a definição até mesmo em relação a trabalhos anteriores do autor. Em 1967, pouco antes de sua morte, Rosa comenta que trabalhava em um novo livro, “de novelas ou contos longos”. Quando de sua publicação, o livro era composto por quatro contos que já haviam sido publicados anteriormente e outros quatro inéditos, além da entrevista “Com o vaqueiro Mariano”. Somente em *Estas estórias*, quatro contos têm um narrador em primeira pessoa sem interlocutor, dois combinam narradores em primeira e terceira pessoa, dois têm narradores em primeira pessoa “retoricamente inseridos” e apenas um conta com o narrador em terceira pessoa convencional. Vincent (1978) observa ainda que as narrativas que ficaram mais próximas de uma linearidade histórica são justamente as quatro estórias que Rosa não pôde finalizar.

Ainda referência na crítica a “Meu tio o Iauaretê”, o ensaio “A linguagem do iauaretê”, de Haroldo de Campos, publicado pela primeira vez em 1962, enfatiza “a maneira [de Rosa] considerar o problema da linguagem”, especialmente devido a “tupinização” da linguagem do conto. Como sabemos, o conto é caracterizado pelo hibridismo entre o português e o nheengatu, utilizado de modo que a linguagem do personagem favorece a construção da sua

visão de mundo (KLINGER, 2015) e toda a estrutura da narrativa. Como coloca Veiga, se referindo à cultura indígena, “a partir de elaborações da linguagem oral, uma concepção de mundo é construída, a existência é interpretada e a realidade é expressada e transmitida” (2015, p. 107). A literatura, se considerada aqui não tão diferentemente do texto filosófico ao menos no que concerne à sua inovação conceitual, por assim dizer, cria aquilo de que está falando. Assim, o mundo do iauaretê é construído no exato momento em que é narrado e, no caso extremo da narração em primeira pessoa, também é destruído abruptamente no momento em que seu narrador perde a voz.

O conto, precursor da estrutura narrativa de “O espelho”, “Antiperipleia” e *Grande Sertão: Veredas*, é uma fala ininterrupta do narrador-personagem em um suposto diálogo com seu interlocutor, cujas falas e ações só podemos inferir pela fala do narrador. Ao contar a sua história, o ex-matador de onças se revela parente de onças, e a trama culmina na sua transformação total no animal – e talvez sua morte.

A primeira tradução do conto, como visto anteriormente, se deu em 1996, por Giovanni Pontiero. “My Uncle, the Jaguar” foi publicado na coletânea *Masterworks of Latin American Short Fiction*, organizada por Cass Canfield. Essa é, portanto, a primeira tradução oficial de um texto de Guimarães Rosa desde a publicação de *The Third Bank of the River and Other Stories*, em 1968.

Poucos anos depois, em 2001, David Treece, atualmente professor do departamento de Português e Estudos Brasileiros do King’s College London, organiza o que seria então a primeira coletânea de textos de Guimarães Rosa traduzida desde as publicações da editora Alfred Knopf nos anos 1960. *The Jaguar and Other Stories* é composto pela tradução dos contos “Partida do audaz navegante”, “As margens da alegria”, “Os cimos”, “O espelho”, “A terceira margem do rio”, “Sorôco, sua mãe, sua filha”, que originalmente fazem parte de *Primeiras estórias*; e “Meu tio o Iauaretê” e “Os chapéus transeuntes”, de *Estas estórias*. A coletânea foi reimpressa em 2008, com o apoio do Ministério de Relações Exteriores do Brasil, por ocasião do centenário de nascimento de Guimarães Rosa.

Traduzir Guimarães Rosa é um desafio particular para cada língua, dependendo de suas especificidades, assim como das idiossincrasias de cada obra a ser traduzida. “Meu tio o Iauaretê” é um caso extremamente condensado de um estilo de narração que seria utilizado novamente em outros textos e que atingiria seu ápice de desenvolvimento em *Grande Sertão: Veredas*, assim como de um grau de hibridismo linguístico que atinge diversas camadas de significação do texto, conforme veremos na análise das traduções a seguir.

Tomando como base o estudo de Walnice Nogueira Galvão no ensaio “O impossível retorno”, em *Mitológica Rosiana* (1978), e os relatos antropológicos de Lévi-Strauss em *O cru e o cozido* (2010), podemos destacar em “Meu tio o Iauaretê” alguns aspectos específicos da mitologia indígena, mais especificamente das culturas Jê e Tupi no que se refere ao mito da origem do fogo. Com um estudo detalhado da linguagem do Iauaretê é possível perceber que este mito permeia a narrativa, ainda que não de forma direta. De acordo com Galvão (1978), o narrador gradualmente abandona o domínio do cozido (homem) e volta ao domínio do cru (animal). Esse desenrolar acontece também na fala do narrador e se faz evidente no hibridismo crescente entre as línguas portuguesa e tupi até o final do conto.

Na linha de separação [entre o domínio do cozido e do cru] posta-se o fogo. Nada menos surpreendente, portanto, que o fogo, fundação da cultura, marco de passagem do cru ao cozido, tenha função predominante neste conto. [...] No mito, o fogo era da onça e os homens o roubaram dela. O conto devolve, ou tenta devolver, o seu a seu dono. (GALVÃO, 1978, p. 13).

De acordo com Sá (2009), o enredo de “Meu tio o Iauaretê” deriva de uma crença comum da América do Sul em homens-onça. A autora levanta ainda a possibilidade de Rosa ter se inspirado na coletânea de narrativas do povo apapocuva-guarani *As lendas de criação e destruição do mundo* (1914), compilada por Curt Nimuendaju.

Os kaingyngs são jaguares; não só na opinião dos guaranis, mas eles próprios se denominam assim e se vangloriam de seu parentesco (literalmente entendido) com aquele animal predador. Quando pintam sua pele amarela com manchas ou listas negras para a luta, entendem que também na aparência se assemelham bastante ao jaguar, e o alarido que fazem no ataque soa quase como o grunhido surdo da onça quando está sobre a presa. [...] Este vidente, que se desenvolve a partir do *mi-nantí*, “aquele que sonha com jaguares”, crê-se amado pela “filha do senhor dos jaguares” (*mi-g-tan-fi*), isola-se de todos os parentes e companheiros, e perambula solitário e selvagem pela mata até que lhe vêm alucinações em que um jaguar lhe indica o caminho até a jovem-onça. (NIMUENDAJU, 1987, p. 118).

Paulo Moreira, em entrevista a Felipe Martinez, indica ainda mais alguns detalhes que, segundo ele, podem ter influenciado o autor, como o fato de Rosa ter trabalhado no Serviço de Proteção ao Índio (SPI), de 1933 a 1935, e portanto ter tido contato direto com populações indígenas. Além disso, de acordo com Moreira (2012), Rosa teria escrito o conto sob impressão do primeiro massacre indígena julgado em corte no Brasil. Trata-se de um ataque sofrido pelo povo Kraó, comandado por dois fazendeiros, onde morreram vinte e três indígenas. De acordo com Abreu e Albuquerque (2018), o caso foi de grande repercussão nacional, e motivou três ações importantes: o julgamento e condenação de setenta e duas pessoas envolvidas no massacre, a instalação do SPI nas terras Kraó, e a doação de 320 mil hectares de terras ao povo

Kraó. Para Moreira, portanto, a história de “Meu tio o Iauaretê” teria sido influenciada pelo que se sabia deste povo.

[...] os Kraós eram grandes caçadores de onça, e por isso foram contratados no século XIX por fazendeiros para caçá-las. Como a fronteira se dirigia para o interior, a principal atividade agrícola era a criação de gado, e a primeira preocupação que se tinha era se livrar de todas as onças, que predavam o gado. Mas os Kraós, depois de algum tempo, não só foram contratados para matar onças, mas também, às vezes, até mesmo outros índios. A segunda coisa importante sobre os Kraós é que, ao contrário de muitas outras tribos no Brasil, eles aceitavam pessoas de fora na tribo. Se você reparar, na história do iauaretê, o protagonista não é um Kraó, sua mãe não é Kraó, ela é de outra tribo, que é massacrada, e assim ela é aceita dentro dos Kraós.⁵⁸ (MOREIRA, 2012, tradução nossa).

A relação com a onça, no entanto, não se constitui apenas de um mito de um povo específico, mas de um conjunto de relações entre aliados que explica a relação entre o homem e o animal. O jaguar⁵⁹, por sua vez, tem ligação direta com fogo em vários mitos indígenas ameríndios. Em sua análise das narrativas mitológicas indígenas brasileiras, Lévi-Strauss descreve o metassistema em que se insere o jaguar nos mitos da criação. O elemento comum dessa narrativa é o homem que possui uma irmã ou filhas – portanto, doador de mulheres – e que deve selar laços com seres de natureza irredutível à sua, sempre animais (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 124-125). Nessa relação, o jaguar está em posição de tomador de mulheres em relação a um grupo humano; os homens dão uma mulher ao jaguar que, em troca, cede o fogo e o alimento cozido à humanidade.

Portanto, é necessário que a esposa humana do jaguar fique para sempre perdida para a humanidade [transformada em onça], já que a experiência comprova que, do seu lado, o jaguar também perdeu para sempre o fogo e o uso da carne cozida. (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 117).

Importante notar que o jaguar, contrariamente à crença popular, “não constitui um real perigo para o homem, já que nunca é o primeiro a atacar”. Na mitologia indígena, o animal ocupa posição oposta à do homem como um concorrente perigoso que consome os mesmos

⁵⁸ “[...] the Kraoahs were great jaguar hunters, and so they were hired in the nineteenth century by farmers to hunt jaguars. As the frontier was moving inland, the major farming was cattle farming, and the first concern they had was to get rid of the all the jaguars, which preyed on the cattle. But the Kraoahs, after a while, were not only hired to kill jaguars, but also, sometimes, even other Indians. The second important thing about the Kraoahs, unlike many other tribes in Brazil, was: they accepted outsiders into the tribe. If you notice in the story of the jaguar, the protagonist is not Kraoah, his mother is not a Kraoah, she’s from another tribe, which is massacred, and so she is accepted into the Kraoahs.” (MOREIRA, 2012).

⁵⁹ “‘Jaguar’ é a raiz tupi-guarani para o nome de uma variedade de felinos americanos, de onde jaguatirica, jaguarundi, etc. A onça pintada era chamada de ‘jaguaretê’, ‘jaguar propriamente dito’”. (PERRONE-MOISÉS, 2008, p. 12).

animais que seu rival, mas não como um comedor de homens. Quando lhe é atribuído o papel de comedor, ele tem basicamente o valor de uma expressão do Outro. No folclore indígena e dos camponeses do interior, por exemplo, os porcos-do-mato são muito mais temidos que a onça, que raramente causa acidentes, a não ser aqueles causados pelo caçador (LÉVI-STRAUSS, 2010).

Segundo Silva e Moraes (2020), o povo olmeca, da região de La Venta no atual México, citado por Galvão (1978) em “O impossível retorno”, também tem o jaguar como ancestral, assim como diversos outros povos pré-hispânicos que cultuavam seres metade homem, metade animal e tinham o jaguar como um deus. Com o tempo, porém, a águia passou a ser o animal preferido das culturas que enfrentaram os espanhóis, dando lugar a uma disputa entre o jaguar e a águia (SILVA; MORAES, 2020). Além do México, também há representações de felinos datadas do primeiro milênio depois de Cristo na região de San Agustín, na Colômbia, onde se “faziam esculturas em pedra para reverenciar o homem-jaguar” (SILVA; MORAES, 2020, p. 45).

Goody (2009) chama atenção para o fato de que o mito, embora considerado por aqueles de fora como uma “expressão imaginária”, é real para as sociedades que o perpetuam. Nesse sentido, ao investigar as relações entre a fala e a escrita, através do registro escrito das narrativas de tradição oral em nheengatu, Veiga apresenta a opinião de um dos membros das aldeias visitadas: “Mito é coisa que aconteceu antes do começo do mundo. Chamamos de *kaudio*, uma coisa que você não vê, só ouve na estória contada pelos nossos avós [...]. Nós não somos história, nós existimos, coisas real. Não conto história, conto o que acontece” (2015, p. 20).

Para Goody, no entanto, as tradições orais ainda estão em um estágio primitivo de evolução, segundo o qual seria necessário formalizar as formas orais e “convertê-las em algo que não seja meramente um resíduo oral, mas uma criação literária (ou protoliterária)” (1988, p. 131). Veiga contrapõe essa visão ao atentar para o fato de que “as sociedades indígenas orais elaboram formas de linguagem que, conscientemente, constroem uma coesão coletiva, difundem conceitos e ensinamentos fundamentais daquela sociedade e se atualizam conforme as transformações políticas e culturais” (2015, p. 69), pois afinal:

Mesmo que a escrita imponha, enquanto técnica, formas padronizantes e dominantes, a cultura milenar dos povos se apropria e transforma essa técnica, criando novos textos, mantendo diálogos com o oral, não caminhando de acordo com etapas de um desenvolvimento que vê na escrita um meio de comunicação mais elaborado ou abstrato, mas sim enxergando a escrita em coerência com a dinâmica da própria cultura em que ela é inserida. (VEIGA, 2015, p. 73).

Destacamos, então, a definição de Rosa para a oposição estória/história, a fim de desenvolver a partir daí pontos de encontro com a definição relacionada à mitologia indígena descrita por Veiga (2015). Nesse sentido, Vincent observa que *Primeiras estórias* (1962), *Tutameia* (1967) e *Estas estórias* (1969), embora contem todos com aproximadamente duzentas páginas, parecem traçar uma trajetória no experimento de Rosa com a forma de suas narrativas que, curiosamente, terminaria em aproximar este último livro ao seu primeiro, *Sagarana* (1946), em termos de extensão, temas e cadência das narrativas. De acordo com Vincent,

Sua escolha de forma neste livro, caracteristicamente, acaba não sendo um compromisso, mas uma negação destas direções no campo da ficção, uma vez que toma do conto apenas a precisão da expressão, não o distanciamento narrativo; toma do romance a expansividade da forma, não a exaustividade temática.⁶⁰ (VINCENT, 1978, p. 126-127, tradução nossa).

Vincent destaca ainda a importância do ato de contar em *Estas estórias*, característica marcante de Rosa, já visível em personagens como Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas* (1956) e Miguilim, em *Corpo de Baile* (1956).

Outra característica dessas narrativas, também relacionada mais facilmente ao romance do que ao conto, é a combinação de urgência e liberação encontrada no próprio ato de contar. Um conceito relacionado a isso é a oposição *história/estória*, do primeiro prefácio de Tutaméia, no qual Guimarães Rosa sugere que o conto e a narração do conto são dois fenômenos separados e talvez até não relacionados – o conto contado (*estória*) é autônomo, e goza de imunidade à verificação externa da *história* por trás dele.⁶¹ (VINCENT, 1978, p. 127, grifos do autor, tradução nossa).

Vincent se refere ao primeiro prefácio de *Tutameia*, “Aletria e hermenêutica”, no qual Rosa define o que é, para si, a estória – como coloca Rónai (2009), “no sentido especificamente guimarães-rosiano”:

A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota. A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrado, foi-se a serventia. (ROSA, 2009).

⁶⁰ “His choice of form in this book, characteristically, turns out to be not a compromise but a negation of these directions in fiction⁶⁰, since it borrows from the short story only the precision of expression, not the narrative aloofness; it takes from the novel the expansiveness of form, not the thematic exhaustiveness.” (VINCENT, 1978, p. 126-127).

⁶¹ “Another feature of these stories, also of which relates more easily to the novel than to short story, is the combination of urgency and release found in the act of telling itself. One conceit related to this is the opposition *história/estória*, from the first preface of *Tutaméia*, in which Guimarães Rosa suggests that the tale and the telling of the tale are two separate and perhaps even unrelated phenomena – the tale told (*estória*) is autonomous, and it enjoys an immunity from the extraneous verification of the history (*história*) behind it.” (VINCENT, 1978, p. 127).

Consideramos, portanto, “Meu tio o Iauaretê”, com todas as suas especificidades, como uma estória tanto no sentido guimarães-rosiano, quanto naquele descrito por Veiga (2015) nas sociedades indígenas onde o mito ainda vive. Nestas, os mitos são acontecimentos dos tempos primordiais, e se diferenciam das histórias fantasiosas ou falsas. A sociedade ocidental, por sua vez, faz justamente o contrário, considerando o mito como “histórias falsas” (VEIGA, 2015).

4.1.1 Perspectivismo ameríndio e tradução

Viveiros de Castro (2004) enfatiza que animais predadores como a onça veem os humanos como presas, ao passo que os animais de presa os veem como predadores, em um processo de personificação do animal e animalização do humano. Ainda segundo o antropólogo, essa possibilidade de troca de posição se deve à existência de uma “noção virtualmente universal no pensamento ameríndio [...] de um estado originário de indiferenciação entre os humanos e os animais” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 229), onde a condição original comum não é a animalidade, mas a humanidade.

Em suma, os animais são gente, ou se vêem como pessoas. Tal concepção está quase sempre associada à idéia de que a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma ‘roupa’) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs. (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 227-228).

O que Viveiros de Castro define, portanto, como ‘perspectivismo ameríndio’ é a concepção de mundo comum a povos indígenas ameríndios segundo a qual o mundo é povoado por outros sujeitos, além dos seres humanos, que veem a realidade diferente de nós. Essa concepção deriva daquela segundo a qual o estado inicial do mundo é a humanidade, e não a animalidade, comprovada pelo metassistema de mitos de criação comuns a estes povos, nos quais há o tema mítico da separação e de como os homens se tornaram animais, ações da natureza e até mesmo objetos, dependendo da cultura. Um deles é o já mencionado mito da origem do fogo, que teria sido roubado da onça.

Para os indígenas, portanto, “a onça também é gente”, não no sentido de que acreditem de fato que a onça é um ser humano, mas da mesma forma que se entende, por exemplo, que o ser humano é também um animal. Segundo Viveiros de Castro, para a concepção indígena, “se uma pessoa começa a ver seres humanos como não-humanos, é porque

ela na verdade já não é mais humana: isso significa que ela está muito doente, ‘virando outra’, e que precisa de tratamento xamanístico” (2007a, p. 35).

Essa passagem é particularmente interessante ao considerar o final ambíguo de “Meu tio o Iauaretê”, de onde se pode entender tanto que o onceiro teria sido morto quanto que teria devorado o interlocutor. Costuma-se considerar que o narrador se transformou em onça, isto é, do ponto de vista do interlocutor, trata-se de um humano visto como não-humano. Teria o interlocutor enlouquecido, e não o narrador? Por outro lado, a história é contada sempre do ponto de vista do narrador. Se, durante o conto ele está existindo já no seu devir onça, que culmina na transformação total ao final, é ao transformar-se completamente em onça que o personagem enxerga o interlocutor como não-humano, o que só evidencia ainda mais o caráter ambíguo da narrativa. Uma das “teses” do perspectivismo, de acordo com Viveiros de Castro, é justamente que “os animais não nos vêem como humanos, mas sim como animais (por outro lado, eles não *se* vêem como animais, mas como nós *nos* vemos, isto é, como humanos)” (2007a, p. 35).

O ponto central da narrativa de Rosa, portanto, é o que Viveiros de Castro mesmo chama de “descrição minuciosa, clínica, microscópica, do devir-animal de um índio” (2007b, p. 128). Nesta narrativa essencialmente perspectivista, o que está em conflito é a natureza do narrador-personagem, transitando entre diferentes posições de sujeito, alheio de si mesmo – manifestado no caráter de autotradução do conto.

À medida que vai deixando de lado a concepção de mundo do homem branco e se aproximando daquela de sua mãe, índia, o narrador já passa a falar das onças como humanos, dando-lhes características antropomórficas. Não é uma passagem tranquila, no entanto, pois, de acordo com Viveiros de Castro:

Os índios dizem que as onças são humanas, que eles próprios são humanos, mas que *eles e as onças não podem ser humanos ao mesmo tempo*. Se sou humano, então, neste momento, a onça é somente uma onça. Se uma onça é um humano, neste caso, então, eu não seria mais humano. (VIVEIROS DE CASTRO, 2007c, p. 110, grifo do autor).

O cerne do conflito, como não poderia deixar de ser com Guimarães Rosa, é metafísico: trata-se de uma questão metafísica indígena onde, em um mundo habitado por tantos humanos, nunca se tem certeza de quem se é. Assim, se todos se veem como humanos e tudo depende de sua própria perspectiva, o modo como se é visto pelo Outro pode ser imposto, correndo-se sempre o risco de “deixar-se fascinar por uma perspectiva alheia e assim perder a própria humanidade, em proveito da humanidade dos outros – da humanidade tal como experimentada por uma outra espécie” (VIVEIROS DE CASTRO, 2007b, p. 121).

Faleiros (2019), ao aplicar o conceito de perspectivismo ameríndio, caracterizado pela abertura ao outro, ao pensamento antropofágico de Haroldo de Campos, propõe uma poética *xamânica* do traduzir, que parte de um outro conceito de cultura. A metáfora antropofágica de Oswald de Andrade, relida por Haroldo de Campos, conforme explica Faleiros, “passa a ser reconhecida como a via brasileira de estudos da tradução a partir da publicação de *Post-colonial Translation* (1999)” (2019, pos. 231). Para Campos,

[...] a transmutação paródica de sentido e valores, a hibridização aberta e multilíngue, são dispositivos que respondem pela alimentação e realimentação constantes desse almagesto barroquista: a transciopédia carnalizada dos novos bárbaros, onde tudo pode coexistir com tudo. (CAMPOS, 1992, p. 241).

De acordo com Faleiros (2019), no entanto, na antropofagia, a questão identitária ainda é de matriz europeia. Dessa forma, seu valor fundamental ainda é a assimilação, sem necessariamente visar a troca. Por sua vez, o perspectivismo permite que o original ocupe posições distintas e não mais seja “obliterado”.

Traduzir é vingar-se no sentido ameríndio. Não porque se queira pensar o nacional ou operar uma devoração crítica, assimilando as qualidades do outro para fortalecer-se. Mas porque devorar, e ser devorado, é garantir a persistência de uma relação com os inimigos (com Outrem). [Viveiros de Castro] relembra que os inimigos “eram os guardiões da memória coletiva, pois a memória do grupo – nomes, tatuagens, discursos, cantos – era a memória dos inimigos.” (FALEIROS, 2019, pos. 398).

O que Faleiros sugere, em outras palavras, é uma poética do traduzir que se volte para a relação, e não para o sujeito, “apontando para as potencialidades incansáveis de um devir-outro” (2019, pos. 504), fazendo do resultado dessa tradução um terceiro, “que divide e confunde, tornando estéril a dicotomia original-tradução” (2019, pos. 1037). Ou, como coloca Franchetto, também em relação à incorporação do conceito de perspectivismo na tradução, “traduzir é incorporar a perspectiva daquele ou daquilo ‘a ser conhecido/traduzido’, passando ao largo da objetificação, para, ao contrário, submergir sujeito entre sujeitos” (2018, p. 98).

“Meu tio o Iauaretê” surge, antes mesmo de encararmos sua tradução para outras línguas, como um exemplo desse entrelugar. Na operação de metamorfose de seu personagem, no vocabulário utilizado, nas entrelinhas do mito, o que acontece, de fato, é uma transmutação de uma perspectiva para outra.

4.1.2 *Yuruparý e sejuçu*

Chegamos à conclusão, portanto, que o uso de termos em uma segunda língua no texto-fonte é apenas uma das camadas de significação do conto de Rosa. É um exemplo de como o hibridismo linguístico ocorre em várias camadas em “Meu tio o Iauaretê” e se mescla à representação cultural, como foi apontado por Ávila e Trevisan (2015), ao destacarem em seu estudo a expressão “boca-torta”. De acordo com os autores:

[boca-torta] é exatamente a tradução literal de *Îuruparî* (do tupi antigo, *îuru* “boca” + *parî* “torta”), entidade tupi cujo nome os missionários utilizaram, especialmente na região norte, para traduzir o conceito de Diabo presente na cosmologia cristã. Esse termo carrega até hoje, em *nheengatu*, a acepção de Diabo. (ÁVILA; TREVISAN, 2015, p. 304).

Em ambas as traduções de “Meu tio o Iauaretê” fica evidente que a expressão pode passar despercebida como uma construção do português, como podemos verificar a seguir:

Tem um macho cangussú, Peteçara, que tá meio maluco, ruim do miôlo, ele é que anda só de dia, vaguêia, eu acho que esse é o que parece com o **boca-torta**... (ROSA, 2013, p. 105, grifos nossos)

Tradução de Pontiero:

Then there’s a male cangussú, Peteçara, who’s half crazy, wrong in the head, he only goes about by day, prowls around, looks **as if his mouth is twisted**... (ROSA, 1996, p. 323, grifos nossos)

Tradução de Treece:

There’s a *cangussou* he-cat, Petessara, who’s a mite crazy, wrong in the head, it’s him who just wanders about by day, he’s the one I reckon looks like **a twisty-mouth croaker fish** . . . (ROSA, 2008, p. 64, grifos nossos)

A expressão ocorre novamente mais adiante, dessa vez explicitando a relação com o diabo. “Twisted mouth” e “twisty-mouth” são as expressões usadas nas traduções como atributos do diabo, mas não como seu nome.

Ô homem dôido... Ô homem dôido... Eu — onça! Nhum? Sou o diabo não. Mecê é que é **diabo, o boca-torta**. (ROSA, 2013, p. 106, grifos nossos)

Tradução de Pontiero:

Hey, crazy man... Hey, crazy man... Me... jaguar! Nhum? No, I’m no devil. You’re **the devil with that twisted mouth of yours**. . (ROSA, 1996, p. 327, grifos nossos)

Tradução de Treece:

Hey, crazy man . . . Hey, crazy man . . . Me—wildcat! Huh? I ain’t the devil. It’s you who’s **the devil, you twisty-mouth**. . (ROSA, 2008, p. 69, grifos nossos)

Podemos ver claramente na transformação de significados atribuída a essa entidade como o acultramento dos indígenas a partir do contato com o homem branco tem como

consequência a mudança, a força, da sua concepção de mundo. Assim, passa-se a impor uma classificação cristã binária a divindades originalmente ambíguas como o Yuruparý – um ser complexo e temerário, mas não classificado como “bom ou mal” (SILVA; MORAES, 2020).

Existem duas interpretações tradicionais do Yuruparý: por um lado ele é associado ao diabo Tupi, ou gênio do mal, representado em várias figuras que são invocadas em cerimônias de magia e feitiçaria, e por outro lado ele é identificado com um herói mítico ou legislador indígena que nos faz lembrar o herói cultural presente na mitologia das principais culturas aborígenes da América. A opinião geral é que a mistificação do Yuruparý como um gênio do mal é de origem europeia e se deve aos missionários que forjaram esta abstração para fazer oposição a Tupã, o deus criador e onipotente. A verdade parece ser que as duas interpretações correspondem a uma única entidade, mas em algumas tribos o culto de um herói-legislador predominou, enquanto em outras a crença que dá a Yuruparý um caráter maligno ou demoníaco subsiste.⁶² (ORJUELA, 1982, p. 112-113, tradução nossa).

Vélez Escallón (2014b) sugere a possibilidade de Rosa ter sido influenciado, na escrita de “Meu tio o Iauaretê”, por *A Lenda do Yuruparý*, contada pelo índio tariano Maximiano José Roberto e posteriormente traduzida e publicada em italiano por Ermanno Stradelli em 1890 (VÉLEZ ESCALLÓN, 2014b). Quando o narrador do conto diz, portanto, “Eu — onça! Nhum? Sou o diabo não. Mecê é que é diabo, o boca-torta” (ROSA, 2013, p. 106) está se referindo indiretamente ao Yuruparý, referência que será retomada de forma ainda mais velada um pouco mais adiante:

[...] eu nasci em tempo de frio, em hora em que o sejuçú tava pertinho no meio do alto do céu. Mecê olha, o sejuçú tem quatro estrelinhas, mais duas. A’bom: cê enxerga a outra que falta? Enxerga não? A outra — é eu... Mãe minha me disse. Mãe minha bugra, boa, boa pra mim, mesmo que onça com os filhotes delas, jaguaraím. (ROSA, 2013, p. 108).

Sejuçu – ou *siiuci*, no nheengatu da região do Alto Rio Negro – é o nome dado à constelação das plêiades, ou setestrela. Importante para diversas etnias, o conjunto de sete estrelas é associado a mitos e lendas, inclusive em nheengatu. Na lenda do Yuruparý, sua mãe é a virgem Seucy, “réplica exata” da Seucy do céu. Segundo Vélez Escallón, “da união de Pinon com as mulheres tenuinas, submergidos no mesmo lago em que toma banho a virgem Seuci

⁶² “Existen dos interpretaciones tradicionales de Yuruparý: por una parte se le asocia con el diablo tupí, o genio del mal, representado en varias figuras que se invocan en ceremonias de magia y hechicería, y, por la otra, se le identifica con un héroe mítico o legislador indígena que recuerda al héroe cultural presente en la mitología de las principales culturas aborígenes de América. La opinión general es que la mistificación de Yuruparý como genio maléfico es de procedencia europea y se debe a los misioneros que forjaron esta abstracción para oponerla a Tupã, dios creador y omnipotente. Lo cierto parece ser que las dos interpretaciones corresponden a una sola entidad, pero que en algunas tribus ha predominado el culto de un héroe-legislador, en tanto que en otras subsiste la creencia que da a Yuruparý un carácter maléfico o demoníaco.” (ORJUELA, 1982, p. 112-113).

celeste, nasce a Seuci da terra, que por sua vez dará à luz a Yuruparý, após a fecundação pela fruta *phiycan*.” (2014b, p. 352). O Yuruparý, portanto, é descendente de duas virgens e de seu tio.

Nascido belo como o Sol, os tenuinas decidem entregar-lhe as insígnias de cacique mas, faltando a *ita-tiuxáua* (pedra de chefia), a tribo se divide entre os velhos e as mulheres pela precedência na procura do distintivo. A desapareição de Yuruparý põe fim à disputa: mimetizado com o ambiente o herói se mantém invisível até os quinze anos e reaparece como um adolescente quando, numa noite de lua cheia, a Seuci celeste volta a tomar banho no lago Muipa. Além da visibilidade recebida da mãe astral, o herói recebe do tio Pinon os poderes metamórficos e a clarividência. Fora essas faculdades, Yuruparý recebe a *ita-tiuxáua* de mãos de Renstalro (Lua) e o *matiry* (bolsa mágica) do Sol e, com essas prendas, a soberania das leis, outrora monopolizadas pelas mulheres. (VÉLEZ ESCALLÓN, 2014b, p. 352).

A Lenda do Yuruparý do povo tariano, portanto, daria conta da substituição do regime matrilinear pelo patrilinear na região do rio Uaupés⁶³, que já teria sido habitada pelos povos aruaque, tucano e maku. De acordo com Sá (2002), com a chegada do povo tucano, praticante da patrilinearidade e que tinha poucas mulheres, o povo aruaque lhes forneceu mulheres “desde que fossem seguidos os seus costumes de matrilinearidade” (SÁ, 2002, p. 352). O acordo acabou gerando conflito, no entanto, e o povo Tucano conseguiu impor a exogamia e a patrilinearidade ao povo Aruaque. Assim, “acredita-se que os Tariana sejam um grupo Aruaque fortemente tucanizado, e o herói Jurupari representaria, nesse sentido, a cultura vitoriosa” (SÁ, 2002, p. 353).

Dentre as outras ligações com o *sejuçu*, Ávila e Trevisan (2015) mencionam ainda que normalmente apenas seis estrelas são visíveis no céu, já que a sétima é muito pequena. Porém, “[quando olhamos] para a *siiuci* e contamos sete estrelas, significa que nossa morte está próxima: é sinal de que iremos morrer até o fim do ano”, em uma possível ligação com o fim do conto e a morte do narrador. Na lenda *Tamecan*, nome das plêiades na língua do povo macuxi, os sete filhos de um casal, sem nunca conseguir saciar sua fome, decidem que vão “para o céu ter com nosso tio para sermos estrelas” (ÁVILA; TREVISAN, 2015, p. 309-310). De acordo com Ávila e Trevisan (2015, p. 310), “a aproximação com ‘o tio’ e o ato de assumir a forma de uma estrela do *sejuçu* são processos equivalentes em ‘Meu tio o Iauaretê’”.

⁶³ “O povoado de Iauaretê, do município brasileiro de São Gabriel da Cachoeira, no estado do Amazonas, está localizado no ponto exato onde o Rio Uaupés adentra o território brasileiro após percorrer uma extensa zona desde suas nascentes na Colômbia e delimitar por largo trecho a fronteira entre os dois países. Na outra margem, como num espelho, está Yavaraté, pequena cidade do departamento colombiano de Vaupés. São transliterações diferentes dos mesmos nomes: *Vaupés* é Uaupés; e Iauaretê equivale a *Yavaraté*.” (VÉLEZ ESCALLÓN, 2014a, p. 150).

4.2 Pontiero e Treece

Ao propor uma abordagem crítica da tradução que se distanciasse, apesar de respeitar, as propostas de Toury e de Meschonnic, Berman sugere a passagem por alguns estágios de análise que levam em consideração não apenas o texto traduzido, mas o contexto histórico, social e até mesmo ideológico em que essa tradução veio a existir. Parte dessa análise é reservada aos tradutores e seu projeto tradutório. Como coloca Berman,

Toda tradução consistente é realizada por um projeto, ou por um propósito bem definido. O projeto ou aspiração é determinado tanto pela postura de tradução quanto pelas demandas específicas de cada obra a ser traduzida. Elas não precisam ser expressas discursivamente ou, a fortiori, serem teorizadas. O projeto define a forma pela qual o tradutor vai realizar a transferência literária e se encarregar da tradução propriamente dita, escolher um “modo” de tradução, um “estilo” de tradução.⁶⁴ (BERMAN, 2009, p. 60).

Berman salienta, no entanto, que a existência de um projeto tradutório “não contradiz o caráter imediato e intuitivo da tradução, que é muitas vezes mencionado. De fato, a intuitividade da tradução está mergulhada na reflexividade”⁶⁵ (2009, p. 62, tradução nossa).

Giovanni Pontiero, de acordo com Orero e Sager (1997), era ativamente interessado em tornar a literatura estrangeira acessível em língua inglesa, especialmente obras “intrincadas” do ponto de vista linguístico. Cabe destacar também que, de modo similar à trajetória de Treece,

a escolha inicial [de Pontiero] por poesia antecipou claramente sua preferência futura por textos estilisticamente complexos; sua posição independente como acadêmico também lhe deu uma liberdade considerável para escolher os autores que queria traduzir, sem considerar a recompensa financeira por seu trabalho.⁶⁶ (ORERO; SAGER, 1997, p. ix, tradução nossa).

Pontiero elencava três prioridades na escolha do que traduzir: que a tradução fosse um desafio sério, que o autor fosse relevante no seu tempo, e que o tema tivesse “uma certa universalidade e durabilidade que atrairá leitores de outras culturas por mais do que um

⁶⁴ “Every consistent translation is carried by a project, or an articulated purpose. The project or aspiration is determined both by the translating position and the specific demands of each work to be translated. They don't need to be expressed discursively or, a fortiori, to be theorized. The project defines the way in which the translator is going to realize the literary transfer and to take charge of the translation itself, to choose a ‘mode’ of translation, a translation ‘style’.” (BERMAN, 2009, p. 60).

⁶⁵ “Let me make a last comment about the translation project: its existence does not contradict the immediate, intuitive character of translation that is often mentioned. Indeed, the intuitivity of translation is steeped in reflexivity.” (BERMAN, 2009, p. 62).

⁶⁶ “[Pontiero’s] initial choice of poetry clearly foreshadowed his later preference for stylistically complex texts; his independent position as an academic also gave him considerable freedom to choose the authors he wanted to translate, without consideration of financial reward for his work.” (ORERO; SAGER, 1997, p. ix).

momento passageiro”⁶⁷ (1997b, p. 21, tradução nossa). Tendo morrido em 1996, Pontiero infelizmente não teve oportunidade de traduzir mais nenhum escrito de Rosa, mas certamente teria sido interessante ver como o tradutor teria lidado com este desafio.

Em entrevista a Patricia Bins, quando perguntado se considerava que os autores contemporâneos pareciam ter “eliminado as fronteiras entre prosa, poesia e ensaio filosófico” e como isso afetava seu trabalho, Pontiero responde que acredita que essa diversidade “também enriquece o trabalho do tradutor. O valor desta mistura de prosa, poesia e filosofia provou seu mérito em obras pioneiras como as de Borges e Guimarães Rosa”⁶⁸ (BINS, 1997, p. 171, tradução nossa).

Do ponto de vista histórico, o próprio Pontiero também explica que, embora a visibilidade da literatura brasileira tenha começado a crescer no sistema literário de língua inglesa nas décadas de 1960 e 70, é somente a partir de 1980 que a recepção de obras em língua portuguesa começa a mudar.

Até muito recentemente, a cultura luso-brasileira era algo desconhecido no mundo de língua inglesa. Mesmo em círculos literários sérios, Portugal era associado com Camões e possivelmente Fernando Pessoa; o Brasil quase exclusivamente com Jorge Amado. E até mesmo o chamado “boom na literatura latino-americana” nos anos sessenta significou na verdade um boom somente na literatura hispano-americana.⁶⁹ (PONTIERO, 1997a, p. 49, tradução nossa).

David Treece, por sua vez, comenta em entrevista a Felipe Martínez que seu primeiro contato com Guimarães Rosa foi através dos contos de *Sagarana*, ainda na universidade. Sobre “Meu tio o Iauaretê”, Treece diz que o conto:

É um feito incrível, incrível, e me impressionou que esse conto, em seu contato com o mundo do Sertão, e com suas experiências com a linguagem, provavelmente nos aproxima mais de *Grande Sertão: Veredas*. Parecia que eu estava me aproximando talvez do desafio de traduzir *Grande Sertão: Veredas* ao enfrentar esse conto.⁷⁰ (TREECE, 2010, tradução nossa).

⁶⁷ “[...] the topic of the book should have a certain universality and durability so that it will attract readers in other cultures for more than a fashionable season.” (PONTIERO, 1997b, p. 21).

⁶⁸ “[...] this diversity also enriches the work of the translator. The value of this blending of prose, poetry and philosophy has proved its worth in pioneering works such as those of Borges and Guimarães Rosa.” (BINS, 1997, p. 171).

⁶⁹ “Until quite recently, Luso-Brazilian culture was something of an unknown quantity in the English-speaking world. Even in serious literary circles, Portugal was associated with Camões and possibly Fernando Pessoa; Brazil almost exclusively with Jorge Amado. And even the so-called ‘boom in Latin-American Literature’ in the sixties really meant a boom in Spanish-American literature only.” (PONTIERO, 1997a, p. 49).

⁷⁰ “It’s an amazing, amazing feat, and it struck me that that story, in its contact with the world of the Sertão, and with its experiments with language, probably brings us closest to *Grande Sertão: Veredas*. I suppose it felt like I was getting close to perhaps the challenge of translating *Grande Sertão: Veredas* by attacking this story.” (TREECE, 2010).

A respeito das traduções anteriores de Rosa, Treece destaca a dificuldade que os tradutores anteriores podem ter encontrado em trabalhar com um texto volátil, poético, e que por isso pode ter havido a escolha por uniformizar o estilo do autor (TREECE, 2010). Além disso, na opinião do tradutor, o problema da tradução de obras em português para o inglês trata-se também de uma questão de ética tradutória. Segundo Treece,

quando você está lidando com o que parece ser percebido e considerado no mercado literário como uma língua minoritária, como uma língua marginal e periférica, parece ser mais provável que editores e tradutores tomem liberdades que não tomariam com uma língua que tem um maior grau de, digamos, força política no mundo editorial, como o inglês, o francês, o russo ou o espanhol.⁷¹ (TREECE, 2010, tradução nossa).

Para a tradução dos contos de *The Jaguar and Other Stories*, Treece diz ter considerado importante encontrar a “voz do autor” em cada um deles. Segundo o tradutor, as características da escrita do autor não se resumem à narrativa, ou à linguagem, mas também à voz única de cada narrativa. Treece propõe portanto cinco dicções principais na coletânea: voz infantil, dicção instável, relatos folclóricos, dicção barroca (tragicômica), e monólogo confessional, este último sendo o caso de “The Jaguar” (TREECE, 2009).

Treece também afirma ter traduzido Rosa sem recorrer ao arcabouço crítico do autor e sem conferir as traduções anteriores, dando preferência à “convivência direta com o texto e a linguagem rosiana” (TREECE, 2009, p. 25) e, especificamente no caso de “Meu tio o Iauaretê”, o tradutor também contou com a ajuda de Lúcia Sá⁷². Treece afirma que o conto:

[É] a voz da alma perdida na sua hibridez cultural e existencial, presa na identidade dupla de índio e não índio, caçador e caçado, onça e onceiro. Portanto, é o caso mais extremo da linguagem rosiana em estado líquido, vacilante entre a promessa do reconhecimento humano e o pavor da alteridade, entre a comunicação e a desintegração linguística. (TREECE, 2009, p. 34).

O que se percebe no trabalho de Treece como tradutor de Rosa é que, de fato, o tradutor segue sua própria visão da prática tradutória, ao propor uma abordagem mais radical para a tradução do autor. Assim, na opinião de Treece, traduções não devem se instalar

⁷¹ “And it seems that when you’re dealing with what seems to be perceived and regarded in the world of the literary market place as a minority language, as a marginal, fringe language, it seems to be the case that publishers and translators are more likely to take liberties that they wouldn’t take with a language that has a greater degree of, if you’d like, political muscle in the publishing world, such as English, French, Russian, or Spanish.” (TREECE, 2010).

⁷² Cf. SÁ, Lúcia. **Rain Forest Literatures: Amazonian Texts and Latin American Culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

confortavelmente na língua-alvo nem se integrar na literatura, mas sim “agitá-la, transformá-la, perturbá-la, reinventar radicalmente nosso mundo literário”⁷³ (TREECE, 2010, tradução nossa).

4.3 Tradução do léxico nheengatu

A partir do cotejo entre as traduções de Pontiero e Treece com o texto-fonte e entre si, podemos analisar como se deu a transposição do léxico nheengatu presente em “Meu tio o Iauaretê” em ambas as traduções para o inglês.

Em “My Uncle, the Jaguar”, embora haja uma elevação do registro do narrador em primeira pessoa, fenômeno comum às traduções de Guimarães Rosa também realizadas por outros tradutores, Pontiero mantém a maior parte do léxico nheengatu inalterada, ou seja, sem tentativa de tradução para o inglês. Alguns poucos vocábulos foram omitidos (e.g.: cipriuara, iá-nhã, anhum, arã etc.), enquanto outros foram explicitados em sentenças mais longas (e.g.: tapuitama → all Indian country).

A escolha por manter os vocábulos em nheengatu, embora mantenha o hibridismo do texto-fonte, pode tornar o texto-alvo mais estranho ao leitor de língua inglesa. Por outro lado, o texto-fonte também tem como uma de suas características o estranhamento para o próprio leitor de língua portuguesa, embora a língua disponha de muitos vocábulos em comum com o tupi e o nheengatu.

É importante atentar para o fato de que o projeto tradutório de Treece toma o cuidado de não elevar o registro da fala do narrador-personagem. Treece lança mão de contrações, construções agramaticais e vícios de linguagem que conferem ao texto um tom mais informal. Quanto ao léxico nheengatu, Treece opta por adaptá-lo ao inglês muito mais do que a tradução de Pontiero. Todos os vocábulos nheengatu mantidos no texto-alvo “The Jaguar” são grifados em itálico, o que dá ao leitor a noção de que está se deparando com vocábulos estrangeiros, e têm a grafia adaptada para a fonologia da língua inglesa. Os termos que não são mantidos em nheengatu são substituídos por interjeições ou exclamações (e.g.: atiúca → huh) ou tem o sentido traduzido para o inglês.

Os vocábulos indígenas traduzidos revelam a importância do trabalho de pesquisa do tradutor e o cuidado em manter o significado dos termos fonte. Ainda que afirme não ter consultado outras traduções ou a fortuna crítica do autor, Treece tem um histórico de pesquisa acadêmica sobre a cultura brasileira, e em especial sobre comunidades indígenas representadas

⁷³ “[...] they should shake it up, they should transform it, they should disturb it, they should radically reinvent our literary world.” (TREECE, 2010).

na literatura brasileira, que pode ter sido essencial para essa tradução em particular, assim como a ajuda da pesquisadora Lúcia Sá, também experiente na área. No entanto, nas escolhas tradutórias de Treece fica aparente também o que podemos interpretar como um esforço consciente em fazer escolhas diretamente opostas às da tradução de Pontiero, o que não condiz com sua afirmação de que a sua tradução teria sido feita sem ler a tradução anterior.

Uma das características do tupi presente no texto-fonte, apontada por Ávila e Trevisan (2015), é a reduplicação de verbos e adjetivos. A reduplicação de verbos na língua tupi geralmente leva o significado ao aspecto frequentativo, como podemos observar na Tabela 1 abaixo, onde são reunidas as ocorrências de reduplicações no conto. As línguas de origem dos vocábulos, tupi antigo e nheengatu, são representadas respectivamente por [TA] e [NHE], conforme notação de Ávila e Trevisan (2015).

Tabela 1 - Reduplicação de verbos

Verbo	Verbo reduplicado
îereb [TA] – girar, virar	jerejereba [TA] – ficar girando, virando, revirando-se
jucá [TA e NHE] – matar	jucá-jucá [TA e NHE] – ficar matando, matar muitos, matar seguidamente
mundéu [NHE] – enfiar, meter, vestir	mundéu-mundéu [NHE] – ficar enfiando, ficar vestindo
pore [NHE] – pular	popóre [NHE] – ficar pulando, trotar
sacêmo [NHE] – gritar, gemer	sacê-sacemo [NHE] – ficar gritando, ficar gemendo, ficar rugindo

Fonte: Ávila e Trevisan (2015, adaptado).

A reduplicação de adjetivos é bem exemplificada, por sua vez, em “porã-poranga” (muito bonito, muito bom, muito bem), reduplicação do adjetivo “poranga” (bonito, bom, bem) que o leva a forma superlativa. A repetição da construção em português “bom, bonito” em todo o conto é marcante, pois Rosa utiliza a característica de reduplicação do tupi ao longo do texto, contribuindo assim para o seu hibridismo. A ocorrência de uma palavra em nheengatu seguida imediatamente por seu significado em português “reduplica duplamente” o vocábulo nheengatu ao traduzi-lo, em uma manobra que pode passar despercebida para o leitor do texto-fonte sem conhecimento da língua. Como explica Galvão, a manobra “facilita muito a compreensão do texto, recurso hábil para dar-lhe efeito de estranhamento mantendo todavia a possibilidade de comunicação” (1978, p. 32-33).

Nas traduções para o inglês, o aspecto de autotradução do conto não se mantém quando os termos *nheengatu* são omitidos ou incorporados ao texto de outras formas, como, por exemplo, na tradução de Treece em que boa parte dos termos são traduzidos para o inglês. No entanto, essa é uma estratégia que faz sentido dentro dos projetos tradutórios de cada tradutor, tendo em vista que a relação de proximidade do português com o tupi e o *nheengatu*, aspecto essencial do jogo de palavras rosiano, nem sempre é possível de reproduzir no inglês.

Na tabela a seguir, podemos observar como alguns trechos foram traduzidos.

Tabela 2 - Exemplos de autotradução

Rosa (2013)	Tradução de Pontiero (1996)	Tradução de Treece (2001)
Mecê cipriuara, homem que veio pra mim, visita minha [...].	You've come to see me, to visit me [...].	You're sipriwara, visitor come to see me [...].
Ah, munhãmunhã: bobagem. Tou falando bobagem, munhamunhando.	Ah, munhã-munhã: I'm joking. I'm only joking, munhamunhando.	Aaww, hum-and-haw: just bletherin' . I'm just bletherin' on, hummin'-and-hawin' .
Cavalo correndo, popóre...	A horse running, pópore...	Horse galloping, pa-ta-pa...
Anhum, sozinho, mesmo...	Anhum, all on my own, it's true...	Jus' me, s'all, no one else...
Se ela urrar, eh, mocanhemo, cê tem medo.	If she starts roaring, eh, mocanhemo, you'll be scared all right.	If she roars, eh, my little stray critter hidin' in the bush, you'll be scared all right.
Cê é querembáua, bom-bonito, corajoso.	I know you like a bit of adventure , you're so good, so fine, so brave.	You's buddy-buddy, fine and fancy, real brave fella.

Fonte: Elaborado pelos autores.

Ávila e Trevisan (2015) também destacam alguns aspectos fonológicos do conto, visíveis principalmente nos nomes próprios de personagens, alterados foneticamente para se adequarem ao sistema fonológico do *nheengatu*. Assim, temos personagens com nomes como “Uarentim” (Valentim), “Riopôro” (Leopoldo), “Rauremiro” (Valdemiro) e “Rima Toruquato” (Lima Torquato). De acordo com Ávila e Trevisan (2015, p. 307), “entre os fonemas que não integram a LGA [Língua Geral Amazônica] podemos citar aqueles que representamos em português pelas letras ‘v’, ‘l’, ‘z’ e ‘d’ (há no tupi apenas o que representamos por ‘nd’, mas não pelo simples ‘d’)”.

A formação de nomes próprios e seus significados têm grande importância na obra de Rosa. Como afirma Vincent (1978, p. 164, nota), “o cuidado de Guimarães Rosa na escolha das denominações e nomes alternativos é, no entanto, desenvolvido a ponto de sugerir que em muitos sentidos o nome *é* a pessoa”⁷⁴. A simples adaptação dos nomes dos personagens acima à fonologia do *nheengatu* ajuda a construir a identidade indígena do narrador-personagem, revelada na metade do conto, quando o visitante parece perguntar da sua origem.

Nhenhém? Eu cá? Mecê é que tá perguntando. Mas eu sei porque é que tá perguntando. Hum. ã-hã, por causa que eu tenho cabelo assim, olho miudinho... É. Pai meu, não. Ele era branco, homem índio não. A’ pois, minha mãe era, ela muito boa. Caraó, não. Péua, minha mãe, gentio Tacunapéua, muito longe daqui. Caraó, não: caraó muito medroso, quage todos tinham medo de onça. Mãe minha chamava Mar’lara Maria, bugra. Depois foi que morei com caraó, morei com eles. (ROSA, 2013, p. 106).⁷⁵

Um pouco mais adiante, o narrador revela a multiplicidade de nomes que já teve na vida. Como apontado por Godinho (2014), a indeterminação entre ter “todo nome” e “nome nenhum” tem relação direta com a metamorfose do personagem.

Nhem? **Ah, eu tenho todo nome.** Nome meu minha mãe pôs: Bacuriquirepa. Breó, Beró, também. Pai meu me levou pra o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tônico; bonito, será? Antonho de Eiesús... Depois me chamavam de Macuncôzo, nome era de um sítio que era de outro dono, é — um sítio que chamam de Macuncôzo... **Agora, tenho nome nenhum, não careço.** Nhô Nhuão Guede me chamava de Tonho Tigreiro. Nhô Nhuão Guede me trouxe pr’aqui, eu nhum, sozim. Não devia! **Agora tenho nome mais não...** (ROSA, 2013, p. 106, grifos nossos).

O paradoxo levantado pelos diversos nomes revela a indeterminação do narrador, que é Bacuriquirepa, nome dado pela mãe indígena, mas também Breó (possivelmente de *peró* - português, branco) e Antônio de Jesus. Em outro momento, se torna ainda o nome de um lugar – Macuncôzo – e de sua função – Tigreiro (GODINHO, 2014) até não ter mais nome nenhum, momento em que já se aproxima sua transformação completa em animal.

A estreita relação entre identidade e nome segue ainda até os nomes das onças descritas pelo narrador, cujos nomes expressam seus hábitos ou personalidade. Ainda sobre a importância dos nomes na obra de Rosa, Vincent (1978) afirma que:

⁷⁴ “[...] Guimarães Rosa’s care in the choice of designations and alternative names is, however, developed to the point of suggesting that in many senses the name *is* the person.” (VINCENT, 1978, p. 164, endnote).

⁷⁵ Bacuriquirepa é, portanto, “*nascido* em gentio Tacunapéua – Tacunapé, uma tribo *tupi* que vivia a leste do médio Xingu no interflúvio Xingu-Pacajá, dizimada em meados do século XIX –, e *criado* com os índios Caraó – Krahô, povo indígena da família linguística *jê*, localizado às margens do rio Tocantins, que para o narrador protagonista ora é fruto de admiração, ora de certa repulsa. ‘Nascido’ e ‘criado’ não se convergem, diferem-se: *tupi* e *jê*” (RATTES, 2009, p. 124). De fato, para Lévi-Strauss, a narrativa da onça senhor-do-fogo é típica dos *Jê*, aparecendo também em outros povos indígenas (GALVÃO, 1978).

[Para Rosa] uma pessoa ou coisa só pode ser entendida com alguma precisão se o nome correto for dado. Não é nada improvável que as coisas e as pessoas assumam uma configuração diferente quando chamadas por um nome diferente, ou quando um nome é examinado pelo seu significado oculto.⁷⁶ (VINCENT, 1978, p. 57).

Podemos conferir na tabela abaixo os nomes de onça presentes no conto, assim como as traduções em cada um dos textos-alvo. Assim como procedeu com os termos em *nheengatu* ao longo do texto, Pontiero não traduziu nenhum dos nomes. Treece, por sua vez, manteve alguns nomes apenas com a alteração fonológica (e.g. *Maramonyangara*, *Uinyua*, *Pushuera*), e traduziu outros com o sentido da tradução do *nheengatu*/tupi (e.g. *Sledgehammer*, *Slasher*, *Jinxy*).

Tabela 3 - Nomes de onça

Rosa (2013)	Tradução de Pontiero (1996)	Tradução de Treece (2001)
Maria-Maria	Maria-Maria	Maria-Maria
Mopoca	Mopoca	Mopoca
Maramonhangara	Maramonhangara	Maramonyangara
Porreteira	Porreteira	Sledgehammer
Tatacica	Tatacica	Tatacica
Uinhúa	Uinhúa	Uinyua
Rapa-Rapa	Rapa-Rapa	Slasher
Mpú	Mpú	Mpu
Nhã-ã	Nhá-á	Missy
Tibitaba	Tibitaba	Tibitaba
Coema-Piranga	Coema-Piranga	Coema-Piranga
Putuca	Putuca	Jinxy
Paga-Gente [sic]	Papa-Gente	Man-eater
Puxuêra	Puxuêra	Pushuera
Suú-Suú	Suú-Suú	Suú-Suú
Apiponga	Apiponga	Apiponga
Petecaçara [sic]	Peteçara	Petessara
Uitauêra	Uitauêra	Uitawera
Uatauêra	Uatauêra	Uatawera

Fonte: Elaborado pelos autores.

O hibridismo presente no conto culmina, finalmente, com as últimas palavras de *Bacuriquirepa* que, tendo já se tornado onça, já não fazem mais sentido em português e se

⁷⁶ “[...] a person or thing can only be apprehended in the mind with any accuracy if the correct name is given. It is not at all unlikely that things and people take on a different configuration when called by a different name, or when a name is examined for its occult meaning.” (VINCENT, p. 1978, p. 57).

confundem com o urrar do animal. O conto termina com a suposta morte do personagem, calando assim a voz da narrativa, sustentada somente pelo seu diálogo com um interlocutor invisível.

Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é à-toa... Ói o frio... Mecê tá dôido?! Atiê! Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora! Mecê me mata, camarada vem, manda prender mecê... Onça vem, Maria-Maria, come mecê... Onça meu parente... Ei, por causa do preto? Matei preto não, tava contando bobagem... Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu — Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhém... Heeé!...

Hé... Aar-rrã... Aaãh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêê... êê... ê... ê... (ROSA, 2013, p. 114, grifos nossos).

Ainda é possível tirar muito significado das últimas palavras – ou rugidos – do onceiro, no entanto. Ávila e Trevisan (2015) traduzem “*remuaci... rêiucàanacê*” como “tenha piedade!... você já me matou” e identificam algumas interjeições do nheengatu, como *heeé* e *araán* (de onde deriva *araaã*), esta última um indicador de profunda tristeza ou saudade. Por fim, “cê me arrhoôu”, que soa quase como uma conjugação do verbo português “arar”, se mostra como mais uma expressão cujo possível significado pode passar despercebido pelo tradutor.

Voltando ao nheengatu, que é o idioma que prevalece nas últimas verbalizações do narrador, podemos estabelecer uma tradução do trecho, interpretando-o como: *cemiará ouí*, ou seja, “ele(a) come a sua presa”, “ele(a) come a presa dele(a)”. Somos, assim, levados à seguinte tradução alternativa para os mesmos dizeres vertidos acima: “ela come a presa dela... tenha piedade!... você já me matou...”. O onceiro, portanto, parece fazer uma última súplica, pedindo talvez por sua vida, mas, principalmente, pela vida de Maria-Maria. Ao ser atingido e estar prestes a morrer, ele teme que seu assassino dê o mesmo destino para sua amada, e em meio a ela, Maria-Maria, come sua presa, ou seja, não mata por maldade e sim por necessidade. O sujeito híbrido continua sua fala com um pedido de piedade e uma constatação que pode ser compreendida como um rogo de “basta” para a reação de seu interlocutor: “você já me matou”, ou seja, “agora basta, poupe Maria-Maria”. (ÁVILA; TREVISAN, 2015, p. 317).

As traduções para o inglês não vão tão longe a ponto de buscar explicitar os vocábulos indígenas, mantendo “*remuaci*” e “*rêiucàanacê*”. Pontiero não traduz “*arrhoôu*”, enquanto Treece opta pela tradução do possível significado em português (“arar”, “ferir”, “arranhar”).

Hé... Aar-rrã... Aaãh... You arrhoôu me... Remuaci... Rêiucàanacê... Arraã... Uhm... Ui... Ui... êêê... êê... ê... ê... (ROSA, 1996, p. 342, grifos nossos).

Heh . . . Aargh-aagh . . . Aaah . . . **You grrraazed me . . . Remuassi . . . Reyucaanasseh . . .** Aawwh . . . Uuhn . . . Whoah . . . Whoa . . . Uh . . . uh . . . eeehh. . . eeh . . . eh . . . eh . . . (ROSA, 2008, p. 90, grifos nossos).

A partir do cotejo entre as duas traduções, portanto, tornam-se visíveis as diferenças entre os projetos tradutórios de Pontiero e Treece. Apesar do curto espaço de tempo entre uma tradução e outra – 1996 e 2001, respectivamente – as traduções claramente se baseiam em pressupostos únicos para cada tradutor, não sendo possível afirmar que Treece teria de alguma forma feito apenas uma revisão da tradução anterior do mesmo conto. Portanto, retomando a discussão apresentada no segundo capítulo desta dissertação, podemos classificar a tradução de Treece, “The Jaguar”, como uma retradução de “Meu tio o Iauaretê”.

Ambas as traduções se afastam do projeto tradutório realizado nas primeiras três traduções de obras de Guimarães Rosa nos anos 1960, caracterizadas por uma maior naturalização do estilo do autor. Tanto “My Uncle, the Jaguar” quanto “The Jaguar” se permitem uma maior exploração dos elementos característicos da escrita de Rosa, se aproximando mais do tipo de texto “desafiador” para o leitor que o autor almejava. Como discutido anteriormente, seria simplista sugerir somente um motivo para essa mudança, já que ela passa por diversos fatores, que podem ser tanto históricos quanto particulares aos tradutores.

Essa análise, porém, não tem como objetivo elencar uma tradução como melhor do que a outra, mas antes compreender como se deram as escolhas já feitas por seus tradutores. A bem da verdade, ambos os tradutores foram bem sucedidos em reinserir Rosa na língua inglesa, depois de quase trinta anos sem uma nova tradução. Como coloca Berman, a crítica produtiva da tradução ao menos tenta articular, ao seu modo, os princípios de uma retradução – nesse caso não do conto em si, mas do espaço da retradução da obra de Rosa como um todo.

Como coloca Wey, a estranheza provocada pela fala do iauaretê, mesmo para o leitor de português, “reside na possibilidade de criar um conto duplo, sustentado pela preservação, no texto, do desconhecimento desta segunda língua, como se o leitor lesse uma meia-língua, com falhas articulatórias e vocabulares próprias de um estrangeiro” (WEY, 2005, p. 344). O que concluímos, como resultado do cotejo das traduções, é que tanto “My Uncle, the Jaguar” quanto “The Jaguar” atingem esse feito, cada qual à sua maneira, seja ao preservar o léxico nheengatu inalterado, como Pontiero, ou ao adaptar e reinventar esse aspecto do conto para uma linguagem mais fluida, como Treece. O que chama atenção como diferença entre as traduções, além disso, é que apesar de manter o léxico nheengatu, é a tradução de Pontiero que normaliza mais o registro do narrador-personagem. A tradução de Treece pode soar menos

‘truncada’ por adaptar o texto ao ritmo da língua de chegada, compensando essa adaptação ao manter o registro mais próximo ao original.

O que percebemos, portanto, é que o aspecto cultural presente na hibridez entre português e nheengatu, que por vezes passa despercebido pelo leitor de português devido ao processo de formação da língua portuguesa e suas influências, pode não ser recuperado totalmente pelas traduções em língua inglesa, mas permanece nelas a sensação de estranhamento ao se deparar com o estrangeiro, formando um novo hibridismo entre o inglês e o nheengatu. Isto é, o Outro ainda está presente no texto.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, ponto de encontro entre os Estudos da Tradução e os Estudos Rosianos, buscamos preencher ao menos em parte uma lacuna da pesquisa acerca da obra de Rosa em inglês. Como vimos, “Meu tio o Iauaretê” é uma narrativa-história que oferece diversas interpretações, tornando o conto uma grande oportunidade de estudo das suas possibilidades de tradução.

Como hipótese para uma possível pesquisa futura, supomos que talvez nas traduções para o espanhol, em um contexto cultural mais próximo da realidade brasileira, como o dos países de língua espanhola da América Latina em que também é comum encontrar o mito de origem do fogo e da vida do jaguar, a tradução talvez se aproxime mais das camadas de significação mais profundas do conto, permitindo uma identificação diferente do leitor em comparação com aquele de língua inglesa.

“Meu tio o Iauaretê” é, por si só, um conto excepcional, mas o estudo mais aprofundado das suas traduções nos permitiu fazer uma leitura ainda mais próxima do conto. O estudo das traduções de Guimarães Rosa começa com certa resistência, uma certa indecisão entre *isso foi tudo que se pôde fazer e isso não é possível de ser traduzido*, não muito diferente do paradoxo da tradução que citamos no começo desta dissertação. Mas Rosa *foi* traduzido, continuará sendo, e é ainda uma grande oportunidade para continuarmos tentando compreender os meandros pelos quais passa o ato de traduzir. “Meu tio o Iauaretê”, embora seja um exemplo pontual, nos permite não somente mergulhar nas considerações sobre o papel do Outro no texto e na tradução, mas também generalizar essa questão: se tudo o que me diferencia do Outro é uma questão de perspectiva, o que isso implica no ato da tradução?

Como discutimos anteriormente sobre a intraduzibilidade, partimos aqui do pressuposto de uma pluralidade de perspectivas, não de uma linguagem universal. Assim, como coloca Cesarino, “a tradução pode se conceber não como uma traição, mas como uma transformação do original em outro registro literário possível” (2013, p. 15); não devemos nos esquecer, porém, que essa possibilidade de troca – ou ainda, metamorfose – tem também os seus conflitos.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Marta Virgínia de Araújo Batista; ALBUQUERQUE, Francisco Edviges. Aspectos históricos do povo indígena Krahô: um breve relato sobre o contato com a sociedade brasileira. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 12, n. 1, p. 132-143, jan./jun. 2018.
- AMARAL, Vitor Alevato do. Broadening the Notion of Retranslation. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 39, n. 1, p. 239-259, jan./abr. 2019.
- ANDRADE, Mirna Soares. A recepção de Guimarães Rosa nos EUA: processo tradutório e contexto cultural em foco. *In*: CONGRESO INTERNACIONAL CUESTIONES CRÍTICAS, 2., 2009, Rosario, Argentina. **Actas** [...]. Rosario: UNR, 2009.
- ARMSTRONG, Piers. The Brazilian Novel. *In*: KRISTAL, Efraín (ed.). **The Cambridge Companion to the Latin American novel**. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 105-124.
- ARMSTRONG, Piers. A conversation with Dr. Piers Armstrong. Entrevista concedida a Felipe Martinez. *In*: MARTINEZ, Felipe. **A Missing Book**, San Diego, 4 mar. 2011. Disponível em: <https://thedeviltopayinthebacklands.wordpress.com/2011/03/04/a-conversation-with-dr-piers-armstrong/>. Acesso em: 20 ago. 2020.
- ÁVILA, Marcel Twardowsky; TREVISAN, Rodrigo Godinho. Jaguanhém: um estudo sobre a linguagem do Iauaretê. **Magma**, São Paulo, n. 12, p. 297-335, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Sprydis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARBOSA, Heloísa Gonçalves. **The virtual image: Brazilian literature in English translation**. 1994. 463 f. Thesis (Ph.D.) – Centre for British and Comparative Cultural Studies, University of Warwick, Coventry, 1994.
- BENSIMON, Paul. Présentation. **Palimpsestes**, Paris, n. 4, p. 9-13, 1990.
- BERMAN, Antoine. La retraduction comme espace de la traduction. **Palimpsestes**, Paris, n. 4, p. 1-7, 1990.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras: PGET, 2007.
- BERMAN, Antoine. **Towards a translation criticism: John Donne**. Translated by Françoise Massadier-Kenney. Kent, Ohio: The Kent State University Press, 2009.
- BINS, Patricia. Patricia Bins talks to Giovanni Pontiero, 1985. *In*: ORERO, Pilar; SAGER, Juan C. (ed.). **The translator's dialogue: Giovanni Pontiero**. Amsterdam: John Benjamins, 1997. p. 165-172.

- BIZZARRI, Edoardo; ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- BRAIDA, Celso R. Sobre a tradução de textos filosóficos. *In*: CESCO, Andréa; ABES, Gilles Jean; BERGMANN, Juliana Cristina Faggion (org.). **Teoria e prática da tradução: legendagem, HQ, textos técnicos e científicos**. Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2019. p. 143-167. (Coleção Transtextos).
- BRITTO, Paulo Henriques. O tradutor como antologista. *In*: TORRES, Marie-Hélène Catherine; FREITAS, Luana Ferreira de; COSTA, Walter Carlos. (org.). **Literatura traduzida: antologias, coletâneas e coleções**. Fortaleza: Substância, 2016. p. 23-36. (Coleção TransLetras).
- CADERA, Susanne M. Literary retranslation in context: a historical, social and cultural perspective. *In*: CADERA, Susanne M.; WALSH, Andrew Samuel (ed.). **Literary retranslation in context**. Bern: Peter Lang, 2017. p. 5-18.
- CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do Iauaretê. *In*: **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 57-63. (Debates).
- CANFIELD, Cass (ed.). **Masterworks of Latin American short fiction**. New York: Westview Press, 1996.
- CARVALHO, Leomir Silva de. **Do sertão ao sertón: tradução emancipadora e análise de neologismos de Grande sertão: veredas nas traduções para o espanhol**. 2018. 233 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.
- CASSIN, Barbara. Humboldt, translation and the *Dictionary of the Untranslatables*. *In*: LARGE, Duncan *et al.* (ed.). **Untranslatability: interdisciplinary perspectives**. New York: Routledge, 2018a. p. 13-26.
- CASSIN, Barbara. Translation as politics. **Javnost – The Public**, Slovenia, v. 25, n. 1-2, p. 127-134, 2018b.
- CESARINO, Pedro Niemeyer. **Quando a terra deixou de falar: cantos da mitologia Marubo**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- CHESTERMAN, Andrew. A causal model for Translation Studies. *In*: OLOHAN, Maeve (ed.). **Intercultural Faultlines**. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000. p. 15-27.
- COSTA, Ana Luiza Martins. Veredas de Viator. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, v. 12, n. 20-21, p. 10-58, 2006.
- CÚRCIO, Verônica Ribas. **Palavras de Rosa: análise estilométrica da obra de João Guimarães Rosa**. 2013. 158 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.
- CRUZ, Aline da. **Fonologia e gramática do Nheengatú**. A língua geral falada pelos povos Baré, Warekena e Baniwa. Netherlands: LOT Vrije Universiteit, 2011.

DANIEL, Mary Lou. **João Guimarães Rosa: travessia literária**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

DUFKOVÁ, Vlasta. Moimeichego, ou Franquilim Meimeio? (Papel do tradutor do que chamamos Rosa). *In*: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEJKA, Marcel (org.). **Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 46-61.

ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. A presença da literatura brasileira no exterior e a importância do agenciamento: uma análise guiada por conceitos da sociologia de Pierre Bourdieu. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 25, n. 1, p. 9-36, 2016.

FALEIROS, Álvaro. **Traduções canibais: uma poética xamânica do traduzir**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

FERES, Lilia Baranski; BRISOLARA, Valéria Silveira. A literatura brasileira em tradução: o caso do Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros no Exterior. **Letrônica**, Porto Alegre, v. 9, n. esp., s144-s154, nov. 2016. Suplemento.

FERNANDES, Sarah. **A literatura brasileira traduzida nos EUA: abordagem descritiva e paratexto**. 2014. 89 p. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

FITZ, Earl E. **Brazilian narrative traditions in a comparative context**. New York: MLA, 2005. (World Literatures Reimagined).

FRANCHETTO, Bruna. Brasil de muitas línguas. *In*: CASSIN, Barbara (coord.); SANTORO, Fernando; BUARQUE, Luisa (org.). **Dicionário dos Intraduzíveis: um vocabulário das filosofias – Volume 1: Línguas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 77-100.

JACKSON, K. David (ed.). **Oxford Anthology of the Brazilian short story**. New York: Oxford University Press, 2006.

JECUPÉ, Kaka Werá. **A terra dos mil povos: história indígena brasileira contada por um índio**. São Paulo: Peirópolis, 1998. (Série Educação para a Paz).

GALVÃO, Walnice Nogueira. O impossível retorno. *In*: GALVÃO, Walnice Nogueira. **Mitológica rosiana**. São Paulo: Ática, 1978. p. 13-36.

GAMBIER, Yves. La retraduction, retour et detour. **Meta: Translator's Journal**, Montréal, v. 39, n. 3, p. 413-417, 1994.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GODINHO, Josué Borges de Araújo. “Meu tio o Iauaretê” e a experiência abissal. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 20, n. 2, p. 31-40, maio/ago. 2014.

- GOMES, Maria Lúcia Santos Daflon. **Identidades refletidas**: um estudo sobre a imagem da literatura brasileira construída por tradução. 2005. 166 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- GOODY, Jack. Da oralidade à escrita. *In*: MORETTI, Franco (org.). **O romance**: a cultura do romance. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 35-67.
- GOODY, Jack. **Domesticação do pensamento selvagem**. Tradução de Nuno L. Madureira. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- HERMANS, Theo. Untranslatability, entanglement and understanding. *In*: LARGE, Duncan *et al.* (ed.). **Untranslatability**: interdisciplinary perspectives. New York: Routledge, 2018. p. 27-40.
- KLINGER, Susanne. **Translation and linguistic hybridity**: constructing world-view. New York: Routledge, 2015. (Routledge Advances in Translation Studies).
- KOSKINEN, Kaisa; PALOPOSKI, Outi. New directions for retranslation research: lessons learned from the archaeology of retranslations in the Finnish literary system. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 39, n. 1, p. 23-44, jan./abr. 2019.
- KRAUSE, James 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.
- KRAUSE, James R. Aspirações irrealizadas: influências literárias e extraliterárias na tradução “falhada” de Grande Sertão: Veredas. *In*: TORRES, Marie-Hélène; FREITAS, Luana Ferreira de; MONTEIRO, Júlio Cesar Neves (org.). **Clássicos em tradução, rotas e percursos**. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013. p. 215-234.
- LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução**: do sentido à significância. São Paulo: EDUSP, 2003.
- LAVELLE, Patrícia. Prefácio. *In*: RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 7-20.
- LEVINE, Suzanne Jill. The Latin American novel in English translation. *In*: KRISTAL, Efraim (ed.). **The Cambridge Companion to the Latin American novel**. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 297-317.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2010. (Coleção Mitológicas).
- LIPORACI, Vanessa Chiconeli. **Um estudo da tradução de Primeiras Estórias para o inglês**. 2013. 238 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2013.
- MACEDO, André Barbosa de; LOBATO, Aline Cristina Santos. Eu – Onça: a linguagem e o impossível retorno do iauaretê. **Miguilim**, Crato, v. 8, n. 2, p. 172-187, maio/ago. 2019.

MARTINEZ, Felipe. **The Jaguar & other stories**. San Diego: A Missing Book, 2010. Disponível em: <https://thedeviltopayinthebacklands.wordpress.com/2010/07/07/the-jaguar-other-stories/>. Acesso em: 22 jan. 2021.

MEYER-CLASON, Curt; ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MCNEES, Pat (ed.). **Contemporary Latin American Short Stories**. New York: Fawcett Books, 1974.

MONTI, Enrico. Introduction: La retraduction, un état de lieux. *In*: MONTI, Enrico; SCHNYDER, Peter. **Autour de la retraduction: perspectives littéraires européennes**. Paris: Orizons, 2011. p. 9-25.

MOREIRA, Paulo. A conversation with Dr. Paulo Moreira. Entrevista concedida a Felipe Martinez. *In*: MARTINEZ, Felipe. **A Missing Book**, San Diego, 6 fev. 2012. Disponível em: <https://thedeviltopayinthebacklands.wordpress.com/2012/02/06/a-conversation-with-dr-paulo-moreira/>. Acesso em: 20 ago. 2020.

MORINAKA, Eliza Mitiyo. Ficção e política em tempo de guerra: o projeto tradutório estadunidense para a literatura brasileira (1943-1947). **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 30, n. 62, p. 661-680, set./dez. 2017.

NIMUENDAJU UNKEL, Curt. **As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos apapocvas-guarani**. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1987.

NITSCHACK, Horst. A in/traduzibilidade de culturas: o caso João Guimarães Rosa. *In*: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel (org.). **Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 36-45.

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

ORERO, Pilar; SAGER, Juan C. (ed.). **The translator's dialogue**: Giovanni Pontiero. Amsterdam: John Benjamins, 1997.

ORJUELA, Héctor. Yuruparý, epopeya indígena suramericana. **Thesaurus**, Bogotá, tomo XXXVII, n. 1, p. 107-119, ene./abr. 1982.

PALOPOSKI, Outi; KOSKINEN, Kaisa. A thousand and one translations: revisiting retranslation. *In*: HANSEN, Gyde; MALMKJAER, Kirsten; GILE, Daniel (ed.). **Claims, changes and challenges in Translation Studies**. Amsterdam: John Benjamins, 2004.

PALOPOSKI, Outi; KOSKINEN, Kaisa. Reprocessing texts: the fine line between retranslating and revising. **Across Languages and Cultures**, Budapest, v. 11, n. 1, p. 29-49, 2010.

PELLATT, Valerie (ed.). **Text, extratext, metatext and paratext in translation**. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

- PETRY, Simone. *Éloge de la traduction: compliquer l'universel*, de Barbara Cassin: Fayard, 2016. **Remate de Males**, Campinas, v. 37, n. 2, p. 1007-1016, jul./dez. 2017.
- PERRONE-MOISÉS, Beatriz. Traduzir as Mitológicas. *In*: LÉVI-STRAUSS, C. **O cru e o cozido**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. p. 5-14. (Coleção Mitológicas).
- PONTIERO, Giovanni. Luso-Brazilian voices: anyone care to listen? *In*: ORERO, Pilar; SAGER, Juan C. (ed.). **The translator's dialogue**: Giovanni Pontiero. Amsterdam: John Benjamins, 1997a. p. 49-55.
- PONTIERO, Giovanni. The risks and rewards of the literary translator. *In*: ORERO, Pilar; SAGER, Juan C. (ed.). **The translator's dialogue**: Giovanni Pontiero. Amsterdam: John Benjamins, 1997b. p. 21-32.
- RATTES, Kleyton. **O mel que outros faveiam**: Guimarães Rosa e Antropologia. 2009. 245 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- RÓNAI, Paulo. Os prefácios de Tutameia. *In*: ROSA, João Guimarães. **Tutameia**: terceiras estórias. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 23-27.
- ROSA, Francis Mary Soares da. A invenção do índio. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 9, n. 3, p. 257-277, jul./dez. 2015.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ROSA, João Guimarães. Meu tio o Iauaretê. *In*: ROSA, João Guimarães. **Estas estórias**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. p. 96-115.
- ROSA, João Guimarães. My Uncle, the Jaguar. Translation by Giovanni Pontiero. *In*: CANFIELD, Cass. (ed.). **Masterworks of Latin American Short Fiction**. New York: Westview Press, 1996. p. 305-342.
- ROSA, João Guimarães. The Jaguar. *In*: ROSA, João Guimarães. **The Jaguar and other stories**. Translation by David Treece. Oxford: Boulevard Books, 2008. p. 41-103.
- ROSA, João Guimarães. **Tutameia**: terceiras estórias. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- SÁ, Lúcia. A Lenda de Jurupari: texto sagrado ou fruto da imaginação de *littérateurs*? *In*: MEDEIROS, Sérgio (org.). **Makunaíma e Jurupari**: cosmogonias ameríndias. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 347-358.

SÁ, Lúcia. Virar onça para vingar a colonização: “Meu tio o Iauaretê”. *In*: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel (org.). **Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa**: dimensões regionais e universalidade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 158-167.

SÁ, Lúcia. **Literaturas da floresta**: textos amazônicos e cultura latino-americana. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

SANTORO, Fernando. Intradução. *In*: CASSIN, Barbara (coord.); SANTORO, Fernando; BUARQUE, Luisa (org.). **Dicionário dos Intraduzíveis**: um vocabulário das filosofias – Volume 1: Línguas. Belo Horizonte: Autêntica, 2018a. p. 154-160.

SANTORO, Fernando. Português. *In*: CASSIN, Barbara (Coord.); SANTORO, Fernando; BUARQUE, Luisa (org.). **Dicionário dos Intraduzíveis**: um vocabulário das filosofias – Volume 1: Línguas. Belo Horizonte: Autêntica, 2018b. p. 264-276.

SCHOFIELD, Will. **João Guimarães Rosa**. Philadelphia: A Journey Round My Skull, 2008a. Disponível em: <http://ajourneyroundmyskull.blogspot.com/2008/03/joo-guimaraes-rosa.html>. Acesso em: 19 jan. 2021.

SCHOFIELD, Will. **Poty's Pictograms**. Philadelphia: 50watts, 2008b. Disponível em: <http://50watts.com/Poty-s-Pictograms>. Acesso em: 19 jan. 2021.

SCHOFIELD, Will. **The Devil to Pay in the Backlands**. Philadelphia: A Journey Round My Skull, 2008c. Disponível em: <http://ajourneyroundmyskull.blogspot.com/2008/01/devil-to-pay-in-backlands.html>. Acesso em: 19 jan. 2021.

SILVA, Lorrane Gomes da. A luta pela terra, a luta pela vida: a interveniência das Políticas Públicas no Território do Povo Indígena Tapuia em Goiás. **Ateliê Geográfico**, Goiânia, v. 7, n. 3, p. 164-187, dez. 2013.

SIMON, Sherry. Hybridity and Translation. *In*: GAMBIER, Yves; DOORSLAER, Luc van (ed.). **Handbook of Translation Studies**. Amsterdam: John Benjamins, 2011. v. 2. p. 49-53.

STAVANS, Ilan. Introduction by Ilan Stavans. *In*: CANFIELD, Cass (ed.). **Masterworks of Latin American Short Fiction**. New York: Westview Press, 1996. p. ix-xxii.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. **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. v. 2.

TREECE, David. About the author. *In*: ROSA, João Guimarães. **The Jaguar and other stories**. Translated by David Treece. Oxford: Boulevard Books, 2008. p. 175-183.

TREECE, David. Traduzir Rosa ao inglês. *In*: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel (org.). **Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa**: dimensões regionais e universalidade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 25-35.

TREECE, David. A conversation with Dr. David Treece. Entrevista concedida a Felipe Martinez. *In*: MARTINEZ, Felipe. **A Missing Book**, San Diego, 6 jun. 2010. Disponível em:

<https://thedeveloppayinthebacklands.wordpress.com/2010/05/06/a-conversation-with-dr-david-treece/>. Acesso em: 20 ago. 2020.

VANDERSCHULDEN, I. Why retranslate the French classics? The impact of retranslation on quality. *In*: SALAMA-CARR, Myriam (ed.). **On translating French literature and film II**. Amsterdam: Rodopi, 2000.

VAZ, Valteir. Bakhtin e o Pós-colonialismo: a questão do hibridismo. **RUS**, São Paulo, v. 8, n. 9, p. 88-119, jun. 2017.

VEIGA, Patrícia Regina Vannetti. **Do oral para o escrito**: a narratividade em nheengatu no Alto Rio Negro – AM. 2015. 293 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

VÉLEZ ESCALLÓN, Bairon Oswaldo. “Meu tio o Yavaretê” – À margem da história. **Literatura**: teoria, história, crítica, Bogotá, v. 16, n. 1, p. 131-164, ene./jul. 2014a.

VÉLEZ ESCALLÓN, Bairon Oswaldo. **O Páramo é do tamanho do mundo**: Guimarães Rosa, Bogotá, Iauaretê. 2014. 599 p. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014b.

VENUTI, Lawrence. **The scandals of translation**: towards an ethics of difference. London: Routledge, 1998.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. **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.

VINCENT, Jon S. **João Guimarães Rosa**. Boston: Twayne Publishers, 1978.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O chocalho do xamã é um acelerador de partículas. Entrevista concedida a Renato Sztutman, Silvana Nascimento e Stelio Marras. *In*: SZTUTMAN, Renato (org.). **Encontros**: Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Azougue, 2007a. p. 24-49. (Coleção Encontros).

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos. Entrevista concedida a Luísa Elvira Belaunde. *In*: SZTUTMAN, Renato (org.). **Encontros**: Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Azougue, 2007b. p. 114-129. (Coleção Encontros).

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Se tudo é humano, então tudo é perigoso. Entrevista concedida a Jean-Cristophe Royoux. *In*: SZTUTMAN, Renato (org.). **Encontros**: Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Azougue, 2007c. p. 86-113. (Coleção Encontros).

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 18, p. 225-254, set. 2004.

WEY, Valquiria. Entrar para a *tribu* literária: a tradução de “Meu tio o iauaretê”. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 9, n. 17, p. 340-355, 2. sem. 2005.