

## “A terceira margem do rio”: um autor e dois tradutores

*“A terceira margem do rio”: one writer and two translators*

**Vanessa Chiconeli Liporaci de Castro**

Instituto Federal de São Paulo - IFSP - Câmpus Piracicaba – São Paulo - Brasil

---

**Resumo:** O presente artigo tem por objetivo verificar se dois diferentes tradutores para o inglês aproximam-se ou distanciam-se da construção poética de “A terceira margem do rio” de Guimarães Rosa e como o fazem. Para tanto, cotejamos o conto e suas traduções: a primeira, feita por Barbara Shelby, publicada em 1968, e a segunda, por David Treece, com primeira edição em 2001, analisando as traduções como formas de leitura e interpretação de um tipo de texto que chamamos – de acordo com Massaud Moisés – de conto poético e desvendar, nas linhas e entrelinhas de seus textos, a proximidade ou não da construção poética. Tal comparação não tem por finalidade apontar qual dos dois textos é o que melhor corresponde ao texto de partida; pois acreditamos que traduções consistem em textos outros, novas obras literárias, elaboradas em contextos específicos. Nosso entendimento é que a tradução dos contos de Guimarães Rosa deve ser elaborada nos moldes da tradução de poesia, uma vez que, se realizada em forma de prosa, o plano da expressão é totalmente perdido e o que resta é apenas o plano do conteúdo, ou seja, o que o autor considera como sendo apenas o pano de fundo para as verdades maiores que ele gostaria de expressar. O embasamento teórico do trabalho é composto por estudos sobre a obra rosiana de modo geral, sobre o conto escolhido para análise, em particular, e os estudos sobre tradução literária realizados por Antoine Berman, Mario Laranjeira, Paulo Henriques Britto e Ana Cristina César..

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa. Primeiras estórias. Tradução. Inglês. Conto poético.

**Abstract:** The present paper aims at verifying if two different translators into English get close to or distant from the poetic construction of “A Terceira margem do rio” by Guimarães Rosa and how they do it. In order to do so we compare the short story and its translations: the first one, by Barbara Shelby, published in 1968, and the second one, by David Treece, with first edition in 2001, analyzing the translations as results of a reading comprehension practice of a kind of text which we call – according to Massaud Moisés – poetic short story and unveiling in their lines – as well as between the lines – the proximity or distance from that poetic elaboration. This comparison does not intend to show which of the two texts best corresponds to the original one since we believe that translations are other texts, new literary works, made in specific contexts. Our understanding is that the translation of Guimarães Rosa’s short stories must be carried out in a similar approach to the translation of poetry because, if it is faced as prose, the expression plan tends to be totally lost and the content plan is what remains. In other words, what is left is what the write considers to be only the background of the bigger truths he would like to express. The theoretical background of this paper is composed by studies on Guimarães Rosa’s works in general and the selected short story in particular as well as studies about literary translation by Antoine Berman, Mario Laranjeira, Paulo Henriques Britto and Ana Cristina César.

**Key-words:** Guimarães Rosa. Primeiras estórias. Translation. English. Poetic short story.

---

## 1 A arte de ler, interpretar e traduzir Guimarães

### Rosa

“A estranheza é assombro diante de uma realidade cotidiana que se revela de repente como o nunca visto.” (PAZ, 2012, p. 135)

A opção por estudar a tradução de obras de Guimarães Rosa para o inglês – e o mesmo valeria para outro idioma – coloca-nos, de antemão, diante de uma infinidade de questionamentos que, se desenvolvidos um a um, certamente resultariam no mesmo infinito número de dissertações e teses, que poderiam despertar nos leitores a impressão de que é impossível fazer juz à grandiosidade de certas obras – como a de Guimarães Rosa – em outro idioma. Impressões como essa, em relação à tradução literária, embora compreensíveis, não promovem o conhecimento mais adequado da questão, porque não consistem, de fato, em exame do trabalho realizado pelo tradutor. Em muitos casos, a tradução é publicada no país de chegada, mas continua desconhecida dos leitores – e até mesmo de estudiosos – do país de origem, o que faz com que não saibamos quais foram as consequências desse processo que é tão importante não só como caminho de divulgação do nosso patrimônio cultural, mas antes – e sobretudo – como caminho fecundo de análise das macro e microestruturas do texto literário, que podem indiciar a poética do escritor. O presente estudo parte, portanto, da necessidade de que esse caminho inverso seja percorrido, para que mais estudiosos tenham a chance de investigar traduções literárias para além das evidentes – e inevitáveis – limitações linguísticas.

Sentimo-nos sempre tão confortáveis com o uso da língua materna que, quando nos deparamos com um texto literário em outra língua cuja leitura nos desafia, passamos quase que automaticamente a buscar apoios teóricos no intuito de desvendá-lo. Tais auxílios vêm de vertentes críticas diferentes, de linha estruturalista, semiótica, psicanalítica, entre tantas outras. Buscamos nelas as respostas para as provocações do texto ou para os vazios que ele deixa e caminhos de análise que o estudo da linguagem, por si só, não nos permitiu realizar.

Queremos, enquanto estudiosos e críticos da literatura, ir além em relação ao texto que temos em mãos, em busca de novas relações, de propostas e reflexões que o complementem e que elevem o sentido da nossa leitura.

Talvez essa seja a razão pela qual estudos sobre tradução de obra literária deem, aos estudiosos da literatura nacional, uma primeira impressão de vazio, de obviedade, uma vez que se espera que o resultado dessa análise reforce a ideia corrente de que a tradução do texto literário nunca será igual ao original. Talvez por conta da repetição dessa ideia muitos críticos não recorram a traduções literárias em busca das revelações que existem por trás das conquistas – que vão muito além das “perdas” – alcançadas pelo tradutor, sendo que é na análise desse movimento de ganhar e perder que consiste o saldo sempre positivo do estudo da tradução literária. Acreditamos que, quando vista dessa forma, a investigação nos leva de volta à origem do texto analisado e nos permite repensar cada uma de suas microestruturas com vistas a descrever e examinar as consequências dessas escolhas dentro das macroestruturas que delas se originam.

O estudo da tradução possibilita-nos um retorno atento ao texto, em busca de cada um dos elementos do plano da expressão. Esse retorno possibilita também um olhar bastante crítico sobre a nossa própria língua e, para muito além dela, sobre nossa sociedade e nossa cultura. Engana-se quem acredita que o estudo da recriação de um texto literário tem como foco principal o texto de chegada, pois o fulcro deve sempre ser o texto de partida. É nele que devemos nos ater mais fixamente; pois é ele que primeiro nos questiona, enquanto leitores, e espera que façamos as devidas articulações para interpretá-lo.

A leitura é, portanto, uma espécie de lente através da qual o texto se revela para cada um dos leitores. Os tradutores são, antes de tudo, leitores e, por isso, devem percorrer todas as etapas envolvidas no processo de tradução do texto literário: a fruição, a análise e a interpretação, acrescidas da última –

seu fim específico – que consiste na recriação de uma estrutura que se quer semelhante à primeira. Se considerarmos o fato de que, após a leitura e a interpretação de um texto literário, o leitor nunca é o mesmo – uma vez que seu repertório cultural é automaticamente modificado quando o faz com empenho – é fácil entender o grande risco envolvido nesse processo: por ser cíclico, volta-se à origem, mas já não se volta mais o mesmo. O tradutor, após percorrer essas primeiras etapas do processo enquanto leitor, chega ao momento da recriação com a bagagem da análise e da interpretação, das quais ele deve se afastar para não correr o risco de traduzir a própria interpretação ao invés de recriar o efeito original. É evidente que, nesse processo, a recriação – que só se faz possível através do olhar cuidadoso do tradutor – carregará suas marcas que, por sua vez, serão combinadas às características da poética do autor do texto de partida. É nas porcentagens envolvidas nessa nova alquimia que está o risco: o de a leitura do tradutor prevalecer sobre a poética do autor e acabar transformando-o em outro escritor.

É inegável o fato de que a tradução é um texto outro se comparado ao original. Essa diferença inevitável deve, porém, a nosso ver, deixar entrever a poética – aqui entendida como o modo de fazer, ou seja, a articulação entre o plano de expressão do autor do texto de partida e o do tradutor para que o novo texto se justifique enquanto tradução. Se essa tarefa não for cumprida, o texto de chegada está mais próximo de uma adaptação ou de um texto novo apenas inspirado/baseado no original e, se esse for o caso, é preciso que o tradutor tome o cuidado, junto à editora, de deixar – preferencialmente já na capa do livro – informações claras acerca do que o leitor em potencial daquela obra tem em mãos.

## **2 A tradução do texto poético entre as margens da prosa e da poesia**

Os textos rosianos apresentam o agravante de suas estórias se situarem entre a poesia e a

prosa e, por isso, colocarem os tradutores em uma posição extremamente complexa uma vez que carregam a força da concisão e da criteriosa seleção vocabular, ao modo da poesia, enquanto desenvolvem a história em forma de narrativa. Assim, o tradutor tem, diante de si, uma combinação que resulta em estrutura cifrada, por vezes enigmática, que só se deixa entrever quando desnovelada. É nesse processo de descoberta que está o maior risco do tradutor de Guimarães Rosa pois ele só conseguirá traduzir a intenção do autor do texto original se reconstruir as estruturas, os momentos espinhosos e opacos de modo que se aproximem dele, na língua de chegada, ao invés de entregá-lo ao leitor já decifrado.

É por conta dessas especificidades que acreditamos que a tradução da obra de Guimarães Rosa – principalmente dos contos – está mais ligada às questões envolvidas no processo de tradução de poesia do que no de narrativa. O leitor desavisado pode pensar que esse raciocínio não faz sentido uma vez que nos contos rosianos há sempre uma história sendo narrada, ou seja, há uma linha narrativa que – em termos estruturais – se assemelha a tantas outras e, portanto, aparenta ser capaz de orientar a tradução. Em Rosa, essa linearidade é apenas superficial e os inúmeros estudos acerca de suas narrativas reafirmam esse forte traço distintivo de sua obra. Para ele, a história contada, com começo, meio e fim, serve apenas de suporte para a mensagem que está cifrada no modo como ela é relatada. A história é arquitetada de modo a sugerir os temas filosóficos e metafísicos de grande interesse do autor.

Em carta ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri, datada de 25 de novembro de 1963, Guimarães Rosa (apud BIZZARRI, 1981, p. 58), ao tratar da essência de seus livros, estabelece pontos para os elementos que julgava serem primordiais: “a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos.” Essa apreciação leva-nos a considerar que, para o autor, em primeiro lugar, estava o sentido transcendental de sua produção e, em segundo, a

qualidade estética, que provém do trabalho meticuloso com a linguagem, em geral poética, e ao tratamento dos demais níveis da narrativa – narrador/narração, focalização, personagens, ação, tempo e espaço. É preciso considerar, porém, que a união desses níveis é que resulta em ponte capaz de conduzir os leitores ao sentido metafísico-religioso das narrativas.

Esse modo específico descrito por Rosa como sendo sua maneira de produzir sentido corresponde ao que o tradutor e teórico da tradução Mário Laranjeira chamou de “significância” do texto literário. Em entrevista concedida a Álvaro Faleiros, Laranjeira (apud FALEIROS 2013, p. 120-121, grifos do original) fala sobre a origem desse termo e seu significado:

[...] usei o termo “significância” para opô-lo à palavra *sentido*. Até então, via-se a tradução como a simples substituição dos significantes de uma língua pelos significantes de outra, mantendo o mesmo sentido. Minha ideia era – e é – que, em se tratando de tradução literária e particularmente de tradução de poesia, a tradução não é uma mera troca de significantes com a manutenção do mesmo sentido. A relação significado/significante não é a mesma na prosa científica ou de informação e na poesia. Na poesia essa relação é explodida; o significante não é apenas um veículo, um suporte para o significado, mas adquire certa autonomia. Na prosa de comunicação, o significado gera o significante. No poema, em geral, essa relação se inverte: é o significante que cria o significado. Sobre este ponto, costumo lembrar a frase de Mallarmé: “*A poesia não se faz com ideias, mas com palavras*”. É o trabalho com as palavras que constitui a poesia. Não existem coisas nem assuntos poéticos.

[...]

[...] o prosaico, o informativo, o científico mantêm uma relação direta e previsível entre significados e significantes. A poesia mina essa relação. O que é qualidade na prosa, como a univocidade, é defeito na poesia. Um texto científico ou informativo que admita várias leituras ou interpretações é um mau texto científico. Um texto poético que admita uma só leitura é um mau texto poético. Um texto informativo tem “sentido”; um texto poético tem “significância”, que é uma espécie de explosão do sentido.

Diante do exposto, entendemos que a relação que Laranjeira estabelece entre significante e significado para a poesia, corresponde à poesia que Rosa afirma ser parte fundamental de suas

narrativas, caminho capaz de conduzir o leitor ao sentido metafísico-religioso.

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, Paulo Henriques Britto (2012, p. 122), em *A tradução literária*, afirma que

A principal diferença entre poesia e prosa reside no fato de que na prosa o aspecto semântico tende a predominar – embora os outros componentes da linguagem sejam também importantíssimos na determinação do que entendemos como “estilo” do autor – enquanto no poema [...] todos os aspectos são potencialmente de igual importância, e a poeticidade do texto muitas vezes depende mais de aspectos formais do que do sentido das palavras.

Percebe-se, dessa forma, que o tradutor que busca maior êxito na tradução de Guimarães Rosa não pode enxergar seus contos com olhos de prosador ou de poeta, mas tem de encontrar um ponto de vista que case essa dupla perspectiva e que seja capaz de captar os diferentes recursos – e, principalmente, as intenções – provenientes de uma e outra forma literária. Nas estórias rosianas os aspectos semântico e formal apontados por Britto adquirem o mesmo peso, mas, na superfície, o leitor desavisado enxerga-os principalmente como prosa e corre o grande risco de traduzi-los apenas como tal.

Segundo Massaud Moisés (2007, p. 33, grifos nossos), em *A criação literária*,

O conto é um autêntico paradigma da “arte do implícito” [...] A arte do implícito pressupõe que o “eu” do narrador esteja presente, ainda quando a narrativa está situada na terceira pessoa [...] O implícito consiste na recusa do realismo fotográfico, em favor de notações sutis em que a superfície das coisas, das palavras e dos acontecimentos, é a dimensão visível de uma esfera íntima, inacessível ao olhar e ao registro positivo. Tudo se passa como se o “eu” guiasse o espetáculo, à maneira de um filtro que transfigurasse alquimicamente a matéria que por ele fluísse, ou de **uma lente que emprestasse à realidade concreta uma permanente aura de incerteza ou de subentendido**. Assim, ao delinear a realidade, mostraria pulsar-lhe subjacente um nível de vida que nenhuma lente pudesse captar. **E tal nível é que constituiria o objeto do conhecimento.**

Em outra passagem, Moisés (2007, p. 34) complementa a ideia – no caso, na análise do conto “Garden Party” de Katherine Mansfield, que dialoga diretamente com a reflexão que propomos aqui –

afirmando que a narrativa é um episódio, como se espera de um conto, mas que, naquele caso, não é a festa que importa, mas a metamorfose que ela opera em todos, especialmente na heroína. Essa metamorfose, segundo ele, é da natureza da história breve – do conto – mas “o modo, porém, como a mudança se processa, ou antes, é expressa, já é do espaço da poesia”. Outras características dessa análise do conto de Mansfield assemelham-se àquelas que encontramos nos contos rosianos, por exemplo:

A vaguidade, temporal e geográfica, permeia o conto desde a primeira linha [...] Onde se passa a ação? Quando? Em quantas horas? Que sabemos das personagens senão o que o narrador nos confidencia? [...] Expressa por meio da rarefação de minúcias e eventos e pela transfiguração de Laura, como se admirássemos vitrais compondo uma narrativa, essa indeterminação é do mundo da poesia.

A escritora, tradutora e crítica de tradução Ana Cristina César (1999, p. 156, grifos do original) em artigo intitulado “Quatro posições para ler”, publicado em *Crítica e tradução*, ao aproximar aspectos das obras de Valdomiro Silveira e Guimarães Rosa, elucida alguns aspectos da tradução do segundo que são de grande valia para o estudo aqui proposto:

[...] nem Valdomiro, nem outros escritores regionalistas, nem tampouco Guimarães Rosa “refletem” o homem do sertão ou a sua linguagem, mas *intervêm* nesse reflexo tanto no plano ideológico quanto no plano de trabalho com a linguagem. É nessa intervenção realizada pelo artista que reside o seu interesse literário, e não na fidelidade da “transposição” de uma determinada realidade para o literário.

Seguindo essa mesma reflexão, César (1999, p. 156/157) faz uma análise do trabalho que Valdomiro Silveira fez com a linguagem sertaneja, afirmando que ele, de certa forma, antecipa o trabalho de Rosa, “embora não a sua radicalidade”, uma vez que:

[...] supera o mero mimetismo do regional e parte para a construção de um universo sertanejo – universo que não “corresponde” ao “real”, mas, sim, **à sua visão de mundo, à sua visão do homem do sertão**. Trata-se de um universo limitado pelo pouco alcance dos

temas, mas que é construído a partir de uma constante *aproximação* do narrador ao seu personagem. Em vez de abordar o personagem como um outro distante, diferente, exótico, e *escrever a diferença* entre o discurso do narrador (privilegiado lugar de verdade) e o discurso do personagem, traçando assim uma relação tensa ou antagônica entre os dois discursos, o narrador, mediante o próprio aproveitamento da linguagem regional, aponta para uma anulação da distância entre os dois discursos. [...] Os contos de Valdomiro não interessam por seus escrúpulos fotográficos, mas **pela maneira como o narrador se aproxima do seu personagem por um processo de identificação de linguagem**, o que acaba por definir uma tomada de partido do narrador, uma identificação ideológica aos valores do personagem (que é *interna* ao texto, e não “enxertada” à guiza de comentários “simpáticos” do narrador)<sup>1</sup>

Em outra passagem, extraída do artigo “O rosto, o corpo, a voz”, agora falando sobre uma das primeiras traduções brasileiras de *Leaves of grass*, de Walt Whitman, que, na verdade, foi uma seleção de alguns poemas, César (1999, p. 252) lembra que “[...] o original não é uma coleção de poemas soltos: é um livro como todo livro que se quer objeto arquetípico [...]” e completa afirmando que

[...] se a seleção se justifica pelo objetivo divulgatório, o mesmo não se pode dizer da opção do tradutor ao escandir os versos originais. O encantatório verso longo de Whitman se transformou em dois, três, versos curtos na tradução. **O ritmo tornou-se entrecortado, modesto, desapareceu a fluência exclamativa, emocionada, retórica** [...] de Whitman. **Baixa consideravelmente o nível da emoção, intimamente ligado ao ritmo febril do verso longo**, que mimetiza a intenção do texto, sua eufórica afirmação sensual, sua retórica de amor [...]. Nenhum objetivo divulgatório – e nenhuma opção teórica da própria tradução – parece justificar esses cortes breves do verso original, **que traem, sem necessidade, a intenção literária do poeta Americano**.<sup>2</sup>

César (1999, p. 253) encerra a análise da coletânea fazendo a seguinte pergunta:

Onde estão, para o leitor brasileiro, erudito ou não, os “versos saltos, versos pulos, versos espasmos” que “arrastam o carro dos nervos, aos trambolhões, exaltados, mal nos deixando

<sup>1</sup> Os grifos em itálico são da autora e os grifos em negrito, nossos.

<sup>2</sup> Os grifos em itálico são da autora e os grifos em negrito, nossos.

respirar, estourando de vida” – estes “versos-ataques-históricos” – como dizia o poeta Álvaro de Campos?

e, por fim, destaca tanto a necessidade de se abrir uma discussão sobre a tradução de poesia, quanto de dar as boas vindas a essa tradução, cuja leitura, segundo ela, é indispensável.

Antes mesmo de apresentarmos os resultados obtidos no estudo proposto, decorre já dessas primeiras constatações a certeza de que apenas um olhar detalhista e, sobretudo, artístico, faria juz à construção literária presente nos contos rosianos. Porém, é importante ressaltar o fato de que essa certeza não impossibilita e muito menos esvazia o exame, baseado em argumentos objetivos, das traduções que foram publicadas até hoje em busca dos aspectos da tradução que resultaram em experiência estética mais próxima à leitura do original.

### 3 A explosão do sentido em “A terceira margem do rio”

A tradução do conto “A terceira margem do rio” foi, primeiramente, feita por Barbara Shelby e publicada em 1968. Essa tradução fez parte do *corpus* estudado na tese de doutorado intitulada *Um estudo da tradução de Primeiras histórias para o inglês*<sup>3</sup>. Naquele momento, a extensão do *corpus* selecionado não permitiu que fizéssemos a análise comparativa entre a tradução de Shelby e outra tradução existente, feita por David Treece e publicada, pela primeira vez, em 2001. Por isso, o estudo comparativo foi deixado para o pós-doutorado do qual este artigo faz parte.

Na análise da tradução de Shelby, optamos por estudar a questão do tempo da narração, uma vez que o estudo dessa instância se mostrou essencial para a compreensão do sentido metafísico, ou seja, transcendente da narrativa. Partimos, naquele momento, da ideia de que, no texto em português, o sentimento de culpa por parte do

narrador autodiegético era extremamente relevante para a “significância” do texto e notamos que seu efeito de sentido era produzido principalmente pela alternância de dois tipos de narração, a ulterior e a simultânea, no decorrer da narrativa. Percebemos também que é por meio da inserção crescente da narração simultânea no corpo do texto que o narrador deixa transparecer cada vez mais o sentimento de culpa, culminando na revelação tanto de seu fracasso quanto da necessidade de escrever em busca de “um perdão”, ou seja, algum tipo de perdão, talvez até mesmo o do narratário, na dúvida de ter ou não o do pai. A narrativa foi tripartida e analisamos a construção de algumas frases específicas fundamentais para a construção do efeito de sentido – crescente – do sentimento de culpa do narrador.

Como resultado, chegamos à conclusão de que as escolhas da tradutora não foram realizadas de maneira sistemática, ou seja, romperam com os sistematismos que eram fundamentais para a construção da significância do texto em português. Esse rompimento ocorreu porque a maior parte das frases selecionadas para a análise do texto de partida perderam a poeticidade – chave da força expressiva do original – ou não foram traduzidas. Tais escolhas não permitem que o leitor do texto em inglês perceba a mudança da narração ulterior para a simultânea, sem a qual o texto parece ficar mais com o tom de relato do que de confissão.

No presente estudo, optamos por fazer um recorte mais contínuo e, dessa forma, mais contextualizado, ao invés de analisarmos como Treece traduziu aquelas mesmas frases. Essa escolha deve-se ao fato de a leitura da segunda tradução ter-nos despertado para uma questão que vai além daquela identificada no primeiro estudo. Nossa nova hipótese é que a grande dificuldade de se traduzir Guimarães Rosa consiste no fato de que suas obras foram, até então, traduzidas como textos em prosa e não recriadas como textos poéticos. Na releitura atenta do original percebemos que, para que a tradução não desfaça sua significância, seria preciso que ela se preocupasse em identificar os

<sup>3</sup> Trabalho desenvolvido na Universidade Estadual Paulista – Júlio de Mesquita Filho (UNESP), câmpus Araraquara, sob orientação da Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel e apresentado no ano de 2014.

elementos que, em português, causam estranhamento aos olhos do leitor brasileiro, para que um efeito aproximado pudesse ser recriado na língua de chegada.

O tradutor que se dispõe a enfrentar o texto rosiano no intuito de recriá-lo em outro idioma, deve perceber – mesmo que não consiga reconstruir isso na língua alvo – particularidades da sua poética que, à primeira vista, podem ser notadas como superficiais ou secundárias quando comparadas aos eventos que constituem a história. Ficar apenas com a sucessão de ações é reduzir a obra a um quinto do que ela quer ser, quando pensamos na pontuação, já mencionada, que o próprio autor pensou para suas narrativas a respeito da combinação entre cenário e realidade sertaneja, enredo, poesia e valor metafísico-religioso. Um quinto porque, além dos obstáculos linguísticos, existe a diferença de cenário (geográfico, sócio-econômico, político e cultural) que dificulta também a recriação do que ele denomina “cenário e realidade sertaneja” e que consiste na base sobre a qual as demais camadas de significação são construídas.

Optamos por recorrer à análise detalhada dos dois primeiros parágrafos da narrativa para elucidar os diferentes níveis de construção do texto rosiano em português, destacando os elementos que provocam estranhamento aos olhos do leitor brasileiro não iniciado nos estudos da linguagem rosiana. A opção pelo ponto de vista do leitor não iniciado deve-se ao fato de acreditarmos que esse seja o perfil que mais se aproxima do leitor em potencial da tradução que, por desconhecer a poética do escritor, se apoiará exclusivamente no texto – com suas provocações, sugestões e sutilezas – para percebê-la.

A análise foi dividida em dois blocos comparativos, um para cada um dos parágrafos selecionados. Dentro de cada grande bloco encontram-se: o parágrafo do texto de partida, o mesmo parágrafo extraído das duas traduções e uma relação comentada dos elementos do parágrafo original que provocam estranhamento aos olhos do leitor brasileiro seguidos de suas respectivas

traduções. Dessa forma buscamos sistematizar, por meio de um recorte exemplar, o modo de trabalho de cada um dos tradutores para que possamos verificar até que ponto eles reconstróem a significância do texto em questão.

### 3.1 Análise comparativa

#### Bloco 1 – Primeiro parágrafo

##### Guimarães Rosa

Nosso pai era homem **cumpridor, ordeiro, positivo<sup>(A);(B)</sup> e sido assim<sup>(C)</sup>** desde mocinho e menino, pelo que testemunharam **as diversas sensatas pessoas<sup>(D)</sup>**, quando **indaguei a informação<sup>(E)</sup>**. Do que eu mesmo me **alembro<sup>(F)</sup>**, ele não **figurava<sup>(G)</sup>** mais **estúrdio<sup>(H)</sup>** nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos. **Só quieto<sup>(I)</sup>**. Nossa mãe era quem **regia<sup>(J)</sup>**, e que ralhava no **diário<sup>(K)</sup>** com a gente — minha irmã, meu irmão e eu. **Mas se deu que<sup>(L)</sup>**, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa.

##### Barbara Shelby

Father was a **reliable, law-abiding, practical man<sup>(A1);(B1)</sup>** and **had been<sup>(C1)</sup>** ever since he was a boy, as **various people of good sense<sup>(D1)</sup>** testified when **I asked them about him<sup>(E1)</sup>**. **I don't remember that<sup>(F1)</sup>** he **seemed<sup>(G1)</sup>** any **crazier<sup>(H1)</sup>** or even any moodier than anyone else we knew. **He just didn't talk much<sup>(I1)</sup>**. It was our mother who **gave the orders<sup>(J1)</sup>** and scolded us **every day<sup>(K1)</sup>** – my sister, my brother, and me. **Then<sup>(L1)</sup>** one day my father ordered a canoe for himself.

##### David Treece

Our father was a **responsible, law-abiding, straightforward<sup>(A2)</sup>** sort of a man<sup>(B2)</sup> and **had been so<sup>(C2)</sup>** since he was a young'un, a boy even, judging by what **all manner of level-headed people<sup>(D2)</sup>** testified when **I enquired about the matter<sup>(E2)</sup>**. From

what I myself can **recollect**<sup>(F2)</sup> he didn't **strike you as**<sup>(G2)</sup> **more peculiar**<sup>(H2)</sup> or any sadder than other folk we knew. **Just quieter**<sup>(I2)</sup>. It was mother who **ruled the roost**<sup>(J2)</sup>, and who'd be the one to scold us, **day in, day out**<sup>(K2)</sup> — my sister, my brother and me. **But it happened that**<sup>(L2)</sup>, one day, our father got a rowboat made for himself.

### Elementos comentados

(A) Uso dos adjetivos “cumpridor”, “ordeiro” e “positivo” para caracterizar o pai: os dois primeiros adjetivos não são tão comuns no linguajar do dia a dia no Brasil, ressoam como uso regional e o adjetivo final “positivo” é particularmente importante porque faz referência a um tipo de caracterização recorrente na poética de Guimarães Rosa e em *Primeiras histórias*, em particular. Nesses contos, há sempre alguma personagem que se diferencia das demais e a descrição dela dá-nos a impressão de que ela está em uma espécie de fronteira, no limiar entre o mundo tangível e uma outra dimensão da existência humana;

(A1) Escolha dos adjetivos: “reliable”, “law-abiding” e “practical” são todos bastante comuns em língua inglesa sendo que a força expressiva de “positivo” se perde completamente quando traduzido como “prático”;

(A2) Os adjetivos escolhidos: “responsible”, “law-abiding” e “straightforward” – todos bastante usuais em inglês e o último, com o sentido de “franco”, “honesto”, também não se aproxima do sentido elevado do termo “positivo”.

(B) Quebra de continuidade com a pontuação: uso do ponto e vírgula isolando a caracterização do pai que sabemos ser importantíssima dentro das intenções do autor;

(B1) Não há pausa após a sequência de adjetivos;

(B2) A pausa é mantida.

(C) Construção de uso não recorrente no país porque reproduz o linguajar mineiro: “e sido assim”;

(C1) “and had been” corresponde ao emprego usual do tempo verbal – passado perfeito – em inglês;

(C2) “and had been so” – emprego usual do passado perfeito.

(D) Uso do artigo definido em “as diversas sensatas pessoas” gera expectativa de definição que não se cumpre e cria aliteração em “s”;

(D1) Omissão do artigo definido em “various people of good sense”, desfazendo a construção que poderia causar estranhamento; não há aliteração;

(D2) Omissão do artigo definido em “all manner of level-headed people” dando lugar à generalização com o uso de “todas”; não há aliteração.

(E) Associação incomum do verbo “indagar” com o substantivo “informação”, uma vez que o emprego de “pedir” soaria mais familiar e comum ao leitor brasileiro;

(E1) Em “I asked them about him” não há alteração no complemento do verbo questionar; produz o sentido de que o narrador questionou as pessoas a respeito do pai.

(E2) Em “I enquired about the matter” também não há nenhum tipo de construção estranha, o verbo “enquire” aproxima-se do verbo “ask” usado por Shelby.

(F) “Alembro”: linguajar mineiro

(F1) O termo de uso regional foi substituído pelo emprego do verbo “lembrar” em inglês;

(F2) O verbo “recollect” é sinônimo de “remember” e não faz lembrar nenhum emprego diferenciado.

(G) “Figurava”: verbo pouco empregado em português

(G1) O verbo “figurava” foi substituído por “seemed” que é de fácil compreensão e tem uso comum em língua inglesa;

(G2) Emprego de uma construção diferente, mas ainda bastante recorrente em inglês; “strike” é usado no sentido de “causar uma impressão particular”.

(H) Estúrdio: adjetivo pouco empregado no Brasil; a grande maioria dos leitores teria que recorrer ao dicionário para compreender esse adjetivo; em português, tem o sentido de “estranho, fora do comum” que, como mencionado, contribui para a caracterização do pai que é fundamental no contexto geral da narrativa, distinguindo-o dos demais;

(H1) “Estúrdio” foi traduzido como “louco”;

(H2) “Estúrdio” foi traduzido como “more peculiar”: a escolha aproxima-se mais do efeito de sentido provocado no texto original, embora as palavras não desafiem de forma alguma o leitor de língua inglesa.

(I1) A frase curta “Só quieto” foi substituída pela explicação “Ele apenas não conversava muito”, que perde a força expressiva;

(I2) A frase curta foi traduzida como “Just quieter”, que mantém a força da construção original.

(I) Uso da frase curta “Só quieto” contribui para a caracterização do pai – o silêncio é recorrente entre essas personagens que se diferenciam em *Primeiras histórias* (como mencionado no fragment A) – e adquire força expressiva porque isolada;

(J) Verbo “regia” pouco empregado nesse contexto no Brasil;

(J1) “Regia” foi traduzido como “Dava as ordens”, construção usual em inglês;

(J2) “Regia” foi traduzido como “ruled the roost”, expressão idiomática em inglês que, apesar de não causar estranhamento em termos linguísticos, colore a linguagem pela aliteração.

(K) Emprego do substantivo “diário” em substituição ao esperado “dia a dia”; o uso de “diário” do modo como está não é comum no país;

(K1) O substantivo “diário” foi substituído pelo advérbio “todo dia”;

(K2) “diário” foi substituído por “day in, day out” que não causa estranhamento, mas é mais interessante do que “every day” por conta do paralelismo.

(L) “Mas se deu que”: linguajar mineiro;

(L1) O aspecto regional de “Mas se deu que” foi traduzido pelo usual “Então, um dia”;

(L2) O aspecto regional foi traduzido por “But it happened that” que soa melhor do que um simples “Then”, mas não provoca nenhum tipo de estranhamento.

## Bloco 2 – Segundo parágrafo

### Guimarães Rosa

Era **a sério**<sup>(A)</sup>. Encomendou a canoa especial, de **pau de vinhático**<sup>(B)</sup>, pequena, **mal com a**

**tabuinha da popa**<sup>(C)</sup>, como para caber justo o remador. Mas teve de ser toda fabricada, **escolhida forte e arqueada em rijo**<sup>(D)</sup>, própria para dever durar na água por uns vinte ou trinta anos. Nossa mãe **jurou muito contra a idéia**<sup>(E)</sup>. Seria que, ele, que nessas artes não vadiava, se ia propor agora para pescarias e caçadas? **Nosso pai nada não dizia**<sup>(F)</sup>. Nossa casa, **no tempo**<sup>(G)</sup>, ainda era mais próxima do rio, **obra de nem quarto de légua**<sup>(H)</sup>: o rio **por aí**<sup>(I)</sup> se estendendo grande, fundo, **calado que sempre**<sup>(J)</sup>. Largo, de não se poder ver a forma da outra beira. E **esquecer não posso**<sup>(K)</sup>, do dia em que a canoa ficou pronta.

### Barbara Shelby

**He took the matter very seriously**<sup>(A1)</sup>. He had the canoe made to his specifications of **fine vinhático wood**<sup>(B1)</sup>: a small one, **with a narrow board in the stern**<sup>(C1)</sup> as though to leave only enough room for the oarsman. Every bit of it was hand-hewn of special **strong wood carefully shaped**<sup>(D1)</sup>, fit to last in the water for twenty or thirty years. Mother **railed**<sup>(E1)</sup> at the idea. How could a man who had never fiddled away his time on such tricks propose to go fishing and hunting now, at his time of life? **Father said nothing**<sup>(F1)</sup>. **Our house was closer to the river than it is now**<sup>(G1)</sup>, **less than a quarter of a league away**<sup>(H1)</sup>: **there**<sup>(I1)</sup> rolled the river, great, deep, and **silent, always silent**<sup>(J1)</sup>. It was so wide that you could hardly see the bank on the other side. **I can never forget**<sup>(K1)</sup> the day the canoe was ready.

### David Treece

**He was dead serious**<sup>(A2)</sup>. He ordered the skiff specially, to be made out of **yellowwood**<sup>(B2)</sup>, small, **hardly room enough for the little seat in the Stern**<sup>(C2)</sup>, as if the oarsman were only just meant to fit in. But it all had to be properly crafted, **chosen for its strength, for its sturdiness in the bows**<sup>(D2)</sup>, fit to last in the water for twenty or thirty years. Our mother

**protested no end**<sup>(E2)</sup> against the idea. Did he really mean to say that he, who never used to dabble in such pursuits, was now proposing to take himself off hunting and fishing? **Our father didn't say a thing**<sup>(F2)</sup>. Our house, **at the time**<sup>(G2)</sup>, was still pretty close to the river, **little more than a mile or so**<sup>(H2)</sup>: **thereabouts**<sup>(I2)</sup> the river stretched big and deep, **silent as ever**<sup>(J2)</sup>. So wide you couldn't properly make out the other bank. **And if there's one thing I just can't forget**<sup>(K2)</sup>, it's the day the rowboat was ready.

### Elementos comentados

(A) A construção curta e isolada “Era a sério” não é usual no país; o usual é dizer “Era sério” ou “Levou a sério”;

(A1) A frase curta foi alongada e se transformou em “Ele levou a questão muito a sério”;

(A2) A frase curta foi um pouco alongada mas fez uso de um advérbio mais interessante, “dead”, empregado com o sentido de “very”, ambos muito comuns em inglês, sendo que o primeiro é mais informal que o segundo.

(B) A maior parte dos leitores brasileiros teria que procurar o significado da palavra “vinhático”, porque o termo não é usual, e descobriria tratar-se de árvore brasileira da família das Leguminosas (*Plathymenia reticulata*) de madeira castanho-amarelada;

(B1) Shelby optou por não traduzir o termo, manteve a palavra em português: “vinhático wood”, o que provoca efeito de estranhamento diferente do original e não recorrente no texto em questão, não criando um sistematismo;

(B2) Treece opta pelo equivalente a “vinhático” fazendo uso de “yellowwood”, mas isso não promove nenhum efeito de estranhamento, pois, pela própria formação da palavra, mesmo que o leitor nunca a tenha visto antes, ele é capaz de reconhecer seu significado.

(C) “mal com a tabuinha da popa” soa estranho para o leitor de língua portuguesa, tanto pelo uso de “mal” com o sentido de “apenas, somente”, seguido do diminutivo “tabuinha” e do termo “popa” que o leitor

comum precisa reler para perceber que se trata da parte posterior do barco;

(C1) A tradução “with a narrow board in the stern” só exigiria que o leitor soubesse o sentido de “stern”;

(C2) A tradução “hardly room enough for the little seat in the Stern” tenta reconstruir o uso de “mal”, mas o efeito produzido não é de estranhamento porque “hardly” é bastante usual em inglês; o diminutivo também ocorre como tentativa de reprodução do sentido em “little seat”, mas não agrega valor expressivo ao adjetivo.

(D) A expressão “escolhida forte” quebra as expectativas do leitor que a preenche mentalmente como “escolhida por ser forte” e é complementada pela descrição “arqueada em rijo” que não é nada usual e que exigiria nova busca do leitor para compreendê-la;

(D1) Shelby retira das expressões suas dificuldades traduzindo por “madeira forte cuidadosamente moldada”, o que não condiz com a descrição da canoa, peça chave da narrativa;

(D2) Treece mantém o sentido mas retira a dificuldade; a expressão “chosen for its strength” não quebra as expectativas do leitor e o complemento “for its sturdiness in the bows” também não o faz, mas as características da canoa são mantidas.

(E) A expressão “jurar muito contra uma ideia” não é usual em língua portuguesa;

(E1) O verbo “rail” em inglês significa reclamar ou protestar e é bastante comum;

(E2) Treece opta por “protested no end” que é uma construção mais sonora, mas também de fácil compreensão.

(F) A inversão da ordem usual da frase “Nosso pai nada não dizia” a distancia do lugar comum da língua e chama atenção pela aliteração;

(F1) Shelby traduz o sentido de forma usual e sem musicalidade: “Father said nothing” e omite o pronome possessivo que é significativo nesse contexto;

(F2) Treece traduz como “Our father didn't say a thing”, mantendo o pronome possessive, mas apagando a musicalidade e a força expressiva da inversão.

(G) Rosa usa “no tempo” com o sentido de “naquele tempo”, favorecendo a aliteração e o linguajar regional;

(G1) Shelby não retoma essa construção, insere a ideia de tempo passado na conjugação verbal em “was closer to the river than it is now”;

(G2) Treece mantém o advérbio traduzindo-o diretamente como “at the time”, sem quebra de expectativa.

(H) O uso de “obra de nem quarto de légua” é completamente regional;

(H1) Os traços regionais perdem-se e fica apenas a referência à distância, mantendo a ideia do quarto de légua;

(H2) Os traços regionais perdem-se por completo e o quarto de légua transforma-se em mais ou menos uma milha.

(I) A expressão “por aí” aproxima o interlocutor do narrador que, por sua vez, parece estar conversando com ele enquanto olha adiante, fazendo referência ao lugar de onde fala;

(I1) Shelby modifica o “aí” por “ali”, quebrando a ideia de proximidade criada no texto de Rosa;

(I2) Treece recorre à expressão “thereabouts”, recriando o efeito de proximidade do narrador de Rosa.

(J) A expressão “calado que sempre” é completamente inesperada para o leitor de língua portuguesa porque não fazemos uso do advérbio nessa posição, ou seja, depois de um pronome relativo, encerrando uma ideia;

(J1) Shelby traduziu o advérbio e o adjetivo de maneira bastante previsível e lógica;

(J2) Treece faz algo também comum, colocando a partícula de comparação e o advérbio depois do adjetivo.

(K) “esquecer não posso” é mais uma inversão que quebra a expectativa do leitor e dá ritmo ao texto;

(K1) Shelby traduz em ordem direta “I can never forget”;

(K2) Treece traduz como “I just can’t forget” também na ordem direta e previsível da oração.

Os resultados obtidos na análise comparativa confirmam a hipótese levantada de que em nenhuma das versões em inglês os elementos linguísticos que provocam o efeito de estranhamento aos olhos do leitor brasileiro foram reproduzidos de modo sistemático e, por isso, não são capazes de provocar efeitos semelhantes nos leitores das traduções. Em outras palavras, Shelby e Treece trabalham dentro das possibilidades de reconstruções dos elementos que – do ponto de vista de Guimarães Rosa – menos importavam em seus textos: o cenário e a realidade sertaneja (que, geograficamente falando, já são em si de difícil compreensão para o leitor estrangeiro) e a história que, sozinha, não carrega as intenções do autor.

A valorização desses elementos, na tradução, segue o caminho contrário ao do original e as consequências dessas escolhas é preocupante porque os leitores não entenderão a grandeza do escritor porque o que ele fez de maior está nos elementos que não foram traduzidos. Constrói-se, em inglês, uma narrativa sugestiva – o leitor pode ficar intrigado diante da situação exposta – mas a sugestão não é acompanhada da grande revolução linguística que a obra de Guimarães Rosa provocou dentro da nossa literatura. Em inglês, ela é apenas consequência de uma sequência de eventos, intrigante, mas que não mobiliza a atenção do leitor em nenhum outro aspecto.

## Referências

- BIZZARRI, Edoardo. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano* Edoardo Bizzarri. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1981. 147 p.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. 157 p.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999. 462 p.
- FALEIROS, Álvaro. *Mário Laranjeira: poeta da tradução*. São Paulo: Dobra Editorial, 2013.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. “Prosa II”. São Paulo: Cultrix, 2007. 258 p.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 347 p.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. 236 p.

SHELBY, Barbara. *The third bank of the river and other stories*. New York: Knopf, 1968. 238 p.

TREECE, David. *The Jaguar and other stories*. London: Boulevard Books, 2008. 183 p.

#### COMO CITAR ESSE ARTIGO

CASTRO, Vanessa C. L. de. "A terceira margem do rio": um autor e dois tradutores. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 42, n. 74, p. 151-162, maio 2017. ISSN 1982-2014. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/8719>>. Acesso em: \_\_\_\_\_. doi: <http://dx.doi.org/10.17058/signo.v42i74.8719>.