

**TRADUTTORE, TRADITORE: A SUPRESSÃO DAS 65 OCORRÊNCIAS DA PALAVRA “ARTE”  
NAS TRADUÇÕES DE GRANDE SERTÃO: VEREDAS.**

Marcelo Marinho  
Universidade Católica Dom Bosco

**RESUMO:** *A recepção literária é uma questão cultural e lingüística. Ora, a palavra “Arte” aparece em 65 ocasiões no meta-romance criptográfico Grande Sertão: Veredas. A crítica nacional parece ignorar tais protocolos de leitura. As duas traduções francesas e a versão italiana do romance, na esteira da crítica brasileira, ou suprimem sistematicamente a palavra, ou transpõem sentidos equivocados, enquanto o texto espanhol opta por transposições literais.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Grande Sertão: Veredas; recepção crítica; estudos de tradução.*

**ABSTRACT:** *The poetic works reception is a cultural and linguistic question. The word “Art” returns 65 times along the meta-novel Grande Sertão: Veredas. The brazilian critics ignore those reading protocols. Both french translations, as well as the italian version of this novel, cut off the word “Art” or give mistaken significations, meanwhile the spanish text chooses literal translations.*

**KEY WORDS:** *Grande Sertão: Veredas; poetic works reception; translation.*

#### O meta-romance

Para situar o leitor no percurso que ora se inicia, será preciso sublinhar que *Grande Sertão: Veredas* pode ser lido também como uma obra eminentemente auto-referenciada, tal como tivemos a oportunidade de sustentar em alguns textos interpretativos, dentre os quais se destaca *Grnd Srt~: Vertigens de um Enigma*. Nesses estudos, apontamos para as reflexões *mises-en-abyme* de caráter metalingüístico desenvolvidas por Guimarães Rosa, notadamente no que tange ao processo de formação das palavras e ao nascimento da própria linguagem humana. Essa leitura é indicada pelo próprio romancista nos símbolos concebidos para as orelhas e a folha de rosto da segunda edição do romance, ilustração em que pretensos elementos sertanejos remetem, na realidade (mas não exclusivamente), ao espaço às margens do rio Nilo, às pirâmides e aos monumentos cujos hieróglifos deram origem ao alfabeto romano. O pretenso Universo do Sertão transforma-se, nessas imagens, em Universo das Letras.

Ora, nesses desenhos observa-se também a presença de letras emolduradas, como se fossem a própria obra de arte. O “A” emoldurado, letra inicial de Arte e de Alfabeto, remete o leitor ao espaço das letras artísticas: as Belas Letras. Nessa perspectiva, nota-se que o bardo Riobaldo (desdobramento ficcional do romancista João Guimarães Rosa, sob forma de *mot-valise*: “R” de Rosa, “io” ou eu em italiano, e “bardo” ou poeta) somente logra matar Hermógenes após se transformar em Urutu Branco e atravessar o Liso do Sussuarão. Se o Urutu é um crótalo, esse crótalo que elimina Hermógenes corresponderá ao Crátilo que discute com Hermógenes sobre o nascimento da linguagem e a motivação do signo, no diálogo de Platão intitulado *Crátilo*. Dessa forma, o Liso do Sussuarão (e não da suçuarana) remeterá a um eventual Liso do Saussure, ao

deserto infecundo e estéril do signo arbitrário.

Na página de rosto da segunda edição do romance, a figura de um grifo (ser híbrido, metade leão, metade águia) barra a passagem do leitor que inicia seu percurso de leitura, à imagem da esfinge que lança seu enigma em meio à travessia vital dos poentos caminheiros. Esse mesmo grifo é retomado na ilustração das orelhas, no canto superior esquerdo, exatamente no local por onde se inicia a leitura: orelhas e romance se refletem em perfeita homologia. A imagem do grifo é algo demoníaca, e faz pensar no pacto passado entre o bardo Riobaldo e seu Lúcifer (*lux+fero*: aquele que porta a luz). Por outro lado, o grifo remete o leitor ao folclore setanejo, às cavalhadas e à literatura de cordel. Ora, o termo “grifo” corresponde, como lembram os dicionários, a texto impresso em fonte do tipo negrito ou itálico; em outros termos, corresponde precisamente a texto citado, ou a intertexto, como se Guimarães Rosa antecipasse em alguns anos e vaticinasse as idéias de Julia Kristeva. Mas a polissemia prossegue nas imagens concebidas pelo genial romancista: “grifo” corresponde, também, a “questão difícil, bicuda”, a “enigma”, como atestam tanto os dicionários quanto os livretes de charadas e jogos de palavras que seduzem hordas e falanges de leitores sedentos de exercícios verbais ou discursivos.

O leitor ávido de enigmas observará que uma das palavras-chave mais recorrentes no romance de Riobaldo é o vocábulo “arte”, cujas enigmáticas aparições na tessitura significativa perfazem o total de sessenta e cinco ocorrências, algo como uma aparição em cada grupo de oito páginas, consideradas aí as variantes “artimanha” (três ocorrências), “arteirice” (uma ocorrência), “malasartes” (más artes: uma ocorrência), “desarte” (uma ocorrência) e “artinha” (uma ocorrência). Um tal volume de ocorrências pareceria espantoso num romance de combate entre jagunços, não fosse seu autor o imprevisível Guimarães Rosa. Talvez por essa razão maior atenção não tenha sido dada à palavra “arte”, julgada provavelmente como incidental em um romance cujos motivos e temas (cujo paratexto igualmente) conduzem o grande público, no mais das vezes, e os críticos, por vezes, a leituras sem grandes vínculos com a noção de Arte, tal como é possível verificar no conjunto de textos críticos que tratam do enigmático bardo das veredas sertanejas.

Assim, a despeito do significado dúbio do termo “arte” nesse contexto, Nei Leandro de Castro não o inclui em seu glossário de *Grande Sertão: Veredas*, enquanto Nilce Martins Santanna afirma que a palavra, de “sentido impreciso”, corresponde às locuções “de modo que, acontece que” ou a “empregos insólitos, variações prováveis da locução *de arte que*, com aparência de interjeição ou de expletivo” (2001:46). Nos estudos que tivemos a ocasião de apreender ao longo de nossas pesquisas sobre o romance, pudemos observar que a palavra “arte” não causa estranheza a nenhum dos autores, malgrado sua situação marginal em relação a um campo semântico definido por jagunços e outros elementos sertanejos.

No mais das vezes, quando a aparição da palavra não oferece um certo tom de gratuidade, um certo aspecto lúdico, o vocábulo “arte” viria substituir a interjeição “arre”, e passa assim quase despercebida no fluxo do texto. Nessa perspectiva, observamos que “arre” ocorre, nessa forma canônica, por duas vezes, já às páginas 4 e 6, e, em variantes, por duas vezes, já às páginas 2 (“apre”) e 3 (“arres”), páginas

inaugurais do texto romanesco. Somente à página 7 a palavra “arte” fará irrupção à superfície do texto, após ficar perfeitamente claro que “arre” é o termo esperado para a expressão de interjeições. Teríamos aqui um protocolo de leitura segundo o qual torna-se absolutamente necessária a distinção entre “arre” e “arte”, entre o valor exclamativo do primeiro e o valor simbólico do segundo. Ademais, se considerarmos que “arre”, em sua forma canônica, ocorre apenas e tão somente vinte e quatro vezes ao longo do romance – e quatro delas já nas seis primeiríssimas páginas –, em uma proporção média de um para três em relação a “arte”, notaremos que essas palavras cumprem uma função específica e fundamental no texto.

Claro está que, se nas passagens em que se espera “arre” encontra-se “arte”, as expressões “arre” remanescentes em sua forma original contaminam-se, em termos semânticos, com os significados possíveis da palavra “arte”. Dessa forma, o termo “arte” aumenta o número de suas ocorrências a uma quantidade próxima da centena, em um romance de cinco centenas de páginas. Vale dizer: romance regional, místico-religioso ou de experimentos lingüísticos, por certo; mas, sobretudo, romance que insere na trama narrativa nítidas alusões ao mundo das Artes. Daí virá, talvez, o “valor metafísico” que Rosa pede a seu tradutor italiano para considerar como o mais importante de todos os aspectos encontrados em sua obra. A palavra “arte” corresponderá simplesmente à palavra “arte”, como, aliás, o leitor poderá se certificar, por si próprio, em consulta às várias ocorrências do vocábulo nesse romance em que as noções oriundas do fazer artístico impregnam metaforicamente o fazer sertanejo de forma sub-reptícia e indelével<sup>1</sup>.

Tradução: imagens literárias e relações interculturais

Se os críticos brasileiros ficam necessariamente indecisos quantos aos sentidos dos vocábulos no romance, os tradutores refletem essa indecisão por intermédio de suas escolhas vocabulares. Quantas serão as traduções, tantas serão as diferentes interpretações. Ora, “interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos bem fundado, mais ou menos livre), é ao contrário apreciar a pluralidade de que ele é feito” (1970:11), escreve Roland Barthes. Assim, Haroldo de Campos afirma que “toda tradução é também crítica” (1976:21), e Daniel-Henri Pageaux complementa essas pertinentes noções:

“Traduzir (*tra-ducere*) é transportar um texto de uma certa cultura a uma outra, de um sistema literário a um outro; é introduzir um texto em um outro contexto. Dessa forma, o intérprete é sempre um crítico: sua reelaboração do texto é um trabalho de interpretação, de reinterpretção. Por sua vez, esse trabalho vai suscitar o julgamento de um público-leitor sobre a tradução, sobre o texto original e sobre a imagem (literária, estética, moral) da literatura, da cultura de onde provém o texto.” (1994:41)

Nesse sentido, por intermédio da leitura contrastiva do original e de quatro traduções em línguas neo-latinas desse grande romance de Guimarães Rosa, busca-se

---

<sup>1</sup> O leitor poderá analisar, de forma integral, as interpolações semânticas que impregnam o conjunto das ocorrências da palavra “arte”, em sua forma canônica, nas seguintes páginas do romance: 7, 8, 14, 25, 62, 66, 72, 78, 93, 94, 102, 106, 115, 123, 126, 129, 135, 160, 173, 182, 207, 213, 222, 223, 225, 236, 242, 246, 251, 260, 274, 292, 304, 311, 324, 331, 337, 341, 348, 358, 359, 373, 381, 385, 387, 395, 409, 413, 422, 424, 429, 434, 443, 445, 469, 470, 472, 477, 492, 493, 496, 497, 504, 505, 507, 508, 516, 523, 525.

analisar a imagem que os tradutores têm (e transferem a seus leitores) da cultura e da literatura brasileiras. As traduções analisadas são aquelas propostas por Jean-Jacques Villard (França, 1965, publicada em uma única edição e aqui indicada pela sigla “jjv”), Maryvonne Lapouge-Pettorelli (França, 1991, com várias edições no formato clássico e de bolso, aqui indicada como “lap”), Edoardo Bizzarri (Itália, 1970, várias edições, “biz”) e, por fim, Ángel Crespo (Espanha, 1967, poucas reedições, “acr”). Em nossas pesquisas, observamos que nenhuma editora de países hispano-americanos tomou a si a corajosa tarefa de propor uma nova versão em língua espanhola, e nem tampouco publicou uma edição local da tradução elaborada por Ángel Crespo.

Ora, a fortuna das traduções de um texto literário depende do grau de satisfação (ou decepção) do “horizonte de espera” (*Erwartungshorizont*) criado pelo público leitor, ou seja, do grau de adequação a um “sistema de normas e referências” válido em um determinado país e em um determinado momento histórico. Também o tradutor terá em mente um leitor virtual (marcado por uma determinada bagagem cultural e ideológica) que se tornará um “leitor implícito” ao texto, conforme as noções propostas por Wolfgang Iser (*Cf.* Pageaux, 1994:50-51). Assim, buscaremos esboçar também o retrato desses “leitores implícitos” às traduções analisadas, por intermédio do cotejo das opções adotadas pelos diferentes tradutores.

Nessa perspectiva, entre as múltiplas ocorrências do termo “arte” que dão origem à extensa malha de significações desse meta-romance, efetuou-se uma seleção de frases em que a malha significativa encontra-se, de maneira mais evidente e inequívoca, associada ao tema da guerra artística (Marinho, 2001). Tornamos a sublinhar que tal ocorrência foi até o momento preterida pela crítica *stricto sensu*, ao proveito de temas e motivos desvinculados da auto-reflexão estética e imediatamente mais acessíveis à superfície do texto. Todavia, o presente estudo inscreve-se antes no espaço aberto do diálogo interpretativo do que no círculo fechado do monólogo dogmático. Vejam-se, portanto, as ocorrências selecionadas. Saliente-se, desde já, que nenhuma das traduções abordadas reproduz os desenhos concebidos por Guimarães Rosa para orientar (ou, talvez, desorientar mais ainda) a leitura de sua obra prima.

“Arte” e “artes do dizer”: ocorrências, deformações e supressões

Pode-se inicialmente analisar as ocorrências da palavra “Arte” que se relacionam com personagens-chave do romance. Entre esses personagens, Zé Bebelo liga-se de forma privilegiada à noção de Arte, por intermédio do discurso do Bardo Riobaldo (duplo romanesco de Guimarães Rosa). E não é para menos: o rebelde Zé Bebelo, discípulo/ mestre e correligionário/opponente de Riobaldo chama-se José Rebelo Adro Antunes e veio da “vila mateira do Carmo da Confusão” (gsv 242), ou seja, de Babel (ou “Balal”, “confusão”, conforme a Bíblia). Assim, José Babel remete a outro grande personagem rebelde e babélico da literatura, um certo modelo poético superado por Rosa na escrita romanesca: Joyce Rebel Adro Untunes – aquele que tira a poesia do tom, da sintonia e permanece no átrio do templo literário (Marinho, 2001). Nessa perspectiva, por intermédio da palavra “arte”, o personagem de Zé Bebelo é apresentado várias vezes, de maneira positiva, como nesta passagem:

“Soava no que [Zé Bebelo] falava, artes que falava, diferente na autoridade, mas com uma autoridade muito veloz.” (gsv p. 62)

“Il résonnait dans les choses qu’il disait, dans sa façon de les dire, une manière d’autorité, différente, mais une autorité toujours très prompte.” (lap p. 79)

“Ça sonnait dans ce qu’il disait, dans sa façon de parler, une autorité différente, mais une autorité prompte.” (jjv p. 60)

“Suonava in quel che diceva, come parlava, un’altorità diferente, ma un’autorità molto rapida.” (biz p. 66)

“Sonaba en lo que hablaba, artes que hablaba, diferente en la autoridad, pero con una autoridad mui veloz.” (acr p. 63)

Observa-se que o discurso de Bebelo deverá, sob toda evidência, remeter ao espaço definido pelas “artes da palavra”, conforme sugere o texto original: “artes que falava”. Zé Bebelo, chefe de jagunços, excelente orador, baseia sua liderança em sua elevada capacidade de fala artística, fala que ressoa, que causa ecos, que é ouvida por intermédio de sucessivas repetições: um discurso artístico que é retomado por outros contendores da guerra literária, que serve de modelo poético a outros bardos. Entre as diferentes versões, somente aquela de Ángel Crespo conserva essa possibilidade interpretativa, posto que as outras suprimem esse vocábulo aparentemente excedente em uma narrativa cujo centro é uma guerra entre jagunços. Ora, se mesmo o excelente glossário de Nilce Martins, concluído após inúmeros anos de pesquisas, afirma a possibilidade de ocorrências expletivas (sem função sintática ou semântica) quanto a esse vocábulo que retorna 65 vezes no texto, deve-se evitar a condenação sumária de traduções que também se baseiam em interpretações propostas por críticos brasileiros. Nesse sentido, as interpolações semânticas prosseguem, sob forma de enigma, no discurso de Riobaldo:

“Nest’artes, só nisso ele [Zé Bebelo] pensava, quase que.” (gsv p. 78)

“Ce genre de coups, il ne faisait qu’y penser, quasiment.” (lap p. 93)

“Il pensait pour ainsi dire qu’à des trucs pareils.” (jjv p. 72)

“A queste cose, solo a questo pensava, o quasi.” (biz p. 80)

“De esse modo, sólo en eso pensaba, casi que.” (acr p. 76)

Observa-se, mais uma vez, que Zé Bebelo só “pensa em artes”, que a guerra da qual Bebelo participa representa uma guerra de natureza artística, literária. Os tradutores todos, sem exceção, eliminam a palavra “arte” dessa passagem, por insuficiência de conhecimento sobre a cultura que deu nascimento ao gênio de Guimarães Rosa: esses tradutores supõem que um romancista brasileiro só possa tratar de assuntos do sertão, de temas regionais, e não de temas universais como as Artes ou a Linguagem, tal como acontece, efetivamente, no meta-romance do bardo mineiro. O aroma arcaico do sintagma “nest’artes” assume ares de linguagem popular nas versões francesas, enquanto se aplaina nas opções neutras de Bizzarri e Crespo. O sentido subjacente do texto original vai se esmorecendo paulatinamente nas diferentes versões que, à imagem dos estudos críticos *stricto sensu*, desconsideram um possível palimpsesto sotoposto ao texto imediatamente visível. As amputações são sistemáticas nas mãos dos tradutores:

“No borrusco, o Hermógenes corria, longes, de nós, sempre. Às artes que fugiam.” (gsv p. 274)

“Hermogène cavalait dans la tornade, hors d’atteinte, toujours. Avec quel art ils fuyaient!” (lap p. 267)

“Sous les ondées, Hermogenes courait, toujours loin de nous. Ah, comment ils fuyaient!” (jjv p. 227)

“Sotto il piovasco, l’Ermogene correva, lontano, da noi, sempre. Di proposito fuggivano.” (biz p. 260)

“Entre la rociada, el Hermógenes corría, lejanías de nosotros, siempre. De modo que huían.” (acr p. 236)

Nota-se que a Arte opõe-se a Hermógenes e seus sectários, pois esses jagunços fogem “à arte”. Esses jagunços evoluem (“correm”) no “borrusco”, ou, em outras palavras, no borrão, mancha, rascunho, idéias que remetem a uma possível obra estética mal concebida ou executada (lembramos: em Platão, Hermógenes corresponde ao signo arbitrário). Pettorelli não elimina a palavra arte, mas incorre num contrasenso, posto que Hermógenes não “foge com arte”, ele foge “da arte” que é simbolizada pelo nome de Zé Bebelo. Seja como for, o texto original indica que a oposição entre Hermógenes e Zé Bebelo ocorre no plano das artes, e Villard, Bizzarri e Crespo optam por uma expressão neutra e sem vínculos algum com a noção de Arte. Ademais, se a guerra transcorre efetivamente no espaço da palavra artística, essa arte é caracterizada pelo ato de falar (“artes que falava”, como se vê acima) e Riobaldo terá a ocasião de afirmar que a vitória, nesta guerra, se fará no plano da sonoridade, do “baque”, do “retumbo”, vitória carregada pelos ventos, ar em movimento (assim como, coincidente, também o som é resultado do ar em movimento):

“A arte que prometi: que, mais baque, mais retumbo, a gente ganhava: a gente ganhava... a gente ganhava!” (gsv p. 522-523)

“J’ai promis de cette façon : que, plus ça croulait, plus ça tonnait, plus on l’emportait : on l’emportait!” (lap p. 483)

“J’ai prédit que plus ça tombait, plus ça tonnait, mieux je gagnais... je gagnais... je gagnais...!” (jjv p. 426)

“Promisi di fatto: che, quanti piú tonfi, piú ribombi, noi vincevamo... noi vincevamo!” (biz p. 481)

“El modo que prometí: que, más porrazo, más retumbo, ganábamos : ganábamos... ¡ganábamos!” (acr p. 441)

O sonoro e mimético discurso de Riobaldo conduz o leitor rumo à guerra literária que se desenrola no plano da sonoridade significante, ou da motivação do signo, pois o objetivo dessa guerra é a vitória sobre Hermógenes (epônimo de Saussure) no árido (sertanejo) universo das Letras: ao Grande Sertão da literatura contruída sobre o signo arbitrário (hermogêneo), opõe-se as novas Veredas do signo motivado (cratílico). Não por acaso essa passagem emblemática faz pensar em um célebre verso mimético de Camões (“Ferido, o ar retumba e assovia”), cujas consoantes fricativas e plosivas mimetizam a “música” de um campo de batalha. Riobaldo promete, portanto, uma nova Arte, a Arte que se abre sobre o signo motivado, e as traduções suprimem, sem exceção, esse importante significado romanesco para conservar apenas aspectos pitorescos, como se os tradutores evitassem contrariar o horizonte de espera criado pelo público leitor europeu. A guerra entre jagunços prossegue no âmbito das artes:

“Dei gritos. Arte que abria no rifle; e matava.” (gsv p. 492)

“Je poussai des cris. Je me servais de mon riffle ; et je tuais.” (lap p. 457)

“J’ai gueulé. J’ai ouvert le feu avec mon riffle, j’ai tué.” (jjv p. 401)

“Lanciai grida. Maneggiavo la carabina; e uccidevo.” (biz p. 453)

“Di gritos. Abrí fuego con el rifle; y mataba.” (acr p. 416)

Riobaldo afirma, de maneira subreptícia, que, com seu rifle e sua forte voz

(“gritos”) de bardo (como na dicção interiorana “Riobardo”), está abrindo a arte (“arte que abria”), razão pela qual o romance, ao se encerrar, trará a lemniscata ( $\infty$ ), símbolo de uma obra aberta, de uma literatura aberta a infinitas possibilidades, a infinitas e férteis veredas. Novamente a sonoridade da fala é associada à guerra e ao ofício do beligerantes jagunços. A essa guerra artística e sonora, Hermógenes só pode fugir, e seus sectários encontram-se mudos, passivos nessa vereda sobre a qual Riobaldo abre sua arte. Nenhuma das traduções sugere essa possibilidade de sentido encontrada no original, pelo fato de eliminarem a palavra “arte”. Ora, o ofício verbal e artístico do jagunço é anunciado desde cedo ao longo das páginas do romance:

“Mas [Selorico Mendes] gostava de conversar, contava casos. Altas artes de jagunços – isso ele amava constante – histórias” (gsv p. 94)

“Des hauts faits de jagunços – ça il aimait toujours – des histoires.” (lap p. 107)

“Les hauts faits de jagunços, il aimait toujours ça.” (jjv p. 85)

“Alte imprese de *jagunços* – questo gli piaceva sempre – storie.” (biz p. 95)

“Altas artes de jagunços – eso lo amaba, constante – historias.” (acr p. 89)

O ofício dos jagunços, diz Riobaldo, é o ofício das Belas Letras: as “altas artes de jagunços” são “histórias”. Não por acaso o padrinho/pai de Riobaldo (R, o bardo) chama-se Selorico Mendes e “ama altas artes”: esse personagem corresponde a Odorico Mendes, o célebre tradutor de Homero que introduziu inúmeros neologismos miméticos em suas traduções. Entre os tradutores de *Grande Sertão: Veredas*, somente Ángel Crespo parece entrever essa indicação (aparentemente desprovida de sentido) na locução do narrador e transpõe literalmente o sentido sugerido por Guimarães Rosa. Assim, a indicação é clara: os jagunços guerreiros participam de uma guerra artística e, posto que sua arte é a de contar histórias, essa guerra só poderá ser literária. As indicações nesse sentido espalham-se ao longo do texto, e até mesmo a célebre cena do pacto com Lúcifer – cujo objetivo é o de eliminar Hermógenes ou o signo arbitrário do universo das Letras – trará nítidas alusões à natureza artística desse embate simbólico de jagunços:

“O que ele [Diadorim] soubesse, não soubesse, não tinha ciência de coisa nenhuma, da arte em que eu tinha ido estipular o **Oculto**, nas Veredas Mortas, no ermo da encruzilhada... Aquilo não formava meu segredo?” (gsv p. 413, grifo nosso)

“Quoi qu’il sache ou ne sache pas, il n’était pas au courant, il ne savait pas comment j’étais allé traiter avec l’Occulte à Veredas-Mortas, à cette croisée de chemins déserte. N’était-ce pas mon secret ?” (lap p. 388)

“Il pouvait pas savoir, il pouvait pas se douter que j’avais été traiter avec le Réprouvé, dans la solitude du carrefour des Combes-Mortes. C’était pas mon secret ?” (jjv p. 338)

“Per quanto Diadorim potesse sapere, o non sapere, di una cosa non aveva conoscenza nessuna: del fatto che io ero andato a contrattare con l’Occulto, nelle Verede Morte, nella solitudine del crocicchio... Quello non costituiva un mio segreto?” (biz p. 383)

“Lo que él supiese, o no supiese, no tenía ciencia de cosa ninguna, del arte con que yo había ido a estipular con el Oculto, en las Veredas Muertas, en el yermo de la encrucijada... ¿No formaba aquello mi secreto?” (acr p. 352)

Por intermédio de um pacto com Lúcifer (*lux+fero*, “aquele que porta a luz”) cujo objeto é a Arte, Riobaldo “estipula O oculto”, a letra oculta, a letra a ser encontrada: as Letras que se elaborem com base na motivação do signo. E o “segredo” desse pacto, diz o narrador, é “formado”, é um segredo do “formato” ou da “forma”: esse pacto coloca em cena a forma das palavras, a forma sonora do discurso. Excetuado Crespo, os

tradutores eliminam “arte” e “forma”; em princípio, a expressão “O oculto” seria talvez intraduzível. Por conseguinte, o narrador anuncia que suas reflexões também se desenvolvem no espaço “oculto” definido pela arte, essa “tentativa desesperada de se dizer o indizível”, na bela fórmula de Merleau-Ponty. Riobaldo prossegue, ao longo do romance, suas reflexões metafóricas em torno das artes que, claro está, são artes da palavra, artes da ficção, “estórias”:

“Só estas minhas artes de dizer – as fantasias...” (gsv p. 493)

“Ce n’est là que façons de dire – des fantaisies...” (lap p. 458)

“Simple façon de parler... une idée à moi.” (jjv p. 402)

“Solo questi miei modi di dire – le fantasie...” (biz p. 455)

“Sólo estas maneras mías de decir: las fantasías...” (acr p. 417)

Também aqui os tradutores eliminam sistematicamente o tema estético sobre o qual Riobaldo faz suas digressões, e esta atitude reflete o teor dos textos críticos que desconsideram as recorrências das reflexões metapoéticas no romance em tela. “Artes de dizer” é exatamente o que caracteriza e diferencia o bardo, o bom bardo, o poeta verdadeiramente expressivo, aquele que, por intermédio da ficção (“fantasias”), cria novas realidades, novos universos possíveis. As traduções acentuam os aspectos de oralidade do discurso de Riobaldo e suprimem palavras que, no entendimento dos tradutores, não convêm à um jagunço, a um sertanejo. Essas traduções ignoram a natureza metafórica dos personagens e da trama criados por Guimarães Rosa, e a camada regionalista do romance é privilegiada ao detrimento da própria metáfora sobre o universo das Artes e das Letras.

### Considerações finais

Para concluir esta abordagem contrastiva das ocorrências da palavra “arte” em *Grande Sertão: Veredas* e suas traduções, observa-se que os tradutores, de forma geral, parecem pressupor que apenas os escritores de cultura exclusivamente européia teriam a capacidade de refletir sobre temas universais como a Arte e a Linguagem, cabendo aos autores da periferia resignar-se a tratar de cavalos, de vacas e de sangrentas disputas por latifúndios. Também aqui se observa a crivagem entre o Norte e o Sul, desta feita pelo viés da cultura e da literatura. O “leitor implícito” encontrado nas traduções corresponde a um público do Norte que toma os textos do Sul como simples veículos de assuntos pitorescos, garantia segura de uma boa dose de alheamento instantâneo, estéril e efêmero. O horizonte de espera desse público faz com que os tradutores se adaptem a um certo esquema de concepção ou de percepção de obras literárias do Sul com fins antes mercadológicos do que poéticos: é preciso vender os textos traduzidos, ainda que amputados, mutilados e adaptados a visões esterotipadas da cultura do Outro. Traduzir, além de atividade lingüística, é também uma questão de cultura.

### Bibliografia

Barthes, Roland. *S/Z*. Paris, Seuil, 1970, 270 p.

Campos, Haroldo de. *Metalinguagem*. São Paulo, Cultrix, 1976, 110 p.

Castro, Nei Leandro de. *Universo e Vocabulário do Grande Sertão*. Rio de Janeiro, Achiamé,

- 1982, 205 p.
- Marinho, Marcelo. *Grnd Srt~: Vertigens de um Enigma*. Campo Grande, Letra Livre/UCDB, 2001, 230 p.
- . *Grande Sertão: Veredas: lectures critiques e approche stylistique. Contribution à l'étude de la Poétique de l'énigme*. Villeneuve D'Ascq, Septentrion, 2001, 638 p.
- Pageaux, Daniel-Henri. *La Littérature Générale et Comparée*. Paris, Armand Colin, 1994, 192 p.
- Rosa, João Guimarães. *Diadorim*. Tradução de Jean-Jacques Villard. Paris, Albin Michel, 1965, 439 p.
- Rosa, João Guimarães. *Diadorim*. Tradução de Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris, Albin Michel, 1991, 502 p.
- Rosa, João Guimarães. *Gran Sertón: Veredas*. Tradução de Ángel Crespo. Barcelona, Seix Barral, 1982, 463 p.
- Rosa, João Guimarães. *Grande Sertão*. Tradução de Edoardo Bizzarri. Milão, Feltrinelli, 1992, 499 p.
- Rosa, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993, 538 p.
- Santanna, Nilce. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo, Edusp, 2001, 538 p.