



Guimarães Rosa e seus tradutores: a tradução literária como criação e a escrita literária como tradução

Guimarães Rosa and his Translators: Literary Translation as Creation and Literary Writing as Translation

Leila Cristina de Darin

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), São Paulo, São Paulo / Brasil
ldarin@uol.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-3831-4342>

Arlete Borba da Silva

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), São Paulo, São Paulo / Brasil
arlete.borba@bol.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-5563-8736>

Resumo: As cartas que Guimarães Rosa trocou com tradutores de sua obra, devidamente reunidas e organizadas por pesquisadores, têm fornecido um material inesgotável de análise e propiciado um fértil debate sobre seu projeto pessoal de escrita, bem como sobre os processos e produtos da tradução literária. Neste artigo, procuramos explorar a correspondência do escritor com três de seus tradutores visando a ressaltar questões ligadas à tradução da obra rosiana emitidas tanto pelo autor como por seus tradutores. Nas cartas a Edoardo Bizzarri, Curt Meyer-Clason e Harriet de Onís, observa-se que Guimarães Rosa estabelece um sólido vínculo de cooperação, que reverte diretamente nas obras traduzidas. Os argumentos e as reflexões trocadas entre autor e tradutores deixam entrever a concepção de escrita literária de Rosa, sua preocupação com a recepção de seus romances e contos no exterior, bem como a visão do que seus tradutores acreditam ser a tradução literária.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; criação literária; tradução literária; teoria da tradução; prática da tradução.

Abstract: The letters Brazilian writer Guimarães Rosa exchanged with translators of his work have been duly collected and organized by researchers, providing an inexhaustible source of data for the analysis of his personal writing project and relevant material for the discussion on the process and product of literary translation. In the present text, we intend to explore Rosa's correspondence with three of his translators with the purpose of highlighting comments on translation made by the writer and his addressees. In the letters to Edoardo Bizzarri, Curt Meyer-Clason, and Harriet de Onís, the writer develops a strong partnership both on a professional and personal level. The arguments and reflections exchanged between the writer and his translators show Rosa's own literary writing project, his concern with the reception of his novels and short stories abroad, and the view writer and translators have on literary translation.

Keywords: Guimarães Rosa; literary writing; literary translation; translation theory; translation practice.

Para Chaucer, como para outros antigos escritores em vernáculo, havia uma continuidade entre a tradução, a compilação e o aproveitamento de textos, de um lado, e, de outro, a autoria original.

Delisle & Woodsworth, *Os tradutores na história*, 2003, p. 79.

A consagração de escritores e obras no cânone de um sistema literário pode ser constatada, dentre outros parâmetros, a partir do número de reescritas (LEFEVERE, 2007, p. 11-12) gerado por sua recepção, sejam elas produtos da crítica literária, estudos decorrentes de pesquisa acadêmica, entrevistas, cartas, paratextos internos e externos à obra, traduções e todo aparato crítico que as acompanha. Ao examinar as correspondências de Guimarães Rosa com seus tradutores, o presente artigo busca apontar, nesses documentos, reflexões sobre a tradução literária geradas no contexto da forte ligação que o escritor estabelece entre seu projeto literário e sua concepção de tradução literária, ligação essa de fundamental importância para a manutenção de suas obras no cânone literário, tanto mundial como nacional.

Falar da obra de Guimarães Rosa é falar de linguagem, de inventividade e de trabalho artisticamente elaborado com a palavra. Sua produção literária, seus depoimentos e suas considerações deixam entrever um projeto de escrita muito bem arquitetado, conforme se pode

ler na entrevista concedida por Rosa a Günter Lorenz (ROSA *apud* LORENZ, 1983, p. 81): “Primeiro, há o método que implica a utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu original”.

Por certo, um trabalho tão primoroso e singular com a linguagem logo suscitou o interesse da comunidade literária internacional, o que motivou sua tradução para vários idiomas. O processo de tradução e difusão de seus textos no exterior foi acelerado por um projeto amplo, acompanhado de perto pelo escritor – que se entrega com extrema dedicação à resolução de dificuldades e impasses linguísticos e estéticos impostos pela reescrita literária, da qual dão testemunho as inúmeras e longas correspondências trocadas com seus tradutores.

A análise do teor dessas correspondências tem sido tem se revelado instigante para os estudiosos da área de tradução e literatura, especialmente no que diz respeito aos múltiplos aspectos concernentes ao projeto literário de Guimarães Rosa.

Uma visão geral da correspondência de Rosa é fornecida pela pesquisadora Edna Maria Nascimento, que esclarece que o acervo do escritor mineiro, organizado por uma equipe sob a supervisão da Prof. Dra. Cecília de Lara, encontra-se distribuído em quatro séries: Originais, Estudos para a obra, Correspondência, Coleção Guimarães Rosa. (NASCIMENTO, 2014, p. 163-164).

A série Correspondência – que aqui nos interessa explorar – é composta por 950 cartas referentes ao período de 1934 a 1969, trocadas com amigos, parentes, estudiosos de sua obra e editores. Essa série surpreende pela quantidade de cartas trocadas com seus tradutores – cerca de 372, entre 1958 e 1967 –, nas quais ficam evidentes a preocupação e o extremo cuidado do autor com a versão de seus textos para outras línguas:

A série Correspondência compõe-se de cerca 950 cartas, que se referem ao período de 1934 a 1969. [...]. Nessa vasta e diversificada correspondência trocada com amigos, parentes, estudiosos de sua obra, editoras, chamam a atenção as longas cartas escritas aos seus tradutores Edoardo Bizzarri, Harriet de Onís, Curt Meyer-Clason, J. J. Villard, Angel Crespo em que o escritor, preocupado com a versão de seus textos para outros idiomas, tece comentários sobre diferentes aspectos da construção da sua obra e, muitas vezes, elabora verdadeiros glossários para elucidar o sentido de

termos científicos, regionais ou de neologismos cunhados por ele. (NASCIMENTO, 2014, p. 164).

O intenso intercâmbio que Rosa estabelece com os tradutores Edoardo Bizzarri, Harriet de Onís, e Curt Meyer-Clason constitui um valioso conjunto de documentos nos quais o escritor discute direta ou indiretamente os alicerces que sustentam a construção de sua obra. Pode-se dizer que o intercâmbio de ideias com seus tradutores sobre diferentes aspectos e nuances de sua escrita chegam a esboçar uma teoria da linguagem, da literatura e da tradução.

Literatura, Transgressão, (Re)Criação

A importância da correspondência de Rosa com seus tradutores para o processo de escrita autoral é reforçada pela fala de Ana Luiza M. Costa (2006, p. 41), responsável pelas informações biográficas de Rosa:

A correspondência com os tradutores, recheada de discussões sobre a sua poética e de revelações sobre suas inovações linguísticas, fará com que o escritor reflita de forma mais sistemática sobre a sua própria obra, o que terá consequências visíveis sobre o trabalho de linguagem efetuado em seus próximos livros, nos contos reunidos em *Primeiras estórias* (1969) e, sobretudo, em *Tutaméia* (1967), cujos prefácios versam sobre a sua poética.

Na leitura dessas cartas, pode-se notar que as dúvidas e questionamentos dos tradutores ofereciam a Rosa a oportunidade de desenvolver uma reflexão aprofundada sobre seu próprio processo de criação, ao mesmo tempo em que propiciavam aos tradutores verdadeiros *insights* sobre o processo de recriação. Rosa sentia o compromisso de explicar e justificar o uso de cada termo, de cada expressão e de cada escolha, possivelmente visando assegurar a singularidade de sua obra em outros contextos linguístico-literários. Além disso, em seus comentários, o escritor brasileiro deixou registrado seu desejo de alcançar, no idioma estrangeiro, as formas e os sentidos de suas obras, possibilitando a percepção de seu grande prazer no manuseio e na criação de uma linguagem artisticamente elaborada – tão elaborada, que, por vezes, chega a ser de difícil compreensão.

Em “Novos mundos”, Óscar Lopes (1982, p. xxxiv) aponta alguns dos fatores que tornam a obra de Rosa especialmente complexa, dentre

eles: “o internamento num mundo para nós quase inédito de fauna, flora, utensilagem, instituições”; “nossa própria deformação escolar por uma gramática e uma retórica que ignoram muitas as possibilidades expressivas da linguagem oral”; e o fato de o autor de *Grande Sertão* não ter reproduzido uma linguagem oral já existente, mas ter criado uma especialmente para o romance.

A especificidade e originalidade das obras, aliadas à busca de Rosa pela tradução mais criativa e precisa de seus textos, deram ao processo de tradução um caráter único. Nos longos diálogos que autor e tradutores travavam, evidencia-se o forte vínculo que percebiam existir entre criação e recriação, configurando a relação que Octavio Paz (2006, p. 27) qualificou como processo de “contínua e mútua fecundação”. Rosa, que era poliglota, se deslocava para a posição de leitor, tradutor e crítico de sua obra para auxiliar seus tradutores a recriar, no outro idioma, neologismos, expressões sertanejas, regionalismos, estruturas sintáticas inovadoras, aliterações e musicalidade. Suas ponderações sobre os processos de escrita e reescrita corroboram o argumento de que tradução e criação são práticas afins, conforme salienta, com muita clareza, Tânia Carvalhal (1993, p. 48): “Não há dúvida de que a tradução alimenta a criação literária. Isso ocorre tanto na perspectiva de que as traduções literárias enriquecem os sistemas que integram como também o trabalho individual do escritor”.

Em muitas missivas, observa-se um diálogo franco e aberto sobre a tarefa de escrever e reescrever. Em carta de 3 de dezembro de 1962, por exemplo, Edoardo Bizzarri (ROSA, 2003b, p. 19), tradutor do italiano, revela a Rosa o modo como encara o trabalho de reproduzir uma obra literária: “Traduzir é praticar um exercício de estilo, uma pesquisa de interpretação; é afinal, um ato de amor, pois trata-se de se transferir por inteiro numa outra personalidade”.

A declaração de Bizzarri abre espaço para que Guimarães Rosa pondere sobre a proximidade entre produção literária e tradução. Ao responder a Bizzarri, em 4 de dezembro de 1962, o escritor expõe sua forma pessoal de lidar com a(s) língua(s) e apresenta uma perspectiva intrigante sobre os dois processos:

Meu caro Bizarri,... Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse “traduzindo”, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das ideias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”. Assim, quando me “retraduzem” para outro idioma,

nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara [...]. (ROSA, 2003b, p. 99).

Essa resposta evidencia a grande intimidade que existe, para o escritor, entre criar e traduzir. Para Guimarães Rosa, escrever é traduzir a partir de um texto imaterial, amálgama de muitos textos; é um exercício de buscar concretizar em uma língua e da forma mais precisa e surpreendente aquilo que se sabe, que se sente, que se intui. Portanto, como argumenta o autor, traduzir para outro idioma é retraduzir, dar nova forma a um romance, conto ou poema; a obra que se abre à tradução é um território no qual se inscrevem inumeráveis textos intangíveis e cabe ao tradutor aceitar o convite de interpretá-los e fundar para eles um novo território. Assim, o trabalho de “retradução” pode aportar novos tons ao texto, quem sabe “restabelecendo a verdade do ‘original ideal’”, do qual nos fala Rosa na citação acima. É como se a tradução para outra língua complementasse a “tradução original”.

O trecho da resposta dada a Bizzarri evoca, ainda, uma relação com o pensamento do poeta e tradutor Haroldo de Campos, que, no ensaio “Para além do princípio da saudade – a teoria benjaminiana da tradução”, publicado originalmente em 1984, dá vida à figura do tradutor-usurpador. Essa metáfora alude ao fato de que, no processo de tradução, o tradutor tomaria posse do original e ameaçaria seu suposto lugar de originalidade: sua tarefa, ressignificada, seria a de “transformar, por um átimo, o original na tradução de sua tradução” (CAMPOS, 2013b, p. 56). Ao subverter a ordem ditada pelas teorias convencionais, Campos esfumaça as fronteiras entre línguas, textos, autor e tradutor e, acreditamos, se aproxima daquilo que Rosa pressente e observa no movimento criador-criador.

Ao envolver-se com as traduções e se propor a participar de sua elaboração, esclarecendo com presteza e em grande detalhe as dúvidas que lhe eram enviadas, o escritor deixa transparecer seu desejo de entregar a chave para a compreensão de uma linguagem em muitos aspectos única, destinada a surpreender o leitor e comprometida com a precisão. Em um trecho da carta de 3 de abril de 1964, trocada com Harriet de Onís, sua tradutora para a língua inglesa, Rosa (*apud* HOISEL, 2006, p. 97) é enfático a respeito da carga semântica e imagética da palavra “Sagarana”, criada por ele:

A palavra “Sagarana”, por si, tem muita força mágica. Também aqui no Brasil, ela era desconhecida e estranha, pois não existia antes que eu a inventasse e usasse, nem podia ser compreendida. Entretanto, circulou logo, viva e forte. É uma palavra com sorte. Despertará a curiosidade e tentará o leitor, por misteriosa e evocativa.

As correspondências geraram a construção de verdadeiros glossários de auxílio à tradução, abrangendo questões de base etimológica, notas sobre geografia, fauna e flora, expressões regionalistas. Um trecho da correspondência com Meyer-Clason, seu correspondente alemão, exemplifica o glossário construído pelo escritor para a palavra “cobra”:

KOBRA: [...] Cobra, no Brasil, é *Sammelbegriff*. É designação geral, para as serpentes, sinônimo vulgar de “serpente”, que é nome mais erudito (se bem que o caipira também diga “serepente”), e de “serpe”, que é poético. “Cobra” = ofídio em geral. Não deve realmente ser usado o “Kobra”, pois nas línguas (*sic*) européias essa palavra já está adotada para a naja hindu, *Naja tripudians*, a “cobra-capelo” (cobra de chapéu) dos Portugueses na Índia. (ROSA, 2003a, p. 254).

Pesquisar, indagar o conhecido, testar possibilidades eram prioridade para Rosa. Sua repulsa pelo lugar-comum, a necessidade de embelezar a língua, tornando-a mais plástica e flexível, e o desejo de criar uma obra viva, pulsante, que gerasse fascínio e que fosse eficaz em “tocar” o leitor constituíam o fio condutor de suas sugestões e observações aos tradutores. Da escrita deve emanar magia, assombro, ritmo, dramatização. É mister imprimir o tom de originalidade poética e provocar estranheza.

À tradutora norte-americana, suas orientações vão muito além da explicação de termos culturalmente matizados, como se pode constatar nos dois trechos abaixo:

Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente, constantemente, com o português: chocar, “estranhar” o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas: obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade” nas palavras, na sintaxe. Pode parecer “crazy” de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como a um animal bravo e vivo. O que eu gostaria era de falar tanto ao

inconsciente quanto à mente consciente do leitor. (ROSA *apud* VERLANGIERE, 1993, p. 100).¹

Sei que o absoluto horror ao lugar-comum, à frase feita, ao geral e amorfamente usado, querem-se como características do “Sagarana”. A Sra. terá notado que, no livro todo, raríssimas serão as fórmulas usuais. A meu ver, o texto literário precisa ter gosto, sabor próprio – como na *boa poesia*. O leitor deve receber sempre uma pequena sensação de surpresa – isto é, de vida. Assim, penso que nunca se deverá procurar, para a tradução, expressões já cunhadas, batidas e cediças, do inglês. Acho, também, que *as palavras devem fornecer mais do que o que significam*. As palavras devem funcionar também por sua *forma gráfica, sugestiva, e sua sonoridade*, contribuindo para criar uma espécie de “*música subjacente*”. Daí o recurso às rimas, às assonâncias, e, principalmente, às aliterações. Formas curtas, rápidas, enérgicas. Força, principalmente. (ROSA *apud* VAZ, 2012, p. 47, grifos nossos).

A despeito do sólido subsídio dado à tradução inglesa de *Sagarana*, ciente de que seu sucesso poderia abrir caminho e servir de modelo para as traduções posteriores, Rosa não avaliou positivamente o resultado final. O trabalho minucioso do autor de prover à tradutora o sentido mais completo de cada palavra (o que fazia por meio de notas, explicações e desenhos) e o esforço de sugerir termos correspondentes em inglês não garantiram à tradução, segundo o autor, a força de um estilo crivado de marcas de oralidade no nível sintático. Conforme alerta Teresinha Souto Ward (*apud* SCHEIBLE, 2000, p. 275), em seu livro *O discurso oral em Grande sertão: veredas* (1984), Rosa cria um estilo próprio para forjar a oralidade em seus romances:

[...] a oralidade nos textos de Rosa não pode ser confundida simplesmente com o uso de uma variedade regional... pois apesar de ter utilizado em suas obras de cunho rural, o dialeto do norte

¹ A correspondência de Rosa com seus tradutores (cerca de 950 cartas) foi organizada por pesquisadores e se encontra sob os cuidados do IEB-USP. Grande parte já foi publicada, exceto a correspondência com a tradutora norte-americana Harriet de Onís; para ter acesso a essa correspondência, consultamos os trabalhos de pesquisadores como Verlangieri (1993), Hoisel (2006) e Nascimento (2014), pois visitas ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP não estão liberadas, devido às restrições impostas pela pandemia em curso.

de Minas como base linguística... ele evitou o estigmatizado e comum desse, enriqueceu-o, recheando os textos com eruditismos, preciosismos, latinismos, neologismos e arcaísmos.

Ward (*apud* SCHEIBLE, 2000, p. 276) avalia que se trata de uma obra literária elaborada com muito esmero, na qual as palavras são selecionadas visando a imprimir um efeito de veracidade à narrativa, por meio de uma linguagem “que se serve das formas regionais apenas como ‘pano de fundo’, constituindo-se em ‘dialeto estilizado’ ou ‘ilusão de oralidade’”. Rosa cria seu próprio estilo oral [...] um discurso escrito para ser lido como se estivesse sendo ouvido” (WARD *apud* SILVA, 2017, p.72).

Malgrado seu empenho, Harriet de Onís não logrará reproduzir em inglês aquilo que o escritor considerava fundamental em seu projeto de escrita. O sucesso ou fracasso das versões em outros idiomas estava estritamente ligado à sua visão de literatura, às diretrizes do que chamava sua “plataforma”, cujos pontos principais Edna Nascimento (2014, p. 170) agrupou a partir da análise das missivas com os tradutores:

1. a valorização das propriedades físicas e fonéticas da palavra torna a mensagem multissignificativa a partir de seu plano de expressão; 2. a multissignificação do significante da palavra é possibilidade que se atualiza em decorrência do arranjo sintagmático. O sentido poético da linguagem não está programado no signo referencial; 3. a volta da mensagem para si mesma provoca uma ruptura da expectativa do lugar-comum automatizado na língua, atraindo atenção especial para o plano visual e sonoro do signo; 4. o significante passa a ter sentido independente do seu significado.

Esse elenco de prioridades aponta para uma relação bastante próxima entre a concepção de signo poético de Rosa e a visão de signo poético de Haroldo de Campos. A expectativa de que a tradução de seus romances, histórias e contos zele especialmente pela reprodução das propriedades físicas, sonoras e imagéticas das palavras e dos arranjos sintagmáticos inusitados, de modo a surpreender o leitor estrangeiro, coaduna-se perfeitamente com o conceito de recriação, de H. de Campos, divulgado em 1963, portanto, após o início das correspondências e concomitantemente a elas.

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim, tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido como *signo icônico* aquele ‘que é de certa maneira similar àquilo que ele denota’). (CAMPOS, 2013a, p. 5).

O mérito da tradução de Harriet de Onís, segundo o escritor, foi o de propiciar a futuros tradutores opções para lidar com os itens lexicais do romance, motivo pelo qual Rosa denominou-a de “tradução instrumental”. A esse tipo de tradução o escritor contrapôs a tradução “verdadeira”, a definitiva, da qual as traduções de Meyer-Clason e Edoardo Bizzarri são referência, como revela em carta de 9 de fevereiro de 1965, endereçada a Curt Meyer-Clason:

E porque, para o *Sagarana*, é a primeira tradução, que, se não sair boa, prejudicará o livro no mundo. Já o *Corpo de Baile* tem uma tradução básica, “autorizada” definitiva: a de Bizzarri. O *Grande Sertão: Veredas* tem também a sua: a de Meyer-Clason. O *Sagarana*, não. E note, a tradutora dele não é um tradutor como Meyer-Clason ou Bizzarri, infelizmente. (ROSA, 2003a, p. 236).

O escritor brasileiro sinaliza abertamente sua preferência pelas traduções italiana e alemã e afirma sobre essa última: “A tradução e publicação em alemão me entusiasma, por sua alta significação cultural, e porque julgo esse idioma o mais apto a captar e refletir todas as nuances da língua e do pensamento em que tentei vazar os meus livros” (ROSA, 2003a, p. 70). De fato, o escritor confia a Meyer-Clason, em carta datada de 17 de junho de 1963, que acredita que sua tradução de *Grande sertão* será a “tradução verdadeira” (ROSA, 2003a, p. 116).

A intensa participação no processo de tradução deixa claro o quanto o escritor apreciava inaugurar formas literárias, propondo-se a partilhar do compromisso e desafio de exprimir, por meio de outro idioma, a forma-sentido inscrita no objeto estético de origem. Sua vivência com as palavras é tão profunda que não as limita às fronteiras de uma língua

ou registro. As línguas se irmanam, disponibilizam seus recursos ao uso pleno de escritores e tradutores, oferecem suas múltiplas dimensões:

Escrevo, e creio que este é meu aparelho de controle: o idioma português, tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros. (ROSA *apud* LORENZ, 1983, p. 70).

Novamente aqui, o escritor externa seu entendimento de que a literatura transcende pertencimentos linguísticos e que, portanto, escrever assemelha-se ao ato de traduzir, uma vez que, ao buscarem impacto, estranhamento e originalidade, não se prendem a demarcações impostas por convenções.

Além dos paralelos que traçava entre os dois ofícios, Rosa acompanhava de perto todas as etapas do processo tradutório, pois sabia que os textos traduzidos desempenhariam um papel central para o (re) conhecimento de seu projeto literário e para a formação de sua imagem e da literatura brasileira no exterior. Aparentemente, dava liberdade a seus tradutores para decidirem pela melhor tradução; mas, se neles depositava grande confiança, é porque habilmente soube forjar um clima de parceria, colaboração e amizade. Pode-se dizer que assinou um verdadeiro pacto com seus tradutores, por quem mostrava grande empatia, conforme demonstra correspondência de 25 de janeiro de 1963: “Meu caro Bizarri [...] Fiquemos, porém, desde já, unidos, combinados, inseparados” (ROSA, 2003b, p. 21).

O pacto colaborativo incluía a ideia de coprodução e coautoria, como se pode ver no pronome possessivo em carta de 5 de abril de 1963 e de muitas outras correspondências: “Meu caro Bizarri, [...] Chegou o ‘nosso’ livro, o *Il Duello* (ROSA, 2003b, p. 25). O escritor envolvia os tradutores em uma teia sedutora, com elogios certos que consolidavam o pacto, como se observa nesta passagem, em carta de 15 de janeiro do mesmo ano:

Meu caro Bizarri, [...] sei que as traduções italianas de meus livros poderão ser, de longe, as muito melhores, as “melhoríssimas”! Então, lhe estou grato, agradecido vivamente, por tudo, pelo futuro *Ensaio* também; sua boa-vontade desperta em mim uma ganância, digo, uma avidez descomedida... (ROSA, 2003b, p. 20-21).

Nas cartas, fica também registrada a ânsia de Rosa por perfeição, particularidade que não escapará à atenção de seus reescretores bilíngues. A linguagem é submetida a um estudo laboratorial, como afirma, em uma de suas cartas, seu tradutor para o alemão, Curt Meyer-Clason (ROSA, 2003a, p. 234): “[...] tudo é repensado, calculado, rezado, refiltrado, refervido, recongelado, descongelado, purgado, reingrossado, outra vez filtrado, e se transforma em porta para o infinito”.

Talvez essa busca pela perfeição possa explicar o tom decisivo, até autoritário, que o escritor, às vezes, assumia. Segundo a professora e pesquisadora Neuma Cavalcante (2006), isso se deve ao modelo de leitor que Guimarães Rosa tinha em mente: dele esperava colaboração e atitude crítica perante a obra, isto é, não seria um leitor passivo, comum. Era preciso, da parte do leitor, esforço, coragem e sensibilidade para desvendar as várias camadas de sentido subentendidas em sua obra.

Analisando o material epistolar, Cavalcante observou os traços do perfil do leitor implícito no projeto rosiano e classificou quatro tipos de leitores que se dividem em duas categorias: o leitor comum e o especializado. Como leitor especializado, a função do leitor-tradutor “não é transportar ou substituir palavras, mas ser criativo, cúmplice, um leitor que trabalhe em sistema de cooperação, que não tenha preguiça de pesquisar, de procurar o termo mais justo, mais preciso” (SILVA, 2017, p. 67).

Rosa esperava de seus tradutores aquilo que exigia de si, pois concebia a escrita e a tradução como atos poéticos de grande autonomia. Ao tradutor italiano, aconselhava: “A orientação válida é mesmo aquela – de só pensarmos nos eventuais leitores italianos. Não se prenda estreito ao original. Voe por cima, e adapte, quando e como bem lhe parecer” (ROSA, 2003b, p. 99).

Depreende-se dessa afirmação a preocupação do escritor com o aspecto dialógico da obra literária; o texto deve manter sua dose de encanto e poesia para envolver ou comover o leitor, seja o de partida, ou o de chegada. Pode-se vislumbrar uma afinidade entre as considerações de Rosa e os pressupostos da teoria funcionalista da tradução, inicialmente

sugerida por Katharina Reiss (2000), que ressalta a importância da função do leitor no processo de tradução. É para ele que a literatura existe e é papel do autor e do tradutor se empenharem para que as línguas (re) descubram seu potencial criador. Em carta de 25 de novembro de 1963, endereçada a Bizzarri, Rosa (2003b, p. 95) expõe sua ideia do que é traduzir bem:

P.S. – 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. Obrigado!

No trecho acima, as palavras do escritor indicam um zelo quase excessivo com o processo de tradução; tal atitude, contudo, vem aliada à confiança sobre a qualidade das escolhas que serão feitas. A presença do tradutor na obra traduzida parece ser algo que Rosa prevê com naturalidade; isso pode ser observado, por exemplo, quando, em carta de 7 de fevereiro de 1964, sugere a Bizzarri que inclua uma nota de pé-de-página do tradutor para prover determinada explicação, tornando sua intervenção na obra visível para o leitor:

Porque a explicação é do tradutor, funcionando à moda ou guisa de uma nota de pé-de-página. – Assim, pensei uma sugestão conciliatória, em duas modalidades: Você põe a “nota traduzida”, e com uma chamada e uma estrelinha, conduzindo a uma nota de pé-de-página, que será a ‘rápida explicação’; Ou Você põe a ‘rápida explicação’, mas com a chamada ou a estrelinha, e a nota de pé-de-página será a “nota traduzida”. (ROSA, 2003b, p. 138-139).

Em suas correspondências, o escritor reiteradamente salienta a importância da musicalidade e da singularidade de sua composição. Bizzarri e Meyer-Clason foram reconhecidamente exitosos em suas versões, ao desautomatizar as línguas de chegada para delas resgatar sua força estética. Guimarães Rosa (2003a, p. 104, grifo nosso), em carta endereçada a Meyer-Clason, em 23 de abril de 1963, externa os motivos pelos quais julga seu interlocutor apto para traduzir sua elaborada linguagem:

E – repito – é nas suas traduções que, por todos os motivos, acredito, principalmente desde que pude conhecê-lo pessoalmente e admirar sua cultura, seu alto espírito e *sua sensibilidade de Poeta*, que eu deposito as maiores e mais viças esperanças, quanto à repercussão mundial de meus livros.

No intercâmbio entre autor e tradutor se materializam não só os pilares da plataforma de escrita do autor, como as bases de uma concepção de tradução literária que se delinea a partir da construção conjunta de percepções sobre a (re)escrita poética, aqui, no sentido de prosa poética que lhe confere H. de Campos, como aquela prosa que equivale à poesia em problematicidade (CAMPOS, 2013a, p. 14).

Entregando-se ao desafio a que se propuseram, recriador e criador esboçam verdadeiras teorizações, estimulados por uma parceria que ilustra de forma exemplar a prática do tradutor literário. Nesse sentido, destacamos a carta de 16 de janeiro de 1965, na qual Meyer-Clason faz uma reflexão que acreditamos ser digna de destaque:

A tradução de Bizarri é realmente uma obra-prima, sem dúvida alguma... A semelhança com o original é como a de um irmão gêmeo; inúmeras frases são idênticas, não apenas nas palavras, mas até mesmo nas sílabas e vírgulas, como ovo é igual ao outro. De um lado, achei esse resultado um milagre; de outro, a tradução é algo completamente novo, pelo menos para mim: um incesto linguístico... Se quisesse exemplificar, eu formularia o seguinte de acordo com esta aprendizagem: quanto mais próximo o italiano está do português, melhor é a versão; quanto mais longe estou do português, melhor é a versão alemã... Ao confrontarmos o português com o alemão, existe com toda seriedade apenas uma solução: criar uma relação, uma ponte a partir da distância original que separa as duas línguas. E com isso impõe-se a exigência: distanciar-se do original, distanciar-se bastante da procura de uma fidelidade textual filológica de mão única. Sempre que consigo A PARTIR da distância uma imagem equivalente musical e análoga, o meu texto caminha sobre suas pernas e reflete o original de maneira bastante pura... (ROSA, 2003a, p. 221-222).

Como se pode observar no trecho acima, as considerações do tradutor vão muito além de comentários sobre sua tradução e abrangem questões que envolvem as relações entre língua de origem e língua de chegada. Meyer-Clason avalia que a proximidade entre o italiano e o

português permite a recriação de uma obra-prima, dada a proximidade do texto traduzido com o texto de Rosa: a tradução italiana é excelente porque, ao mesmo tempo que é semelhante ao texto de origem, é, também, algo inteiramente novo. Já a distância entre o alemão e o português requer a criação de algo assim como uma ponte que concretize a comunicação, o que só pode ocorrer a partir do afastamento do texto composto por Rosa: nesse caso, a tradução alemã é boa porque cria, à distância, uma imagem análoga à do texto de origem e o reflete de maneira bastante pura.

O entendimento de Meyer-Clason sobre a possível inter-relação língua e tradução nos remete às ideias postuladas por Roman Jakobson, em seu conhecido “Aspectos linguísticos da tradução”, publicado em inglês em 1959. Nesse ensaio, o linguista e semiótico russo, responsável pela proposição das funções da linguagem e estudioso atento dos fenômenos da comunicação, ao deter-se na observação de traduções do inglês para o russo, afirma: “As línguas diferem essencialmente naquilo que devem expressar e não naquilo que podem expressar” (JAKOBSON, 2011, p. 69). Contemporâneo de Jakobson, Meyer-Clason fez conjecturas semelhantes às do grande teórico russo, refletindo com base no cotejo entre as traduções italiana e alemã de *Sagarana*; seu raciocínio evidencia um profundo engajamento no trabalho de “transposição criativa” para o alemão (para usar o conceito cunhado por Jakobson), além de seu interesse em colaborar com Rosa.

A despeito das afinidades entre o tradutor alemão e o escritor brasileiro, concernentes à experiência literária, a partir das quais muitas vezes os diálogos assumem o caráter de troca de repertórios linguístico-artísticos “entre iguais”, Meyer-Clason expressa estar ciente das diferenças de status entre texto de autoria e texto traduzido, bem como de suas implicações:

Em nossas discussões sobre determinadas questões linguísticas vejo – o que é bastante elucidativo – a diferença entre o trabalho do romancista e de seu tradutor, falando concretamente, entre o seu e o meu. O Senhor pode dizer com a maior serenidade: escrevo para os próximos setecentos anos, para o Juízo Final. O Senhor é um demiurgo que paira sobre as suas águas nebulosas e ordena o desordenado. Eu destaco as suas linhas numa outra língua, um empreendimento utópico ‘*kat exochen*’; fico pairando no ar a cada frase, não existe uma linguagem de Rosa em alemão; ela pode dar certo ou não é, uma tentativa, nada mais, um jogo com todos os

ingredientes da impostura, do não-saber, do pressentir e do tatear. Eu jamais ousaria afirmar na vida que minha versão reivindica validade, por menor que seja, muito menos a validade definitiva. Eu não paio acima das coisas, estou preso aos problemas da época, da minha época [...]. (ROSA, 2003a, p. 222).

A reflexão de Meyer-Clason é muito pertinente. Chamado a recriar o “idioma Guimarães Rosa”, e sabedor da impossibilidade de fazê-lo integralmente, o tradutor segue as indicações do autor – o qual acredita existir um parentesco metafísico entre sua obra e o “espírito alemão”. Acolhidas com relativo sucesso à época de seu lançamento na Alemanha, as traduções foram mais tarde estudadas, levando-se em conta o contexto e as reescritas preparados para sua recepção. Em ensaio dedicado a esse tema, Marcel Vejmelka elucida a visão do crítico literário Günther Lorenz, um dos responsáveis pela apresentação da obra rosiana na Alemanha, que entendia a literatura brasileira, especialmente a de Rosa, em sua “inigualável modernidade”, tanto no cenário latino-americano, como no universal: “O regionalismo brasileiro, por sua vez, criou ‘literatura mundial’ porque para seus autores mais importantes a ‘região’ era e é não um fim por si só mas foco do ‘mundo’” (LORENZ *apud* VEJMELKA, 2002, p. 416).

Para o teórico Martin Franzbach, citado por Vejmelka, essa visão representa uma interpretação equivocada da obra rosiana. A tentativa de criar uma linguagem não existente no alemão, que correspondesse ao trabalho realizado por Guimarães Rosa na língua portuguesa, implicou na transposição do significado da obra para um espaço artificial e sem substância. Conforme nos esclarece Vejmelka, Franzbach avaliou criticamente a recepção do escritor brasileiro na Alemanha e analisou suas traduções. Como outros críticos, ele considera que Rosa cria uma linguagem própria e comenta sobre a dificuldade de traduzir sua complexa construção linguística e artística. Referindo-se à tradução de Meyer-Clason, Franzbach (*apud* VEJMELKA, 2002, p. 416) observa: “O tradutor alemão manteve, porém, o título Grande Sertão, dando ao livro, em primeira instância, um ar exótico: [...] O leitor alemão, dessa forma, vivenciaria o elemento brasileiro através de um linguajar alemão simples, sem se remeter ao elemento alemão”.

Vejmelka (2002, p. 420) argumenta que “os esforços da primeira geração de mediadores tiveram pouco sucesso, e Franzbach aponta para o erro fundamental, também cometido pelo próprio Guimarães Rosa:

a idéia de um parentesco espiritual entre a obra rosiana e o modo de ser alemão”. Vejmelka, citando Eitel, acrescenta: “Esses julgamentos estéticos, entretanto, só espelham o mal-entendido que também Rosa produziu na sua visão do leitor alemão e da literatura alemã” (EITEL *apud* VEJNELKA, 2002, p. 420).

A consciência de Meyer-Clason quanto à provisoriedade de seu trabalho de tradução, situado que estava no contexto sócio-estético de sua época, e quanto à assegurada continuidade da obra de Guimarães Rosa no cânone internacional, de fato, se justifica. Existem, na atualidade, tradutores repropoendo seus romances e contos a partir da perspectiva histórica, estética, cultural e política da segunda década do século XXI. Dentre eles, estão Berthold Zilly, tradutor do alemão, e Alison Entekin, tradutora do inglês, ambos retraduzindo *Grande Sertão: Veredas*.

Indubitavelmente, um exame, ainda que breve, do conteúdo dessas correspondências é capaz de suscitar uma longa série de questionamentos e considerações sobre a dinâmica e, às vezes enigmática, interação entre os processos de criar literatura e recriar literatura para um novo público, em outro tempo e outra cultura.

Considerações finais: a escrita literária como tradução

As muitas cartas publicadas registram a fecunda colaboração que se estabeleceu ao longo da elaboração das traduções, bem como a disponibilidade do escritor para refletir *com o outro* – a quem trata como parceiro no tocante à arte de escrever – sobre seu próprio processo de escrita, reconstruindo-o via tradução.

Diferentemente de muitos escritores e poetas, Rosa se alia a seus tradutores para construir juntos novas obras que conviverão ao lado das suas. A resposta do escritor em relação “ignorâncias e dúvidas” que Bizzarri envia ao trabalhar com *Corpo de Baile* traduz bem sua crença na proximidade entre escrita literária original e tradução literária: “Sem piada, mas sincero: quem quiser realmente ler e entender G. Rosa terá de ir às edições italianas” (ROSA *apud* LIMA, 2018). A imersão do escritor na elaboração das traduções enriquece a ambos, escritor e tradutor.

Conforme discutimos, Rosa e seu tradutor italiano comungam de uma concepção semelhante de tradução, que vai muito além da mera transposição de palavras – constatação corroborada por Alice Santana de Lima (2018): “Para Guimarães, a tradução de Bizzarri para o italiano

daria a real compreensão de sua obra não no sentido de ser estritamente fiel ao original, mas de apreender significações que talvez lhe tivessem escapado durante a elaboração”.

A tradução de Bizzarri também é elogiada pelo Editor das cartas trocadas com Rosa (2003b, p. 8), que afirma, na Nota que faz à publicação:

Traduzir Guimarães é necessariamente fazer a travessia da “língua de Guimarães Rosa” e do microcosmo de sua linguagem, língua e cosmo esses que se inter-relacionam sobretudo nos detalhes... Traduzir a ‘língua de Guimarães Rosa’ é fundamentalmente criar também uma “língua de Edoardo Bizzarri”, e é esse encontro profícuo de línguas e homens que temos aqui.

No diálogo com Meyer-Clason, em carta de 24 de março de 1966, o escritor confia segredos de seu ofício, instruindo o tradutor a preservar em alemão o teor poético, a partir de sua concepção da relação entre as duas línguas:

Duas coisas convém [*sic*] ter sempre presente: tudo vai para a poesia, o lugar-comum deve ter proibida a entrada, estamos descobrindo novos territórios do sentir, do pensar, e da expressividade; as palavras valem ‘sozinhas’ cada uma por si, com sua carga própria, independentes, e às combinações delas permitem-se todas variantes e variedades. (ROSA *apud* NASCIMENTO, 2014, p. 169).

Nas orientações que o escritor dá a sua tradutora para o inglês, observa-se, dentre outros, seu valioso suporte no que tange ao esclarecimento dos sentidos de termos e expressões do português brasileiro e do procedimento de criação dos nomes próprios, como se vê na carta de 4 de março de 1965, em relação ao nome Matraga, resultado da expressão “ma traga”, que o escritor ouvira alguém dizer ao telefone e que servia bem tanto ao simbolismo a que poderia aludir, quanto à sonoridade, tão prezada por ele: “3 vezes a vogal a, e consoantes enérgicas” (ROSA *apud* NASCIMENTO, 2014, p. 166).

A análise dos documentos deixados pelo escritor brasileiro revela um legado que depõe a favor da literatura brasileira e de sua divulgação no mundo. Como diplomata, Guimarães Rosa tinha consciência da condição marginal de nossa literatura relativamente à hegemonia europeia e estadunidense e cuidou para que seus textos, traduzidos, alcançassem

visibilidade e reconhecimento, assumindo a posição inequivocamente firme de inverter a direção hierárquica usual, rompendo com a tradição que colocava as obras literárias brasileiras em lugar secundário.

Trata-se, ademais, de um material que demonstra a vitalidade das reflexões teóricas que emergem a partir de uma prática tradutória de alta qualidade e exigência. O exercício reflexivo do escritor, acrescido das intervenções e posicionamentos dos tradutores, ilustra de maneira exemplar a relação profícua entre teoria e prática da tradução – tema ainda hoje polêmico. Quando se discute a importância da teoria para a formação de tradutores, é comum que se saliente a distância e pouca aplicabilidade do estudo de enfoques teóricos para a prática. Na contramão dessa tendência, estudiosos como Andrew Chesterman e Eva Wagner (2002) e José Antonio S. Pinilla (2019) defendem o valor das considerações teóricas, sempre que essas não constituam formulações apriorísticas e desvinculadas da prática tradutória:

A teoria, tal como foi destacado ao longo deste trabalho, é útil para os tradutores sempre e quando não for uma teoria distante da própria atividade. A teoria que o tradutor precisa é a que leve em conta seu trabalho, questione seus problemas e contemple soluções possíveis de serem adotadas. Uma teoria que seja descritiva e explicativa, que dê diretrizes e não limites; uma teoria que parta do estudo do que fazem os tradutores [...] (PINILLA, 2019, p. 615).

O estudo das correspondências entre Rosa e seus tradutores tem gerado inúmeras considerações produtivas. Dentre outros, ressaltamos o pacto firmado entre os participantes, o qual se alicerça na inegável proximidade entre as atividades de escrever e traduzir: o autor cria-recria e o tradutor recria-cria e, nesse contínuo movimento de (re)trabalho com a linguagem, a grande vencedora é a literatura.

Referências

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. *In*: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma M. (org.). *Haroldo de Campos: Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013a. p. 1-18.

CAMPOS, Haroldo de. Para além do princípio da saudade: a teoria benjaminiana da tradução. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma M. (org.). *Haroldo de Campos*: Transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2013b. p. 47-59.

CARVALHAL, Tânia Franco. A tradução literária. *Organon*, Porto Alegre, v. 7, n. 20, p. 47-52, 1993. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/39381/25174>. Acesso em: 12 jan. 2020.

CAVALCANTE, Neuma. Guimarães Rosa: ecos de uma recepção construída. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 12, 2006. DOI: <https://doi.org/10.17851/2358-9787.12.0.265-273>. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3207. Acesso em: 14 nov. 2019.

CHESTERMAN, Andrew; WAGNER, Emma. *Can Theory Help Translators?* Manchester: St. Jerome, 2002.

COSTA, Ana Luiza Martins. Veredas de Viator. *Cadernos de Literatura Brasileira: Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 20-21, p. 10-58, 2006. Disponível em: http://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/clb_guimar__es_rosa. Acesso em: 23 fev. 2020.

DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith. *Os tradutores na história*. Trad. Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 2003.

HOISEL, Evelina. João Guimarães Rosa: Diálogos com os tradutores. *Floema: Cadernos de Teoria e História Literária*, Vitória da Conquista, ano II, n. 3, p. 87-102, jan./jun. 2006.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 21. ed. São Paulo: Cultrix, 2011. p. 63-72.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007.

LIMA, Alice Santana. Traduzadaptação: as correspondências entre Guimarães Rosa e seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. *Blog da BBM*, 2018. (on-line). Disponível em: <http://blog.bbm.usp.br/2018/traduzadaptacao-as-correspondencias-entre-guimaraes-rosa-e-seu-tradutor-italiano-edoardo-bizzarri/>. Acesso em: 13 mar. 2020.

LOPES, Óscar. Novos mundos. *In: ROSA, João Guimarães. Sagarana*. 26. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1982. p. xxviii-xxxvi.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. *In: LORENZ, Günter; COUTINHO, Eduardo Faria de. Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 62-97. (Coleção Fortuna Crítica, 6).

NASCIMENTO, Edna Maria Fernanda dos Santos. Gênese de uma obra e esboço de uma poética: a correspondência de João Guimarães Rosa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 49, n. 2, p. 163-171, 9 jun. 2014. DOI: <http://doi.org/10.15448/1984-7726.2014.2.15363>.

PAZ, Octavio. *Tradução: literatura e literalidade*. Trad. Doralice A. de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. DOI: <http://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39n3p595>. Disponível em: http://www.lettras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/traducao2ed-site.pdf. Acesso em: 20 jan. 2020.

PINILLA, José Antonio S. Por que a Teoria da Tradução é útil para os tradutores? Trad. Willian Cândido Moura, Morgana Aparecida de Matos e Fernanda Christmann. *Caderno de Tradução*, Florianópolis, v. 39, n. 3, p. 595-621, set./dez. 2019. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39n3p595>. Disponível em: http://www.researchgate.net/publication/335780037_Por_que_a_Teoria_da_Traducao_e_util_para_os_Tradutores. Acesso em: 28 mar. 2020.

REISS, Katharina. *Translation Criticism: The Potentials & Limitations. Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*. Trad. Erroll F. Rhodes. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 2000.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1959-1967)*. Org. Maria Aparecida F. M. Bussolotti. Trad. Erlon José Paschoal. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003a.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003b.

SCHEIBLE, Engeborg. A mudança de registro como desvio estilístico na tradução para a língua alemã de “O burrinho pedrês”, de *Sagarana. Veredas de Rosa I*. Belo Horizonte: Cespuc, 2000. p. 275-279.

SILVA, Arlete Borba da. *Platform, descortinando em camadas as fronteiras do projeto de escrita de Guimarães Rosa em “O burrinho pedrês”*. 2017. 133f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

VAZ, Valteir Benedito. “*Conversa de Bois*”, de João Guimarães Rosa: uma leitura à luz da poética do próprio autor. 2012. 134f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

VEJMEKKA, Marcel. Guimarães Rosa na Alemanha: a metafísica enganosa. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 412-424, 1º sem. 2002.

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

Recebido em: 28 de agosto de 2020.

Aprovado em: 01 de dezembro de 2020.