



A OUTRA FACE DO BRONZE: A POÉTICA TRADUÇÃO FRANCESA DA NARRATIVA “CARA-DE-BRONZE” DE GUIMARÃES ROSA

THE OTHER SIDE OF BRONZE: THE POETICAL FRENCH TRANSLATION OF THE NARRATIVE “CARA-DE-BRONZE” BY GUIMARÃES ROSA

Carlos Alberto Correa Dias Junior¹

RESUMO

Trata-se de estudo a propósito da tradução para a língua francesa da narrativa “Cara-de-Bronze” de Guimarães Rosa. O estudo pretende mostrar como a tradução para o francês achou soluções para os termos mais regionais e para a prosa poética tão forte nos textos de Rosa e especificamente na narrativa em questão. A tradução estudada foi realizada por Jean-Jaques Villard em 1969 e publicada sob o título de “Face de Bronze”. Neste estudo foi buscada correspondência do autor com tradutor e também textos e críticos de outros autores, como Benedito Nunes, sobre a versão francesa e de Edoardo Bizzari e Meyer-Clason, sobre outras traduções. Observou-se, portanto, que a tradução francesa usa uma linguagem mais direta e menos poética, tentando adaptar e traduzir culturalmente alguns regionalismos que, acabam perdendo sua forma significativa e polissêmica no idioma franco.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; tradução; francês.

ABSTRACT

This is a study of the French translation of Guimarães Rosa's narrative “Cara-de-Bronze”. The study aims to show how the French translation found solutions for the more regional terms and for the poetic prose so strong in Rosa's texts and specifically in the short story in question. The translation studied was made by Jean-Jaques Villard in 1969 and published under the title “Face of Bronze”. This study sought out the author's correspondence with the translator and also

¹ É Doutor em Antropologia, Mestre em Estudos Literários e graduado em Língua Francesa pela UFPA. Professor/pesquisador da Faculdade de Linguagem da Universidade Federal do Pará (UFPA). Atua nas áreas de tradução cultural, oralidade e literatura brasileira, tendo pesquisa e publicação voltadas para a obra de Guimarães Rosa. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4563-3664>

texts and criticism by other authors, such as Benedito Nunes, on the French version and Edoardo Bizzari, Meyer-Clason. It was therefore observed that the French translation uses a more direct and less poetic language, trying to culturally adapt and translate some regionalisms that end up losing their meaningful and polysemic form in the French language.

Keywords: Guimarães Rosa; translation; french.

INTRODUÇÃO

*Les traducteurs sont les chevaux de trait
de la civilisation².
(Joseph de Maistre)*

O escritor brasileiro João Guimarães Rosa (1908-1967) é consagrado como um dos melhores da literatura de língua portuguesa. Ele é conhecido por usar uma linguagem “nova”, cheia de neologismos, regionalismos, misturas do português com outras línguas, até latim e grego. Mesmo em português, os leitores de Rosa dizem que é muito difícil entender o significado de uma produção tão inovadora e diversificada. Você tem que imaginar uma experiência de tradução com o trabalho dele. Foi o que fizeram os tradutores Edoardo Bizzari e Meyer-Clason, quando decidiram traduzir os textos rosianos: Bizzari para o italiano, e Meyer-Clason, quando o traduziu para o alemão. Podemos dizer que essas duas traduções foram bem aceitas por Rosa, que elegeu a tradução alemã de **Grande sertão: veredas** como sua favorita. A tradução de Rosa é apenas uma forma de reconhecer um bom escritor e difundir sua literatura a todos os povos. A tradução francesa também é uma das formas de reconhecimento e divulgação do escritor brasileiro para o público francófono, mas há críticos que dizem que é a pior tradução de Rosa. A crítica mais ácida foi formulada pelo filósofo e escritor Benedito Nunes, que não aceita o estilo “realista” das traduções de Jean-Jaques Villard. No entanto, Guimarães Rosa disse, em carta escrita a Mayer-Clason:

E será que não é maligno um contemporâneo que está seguro de sua competência como este Nunes, sujeito metido a besta? Que acusa a racionalidade cartesiana de M. J.-J. Villard e não sabe ou parece não saber que a base da língua francesa e a *ratio* e por conseguinte a *ordre, forme, clarté*? Que ele assim estabelece um postulado inexequível, *sans connaissance de cause*? Mas Bem que somente alguém, que não exerce o ofício de tradutor, pode falar com tamanha petulância de uma arte que não entende, certo de ser aplaudido em seu país pelos seus leitores? Bobeia, o senhor me aguente... (Rosa, 2003a, p. 149).

A defesa da tradução francesa é clara, mas há um dado indispensável para alguns problemas maiores nessa obra: Villard não entendeu João Guimarães Rosa. Nas correspondências entre ele, o italiano, o alemão e o francês, cessaram as dúvidas sobre os significados das expressões e palavras que não existem na língua francesa. J.-J. Villard traduziu quase todas as obras de Rosa para o francês. Nos anos de 1960, em particular, traduziu **Noites do sertão** com o conto “Buriti”; *Buriti* com os contos “Dão Lalalão”, “Le message du Morne” e “La fête à Manuelzão”; *Planalto* com os

² Os tradutores são os burros de carga da civilização (tradução nossa).

contos “Lélio e Lina”, “Face de bronze” e “Miguilim”; *Diadorim* (**Grande sertão: veredas**), Villard também fez as traduções de Autran Dourado (**La barque des hommes**, 1966) e Érico Veríssimo (**Le temps et le vent**). É através dessas traduções, e das traduções de Inês Oseki-Dépre e Jacques Thiériot, que o público francófono conhece Guimarães Rosa.

Este trabalho se propõe a analisar, especificamente, a tradução feita, em 1969, por Jean-Jacques Villard sobre o conto “Cara-de-Bronze”, do livro **Corpo de baile** de 1954. O conto foi publicado, em Francês, por Éditions du Seuil no livro **Hautes plaines**. Escolhemos esse texto porque, em português, ele oferece aos leitores uma variedade de possibilidades de leitura devido ao grau de reinvenção utilizado. A narração é uma mistura de gêneros e estilos, fato que às vezes atrapalha as possibilidades de compreensão.

Na primeira seção, abordarei as novas possibilidades estruturais da tradução de Jean-Jacques Villard, ou seja, analisarei como ele lidou com os gêneros criados por Guimarães Rosa e como, também, o adaptou ao público de língua francesa. Em seguida, analisarei como o tradutor trabalhou com os nomes de lugares do sertão, isto é, do Urubuquaquá, os nomes de personagens e também os nomes de plantas e animais. Essas considerações serão baseadas no confronto entre a tradução de Jean-Jacques Villard e as edições brasileiras de João Guimarães Rosa, e não utilizarei os manuscritos do autor mineiro, nem a correspondência entre ele e seu tradutor francês neste texto.

AS NOVAS FORMAS DO BRONZE

Não conheço escritor – e conheço alguns – que, como João Guimarães Rosa, interessou-se tanto pelo problema da tradução, da transplantação operação gêmea daquela que o autor realiza no papel branco diante de si, já que o processo da tradução prossegue o processo da criação literária.
(Eunice Jacques)

O livro **Corpo de Baile** (1954), de João Guimarães Rosa, consagra-se como um dos mais poéticos desse escritor. Essa obra é um conjunto de sete contos: “Campo geral”, “Estória de Lélio e Lina”, “Dão-Lalalão”, “Buriti”, “Uma estória de amor”, “Recado do morro” e “Cara-de-Bronze” – cada um com sua particularidade. Segundo boa parte dos críticos de Rosa, “Cara-de-Bronze” é a narração mais completa deste livro, por seus aspectos significativos e formais. Basta ler uma página, ou mesmo olhá-la, para saber que é um texto que quebra os parâmetros da prosa e usa, às vezes, o espaço em branco da página de forma inusitada. Há aspectos já elucidados pela crítica como a prosa poética, as notas de rodapé em estilo naturalista, as citações de Dante, Goethe e Upanisads, as cantigas de João Fulano em forma de dístico; as ladainhas dos pastores; diálogos teatrais; o texto em forma de roteiro, que forma, com uma poesia textual regular, o corpo, por vezes incompreensível, desta história.

J-J. Villard começou a dar uma nova divisão ao trabalho de Rosa. A primeira edição brasileira, de 1954, que se chama **Corpo de Baile**, está dividida em dois volumes. A terceira edição está dividida em três livros autônomos que se chamam **Manuelzão e Miguilim**, **No Urubuquaquá, no Pinhém** e **Noites do sertão**. “Cara-De-Bronze” é colocado, portanto, no livro **No Urubuquaquá, no Pinhém**. A Éditions du Seuil dividiu **Corpo de baile** (**Corps de ballet**) em **Nuits du Sertão** (“Buriti”, 1962); **Buriti** (“Dao-Lalalao”; “Le message du morne” e “La fête à Manuelzão”, 1961) e **Hautes Plaines** (“Lélio e Lina”; “Face de Bronze” e “Miguilim”, 1969). Segundo Guimarães

Rosa, a ordem das narrações é muito importante para a compreensão do livro e é preciso colocar o conto “Miguilim” sempre no início:

A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “*Campo Geral*” – explorando uma ambiguidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz *um campo geral* ou *o campo geral*, *este campo geral*; no singular, a expressão não existe. Só no plural: “*os gerais*”, “*os campos gerais*”. Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de *plano geral* (do livro) (Rosa, 2003b, p. 91, grifos do original).

Há, sem dúvida, uma lógica para essa posição. Em “Miguilim”, por exemplo, temos um personagem chamado Grivo, uma criança, que, depois, será, na narrativa “Cara-de-Bronze”, um adulto. Além disso, o tema da infância está sempre presente no **Corpo de baile**. Não é apenas um problema de tradução, é um problema de edição, adaptação da obra e compreensão da estética de Guimarães Rosa.

Em “Face de Bronze”, especificamente, os problemas são inúmeros. A história do “Cara-de-Bronze” é um desafio para o leitor e também para qualquer tradutor. Rosa, em espírito cada vez mais criativo, após seu livro **Sagarana** (1944), coloca no coração do Urubuquaquá o Sr. Segisberto Géia, fazendeiro fechado, que pediu ao vaqueiro Grivo que fosse buscar as “bobeias”, ou seja, o significado da vida. A história tem um enredo tão fácil, mas sua construção é *sui generis*. Os elementos não são colocados na obra ao acaso, há um interesse pelos sentidos, pelo entendimento.

O crítico Benedito Nunes identificou na forma de construção de “Cara-de-Bronze” múltiplos gêneros textuais. Diferente de suas outras histórias, essa história tem notas. São sete notas de rodapé, de vários tipos. O primeiro é um diálogo entre os pastores; o outro é um catálogo muito numeroso de nomes de plantas (as plantas que O Grivo tinha visto durante sua viagem); o terceiro é uma lista de nomes de pássaros; no final, um trecho da letra de uma canção de um autor chamado João Barandão; na quinta há uma citação de Dante, na **Divina Comédia**, e na outra uma passagem da Bíblia, *Canticum*, *Canticulorum*; a sexta tem uma pequena narração que está ligada à história principal; e a última, é uma citação de **Fausto**, Goethe e os Upanixads. J.-J. Villar suprimiu todas estas notas de rodapé. O próprio Rosa, em carta enviada a Curt Meyer, seu tradutor alemão, dizia nestas notas:

Assim, também foi pena que o Bizzarri, talvez, tivesse preferido omitir as notas-de-pé-de-página “poéticas: as das árvores e plantas (sobre as quais tanto conversamos, aí). QUANTO ÀS outras notas de pé-de-página (págs. 378 [159], 380[162], 385 [170] e 386 [171], principalmente), ficou mesmo combinado que devemos excluí-las, não trariam vantagem alguma, se é que até não iriam prejudicar a pureza do texto em alemão (Rosa, 2003a, p. 208).

As notas que ele exclui são as canções de João Barandão, notas de referência a trechos das obras de Goethe, Dante, os Upanixads e a Bíblia. Nem tudo que o autor diz pode ser entendido palavra por palavra. O entendimento de “Cara-de-Bronze” seria totalmente diferente se não tivéssemos as notas citadas acima. Se considerarmos apenas a existência das notas de plantas e animais, os sentidos seriam outros, porque a viagem do Grivo é mística, mítica, uma viagem ao mundo da literatura, da arte. Quando o tradutor francês excluiu essas notas, ele escondeu do público francês uma das riquezas da narrativa.

Sabe-se, segundo o próprio autor, que pelo menos as notas sobre as “coisas” que O Grivo viu durante sua viagem não devem ser suprimidas por questões de poesia (as listas de plantas e árvores com esses nomes curiosos) e da pequena história que está lá. Entendemos a dificuldade de traduzir os nomes vulgares de plantas e pássaros de uma determinada região do Brasil, mesmo assim, não há explicação para a ausência das notas de referência a Dante, Goethe, Bíblia e Upanixads, pois são referências na língua original, exceto os Upanixads, que é uma tradução feita por G. Rosa de uma versão francesa. Não é uma demonstração da erudição do escritor, mas uma das riquezas linguísticas de sua escrita.

Por outro lado, os versos do violonista João Fulanos foram bem adaptados. Originalmente tínhamos versos com sete sílabas, ou seja, um heptassílabo. Villard criou uma boa versão francesa, usando rimas na mesma estrutura:

*Buriti – ô palmier mien?
Un voyageur est arrivé...
Point ne trouve un ciel serein...
Le voyageur est arrivé... (Rosa, 1969a, p. 130).*

*Buriti minha palmeira?
Já chegou um viajor...
Não encontra o céu sereno...
Já chegou o viajor... (Rosa, 1956, p. 558).*

As rimas não são as mesmas do original, claro, por causa da sonoridade da língua francesa, mas a aproximação é bem feita. Pode-se observar a rima entre “*arrivé*” e “*arrivé*”, semelhante a “viajor” e “viajor” de G. Rosa; ambos possuem repetição de palavras para fazer rima pobre. Segundo Benedito Nunes (1976, p. 186), os versos de João Fulanos não são canções aleatórias, mas outra forma de contar a história da viagem do Grivo.

Por outro lado, os enxertos líricos, relativos ao Buriti, ao Boi e à Moça ou Noiva, emprestam à dialogação o ritmo de pastoril. Para completar esse quadro, a louvação da Moça, o descante da Noiva de tão longe trazida, introduzem, no conjunto assim formado, o tom dos romanceiros populares (Nunes, p. 186, 1976).

Os versos conferem ao livro um grau de lirismo que não existiria sem a presença de rimas pobres e fáceis, como uma canção popular.

Na pontuação, Villard preferiu, em lugar dos traços usados por Rosa para enquadrar uma frase ou um segmento de frase, as vírgulas e as reticências. A mudança não tem explicação. Se um autor como Rosa, que tem uma atenção muito rígida à sua obra, escreve com hifens, deve-se usar o mesmo sinal, ao menos que não exista na língua da tradução. Ainda mais, ele apagou algumas frases e parágrafos, não sabemos se por negligência ou por não saber dizer em francês. Este é o caso de:

– Eh, boi pra cá, eh boi pra lá!
– Eh, boi pra cá, eh boi pra lá!

E outros, como “o retrupo, moçoçoca”; a palavra do pastor de Sacramentos “Jizibéu Saturnim, digo” tentando dizer o nome de Segisberto. Às vezes o tradutor se esquecia de fechar os parênteses, de colocar aspas nos discursos diretos, ou seja, mudou quase completamente a pontuação de Guimarães Rosa. No original, o nome da história está enquadrado entre aspas: “Cara-de-Bronze”. Esta pontuação tem motivos. No livro intitulado **A contradança poética: poesia e linguagem em**

“**Cara-de-Bronze**” (2020), encontrei possíveis explicações para a presença das aspas: 1) Guimarães Rosa as utiliza para marcar a importância dessa narrativa diante de outras; 2) é uma expressão já usada na literatura universal, *Erzstirngen* em Thomas Mann (**Joseph und seine Brüder**), e *brazen-fac’d* em Shakespeare (**King Lear**); então a expressão é uma citação. Portanto, remover as aspas é remover as possibilidades de interpretação.

No primeiro parágrafo do texto de partida há uma palavra escrita assim: “b u r i t i z a i s”, que Villar simplesmente traduziu como “buritaies”. O aspecto visual é muito importante aqui, porque dá imensidão ao tamanho da região dos bunitis e também porque reforça a influência da poesia moderna em Guimarães Rosa. Jean-jacques Villar não entende quem é Rosa, também como Joyce e Apollinaire, herdeiro de Mallarmé, e por isso é perfeitamente possível que ele mude as formas das palavras.

No entanto, Villar conseguiu alguns bons resultados. Ele adaptou bem o roteiro em forma de tabuleiro de xadrez, como o autor havia feito. A intenção, acreditamos, é dizer que a narração também é um jogo.

Havia uma atenção especial em Rosa para a forma de seus livros, então deve-se sempre lê-lo prestando atenção da capa ao colofon. Alguma nota, sinal, cor dos caracteres das letras, desenho, nome, tudo tem sentido em Guimarães Rosa, é pena que o tradutor não tenha compreendido isso.

COMO A GENTE CHAMA OS OUTROS?

*La lingua della traduzione dovendo essere
assolutamente diversa, la libertà di maneggiarla e
d'accomodarla all' originale dev'essere piena e assoluta;
ma il disegno de' pensieri, l'architettura del libro, la
passione del poema, e tutti i suoi caratteri sono fondati su
la natura dell'ingegno e del cuore umano, e la natura
potento rappresentarsi sempre egualmente in tutte le
lingue malgrado de loro infinite modificazioni, la fedeltà
in queste pitture dev'essere serbata dal traduttore
con cura e con religione³.
(Ugo Foscolo)*

Traduzir a língua de Rosa não é fácil. Vimos a importância das formas em “Cara-de-Bronze”; já sabíamos que qualquer mudança, a menor que seja, pode mudar um significado. Rosa fundou uma nova forma de usar as palavras, a forma como constrói o seu estilo, como forja as palavras, a forma como entra nas suas histórias obliquamente, a profundidade de sentido que consegue em poucas frases; tudo isso faz dele um autor mágico, cujos textos devem ser saboreados em pequenos goles e cuja possibilidade de tradução tem dois caminhos: traduzir os significados das palavras ou forjar vocábulos. Nas cartas aos seus tradutores, ele pede que traduzam com liberdade e invenção, porque traduzir é, para ele, uma colaboração. No entanto, o tradutor deve ter plena consciência do *mundo-sertão* criado pelo autor, pois é dentro das possibilidades interpretativas desse mundo que ele vai usar a sua “liberdade”.

³ Como a língua da tradução deve ser absolutamente diferente, a liberdade de manuseá-la e adaptá-la ao original deve ser plena e absoluta; mas o desenho dos pensamentos, a arquitetura do livro, a paixão do poema e todos os seus personagens são fundados na natureza da mente e do coração humanos, e a natureza sempre pode ser representada igualmente em todas as línguas, apesar de suas infinitas modificações, a fidelidade nessas pinturas deve ser mantida pelo tradutor com cuidado e religião (tradução nossa).

OS SONS DO BRONZE

Le traduzioni inestetiche, come quelle letterali o parafrastiche, sono poi da considerarsi semplici commenti degli originali⁴.
(Benedetto Croce)

A tradução analisada neste trabalho recebeu uma crítica muito interessante do filósofo e crítico literário Benedito Nunes (1929-2011). Ele afirma que as traduções de Villard para o francês são as piores. Seu argumento principal é o seguinte:

Seria absurdo incriminarmos Villard por ter deixado de traduzir o intraduzível. O que peca, em seu trabalho, é a adoção de um critério inadequado para traduzir as novelas de *Corpo de baile*. Pecado original, sem dúvida, que vicia a tradução, retirando ou suprimindo a força poética dos textos e impondo-lhes, na forma de uma prosa bem urdida, um ponto de vista estilístico estranho ao autor, que não corresponde à concepção-do-mundo que é a dele (Nunes, 1976, p. 200).

A cobrança é pela criação de um estilo tão distante do estilo da prosa de Rosa. No texto rosiano havia uma criação poética. Rosa fundou um estilo que é um conjunto da língua regional mineira com reinvenções linguísticas, nas próprias possibilidades da língua portuguesa, ressignificando palavras, agora poéticas. Traduzir para o francês é dizer em francês a poesia-prosa que Rosa dizia em português. Assim, Benedito Nunes entendeu que o estilo de Villard não é o mesmo de Rosa. Vimos na seção anterior que o tradutor apagou as notas, alguns parágrafos e mudou a localização da história como um todo. “Cara-de-Bronze” se baseia, como estrutura e tema, na existência da poesia, por isso precisa recuperá-la de forma poética. Os tradutores para o alemão e o italiano trabalharam com liberdade em direção ao original. Segundo Rosa em carta a Edoardo Bizzari, a tradução de “Cara-de-Bronze” seria especial:

Mas, não é que ia me esquecendo do principal? Pois, o mais importante é dizer a Você que, no “Cara-de-Bronze”, por tantos motivos, é onde Você pode ter mais liberdade. Para acentuar mais, o que achar necessário. Para omitir o que, numa tradução, venha a se mostrar inútil excrescência. Para deixar de lado o que for intraduzível, ou resumir, depurar, concentrar (Rosa, 1980, p. 61).

Ele pede ao tradutor que faça uma tradução com liberdade. Mas, essa liberdade é fazer um texto em italiano com possibilidades poéticas na língua italiana. Por outro lado, a tradução de Villard está muito subordinada a um sentido objetivo do original, ou seja, a tradução busca sentido como dicionários, e não um sentido poético imaginado pelo autor. É o caso de palavras usadas por Rosa que possuem uma sílaba de repetição, apenas para dar a impressão de repetição em ação, como “vezvez” e “regirogiro”:

Trusos, compassavam-se, correndo, cumprindo, trambecando, sob os golpes e gritos dos homens; mas de *vezvez* destornavam-se, *regirogiro*, se amontoando,

⁴ As traduções inestéticas, como as literais ou parafrásticas, devem então ser consideradas simples comentários sobre os originais (tradução nossa).

resvalões, pinotes pesados, relando corpos e com chispas de chifres (Rosa, 1956, p. 559, grifos nossos).

Há nesse trecho a descrição do movimento dos bois. É importante nessa passagem a repetição das sílabas, porque elas também representam o absurdo nos bois, enquanto andam de um lado para o outro. Em francês, tivemos a mesma passagem, assim:

Farouches, ils se mouvaient sagement, courant, obéissant, bronchant, sous les coups et aux cris des hommes; mais parfois ils se détournaient, tournoyant, s'entassant, grandes glissades, lourds bondissements, corps se heurtant, dans un scintillement de cornes... (Rosa, 1969a, p. 31).

As palavras “vezvez” e “regirogiro” são traduzidas como “*parfois*” e “*tournoyant*”, e essas duas palavras francesas são, simplesmente, palavras claras e objetivas para dizer o que Rosa tinha a dizer de forma poética. Há, mesmo em francês, a possibilidade de fazer uma repetição do sufixo, por exemplo, em “*tournoyant*”, criando uma nova palavra com o significado compreensível: *tourtournoyant*. Isso é traduzir e entender os significados poéticos de Rosa, não é ser um especialista na língua portuguesa, temos que ser um bom leitor de Rosa. Por isso Benedito Nunes rebaixou a tradução de Villard e a chamou de “realista”:

Substituiu-se a perspectiva estilístico-valorativa do romancista, essencialmente poética e mística, por uma outra, que é prosaicamente informativa e realista, abundando em elementos analíticos e explicativos, incompatíveis com o espírito e com a estrutura dos originais (Nunes, 1976, p. 201).

Segundo Benedito Nunes (1976), essa tradução é racional, objetiva, descritiva, prosaica e, para ele, Villard dá um sentido preciso ao que o autor cria de forma imprecisa. Há muitos exemplos, há passagens muito bonitas na história que se perdem em sua poesia. Em uma passagem tínhamos: “O Grivo fala, fala, pelas campinas em flores.” A metáfora é comparar a história contada por Grivo aos imensos campos por onde passou. Na tradução francesa perdemos a metáfora: “Parler à n'en plus en fin”, que não é uma tradução, mas uma leitura da revelação da linguagem. A palavra “bobeia” está relacionada com o que Grivo tem em mente, é isso que lhe dá o direito de ser o pesquisador do pedido do “Cara-de-Bronze”. O processo de sufixação permite que no Brasil usemos o radical *bob* mais o sufixo *agem*, formando a palavra *bobagem*, *sottise* em francês. Da mesma forma, Rosa acrescentou ao mesmo radical o sufixo árabe *-eia*, existente na língua portuguesa, para formar uma palavra nova e mais poética do que “bobagem”. Villard preferiu traduzir “bobeia” como “*drôles de bêtises*”, sem nenhuma poesia.

Em 1540, um escritor chamado Étienne Dolet formulou regras de tradução na obra **La manière de bien traduire d'une langue en autre**. Essas regras fazem parte, até hoje, do comportamento dos tradutores em face de uma obra a ser traduzida. A primeira regra é: *que le traducteur entende, parfaitement le sens et la matière de l'auteur*. Villard não compreendeu Rosa.

Além disso, Rosa usa muitas palavras sonoras, ou seja, onomatopeias, que têm uma importância poética nos textos, que Villard não traduz, nem encontra palavras sonoras e afins em francês. Temos no texto de Rosa, por exemplo: “Gerais do ô e do ão”, cuja palavra “ô” é uma simulação do grito dos vaqueiros tocando a boiada e também uma referência ao tamanho da região. Em francês perdemos esse artifício sonoro: “Gerais sans fin ni limit” (Rosa, 1969a, p. 129). O outro é “o môo de bois”; “môo” é a simulação do barulho que fazem os bois. Villar preferiu “*Le meuglement des*

bœufs”, sabendo que em francês tínhamos a palavra *mou* para o mugir dos bois. Rosa usa a onomatopeia “quinculinculina” para representar o som das moedas; na tradução temos simplesmente “*un petit mago*”. No original há frases com gradação, por exemplo: “o viajante é um cavaleiro pequenininho, pequenino” (Rosa, 1969b, p. 129). A gradação vai do menor, “pequenininho” (tem que ver a repetição das sílabas), até o maior, “pequenino”. Villard traduziu esta passagem assim: “*petit, minuscule*”. A palavra que representa o menor vem no final, minúsculo, e essas duas palavras usadas não têm o mesmo radical, para usar o som. Em “corpos e com chispas de chifres” (Rosa, 1969b, p.150), tínhamos um som sibilante causado pelo *ch*, mas em francês isso se perde: “*corps se heurtant, dans un scintillement de cornes...*” (Rosa, 1969a, p. 131). Por outro lado, o texto rosiano esconde segredos que não são visíveis aos leitores menos atentos. Em uma carta ao seu tradutor italiano, ele revela:

Nas páginas 590 e 591, exemplos de realização poética. (Na página 620, há um oculto desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor, só mesmo para seu uso, mas que mostra a Você, não resisto “*Aí, Zé, opa!*”, intraduzível evidentemente lido de trás para diante = *apô éZ ia, a Poesia...*) (Rosa, 1980, p. 60).

“*Aí, Zé, opa!*”, em português, quando lido de trás pra frente, fica *a pôezia*, quer dizer, *a poesia*. Como fazer para transferir o mesmo significado para a língua francesa? O tradutor italiano encontrou a solução: “*Ai. Sé, op!*”. Villard, infelizmente, não conseguiu chegar ao mesmo resultado, mas chegou perto: “*Bravo, Zé. Houp!*”.

LUGARES E PESSOAS DO URUBUQUAQUÁ

*Pour traduire il faut d'abord interpréter*⁵.
(Umberto Eco)

A questão é: Devemos traduzir os nomes de lugares e pessoas? Há, naturalmente, várias discussões sobre essa questão. Existem escolas de tradução que fazem a tradução e outras que não. Deve-se dizer que devemos criar um senso comum. É difícil, por exemplo, escrever o nome de um caractere chinês, por isso adotamos uma escrita que é uma aproximação sonora. Por outro lado, não podemos traduzir um nome que tenha um significado específico em seu idioma original. Em sua tradução, Jean-Jacques Villard usou o senso comum para a onomástica.

Os toponímicos são, em geral, na forma portuguesa. Os lugares mais importantes da história como: Urubuquaquá, Buriti de Inácia Vaz, Gerais, Paracatu, Barra-da-Vaca e Ceará são escritos como no original, às vezes sem acentuação. Outros lugares que ele traduziu como “*Blanche Dalle*” (Branca-Lage), “*Combe du Maracujá*” (Vereda-do-Maracujá), “*Combe au Trous d'Eau*” (Vereda-dos-olhos-d'Água), “*Combe du Romarin*” (Vereda -do-Angelim), “*Coin-du-Buriti*” (Canto-do-Buriti) e “*Combe du Sapal*” (Vereda-do-Sapal). Além disso, no caso de “*Combe du Sapal*”, a palavra *combe* não suporta o significado da palavra *vereda* em português. De acordo com a definição do dicionário **Petit Robert**, “*combe*” é “*vale ou vale de um relevo de dobragem*”. Na concepção rosiana, *vereda* é:

⁵ Para traduzir você deve primeiro interpretar (tradução nossa).

Mas, por entre as chapadas, separando-as (ou, às vezes, mesmo no alto, em depressões no meio das chapadas) há as *veredas*. São vales de chão argiloso ou turfo-argiloso, onde aflora a água absorvida. Nas *veredas*, há sempre o buriti. De longe, a gente avista os buritis, e já sabe: lá se encontra água. A vereda é um oásis. Em relação às chapadas, elas são, as veredas, de belo verde-claro, aprazível, macio. O capim é verdinho-claro, bom. As veredas são férteis. Cheias de animais, de pássaros (Rosa, 1980, p. 22, grifos do original).

Na vereda mineira há uma característica que não existe nas “veredas” franceses: a presença das palmeiras chamadas buritis ao longo de um pequeno rio. O tradutor italiano Edoardo Bizzarri decidiu não traduzir a palavra para o italiano porque, segundo ele, expressa uma realidade especificamente brasileira. A vereda é um oásis, um lugar fértil, onde os vaqueiros param para relaxar e beber água. As veredas são a parte íntima da região, quase um pequeno paraíso onde encontramos os buritis, árvores míticas na obra de João Guimarães Rosa.

Assim, Villard poderia resolver essa situação com o uso de notas de rodapé para explicar o verdadeiro significado da palavra “vereda”, na região de Minas Gerais e na obra de Guimarães Rosa. Além disso, a tradução de “Vereda-do-Angelim” está equivocada. Villard traduziu como “Combe du Romarin”, mas alecrim não é o mesmo que angelim. O alecrim é um arbusto da família *lamiaceae*, enquanto o Angelim é uma árvore da família *febaceae*. Não entendi a escolha de Villard, pois existe a palavra Angelim em francês, e ainda mais, não há semelhança entre os dois.

Villard não traduziu os nomes dos personagens. Ele os deixou como no original: *Grivo*, *Mainarte*, *Tadeu*, *Zazo*, *Ti*, *Cicica*, *Sintra*, *Adino*, *Doim*, *Moimeichêgo*, *Fidelis*, *José Uêua*, *Massaongo*, *Zéguilhermo*, *Raymundo Pio*, *Sãos*, *Jesuino Filosio*, *Muçapira*, *João Jipijo*, *Parão*, *José Proeza*, *Calixto*, *Abel*, *Antonio Tôco*, *Colomira*, *Iàs-Flores*, *Pedro Franciano* e *Sigisberto Saturnino Jéia Velho*.⁶ No entanto, Villard traduziu alguns sobrenomes e epítetos. O próprio Segisberto Saturnino é chamado de *Face de Bronze*, nome da narrativa. O violeiro João Fulano, que no original tem o sobrenome “Quantidades”, é traduzido como *João Fulano Quantités*. O cozinheiro Massaongo, “Cozinheiro-de-boiada” em português, ficou “cuisinier des toucheurs de bœufs MASSACONGO”.

Em português temos um pronome pessoal em forma de representação oral como em *linhô*, que é uma forma de senhor. A solução encontrada por J.-J. Villard foi a de fazer uma redução de *monsieur* em *Sieu*. É preciso dizer que Rosa utiliza três formas orais para o senhor: *linhô*, *iô* e *seo*, enquanto Villard se ateve apenas a uma forma.

A personagem O Grivo retorna da sua viagem-demanda acompanhado de uma moça, conhecida no texto como “A Muito Branca-de-todas-as-cores”, que Villard traduziu como: “La Très Blanche-de-toutes-Couleurs”. Rosa também a chamou simplesmente de “Moça” com a letra *m* em maiúsculo. Em francês temos “Fille” com o *f* maiúsculo. Então, o tradutor decidiu não traduzir os nomes e traduzir os epítetos, para buscar uma compreensão mais correta do público francês sobre as características dos personagens.

⁶ Há na página 147 uma personagem que se chama *Noró*, que Villard escreveu “Novo”, e não se sabe se é um problema de revisão textual ou da tradução de Villard.

CONCLUSÃO

Traduzir não é procurar a palavra certa no dicionário. Na Literatura, traduzir é sempre um esforço para compreender a obra do autor da língua original. Traduzir João Guimarães Rosa é compreender o universo de sua obra e seu processo de criação lexical. Segundo Walnice Nogueira Galvão (2007, s.p.):

Guimarães Rosa prend la liberté d’échanger un suffixe pour un autre; ou il fait dériver un verbe jusque-là inexistant d’un substantif ou d’un adjectif ; ou, au contraire, il forge un nouveau substantif ou un nouvel adjectif sur un verbe, lui, répertorié. Ou encore il crée un verbe à partir des cinq voyelles, valant comme une onomatopée des bruits de la forêt: “O mato [...] aeiouava”, la forêt aeiohuva.⁷

Os tradutores mais conhecidos de Rosa (Edoardo Bizzarri e Curt Meyer-Clason) fizeram, segundo o próprio escritor, as mais belas traduções de suas obras. Um dos principais segredos dessas boas traduções eram as correspondências entre o escritor brasileiro e os tradutores. Hoje temos publicações das cartas entre Rosa e os dois tradutores. Rosa ajudou a compreender seu próprio universo e a dizer em outra língua o que tinha a dizer em português. Alemães e italianos têm boas traduções de Guimarães Rosa, que podem revelar toda a poesia e magia desse escritor.

No entanto, o tradutor francês Jean Jacques Villard não obteve, como vimos, bons resultados. Escolhemos a tradução do conto “Cara-de-Bronze” pelo exagero da criação de gêneros e poesia textual. Sabemos que também Villard, como os outros tradutores, recebeu ajuda de Rosa. Infelizmente não tive acesso a essas correspondências que se encontra no Arquivo Guimarães Rosa, confiado ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB). Mesmo assim, Villard atuou bastante sobre os sentidos “Cara-de-Bronze”.

Na primeira seção deste trabalho, analisamos como Villard adaptou os gêneros do texto original. Ele removeu as notas de rodapé, que são muito importantes para a narrativa, porque parte da narração está nessas notas de rodapé. Além disso, mudou a ordem das histórias oferecidas por Rosa. A narrativa “Miguilim”, segundo o autor, deve ser sempre a primeira do **Corpo de baile**. Na tradução francesa, não havia aspas no nome da narrativa. Vimos que isso é um problema porque possivelmente Rosa citou uma expressão retirada de outro autor. Além disso, Villard mudou a pontuação do texto e cortou deliberadamente os parágrafos.

Na segunda seção mostrei como o tradutor utilizou a onomástica. Ele não traduziu os nomes, mas somente os epítetos. Existem nomes de lugares que são traduzidos e outros que não são. A tradução de “vereda” como “*comble*” gerou um equívoco na obra, pois o significado dessa topografia é totalmente diferente do que o público francófono entende como *comble*.

Afinal, essa tradução é uma forma de apresentar o trabalho de Rosa ao público francófono e também um convite a outros tradutores, para dar ao público francês uma boa versão, ou seja, uma tradução mais próxima do que chamamos de *belle fidèle*.

⁷ “Guimarães Rosa prend la liberté d’échanger un suffixe pour un autre; ou il fait dériver un verbe jusque-là inexistant d’un substantif ou d’un adjectif ; ou, au contraire, il forge un nouveau substantif ou un nouvel adjectif sur un verbe, lui, répertorié. Ou encore il crée un verbe à partir des cinq voyelles, valant comme une onomatopée des bruits de la forêt: ‘O mato [...] aeiouava’, la forêt aeiohuva” (Galvão, 2007, [s.p.]).

REFERÊNCIAS

- DIAS, Carlos. *A contradança poética: poesia e linguagem em “Cara-de-Bronze”*. Curitiba: CRV, 2020.
- DOLET, Etienne. *La manière de bien traduire d’une langue en autre*. Lyon: Tastu, 1540.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Corps, lettres et listes: Guimarães Rosa à ses traducteurs. Tradução de Michel Riaudel. *Silène Revue*, maio 2007. Disponível em: <http://www.revue-silene.com>. Acesso em: 25 dez. 2020.
- LE NOUVEAU PETIT ROBERT: dictionnaire alphabétique et analogique de langue française. Paris: Le Robert, 2001.
- NUNES, Benedito. Guimarães Rosa e tradução. In: NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956. 2 v. 824 p.
- ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003a.
- ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: UFMG, Nova Fronteira, 2003b.
- ROSA, João Guimarães. *Hautes Plaines*. Paris: Éditions du Seuil, 1969a. 284 p.
- ROSA, João Guimarães. *No Urubùquaquá, no Pinhéim: corpo de baile*. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969b. 246 p.
- ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 2. ed. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro/T. A. Queiroz, 1980. 147 p.
- ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim: corpo de baile*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 258 p.

Visite nosso site:
www.imprensa.ufc.br



[Versão digital](#)

Av. da Universidade, 2932- Benfica, CEP.: 60020-181
Fortaleza-Ceará, Brasil
Fone: (85) 3366.7485 / 7486
imprensa@proplad.ufc.br