

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

**A RECEPÇÃO DA TRADUÇÃO ALEMÃ DE GRANDE  
SERTÃO: VEREDAS E A PERSPECTIVA DA  
WELTLITERATUR DE GOETHE**

Fábio Luís Chiqueto Barbosa

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Dr. Eloá di Pierro Heise

SÃO PAULO  
2004

# BANCA EXAMINADORA

## Membros Titulares

**Dr.**  
Área  
Departamento  
Faculdade

**Dr.**  
Área  
Departamento  
Faculdade

**Prof. Dr.**  
Área  
Departamento  
FFLCH/USP

**Dr.**  
Área  
Departamento  
FFLCH/USP

**Dr.**  
Área  
Departamento  
FFLCH/USP

## Membros Suplentes

**Dr.**  
Área  
Departamento  
Faculdade

**Dr.**  
Área  
Departamento  
Faculdade

**Prof. Dr.**  
Área  
Departamento  
FFLCH/USP

**Dr.**  
Área  
Departamento  
FFLCH/USP

**Dr.**  
Área  
Departamento  
FFLCH/USP

Ao Gil

Aos alunos da Área de Língua e Literatura Alemã  
da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP

... e às pessoas que talvez não mereçam,  
mas que fazem parte deste texto para sempre.

# AGRADECIMENTOS

À Coordenação da Pós-graduação da Área de Língua e Literatura Alemã, à Comissão de Pós-graduação da FFLCH, e à Pró-reitoria de Pesquisa da USP, meus mais sinceros agradecimentos por acreditarem neste trabalho:

Ao Departamento de Letras Modernas da UNESP de Assis, principalmente aos colegas da Área de Alemão, pela possibilidade dos pequenos afastamentos que tanto ajudaram na urdidura deste trabalho:

Ao Fernando e à Aluizia, cada um a seu próprio modo, grandes professores e amigos:

À Eloá, que me fez acreditar que vale a pena: minha eterna admiração:

Ao Gil, sempre:

*“Vielleicht überzeugt man sich bald, dass es keine patriotische Kunst und patriotische Wissenschaft gebe. Beide gehören, wie alles Gute, der ganzen Welt an und können nur durch allgemeine freie Wechselwirkung aller zugleich Lebenden, in steter Rücksicht auf das, was uns vom Vergangenen übrig und bekannt ist, gefördert werden.”*

Johann Wolfgang von Goethe  
*Flüchtige Übersicht über die Kunst in Deutschland, 1801.*

*“Keine Nation, weniger die Neuern, am wenigsten vielleicht die deutsche, hat sich aus sich selbst gebildet. Was eine Nation hervorgebracht hat versteht man, fühlt man erst recht, wenn man weiß woher. Der Deutsche weiß fremdes Verdienst anzuerkennen Übersetzungen sind ein wesentlicher Teil unserer Literatur.”*

Johann Wolfgang von Goethe  
*Schriften zur Literatur*

# RESUMO

A presente tese de doutorado procura analisar a recepção da tradução alemã de *Grande Sertão: Veredas* segundo a perspectiva do conceito de *Weltliteratur* de Goethe. A base teórica que fundamenta este estudo é a Estética da Recepção, principalmente na formulação dos conceitos de Wolfgang Iser e de Hans Robert Jauss.

O capítulo teórico apresenta os conceitos operacionais da Estética da Recepção, sobretudo a partir de suas raízes estruturalistas. Depois é discutida qual a relação possível entre um estudo de recepção literária e a análise de um texto traduzido. As respostas são buscadas nas posições de Goethe e dos poetas alemães da primeira fase do romantismo. Em seguida é apresentado o modelo de análise de tradução de Berman, cujo emprego viabiliza a aplicação da teoria, conforme oportunamente detalhado.

O capítulo II dedica-se à tarefa de apresentar os resultados da pré-análise da tradução segundo o modelo de análise de Berman. Depois se apresenta uma reconstituição do horizonte de expectativas do público leitor na Alemanha em relação à literatura latino-americana.

O capítulo III traz a análise dos textos em alemão e em português do romance de Rosa, bem como um cotejo com a sua tradução para o italiano. A conclusão aponta para a existência de um diálogo entre o sentido particular da obra e de um sentido mais amplo e universal que vale como um exame da tradição literária universal e da do sertão.

O capítulo IV analisa os documentos que registram a recepção da tradução alemã de *Grande Sertão: Veredas*. Verifica-se que a conclusão da análise do capítulo anterior é razoável e se reflete na recepção da obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Mundial, Recepção Literária, Tradução Literária, Germanística Intercultural, Literatura Brasileira.

# ABSTRACT

This Ph.D. dissertation is an attempt to analyse the literary reception of the German translation of *Grande Sertão: Veredas*, according to Goethe's concept of *Weltliteratur*. The theoretical base for this study is the Reader Response Criticism, mainly according to Wolfgang Iser's and Hans Robert Jauss' presuppositions.

The theoretical chapter presents the operational concepts of the Reader Response Criticism, starting from its structuralistic roots. Then it is discussed what relationship between a literary reception study and a translated text analysis is possible. The answers are looked for in some Goethe's positions and in discussions the first German romantic movement made in this sense. After that, Berman's model of translation analysis is presented, whose employment will make the application of the theory possible, as detailed in the corresponding chapter.

Chapter II is devoted to the task of presenting the results from the previous translation analysis according to Berman's suggestions. Then, a reconstruction of the reader's expectations horizon in relation to the Latin-American literature has to be made.

Chapter III brings the analysis of the German and Portuguese texts of Rosa's romance, as well as a comparison with its translation into Italian. The conclusion indicates the existence, in this book, of a dialogue between a private and a wider and universal sense, which is taken as an exam of the universal literary tradition and the one of sertão.

Chapter IV analyzes the documents that register the reception of the German translation of *Grande Sertão: Veredas*. It is verified that the previous chapter conclusion is reasonable it's reflected in the reception of the work.

**KEY WORDS:** World Literature, Literary Reception, Literary Translation, Intercultural Germanistic, Brazilian Literature.

# ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Habilitationsschrift versucht die Rezeption der deutschen Übersetzung von *Grande Sertão: Veredas*, nach der Perspektive des Konzeptes der Weltliteratur von Goethe, zu analysieren. Die theoretische Basis für dieses Studium ist die *Rezeptionsästhetik*, meist nach den Begriffen von Wolfgang Iser und Hans Robert Jauss.

Das theoretische Kapitel stellt die Arbeitskonzepte der Rezeptionsästhetik dar, hauptsächlich ab ihren strukturalistischen Wurzeln. Danach wird die mögliche Beziehung zwischen einer Forschung im Bereich der literarischen Rezeption und die Analyse eines übersetzten Textes diskutiert. Die Antworten tauchen aus den Texten Goethes und Debatten auf, die die ersten deutschen Dichter des Romantismus durchgeführt haben.

Nachdem wird das Übersetzungsmodell von Antoine Berman eingeführt, um die Verwendung der Theorie zu ermöglichen, wie später erleuchtet wird.

Das zweite Kapitel hat die Aufgabe, die Ergebnisse der Voranalyse des übersetzten Textes zu beschreiben, wie Berman empfiehlt. Dann wird auch eine Rekonstruktion des Erwartungshorizonts des deutschen Lesers in Beziehung auf die lateinamerikanische Literatur durchgeführt.

Das dritte Kapitel bringt die Analyse der deutschen und portugiesischen Texte von Rosas Roman. Es wird hier auch ein Vergleich mit der italienischen Übersetzung gemacht. Der Abschluß weist auf die Existenz eines Dialogs zwischen dem privaten und einem breiteren universellen Sinn des Werkes hin, der als eine Untersuchung der universellen literarischen Tradition und der vom Sertão gilt.

Das vierte Kapitel analysiert die Dokumente, die die Rezeption der Übersetzung von *Grande Sertão: Veredas* registrieren. Es wird festgestellt, dass der Abschluß des vorliegenden Kapitels vernünftig ist und dass er sich in der Rezeption des Werkes spiegelt.

**SCHLÜSSELWÖRTER:** Weltliteratur, Literarische Rezeption, Literarische Übersetzung, Interkulturelle Germanistik, Brasilianische Literatur.



# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	01
CAPÍTULO I: ITINERÁRIO TEÓRICO: TRADUÇÃO E RECEPÇÃO .....	15
1- <u>Os pressupostos teóricos: observações iniciais</u> .....	16
1.1- Os antecedentes .....	19
1.1.1- Hans Georg Gadamer .....	22
1.1.2- Roman Ingarden .....	24
1.1.3- Jan Mukařovský .....	26
1.1.4- Felix Vodička .....	27
1.2- A Estética da Recepção .....	30
1.2.1- Hans Robert Jauß .....	30
1.2.2- Wolfgang Iser .....	35
2- <u>Estética da recepção e tradução literária</u> .....	39
2.1- Goethe: <i>Weltliteratur</i> e tradução .....	42
2.2- O Círculo Romântico de Jena e a tradução .....	49
2.3- Tradução à luz dos conceitos de <i>Weltliteratur</i> e de poesia progressiva .....	54
2.4- Aplicação do aporte teórico na análise da tradução de um texto literário .....	59
2.4.1- <i>Projeto de uma crítica "produtiva"</i> : o modelo de análise de Antoine Berman .....	60
CAPÍTULO II: PRÉ-ANÁLISE DA TRADUÇÃO SEGUNDO BERMAN: IDENTIFICAÇÃO DE ZONAS TEXTUAIS, A BUSCA DO TRADUTOR E DO HORIZONTE LITERÁRIO PARA A TRADUÇÃO .....	65
2.1- Leitura da tradução: em busca de zonas textuais .....	66
2.2- Leitura do original: em busca do princípio de sistematização e de unidade da obra .....	67
2.3- Meyer-Clason e sua posição tradutória .....	67
2.4- Um projeto para a tradução alemã para <i>Grande Sertão: Veredas</i> .....	71
2.5- O horizonte tradutório: <i>Grande Sertão</i> e o sistema literário alemão receptor .....	76
2.5.1- Excurso inicial: Arqueologia da recepção da literatura brasileira na Alemanha .....	79
2.5.2- Incurso literário: recepção da literatura brasileira na Alemanha e suas implicações com o sistema literário receptor (alemão) após 1945 .....	86
2.5.3- O período 1960 / 1969 .....	95
2.5.4- A editora Kiepenheuer und Witsch na década de 1960 e o <i>itinerarium</i> da publicação de <i>Grande Sertão</i> .....	109
2.6- A recepção da Literatura Latino Americana na Alemanha e a questão da <i>Weltliteratur</i> .....	113

CAPÍTULO III: CAPÍTULO III: O LEITOR PROVOCADO: O HORIZONTE DA OBRA E AS RELAÇÕES NÃO EXPRESSAS COM O LEITOR ALEMÃO .....	118
3.1- Confrontação dos elementos selecionados a partir do texto original .....	120
Parágrafos (1p)/(1a).....	120
Parágrafos (2p)/(2a).....	140
3.2- Confrontação inversa das zonas textuais consideradas problemáticas ou bem-sucedidas .....	145
Parágrafos (3p)/(3a).....	145
Parágrafos (4p)/(4a).....	149
Parágrafos (5p)/(5a).....	154
Parágrafos (6p)/(6a).....	158
Parágrafos (7p)/(7a).....	162
Parágrafos (8p)/(8a).....	167
3.3- Confrontação com a tradução italiana .....	171
Parágrafos (1i)/(3a)/(3p) .....	171
Parágrafos (2i)/(4a)/(4p) .....	174
Parágrafos (3i)/(5a)/(5p) .....	178
Parágrafos (4i)/(6a)/(6p) .....	182
Parágrafos (5i)/(7a)/(7p) .....	185
Parágrafos (6i)/(8a)/(8p) .....	189
3.4- Confronto da análise do texto alemão <i>Grande Sertão</i> com o projeto de tradução de Meyer-Clason .....	192
3.5- Universalidade, regionalismo ou literatura universal? .....	195
CAPÍTULO IV: A RECEPÇÃO DE <i>GRANDE SERTÃO</i> SEGUNDO A CRÍTICA: ANÁLISE DE DOCUMENTOS .....	196
4.1- Recepção de <i>Grande Sertão</i> na Alemanha: O papel dos periódicos de grande circulação .....	201
4.1.1- A recepção de 1964 a 1971 .....	203
4.1.2- A recepção de 1987 a 1994 .....	215
4.1.3- Recepção no meio acadêmico alemão .....	226
4.4- Discussão final.....	228
CONCLUSÃO .....	232
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	239
ANEXO I.....	251
ANEXO II.....	268
ANEXO III .....	298

# INTRODUÇÃO

A questão das relações literárias entre a Alemanha e o Brasil insere-se no amplo e complexo contexto de um processo dialógico instaurado, ao longo do tempo, entre as tradições literárias européias e as produções brasileiras. Nesse encontro literário, a variada gama de aspectos passíveis de estudo é suscetível de igual variedade de abordagens.

Tendências mais recentes, forjadas no calor dos debates comparatistas, já na segunda metade do século XX, sugerem a possibilidade de superação do modelo tradicional de análise, no qual a literatura brasileira aparece como extensão ou ramificação das letras européias. O método básico destas orientações consiste no confronto de obras e dos sistemas literários nos quais elas emergem, o que, entre outras vantagens, também permite o delineamento da rede de cruzamentos literários que se instaura neste processo.

Tal posicionamento evidencia, logo em primeiro plano, uma evolução da crítica brasileira que, desde a segunda metade do século XX, procura libertar-se deste padrão de análise, há muito saturado. As raízes destes modelos ultrapassados remontam ainda ao Romantismo e propõem que a pretensa ligação das literaturas brasileira e européia é encarada sempre a partir do debate acerca da formação de uma identidade da literatura nacional e de aspectos concernentes à condição do Brasil de ex-colônia portuguesa.

Entretanto, a controvérsia, no Brasil, a respeito da formação de sua literatura deixa entrever, no mínimo, um aspecto essencial de caráter interliterário: o legado da literatura européia para a brasileira acontece, sobretudo, pela recepção produtiva, por parte de autores da segunda, de obras capitais da primeira, não raro lidas no idioma de origem. No sentido contrário, porém, não acontece o mesmo. A recepção de obras brasileiras na Europa, mais especificamente na Alemanha, enfrenta, como obstáculos à sua difusão, não só a menor inserção da língua portuguesa nos meios acadêmicos e nas diferentes camadas da população, mas também o pouco, nenhum ou desconexo conhecimento do público em geral acerca do Brasil e acerca das condições em que são aí produzidos os textos literários.

Diante deste quadro, o estudo da circulação da literatura brasileira na Europa passa, necessariamente, pelo exame do recurso que lá possibilita sua eventual assimilação. É pela tradução - não só, mas sobretudo - que tanto para a crítica quanto

para o grande público viabiliza-se a recepção das obras. Desta forma, é principalmente a partir dessa reescritura dos textos que, de modo efetivo, a produção literária brasileira encontra e revela seu papel ativo e efetivo no diálogo literário com a Alemanha.

Todavia, o percurso da recepção da Literatura Brasileira em tradução está ainda por ser escrita. Com exceção de alguns poucos trabalhos científicos que enfocam o tema, muito há a ser levantado, analisado e sistematizado. Para a consecução de estudos dessa natureza, além de não se perder de vista que estudar tradução de literatura brasileira não equivale meramente a estudar literatura brasileira em tradução, é preciso ponderar como as peculiaridades de cada sistema receptor interferem na realização das traduções e na leitura dos textos produzidos neste processo. Somente graças à análise de tais traços distintivos, cuja abordagem deve estar prevista nos métodos investigativos da tradução literária que enfoque a recepção de textos literários no exterior, é possível chegar a compreender as convergências e divergências tais como de que, por exemplo, nem sempre o rol de autores traduzidos corresponder ao cânone estabelecido e aceito no Brasil.

Apesar desse fato em particular, dos autores nacionais que encontram destaque tanto no Brasil quanto no exterior e que têm suas obras traduzidas em larga escala, dois deles ocupam os primeiros lugares. Trata-se de Jorge Amado e João Guimarães Rosa.

O caso de Rosa é bastante exemplar. A questão da tradução de suas obras incita os especialistas à reflexão desde o lançamento das primeiras publicações no exterior. Paulo Rónai, como é de notório conhecimento, é pioneiro em escrever sobre o assunto em numerosos artigos de jornal, sobretudo na década de 1970. Nestes textos, ele sugere o encetamento de um estudo da obra de Rosa a partir do material hoje depositado no Arquivo João Guimarães Rosa, parte do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), principalmente da correspondência do autor com seus tradutores. Rónai afirma que a discussão promovida pelo autor com estes profissionais, e que está registrada nas cartas, explicita problemas de ordem hermenêutica que a leitura laica não alcança. Como se percebe, Rónai não sugere um estudo da tradução em si, mas pensa em usá-la, e aos registros de sua produção, como fonte esclarecedora de compreensão da gênese do texto rosiano — de crítica literária, portanto.

Assim, os primeiros documentos sobre a tradução de Rosa vêm a lume intimamente ligados ao estudo da correspondência trocada entre o autor e seus tradutores. Ainda na década de 1970, o *Circolo Italiano* de São Paulo publica a correspondência do autor com o tradutor italiano, Edoardo Bizzarri<sup>1</sup>. Não obstante, tal publicação carece da suplementação de uma avaliação crítica das cartas.

Apesar da existência de outros textos<sup>2</sup>, a maioria deles artigos de jornal, apenas na década de 1990 são conduzidas investigações acadêmicas sobre o tema. Dois trabalhos sistematizam, respectivamente, a correspondência de Rosa com a tradutora norte-americana<sup>3</sup> e com o tradutor alemão<sup>4</sup>. muito embora, nestes trabalhos, a crítica dos textos traduzidos é apenas tangenciada pelo fato óbvio de seus objetivos serem de outra ordem.

Atualmente, entretanto, uma nova geração de pesquisas volta-se para a questão propriamente da análise das obras traduzidas. Após a realização de levantamentos em bibliotecas e universidades no Brasil para localizar textos sobre a tradução de obras de Guimarães Rosa e do estudo de sua recepção no exterior, particularmente na Alemanha, localizaram-se, no plano dos estudos acadêmicos, os trabalhos apresentados a partir deste ponto.

Maria Antonieta Pereira coordena, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em Belo Horizonte, projeto coletivo de pesquisa que focaliza a recepção da obra de Guimarães Rosa no exterior a partir de textos críticos, jornalísticos e acadêmicos. O estudo, que visa reunir os documentos da recepção e sistematizar seus conteúdos, encontra-se articulado da seguinte maneira: Bernardo Nascimento Amorim investiga a recepção da obra de Guimarães Rosa no Uruguai e no Chile; Eliana Amarante de Mendonça Mendes, a recepção da obra de Guimarães Rosa na Alemanha e na Itália; Silvana Maria Pessôa de Oliveira, a recepção na

---

<sup>1</sup> ROSA, João Guimarães. *Correspondência com o tradutor italiano*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1972. Caderno n. 08.

<sup>2</sup> Em BARBOSA (1999) há a citação de textos e estudos que consideram a obra de Rosa do ponto de vista da tradução. A fim de evitar uma repetição desnecessária, citam-se aqui apenas as pesquisas mais recentes, não contempladas naquele trabalho.

<sup>3</sup> VERLAGIERI, Iná Valéria Rodrigues. *J. Guimarães Rosa — Correspondência inédita com a tradutora Harriet de Onís*. Dissertação de Mestrado. Araraquara, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 1993.

<sup>4</sup> BUSSOLOTI, Maria A. F. Marcondes. *Proposta de Edição da Correspondência entre João Guimarães Rosa e seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason (23 de janeiro de 1958 a 27 de agosto de 1967)*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 1997.

Espanha; Thayse Leal Lima, a recepção nos Estados Unidos e, finalmente, a coordenadora do projeto analisa a recepção de Rosa na Argentina. Também integra o projeto Silvana Carrizo, da Universidade Federal Fluminense, com uma investigação sobre a recepção de Guimarães Rosa na revista argentina *Crisis*, no período compreendido entre 1973 e 1976. Dentro das diretrizes do projeto, seu objetivo específico é analisar as relações entre a recepção, a circulação e a tradução das obras de Rosa, veiculadas pela publicação, contra o pano de fundo da política argentina dos anos 70. Com esta análise, a pesquisadora visa estabelecer parâmetros da procura de uma identidade latino-americana da revista.

Também na UFMG, Carlos Alberto Gohn examina a versão americana de *Grande Sertão: Veredas*, particularmente o processo de tradução das expressões lingüísticas que, em português, são desautomatizadas — ou subvertidas — por Rosa. O pesquisador verifica a hipótese de a pequena difusão das obras do autor nos países de língua inglesa ter-se, em grande parte, originado no tratamento lingüístico conferido por Harriet de Onis às obras de Rosa e analisa, nesta perspectiva, o fato de a tradutora não ter recriado tais desautomatizações em seu próprio idioma.

Ainda nesta mesma universidade encontra-se a pesquisa conduzida por Patrícia G. E. Collina Bastianetto, que investiga o grau de legibilidade — aqui entendida como compreensão/cognição — da tradução dos neologismos rosianos nas versões italianas do autor. O foco da investigação incide na relação entre autor e leitor italiano, mediada pelo texto e pelo tradutor e, portanto, por um novo sistema lingüístico-ideológico.

Anasthasie Adjoua Angoran realiza, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), um cotejo entre as versões em português e em francês de *Grande Sertão: Veredas* em que persegue o tratamento conferido pelo tradutor às distorções lingüísticas do texto de Rosa. A pesquisadora procura entender o que acontece com as referências histórico-geográficas e sociais do texto após sua tradução, já que tais fatores incidem, em diversos níveis, na estrutura estética do romance em língua portuguesa e cuja recuperação no texto traduzido prova ser bastante difícil de ser realizada.

Na Universidade Federal de Goiás, Antón Quintela dedica-se a estudar a recepção de Guimarães Rosa na Galícia a partir do confronto da obra e do contexto

sócio-cultural galego. O objeto de seu estudo é a tradução de *Grande Sertão: Veredas* realizada por Crespo para o espanhol.

Sheila Grecco de Oliveira Neves, com *Brasis-Brasília: o voo parado da modernidade: leituras de Guimarães Rosa*<sup>5</sup>, visita a recepção dos contos de *Primeiras Estórias* no Brasil e no exterior, realizada pela crítica especializada, com o objetivo final de verificar como a literatura, a História e a História da Literatura dialogam nesta obra de Guimarães Rosa.

Fábio Luís Chiqueto Barbosa, em 1999, apresenta o trabalho *A imagem do sertão na tradução alemã de Grande Sertão: Veredas*<sup>6</sup>, cujo objetivo é analisar e interpretar a configuração de elementos constituintes de imagens do meio físico que emergem na tradução alemã da obra *Grande Sertão: Veredas*, realizada por Curt Meyer-Clason, em confronto com as configurações equivalentes no texto em língua portuguesa. A conclusão mostra que a multiplicidade de planos das representações do sertão, alcançada pelo texto em língua portuguesa, tem uma gama de nuances diferentes no texto em língua alemã, de maneira que o que nele se apresenta realçado é a existência, sobretudo, da imagem do sertão muito mais enquanto espaço físico do que enquanto espaço mítico ou estético.

Além destas pesquisas no Brasil, encontram-se em andamento, no exterior – e na Europa em sua maior parte –, os seguintes estudos sobre Guimarães Rosa, relativamente às traduções de suas obras.

Pál Ferenc, da Universidade Eötvös Loránd, em Budapeste, analisa a recepção húngara de Rosa a partir de possíveis interpretações e leituras do romance *Grande Sertão: Veredas*. O pesquisador parte do princípio de que existem dois princípios para existência de uma tradução. O primeiro deles são as possibilidades expressivas da língua alvo, as quais ele chama de *condições mínimas* da tradução, porque é graças aos recursos oferecidos pelo idioma receptor que o trabalho do tradutor vai se guiar em primeira instância. O segundo é a capacidade de recepção do público-alvo, a qual ele chama de *condições máximas* da tradução, porque é a recepção, chamada por ele de leitura especial, que condensa as possibilidades interpretativas da obra e que guia o trabalho do tradutor em segunda instância.

<sup>5</sup> NEVES, Sheila Grecco de Oliveira. *Brasis-Brasília: o voo parado da modernidade: leituras de Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 2000.

<sup>6</sup> BARBOSA, Fábio Luís Chiqueto Barbosa. *A imagem do sertão na tradução alemã de Grande Sertão: Veredas*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 1999.



No Lateinamerikanisches Institut da Freie Universität Berlin, Marcel Vejmelka estuda, em seu texto *Guimarães Rosa na Alemanha: a metafísica enganosa*, a recepção da tradução de *Grande Sertão: Veredas* na Alemanha. Com considerações acerca da interpretação que Rosa recebe na Alemanha, que considera ser feita a partir meramente do ângulo metafísico desta obra, Vejmelka estima o que chama de reducionismo às interpretações metafísicas do romance a significados abstratos. Tais análises, pelo menos no que se refere à tradução alemã, carecem, segundo ele, de fundamentação na realidade. Também deste mesmo pesquisador é o projeto intitulado *Doutor Fausto de Thomas Mann e Grande Sertão: Veredas de Guimarães Rosa em comparação intercultural*<sup>7</sup>, com o qual pretende doutorar-se.

A leitura das propostas acima arroladas mostra que, nos últimos anos, o estudo das traduções de Rosa é um tema que tem ganhado prestígio no âmbito acadêmico, não apenas no Brasil, mas também no exterior. Este fato representa uma evolução em relação às proposições de estudo da tradução feitas anteriormente a este período, pois, além de situar o texto traduzido no centro da análise, e não mais mantê-lo à sombra do texto em português, mostra também que há, hoje, uma preocupação corrente em analisar aspectos da recepção das traduções das obras de Rosa, muito embora a maioria dos estudos ainda privilegie o estudo a partir de questões mais propriamente lingüísticas e abordem, de modo mais superficial, problemáticas de maior relevância literária, tais como, por exemplo, problemáticas ligadas à sua técnica narrativa, a intertextualidades, etc<sup>8</sup>, em sua plasmação em outro idioma.

Das discussões em andamento surgem importantes pontos de debate. É possível, por exemplo, questionar-se a plausibilidade de se traduzir eficientemente Guimarães Rosa para os idiomas modernos e, neste caso, de se questionar quais são as variáveis relevantes; também de se investigar em que medida a leitura do público estrangeiro se aproxima ou se afasta da leitura do brasileiro, quais são as variações admissíveis dessas leituras e quais fatores as determinam.

---

<sup>7</sup> VEJMEKKA, Marcel. *Thomas Manns Doktor Faustus und Guimarães Rosas Grande Sertão: Veredas im interkulturellen Vergleich*. Projeto em curso na área de Estudos Latino-americanos (Lateinamerikanistik) e Estudos Brasileiros (Brasilianistik) junto à Universidade Livre de Berlim.

<sup>8</sup> Como exemplo desta abordagem há um número significativo de trabalhos, dentre os quais: MENDES, Eliana Amarante de Mendonça. *Tradução dos neologismos de Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: FFLCH/USP, 1991. Tese de Doutorado.

Dada, pois, a amplitude do tema e das possibilidades de seu exame crítico, faz-se necessário proceder a uma delimitação do campo de interesse deste estudo, de modo a viabilizar sua consecução. O presente trabalho pretende restringir-se, pois, ao estudo da recepção da tradução alemã de *Grande Sertão: Veredas*, abordando especificamente a natureza de sua universalidade, tal como oportunamente definida.

Três motivos principais legitimam o direcionamento deste estudo para a análise da recepção. Em primeiro lugar, os resultados parciais das pesquisas acima citadas mostram a ausência de um estudo dedicado a examinar a inserção do texto *Grande Sertão* na Alemanha e especificamente as implicações do embate entre o legado universal presente no texto traduzido e o público alemão. Em segundo lugar, pelo fato de não existir texto que estude o *Grande Sertão* a partir do horizonte da recepção do público alemão. Em terceiro lugar, a receptividade de *Grande Sertão* por parte da crítica na Alemanha e o número de exemplares da obra lá vendidos, em comparação com outros autores brasileiros, são dados que compelem à pesquisa visto que os fatores que fundamentam tal aceitação não provam ser os aspectos estilísticos do texto em alemão, conforme confessam acreditar autor e tradutor na correspondência trocada entre eles.

Este último motivo, de modo particular, expõe mais precisamente o problema que origina o recorte desta Tese. O texto traduzido, em sua composição, revela uma leitura dos elementos estilístico-lingüísticos intrínsecos à estrutura do romance que, na configuração sobretudo do sertão como *topos* exótico e realidade distante da alemã, considera a obra a partir de categorias do regionalismo brasileiro, cuja aplicação às obras de Rosa é altamente questionável e controversa. A discussão deste assunto torna-se mais densa e complexa pelo fato de as referências desse regionalismo, na Alemanha, serem imprecisas e encontrarem-se diluídas na compreensão alemã do que é o contexto literário hispano-americano, o que, muitas vezes, obscurece-as<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Este fato pode se constituir em um argumento para que se estude a aproximação do público alemão da Literatura Latino-americana, particularmente da brasileira, e do grau de discernimento deste público daquilo que é produção brasileira e hispanoamericana.

Definidos o campo de estudo e a problemática que o origina, as perguntas que imediatamente se impõem são: seria esta configuração a partir do regionalismo brasileiro, isto é, do elemento literário diferente da tradição literária alemã que a obra carrega, o fator responsável pela recepção positiva da tradução de *Grande Sertão: Veredas* na Alemanha, tal como a consideram as resenhas lá publicadas? Será que há, na configuração simplista da imagem do Brasil como país tropical exótico, justificativa suficiente para explicar este efeito positivo? Como se dá a inserção de uma obra, em princípio considerada regionalista, em um contexto literário em que as referências específicas relativas à cultura brasileira, em especial à cultura do sertanejo, são difusas e encontram-se mergulhados em diferentes horizontes sócio-históricos e culturais?

A busca do esclarecimento destes tópicos aponta para um campo de investigação que transcenda a análise imanente do texto. É com uma análise que considere o texto a partir de sua recepção que se delineia um método eficaz que conduz a respostas para as questões que propõe. Isto porque texto e leitor encontram-se, em princípio, mergulhados em horizontes históricos, por vezes distintos e defasados, que precisam encontrar um ponto de convergência para que o processo da recepção ocorra. A diferença e defasagem, no caso de textos traduzidos, aumentam significativamente e agrega a este processo problemas de ordem cultural, definidos pela rede de significados que se impõe à leitura da tradução. Inserida nestes quadros de referência histórico-culturais, a que Hans Robert Jauß chama de *horizontes de expectativa*, a recepção da tradução de uma obra literária atinge um alto grau de atualização e transsignificação, transformando-se em uma fusão de dois elementos preponderantes: 1) do horizonte proposto pela obra e 2) do horizonte de expectativas do público leitor.

Ora, inseridos em um horizonte de expectativas diverso de seu original, a assimilação, a recepção, a interpretação e a atualização dos sentidos oferecidos pelo texto em português de *Grande Sertão: Veredas* reorganizam-se e transformam-se em uma busca que procura no outro, neste caso o texto de partida, um sentido que possa aproveitar como seu, redimensionando, desta forma, a sua própria alteridade e seu estar no mundo.

Este processo, que é desencadeado inicialmente pelo tradutor, o leitor em primeira instância, durante o processo de reescritura do texto, e reflete-se, mais tarde, na recepção da obra. É justamente neste ponto que a tradução torna-se a leitura de uma tradição, sua reproposta ou, em outras palavras, uma passagem que conduz à obra, o ponto de encontro de tradições diferentes: a tradição do sertão e a tradição literária universal, qual seja, os valores imanentes à humanidade e inerentes à sua existência.

Neste sentido, a hipótese desta Tese é a de que a tradução alemã de *Grande Sertão: Veredas* veicula a perspectiva de um intercâmbio entre o particular e o universal de modo que o texto alemão vale por um exame e uma reproposição da tradição literária universal e da do sertão. Assim, o conteúdo sempre humano, portanto universal, fica evidente quando os textos, analisados em contraste, são confrontados a partir da análise de sua recepção.

Tal suposição pode ser verificada na análise dos textos de partida e de chegada em confronto e também da análise dos documentos de recepção do texto de chegada. Testar e verificar a validade da hipótese acima proposta através da análise da recepção, na Alemanha, da tradução alemã de *Grande Sertão: Veredas*, configura-se, portanto, como objetivo específico deste trabalho.

Justifica-se o estudo de uma obra literária em tradução, tal como aqui se propõe, pois, além de contribuir para a compreensão de aspectos ainda inexplorados que se referem à obra, ele revela também uma faceta substancial da cultura destinatária, neste caso, da alemã. Converte-se, pois, em uma investigação que, na análise do texto e das fontes de sua recepção, promove o resgate da concepção social e artística de mundo do público leitor na densidade de conexões que surgem do seu diálogo com a obra.

Esta visão inscreve-se dentro da concepção de *Weltliteratur*, de Goethe, conceito que se aplica, grosso modo, a uma literatura que apresenta e discute os problemas essenciais do homem<sup>10</sup>. Para Goethe, a tradução tem um papel importante para a formação de uma literatura mundial por estabelecer um intercuro entre os povos e, portanto, favorecer um intercâmbio positivo e assimilador de idéias. Assim, a tradução teria importante contribuição a dar para a formação de uma literatura

---

<sup>10</sup> Discute-se mais profundamente essa idéia no capítulo I.

mundial que se volta para as questões humanas de uma maneira cada vez mais universal.

Deste modo, a análise específica de *Grande Sertao*, o texto traduzido, pode representar a identificação e exame de seu influxo no sistema literário alemão, uma contribuição individual para um sistema mais amplo. Em outras palavras, pode ser o flagra de um intercâmbio de valores entre as esferas do particular e nacional e o coletivo humano e universal.

Esta Tese configura-se, assim, como primeira investigação que se propõe a estudar a recepção da tradução da obra *Grande Sertão: Veredas* para a língua alemã, considerando-a a partir da relação dialógica que se estabelece entre a obra e o público na Alemanha e que tem como pano de fundo a *Weltliteratur*. Desta maneira, além de contribuir para a compreensão da obra em si, e por alcançar também a esfera das investigações de aspectos fundamentais do sistema de recepção literário alemão, ela descortina e considera traços importantes do papel que as traduções de obras estrangeiras na Alemanha desempenham nessa conjuntura.

Encontra-se o contexto institucional desta pesquisa na linha de pesquisa, *Germanística Intercultural*, mantida pela Área de Língua e Literatura Alemã do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

O *corpus* básico que ora se analisa é a obra *Grande Sertao*, até hoje a única tradução para o alemão, realizada por Curt Meyer-Clason, do texto em português do romance de Rosa. Já que o estudo da tradução pressupõe, de pronto, a utilização comparativa da obra em português inclui-se aqui também seu exame.

Constituem o *corpus* secundário os textos das fontes da recepção da obra de Rosa na Alemanha, listados nas Referências Bibliográficas em seção destinada a esta finalidade. Parte deste material encontra-se em anexo a este trabalho por se tratar de material de difícilima obtenção.

O amparo teórico desta Tese tem sua base nos pressupostos da Estética da Recepção, principalmente nas formulações de Hans Robert Jauß e Wolfgang Iser, e nos autores estruturalistas de quem ambos aproveitaram formulações: Gadamer, Ingarden, Vodička, Mukařovský. Não obstante, são também de relevância os posicionamentos de outros teóricos, principalmente Hannelore Link, Hans Ulrich Gumbrecht e Luiz Costa Lima. No campo da Tradução, serão levadas principalmente

em consideração as postulações de Antoine Berman, e Berthold Zilly, mas também de Henri Méchonnic, de autores da primeira escola do romantismo alemão e de Goethe.

Desta maneira, no primeiro capítulo deste trabalho, são apresentados e discutidos os pressupostos teóricos indispensáveis para a operacionalização da análise que apresenta. Este delineamento pauta-se pela colaboração recíproca de um estudo, sobretudo literário, cuja ocorrência se dá no entrecruzamento da investigação da recepção de uma obra e um estudo de tradução de literatura. Assim, abordam-se as diferentes vertentes da Estética da Recepção e seu enquadramento na esfera da colaboração com a crítica e com os métodos de investigação de traduções literárias. Inicialmente, pela necessidade de delimitação do instrumental teórico, o foco incide no aprofundamento do estudo dos antecedentes da Escola de Constança e dos autores cujos conceitos foram, mais tarde, incorporados por eles: Gadamer, Ingarden Mukařovský e Vodička. Em seguida, a discussão aprofunda-se na questão do horizonte de expectativas, conceito de Hans Robert Jauß, e o de estrutura de indeterminação do texto, campo de interação texto/leitor, de Wolfgang Iser, com ênfase especial no conceito de leitor implícito. O passo seguinte é estudar, à luz da *Weltliteratur* goetheana e de ponderações da primeira geração do romantismo alemão, como a recepção e a tradução literárias podem, então, encontrar um eixo comum. Finalmente, a fim de viabilizar a aplicação deste aporte teórico a um estudo da tradução de maneira plausível, apresenta-se o modelo de análise de Antoine Berman, o qual é seguido no desenvolvimento dos demais capítulos.

O capítulo II é dedicado à tarefa de apresentar os resultados da pré-análise da tradução. Tal fase consiste da leitura do texto de partida e do texto de chegada e da procura de zonas textuais passíveis de análise nos dois textos. Após essas leituras, cujos critérios serão oportunamente definidos, a pré-análise volta-se para a reconstituição do perfil do tradutor, particularmente no que se refere a sua concepção de tradução em geral e, de modo mais específico, ao seu projeto de tradução para o *Grande Sertão: Veredas* em alemão. Na seqüência, apresenta-se a uma reconstituição do horizonte de expectativas do público leitor na Alemanha em relação à literatura latino-americana, segundo os parâmetros formulados sobretudo por Jauß, com a finalidade principal de contextualizar a recepção da tradução de *Grande Sertão* na historiografia literária alemã. Se a tradução de uma obra literária

contempla uma tradição reconfigurada, ou reproposta, conforme formula a hipótese que ora se verifica, então se faz necessário recuperar suas referências literárias e o contexto sócio-cultural em que surge, a fim de que a rede de efeitos que, numa visão diacrônica, compõem a recepção de uma obra, possa ser fidedignamente rastreada e detalhada.

O capítulo III constitui a análise do *corpus* primário, ou seja, o texto em alemão do romance de Rosa. Para tanto, é realizada uma confrontação em quatro tempos. Em primeiro lugar confrontam-se, nos textos de chegada e de partida, as zonas textuais consideradas problemáticas ou bem sucedidas selecionadas a partir do texto de partida. A seguir, procede-se à confrontação de mesma natureza das zonas textuais selecionadas a partir do texto de chegada. O terceiro passo constitui-se da confrontação das zonas textuais selecionadas no passo anterior com outras traduções do mesmo texto de partida. Para esta comparação foi escolhida a tradução italiana de *Grande Sertão: Veredas*<sup>11</sup>. Tal escolha se dá por dois motivos principais: 1) Pelo fato de se tratar de uma tradução europeia, diferente da inglesa, por exemplo, que é americana e 2) pelo fato de o autor deste estudo estar mais familiarizado ao italiano do que ao francês ou ao espanhol, que seriam também outras opções pertinentes. Finalmente, o último passo incide na confrontação da tradução com o projeto que seu tradutor planejou executar e que é discutido no capítulo II.

O capítulo IV tratará de analisar o *corpus* secundário, isto é, os documentos que registram a recepção da tradução alemã de *Grande Sertão: Veredas* e origina-se da necessidade de revisar analiticamente as fontes da recepção de *Grande Sertão* na Alemanha para verificar qual é e em qual medida se dá o influxo da tradição literária universal de domínio do público leitor alemão na leitura receptiva da obra. Trata-se, portanto, de delinear o diálogo obra/sistema receptor a partir dos textos da recepção na Alemanha. Este estágio da investigação volta-se para a recepção a fim de que se construa uma apreciação dialética entre ela e os textos em alemão e em português.

Na conclusão são retomadas a problematização do tema e a hipótese de trabalho, juntamente com os pressupostos teóricos e os elementos que justificam sua adoção e que orientam o método de trabalho da tese. A partir daí, procede-se a uma

---

<sup>11</sup> ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão*. trad. Edoardo Bizzarri. Milano: Feltrinelli: 1970.

reconstituição panorâmica da análise efetivada, privilegiando os resultados parciais levantados a cada etapa, que, por sua vez, conduzem à verificação da tese proposta.

Diante dos resultados alcançados, são sugeridos novos planos de investigação a partir das contribuições efetivas oferecidas pelo presente trabalho que ajudem a esclarecer outros aspectos do intercâmbio literário possível a partir da análise das obras de Guimarães Rosa em tradução em geral, mas em especial, em língua alemã.



CAPÍTULO I: ITINERÁRIO TEÓRICO:  
RECEPÇÃO E TRADUÇÃO

## I- Os pressupostos teóricos: observações iniciais

O objetivo deste capítulo é apresentar e desenvolver os pressupostos teóricos da Estética da Recepção relativos à análise da Tese aqui proposta e que devem conduzir à definição dos procedimentos adotados na análise do *corpus*, bem como fundamentar sua utilização.

Nos domínios da Teoria da Literatura e de áreas afins, principalmente a partir dos anos de 1960, a palavra *recepção* agrega, ao seu significado mais genérico, nuances mais específicas. Enquanto conceito literário, o vocábulo passa a definir uma espécie de apropriação<sup>1</sup> comunicativa da literatura por parte do leitor. Mais especificamente, trata-se de estudar as formas de oferta, de circulação e de efeito produzidos por uma obra em um público leitor em um dado intervalo de tempo. Surgem, para tanto, abordagens e métodos de estudo que enfocam estes aspectos.

Herdeira em parte de pressupostos do Estruturalismo Tcheco, em parte da Hermenêutica Fenomenológica, a Estética da Recepção (*Rezeptionsästhetik*), uma destas tendências, surge no final da década de 1960, na Alemanha, articulada principalmente por Hans Robert Jauß e Wolfgang Iser, ainda hoje dois dos mais importantes teóricos dessa abordagem. Seu engendramento acontece intimamente ligado ao crescente descontentamento, na época, com os resultados oferecidos pelos modelos de interpretação imanente do texto, para os quais a obra literária oferece um significado estável e, portanto, a-histórico.

A esta insatisfação soma-se o fundo de movimentos sociais que agitam o contexto cultural e universitário da Alemanha deste período. Tais movimentos reivindicam a participação efetiva dos cidadãos em todos os processos deliberativos de amplitude social, o que, conforme acreditam, proporciona o alcance de uma emancipação do indivíduo.

A busca de uma maior visibilidade e participação dos indivíduos, não só no campo político, mas também nas esferas culturais, aliada ao desejo de se produzir um modelo de análise literária que supere a abordagem imanente do texto, são dois dos principais elementos que, articulados, oferecem um contexto propício para que

---

<sup>1</sup> *Apropriação*, neste caso e para os objetivos deste trabalho, é um termo tomado em uma acepção não-etnocêntrica, no sentido de uma adoção, uma incorporação de valores do estranho, do não-eu, que leva o eu a refletir sobre sua própria alteridade.

os críticos, cuja atenção se volta para a recepção, declarem abertamente o desejo de estabelecer parâmetros claros e ideologicamente críticos voltados para o leitor em sua relação com textos de diversos tipos.

Estas novas abordagens, cujo traço comum é o pressuposto de um sistema signico dinâmico, instável, aberto, flutuante e que propicia um campo de atividade do leitor na construção do sentido do texto, são chamadas de pós-estruturalistas já que problematizam, no campo mais propriamente da Teoria da Literatura, as abordagens de percepção estruturalista mais radicais correntes, para as quais um significado é delimitado exclusivamente, ou quase, por signos intra-textuais.

Neste movimento, duas vertentes principais se configuram. A primeira desemboca no desconstrutivismo, que nesta Tese não será abordado; a segunda resulta na Estética da Recepção. Em suas origens, portanto, esta abordagem aparece preponderantemente como desafio ao confinamento do significado preso ao texto e ligada à questão da leitura e da legibilidade das obras literárias.

A principal questão aberta por este viés é a definição da obra literária a partir da tensão dialética, do diálogo ou debate que se instaura entre o leitor e o sistema textual durante a leitura de um texto, o que tem conseqüências diretas para a construção do seu significado. No decorrer do tempo em que estas novas proposições teóricas tomam consistência, surgem questões tais como: o que é um texto? a parte de sua existência material, física é relevante? Até que ponto um conhecimento é objetivo ou subjetivo? O mundo que vivenciamos é culturalmente construído ou tem uma existência essencial?, dentre outras de relevância variada.

Após seu auge nos anos setenta, entretanto, a Estética da Recepção perde, no início dos anos oitenta, um pouco de sua visibilidade no cenário científico internacional. Somente na década de noventa ela ganha novo impulso com as pesquisas ligadas principalmente à Didática da Literatura. Esta aplicação, de caráter mais pedagógico e empírico, representa uma extensão natural de suas reflexões mais antigas.

Esse *revival* nos últimos anos do século XX tem raízes também no desenvolvimento e disponibilização ao grande público de novas tecnologias, das

novas *midia*<sup>2</sup> e da conseqüente onda de debates sobre as novas maneiras de perceber e de receber os textos produzidos nestes meios. Além disso, segundo Martin Lensch<sup>3</sup>, no âmbito dos estudos recepcionais, “não se trata mais apenas da questão de o que é que o leitor tem a nos comunicar, mas também das descobertas que o leitor faz quando ele lê um texto. A aventura do leitor — este é o seu interesse”.

Além desse intercâmbio mais recente com as áreas pedagógicas, é possível identificar tendências gerais na maneira como hoje se pratica o estudo da recepção de uma obra literária, desconsiderando aqui, como supra citado, e por fugir aos objetivos deste trabalho, o desconstrutivismo e abordagens afins.

Há, nos estudos recepcionais, uma orientação de caráter psicanalítico. Observa-se aqui como o leitor reage às fantasias fundamentais e à rede simbólica do texto de maneira profundamente pessoal. Assim, o significado deste texto surge a partir da psique do leitor e é determinado por ela, inicialmente em nível inconsciente mas, depois, de maneira consciente, o que conduz o leitor ao auto-conhecimento e à sua conseqüente realização.

Segundo uma outra visão, o texto pode assumir diferentes significados porque o leitor decodifica-o de acordo com suas experiências de mundo e horizontes de expectativas, muito embora o texto opere em um horizonte diferente. A abordagem do texto, eminentemente hermenêutica, acontece, então, a partir dos pré-conhecimentos do leitor, o que liga a significação a um processo que está fundamentado na história.

O texto também, na acepção de outra tendência, é considerado a partir de uma visão fenomenológica. Desta perspectiva, ele funciona como um conjunto de instruções para seu próprio funcionamento, mas que necessita ser completado, concretizado pelo leitor.

Ainda por outro ponto de vista, o texto é produzido a partir de uma perspectiva histórico-ideológica que vai se chocar, no ato da leitura, com a geralmente inconsciente e não declarada ideologia do leitor, o que direciona a

<sup>2</sup> Dentre os meios mais comuns estão os de natureza digital, tais como o computador, o CD-ROM, o DVD e a Internet, dentre outros. A maioria destes recursos encontra-se providos, em maior ou menor escala, de recursos de interatividade. A literatura em meio digital é estudada, no Brasil, por pesquisadores da UFSC.

<sup>3</sup> “Es geht nicht mehr nur um die Frage, was uns der Leser mitteilen will, sondern auch um die Entdeckungen, die der Leser macht, wenn er den Text liest. Das Abenteuer des Lesers — das ist seine Interesse”. In: LENSCH, Martin. *Spielen, was (nicht) im Buche steht. Die Bedeutung der Leerstelle für das literarische Rollenspiel*. Münster: Waxmann, 2000. p. 9.

formulação do sentido do texto. A leitura crítica aqui tem por função desmistificar a ideologia do texto dentro dos quadros de referência do leitor e, em contrapartida, fazer o leitor consciente das suas próprias.

Uma tendência conciliatória defende o ponto de vista de que o texto é construído de acordo com padrões de convenções que têm sua base em uma realidade social compartilhada, apesar de, por suas orientações gerais, os estudos recepcionais representarem uma ruptura com a análise imanente do texto. Assim, o leitor competente responde a estas estruturas e sua tarefa é fazer as relações implícitas se tornarem explícitas.

A variedade de orientações elencada nos parágrafos acima, apesar de não ser exaustiva, é representativa das principais tendências. Consideradas mais de perto, originam-se tão somente da ênfase que se dá a diferentes aspectos da interação do texto e do leitor. De modo geral, elas giram em torno de um eixo que as aproxima das tendências hermenêutico-fenomenológicas e idealistas. A razão disso está nas fontes teóricas que influenciam esta geração de estudiosos, encontradas principalmente em Hans Georg Gadamer, Roman Ingarden, Jan Mukařovský e Felix Vodička.

A consideração mais acurada destes especialistas e do arcabouço teórico que precede e dá forma ao surgimento da Estética da Recepção é importante, pois, na avaliação e utilização consistente seus postulados. Faz-se necessário, assim, proceder a uma revisão das principais correntes cujas idéias foram aproveitadas, remanejadas ou inspiradoras das modernas teorias recepcionais, enfatizando os aspectos tomados mais tarde por Jauß e por Iser no desenvolvimento de suas teorias.

### 1.1- Os antecedentes

Dentre as tendências de análise imanente do texto contra as quais as abordagens recepcionais reagem podemos contar o *New Criticism* e as tendências mais radicais do Estruturalismo, tal como praticado sobretudo na França, muito embora seja possível verificar, desde muito antes, uma preocupação em estudar a literatura a partir de um ponto de vista mais sistêmico. Isso porque, sobretudo no século XX, desperta nos críticos a sensibilidade de que a obra não existe em um

vácuo, mas emerge das múltiplas interações dos elementos de um sistema sócio-cultural e literário, o qual também passa a integrar e com o qual interage, inclusive influenciando-o.

Nos anos de 1920, por exemplo, ganham fôlego as abordagens sociológicas da literatura, que procuram avaliar em que medida fatores sociais influem na composição de uma obra literária ou podem ser nela identificados. Entretanto, exageros dessa abordagem, por vezes, levam o estudo da literatura a se transformar em um mero registro de um escritor das relações sociais de sua sociedade e tempo, reduzindo-o à condição de mero escriba, isto é, de um sujeito que pretensamente não tem qualquer tipo de influência sobre seu texto, o qual, por sua vez, é encarado como um registro fidedigno e verossímilhante do mundo.

Já em meados do século XX, representantes do Formalismo Russo, principalmente Juri Tynjanow e Viktor Schklowski, começam a considerar o leitor como um elemento cuja inclusão nos métodos de análise literária desponta como algo importante. Para estes autores, um dos critérios para a determinação do valor estético de uma obra de arte (portanto também da obra literária) é o estranhamento que ela provoca em seu receptor. Por este raciocínio, quanto maior o estranhamento, maior o valor estético da obra, já que o estranhamento é justamente o elemento da obra de arte que permite o alargamento da percepção do receptor.

Estes são, entretanto, passos tímidos em direção a uma nova maneira de conceber o texto a partir de suas relações com o leitor. As contribuições mais importantes vêm com o Estruturalismo Tcheco, que se desenvolve fortemente ligado aos formalistas russos. Conhecidos pelo nome de *Circulo Lingüístico de Praga*, suas atividades principiam sob a liderança principalmente de Mathesius, nos anos da década de 1920. Apesar de seu desenvolvimento distinto, que mais tarde resulta em pelo menos quatro orientações principais, o Estruturalismo Tcheco conta, de fato, com a colaboração produtiva de formalistas russos, tais como Jakobson, de maneira que, principalmente em seus primórdios, é tarefa complexa estabelecer limite claros entre as tendências. De modo geral, entretanto, tanto russos quanto tchecos procuram enfatizar aspectos funcionais da linguagem e buscam, sobretudo na lingüística, o apoio para suas abordagens textuais.

No campo da literatura, porém, aparece uma primeira diferença: enquanto os formalistas russos esforçam-se por impor seus métodos de análise à

Teoria da Literatura, a primeira fase do Círculo acredita que tal relação, se não passa de um engano, representa um estudo pouco produtivo, pois, segundo crêem, nem toda manifestação literária se relaciona com a lingüística ou com seus objetivos. Essa diferença de opinião surge, ademais das diferenças intrínsecas a estes movimentos, simultaneamente a outros debates da época acerca 1) da Estética Idealista, tal como a desenvolvem Benedetto Croce, por exemplo, as quais conferem à recepção de obras literárias de uma obra um caráter místico e transcendente, e 2) das teorias de análise imanente, tais como o *New Criticism*, já citado, que dominam o cenário crítico-literário de então.

Ao largo destas discussões, todavia, já em 1929, o Círculo formula uma premissa que se revela mais relevante para o presente estudo. De acordo com essa formulação, uma concepção de caráter mais propriamente funcionalista deve permitir relacionar os fatos isolados, tais como obras literárias, com a finalidade de explicar os sistemas aos quais correspondem. Desta forma, é possível reconstruir sistemas literários sempre em relação a textos concretos (por exemplo, quando relacionamos o Renascimento italiano com Michelangelo, ou o Classicismo alemão com Goethe). Segundo este princípio, não é nunca possível conhecer um *corpus* literário de modo pleno, mas é possível assimilar o sistema a que ele corresponde, o que explica — ou justifica —, em parte, a redução do estudo da Literatura a escolas ou movimentos. A esta altura, há já a compreensão declarada de que existe uma língua literária que se diferencia da língua comum graças à sua *finalidade*, vale dizer, à sua *função*, considerando que a língua literária, em primeiro plano, e a obra, em último, dão a conhecer, até um ponto, a expressão da vida, da cultura e do conjunto de uma civilização.

Subjaz a esta proposição a importante conceituação da obra literária enquanto *estrutura funcional*. Este posicionamento representa um avanço sobre os precedentes, pois associa a análise literária a aspectos sociológicos de uma maneira nova, já que incorpora a idéia de uma evolução geral de valores sociais. A literatura, por esta perspectiva, não é influenciada apenas pela série literária, como postulam os formalistas, mas também, e principalmente, por valores culturais que se modificam no tempo. A obra literária tem resgatada aqui sua dimensão histórica.

O amálgama do encontro destes e outros conceitos dos estruturalistas tchecos reunidos a idéias de autores hermenêuticos resulta no surgimento do que hoje

é conhecida como Escola de Constança (*Konstanzschule*). Segue abaixo o detalhamento destas principais influências.

### 1.1.1- Hans Georg Gadamer

Gadamer, fonte de Jauß, recebe, ele mesmo, marcada influência de Edmund Husserl e de Martin Heidegger, de quem foi aluno. Em suas teorias acerca da Hermenêutica, Gadamer formula algumas das principais premissas que balizam, mais tarde, o desenvolvimento da Estética da Recepção. Além do mais, sua obra *Verdade e Método*<sup>4</sup> origina uma das mais intensas reflexões hermenêuticas na Teoria Literária alemã em sua época.

É justamente nesta obra que o autor retoma importantes pressupostos da Fenomenologia, o que denuncia a influência principalmente de Husserl, a fim de formular um método alternativo para a Hermenêutica que avance para além das abordagens do materialismo dialético e de outros postulados marxistas então em voga. Os resultados de seus esforços representam um progresso em relação a estas teorias e às de caráter sociológico, comuns nas décadas anteriores.

Uma das afirmações mais contundentes de *Verdade e Método* reivindica à natureza lingüística da interpretação o mérito de possibilitar aos homens a faculdade do inter-relacionamento. A comunicação, então, por esse ponto de vista, só é possível a partir da mediação de um sistema lingüístico, portanto, simbólico.

Deste modo, ele enfatiza a existência e funcionamento de um processo em que a pré-determinação de um sistema lingüístico e a participação que nele têm os indivíduos encontra-se essencialmente integrada. Desta forma, a interação das pessoas, isto é, o processo de comunicação, e em sentido ulterior, sua relação com o mundo, só se torna possível a partir da mediação de um sistema simbólico. Tal idéia vem de encontro às idéias semióticas que paralelamente Mukařovský desenvolve no mesmo período em relação à obra de arte, como se trata mais adiante.

O próprio processo hermenêutico, portanto, refere-se, muito mais ao acontecimento em si do que à sua compreensão ou à sua interpretação propriamente

---

<sup>4</sup> GADAMER, Hans. *Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr, 1990. No Brasil: \_\_\_\_\_. *Verdade e Método*. 3.ed. Petrópolis: Cultrix, 1999.



dita, pois se desenvolve sempre de maneira peculiar e inserido em um conjunto cultural de tradições e normas. Assim, a compreensão (a interpretação) é determinada por este complexo sistema de influências.

Por este viés, Gadamer entende que ao momento histórico vivido pelo interpretante pertence a maior carga para a atribuição de um significado (*Bedeutung*), que é a chave para toda e qualquer compreensão. Entende igualmente que somente o contexto, os pré-conhecimentos que cada pessoa traz consigo, juntamente aos meios que fazem a vida possível e que articulam o homem com o mundo, são, combinados, capazes de fazer a compreensão emergir.

Este conjunto de pré-conhecimentos necessários ele chama *pré-conceito* (*Vorurteil*). Esta definição, longe de evocar as nuances negativas da tradição iluminista, refere-se à capacidade interpretativa, do sujeito interpretante, pré-construída ao longo de sua vida e de sua instrução, e que é usada para se conhecer o novo. Pode, ainda, neste processo dinâmico, ser adaptada e corrigida, se necessário. Neste sentido, os pré-conceitos convertem-se em uma força produtiva no processo da compreensão.

Nesta perspectiva, então, o processo de cognição/interpretação, para acontecer, passa por estágios de contextualização e antecipação. Esse processo recebe a designação de *circulo hermenêutico*. Ora, é particularmente interessante a maneira como, para Gadamer, os pré-conceitos ajudam a determinar um significado: a experiência pré-existe à significação ao mesmo tempo em que a significação trá-la para compor o significado. Isso, em termos de interpretação, ou da leitura de um texto, pode ser entendido como a existência de antemão, quase sempre de maneira inconsciente, da formulação de uma intenção<sup>5</sup> do leitor em relação ao texto, ou, como também é possível chamá-lo, de um projeto de leitura *a priori*.

Assim, não é possível ler um texto sem um pré-projeto que se revisa e se reestrutura continuamente, e que revisa as já realizadas revisões em um processo de meta-análise permanente. Cada revisão resulta em parâmetros de um novo pré-projeto de leitura. Além disso, nas contínuas reformulações desse projeto de leitura, há um acionamento constante de 1) textos tradicionais que compõem o repertório social e particular de cada leitor e de 2) novas interpretações pelas quais passam o texto com o qual se depara o intérprete, mas também os textos de seu repertório

<sup>5</sup> Compare-se com a discussão de Mukařovský acerca da *intencionalidade* apresentada mais adiante.

diante do confronto com o novo texto. Trata-se, portanto, de um processo dialético e dialógico. Através da análise do processo de leitura de um público, é possível alcançar, sempre e recorrentemente, o presente e a cultura de uma dada sociedade.

A combinação destes diferentes fatores em um quadro de referências fora do qual não é possível haver compreensão, entretanto, não é um conceito novo. Já Hegel, no século XIX, faz corrente essa idéia sob o nome de *horizonte de expectativa*. Entretanto, a formulação gadameriana do conceito assume outros contornos: para este autor, o horizonte de expectativas é o que se pode depreender a partir de um ponto de vista, isto é, um ponto de partida do processo hermenêutico.

### 1.1.2- Roman Ingarden

É na fenomenologia da obra literária que se desenvolvem conceitos de que se valem mais tarde Mukařovský e os praticantes da Estética da Recepção. Aluno de filósofos de destaque como Twardowski e Husserl, Roman Ingarden foi um expoente da filosofia em sua própria época. No início dos anos 1950, demonstra afinidade com as correntes idealistas, mas ele mesmo define seu trabalho como um Realismo de base fenomenológica.

Seu conceito de *concretização* é fundamental para o posterior desenvolvimento dos estudos recepcionais. Para Ingarden, “a concretização corresponde à realização, por parte do leitor, dos aspectos esquematizados, resultantes do modo nem sempre plenamente organizado — mas jamais imperfeito ou incompleto — como o mundo ficcional se apresenta a ele”<sup>6</sup>.

Desta definição podemos deduzir idéias importantes do autor. Em primeiro lugar, ele reconhece o texto como uma estrutura esquemática (*schematische Ansicht*) com, portanto, lacunas, com ocos. A tais buracos ele chama de pontos de indeterminação (*Unbestimmtheitsstellen*). Longe caracterizá-los como falhas, no sentido negativo da palavra, tais vazios derivam da própria incapacidade da narrativa de abarcar, na qualidade de elemento de representação (*Darstellung*) do mundo,

<sup>6</sup> INGARDEN. Roman – Konkretization und Rekonstruktion. In: WARNING. Rainer *Rezeptionsästhetik*. München: Wilhelm Fink. 1975. pp. 42-70. Citação p. 61.

todos os aspectos da realidade em sua estrutura. Desta forma, é natural, por vezes desejável, a existência destes espaços vazios.

Com isso, Ingarden dá um passo além em relação às abordagens da representação pois ele localiza as condições da criação na própria obra literária, e não anteriormente a ela, justamente pela existência dos pontos de indeterminação. Segundo postula, a obra possui uma estrutura que permite que se a considere como tal, a partir mesmo da consideração da existência física do texto.

Assim, ele considera diversos planos da existência de um texto. O primeiro nível é o físico, manifesto através da substância fonético-grafêmica. Considera como segundo nível, o das unidades de significado, que ele identifica como sendo as frases e os conjuntos de frases. No terceiro nível, chamado de Nível Esquemático (*schematische Ansicht*), os elementos do texto são apresentados esquematicamente e podem assumir diferentes caracterizações. Finalmente, o nível quarto é o da concretização realizada pelo leitor. Este nível existe apenas durante a leitura, na consciência do leitor e representa a realização plena de uma leitura.

Em alguns níveis, principalmente no terceiro e no quarto, há pontos de indeterminação que são mais ou menos preenchidos pelo leitor de forma involuntária e inconsciente durante a leitura. Nos níveis mais concretos do texto, os pontos de indeterminação podem ser localizados onde não é possível, a partir dos dados fornecidos pela narrativa, conferir uma característica a algo ou a alguém. Para Ingarden, os pontos de indeterminação são essenciais à obra de arte pois, ao preencher os vazios esquemáticos deixados pela obra, instaura-se um diálogo entre ela e o leitor.

Ora, se a obra literária contém, em sua estrutura, pontos de indeterminação que são concretizados por um leitor durante a leitura, então a obra em si só pode ser considerada a soma de todas as suas concretizações (leituras). É possível nuançar esta afirmação de Ingarden, levando-a para a área da tradução literária. Se a obra literária compõe-se da soma de suas concretizações, então as traduções, elas próprias concretizações do indivíduo tradutor, viabilizam a multiplicação deste processo e maximizam o potencial de significação, vindo a comporem, elas próprias, concretizações válidas para compor a *totalidade da obra*, além do fato de o texto traduzido converter-se no registro escrito de uma concretização, a do tradutor.

Para este autor, a concretização, é, em parte, sugerida pela ação exercida pelo texto, ou seu efeito (*Wirkung*); em parte, é também uma tendência natural do leitor de suavizar as diferenças e fazer generalizações. Ao realizar a concretização, o leitor lança mão de seu conhecimento prévio, como na formulação de Gadamer, o que o ajuda a visualizar e entender o que não foi dito pelo autor, ou o que foi por ele apenas sugerido. Nesta tarefa de ler nas entrelinhas, o leitor realiza um trabalho de co-criação da obra literária. Não obstante, para Ingarden, o leitor apresenta-se ainda como uma instância exterior ao texto.

### 1.1.3- Jan Mukařovský

Mukařovský desenvolve suas teorias principalmente no campo da estética da obra de arte, incluindo-se aí, também, a obra literária. Ele focaliza essencialmente a problemática do autor e da obra e é ele quem vai, de forma incisiva, redefinir o conceito de função, aproximando esse conceito do de autor enquanto sujeito histórico.

Suas formulações acerca da *função* se dão primordialmente a partir do ponto de vista do sujeito. Função, para este autor, é uma forma de auto-realização do sujeito frente ao mundo, uma forma de relação com ele. Portanto, a obra tem uma função em si mesmo, mas é o sujeito que lhe confere esta funcionalidade, a qual é caracterizada por uma *intencionalidade*.

A *intencionalidade*, no domínio da arte, como propõe o autor, converte-se pois em um movimento semântico através do qual o receptor atribui um sentido a uma obra, mesmo que seus elementos constituintes pareçam estar em completa dissonância. Não obstante, a obra manifesta também aspectos não planejados que o leitor, entretanto, pode tomar como intencionais. De qualquer forma, é poder do leitor decidir se aceita ou não tais traços como manifestações intencionais do autor. Por isso mesmo o leitor deve procurar sempre manter um equilíbrio entre intencionalidade e não-intencionalidade na leitura da obra.

Ciente deste processo, o escritor leva em conta, no momento da criação, o leitor que provavelmente lerá a obra, um *leitor pretendido*. Por outro lado, para o leitor, a existência da obra implica que ela é sempre a manifestação de um autor. Por

este artifício, tanto autor quanto receptor encontram-se implícitos na obra e se confundem com sua intencionalidade. Iser estabelece mais tarde idéias semelhantes em sua formulação do conceito de leitor implícito.

O fator mais importante da obra de arte para Mukařovský, entretanto, é o seu caráter signico. Desde esse ponto de vista semiológico, para ele, a obra literária é preponderantemente comunicativa, como é da natureza do signo. Por ser signica e comunicativa, pressupõe-se a existência de um sistema mínimo com emissor, mensagem e receptor. Entretanto, para fugir de um reducionismo, ao resgatar para a obra de arte seu caráter comunicativo ele não a nega enquanto signo autônomo. Desta forma, reconhece a instauração de uma tensão dialética que, em última análise, é a responsável pela transformação do objeto artístico em objeto estético pela ação da própria consciência do sujeito a qual, entretanto, está mergulhada em uma intersubjetividade, uma consciência coletiva que determina a individual. O seu valor estético, portanto, varia no tempo, gerando manifestações de aceitação e de rejeição.

Pressupõe-se também aqui a existência de uma rede de vazios esquemáticos que são *lidos* mediante a instauração de um processo de significação que, por ser dinâmico, já que a intencionalidade varia segundo o sujeito, leva à conclusão de que um mesmo artefato artístico pode resultar em diferentes objetos estéticos.

As principais contribuições de Mukařovský que influenciaram os teóricos da Estética da Recepção e que são importantes para o desenvolvimento deste trabalho são: 1) Situar a arte em seu contexto social e considerá-la a partir de uma visão semiológica e, portanto, comunicativa e 2) vincular a literatura ao público.

#### 1.1.4- Felix Vodička

Entre 1933 e 1941, aproximadamente, Felix Vodička dedica-se a estudos de caráter comparatista, principalmente entre as literaturas tcheca e a francesa, sempre através de um enfoque preponderantemente psicológico. Entretanto, é a partir de seus estudos *A história da recepção das obras literárias*, de 1941, e *A concretização da obra literária*, de 1942, que se vislumbra a sua mais importante contribuição para o desenvolvimento posterior da Estética da Recepção.

O autor propõe um estudo da recepção de obras literárias como uma área especializada dentro da História da Literatura. Esta proposição é elaborada a partir de uma concepção eminentemente semiótica do objeto artístico. Isso quer dizer que considera a obra literária desde sua variabilidade ou, em outras palavras, de sua constante mutação em relação às normas vigentes. Disto resulta que ela está ligada também à constante mudança de sua função e à mudança das avaliações que sofre tal como preconiza, com um caráter mais amplo, Mukařovský em relação à obra de arte.

O objetivo de Vodička é relativizar e reconfigurar as normas literárias vigentes para cada período pelos quais passam as obras literárias. Para isso, ele também parte do conceito de concretização.

Para Vodička, porém, diferentemente de Ingarden, a concretização depende do código introjetado pelo leitor, isto é, pelo conjunto de vivências sócio-culturais, pelas leituras anteriores, e, inclusive, pelo idioma falado por ele. A concretização, portanto, está sujeita a mudanças de acordo com muitas variáveis: mudança do conhecimento prévio, mudança da concepção ideológica, mudança de sistema literário, mudança de *Weltanschauung* do leitor, mudança de código lingüístico e de todas as sub-variantes implicadas nessa alteração. O traço comum entre Vodička e Mukařovský é então que ambos revelam um aspecto semiótico da obra literária.

Entretanto, não é apenas a variação do código lingüístico, tal como propõe Vodička, que oferece uma base sólida e suficiente para sustentar um estudo de tradução literária, embora ela seja particularmente interessante, se considerada contra o pano de fundo da seguinte frase, atribuída a Heidegger e comentada por Gadamer em *Verdade e Método: A língua pensa o homem (Die Sprache denkt den Mann)*. O raciocínio que se esconde por trás desta máxima é claro: o homem é um produto de sua forma de pensar a qual, a seu turno, limita-se às possibilidades recursivas de seu idioma. Sua percepção do mundo e suas reflexões chegam até os limites permitidos por seu código de comunicação. E, portanto, em certa medida, por ele determinado.

Vodička anseia uma reconstrução da ordem hierárquica de normas vigentes em cada um dos períodos pelos quais a obra literária passa, isto é, pelo estudo das diferentes concretizações ou diferentes leituras a que a obra é submetida ao longo de sua existência histórica. Esta idéia de reconstrução se parece com a que

mais tarde formula Jauß, já na vigência das teorias da Estética da Recepção, chama de restauração do horizonte de expectativa do leitor.

Para Vodička, o autor é uma unidade da estrutura do texto, não um ser psico-físico mas uma entidade estrutural, uma função do texto. Essa instância estrutural é o resultado de diferentes criações pelas quais a obra passa no decorrer da história. Em suas formulações, Vodička demonstra pois claramente ter assimilado e reformulado idéias originalmente de Mukařovský e de Ingarden. De Mukařovský toma a concepção semiológica do signo lingüístico e a temática do conflito de automatização e desautomatização e o conceito de estrutura como uma série de elementos organizados em torno de uma dominante. De Ingarden, o conceito de criação e de atualização/concretização. Entretanto, Vodička aproxima-se mais de Mukařovský e localiza as condições da criação em sociedade e, assim, a sociedade é quem decide o que é literário e o que não é. É a sociedade que considera um dado elemento como objeto estético.

A comunidade leitora nem sempre determina que um texto seja literário ou não. Vodička focaliza o aspecto pragmático do que denominou “circuito comunicativo literário”, levando em conta que sua idéia de contexto faz referência ao sistema normativo de valoração. Nem todas as concretizações de uma mesma obra podem ter o mesmo valor, a grande maioria nem mesmo está ao alcance do crítico. Na teoria de Vodička, o crítico exerce uma função fundamental porque as criações artísticas são as únicas das quais temos documentos e porque o crítico literário é o que insere a obra na sociedade como artefato literário.

Nos aspectos acima abordados, Felix Vodička é quem melhor sintetiza compreensão do pensamento estruturalista em sua última etapa, o que lança as bases mais importantes para que se compreenda o que é e quais são os postulados da Estética da Recepção.

Em sua última fase, que compreende aproximadamente o período de 1938 a 1948, o Estruturalismo adquire contornos mais fenomenológicos, o que serve para aproximar as idéias dos autores acima dissertados. Neste período, e graças a esta maior influência do pensamento fenomenológico, passa-se a discutir problemas de natureza mais semiológica tais como *função*, *norma* e *valor*. Também insere-se mais contundentemente nas discussões do período a problemática da evolução da história

literária, principalmente a partir da recepção das obras literárias, sobretudo na formulação de Vodička e Ingarden.

A maior contribuição destas correntes teóricas, entretanto, é a remissão da obra literária de sua condição de objeto significante para a de objeto significador, ou, em outras palavras, o resgate de sua comunicabilidade. Deste modo, olhar a obra de arte — e a obra literária — como elemento de um processo de comunicação, importa em ampliar os mecanismos de análise literária. A obra não é mais o centro inequívoco do processo, nem esconde em si os seus significados.

## 1.2- A Estética da Recepção

A partir deste ponto manifestam-se os professores da Universidade de Constança, procurando sobretudo preencher uma parte do vazio metodológico que as discussões precedentes abrem. Desde meados dos anos sessenta, autores como Jauß, Iser, W. Preisendanz, J. Striedter e M. Fuhrmann reúnem-se em torno da publicação *Poética e Hermenêutica (Poetik und Hermeneutik)*, uma das mais importantes do período no âmbito da Teoria da Literatura. As idéias destes autores circulam nos meios acadêmicos europeus, causando as mais diferentes reações. As questões levantadas por estas discussões hermenêutico-filosóficas, desembocam, na Alemanha, no questionamento de qual seja o papel da literatura e sua finalidade.

Desde este período, é possível distinguir diferenças de pensamento entre Jauß e seu colega Iser, que podem ser chamados de *Efeito da recepção hermenêutica: história da recepção e do efeito (hermeneutische Rezeptionseffekt: Rezeptions- und Wirkungsgeschichte)*, no caso de Jauß e *Efeito da ação hermenêutica (hermeneutische Wirkungseffekt)*, no caso de Iser. Os detalhes do pensamento de cada um seguem abaixo.

### 1.2.1- Hans Robert Jauß

Romanista, Jauß é quem primeiro questiona publicamente a História da Literatura e seu papel em famosa conferência em 1967, a qual, mais tarde, publicada



sob o título de *História da Literatura como provocação à Teoria da Literatura*<sup>7</sup>, converte-se em um dos textos básicos da Estética da Recepção. Neste texto, e em outros depois dele, Jauß esforça-se por recuperar o que ele chama de historicidade da obra literária.

Para dar conta desta tarefa, ele procede à formulação de um conceito de *horizonte de expectativas* que difere substancialmente da concepção de Ingarden e da de Gadamer. Para este último, mais ligado à questão da interpretação hermenêutica, *horizonte de expectativas* designa o que se depreende a partir de um ponto de vista, ou seja, é um parâmetro que serve de ponto de partida para o processo hermenêutico. Diferentemente, Jauß entende este *horizonte* como um limite dentro do qual uma dada obra é recepcionada e compreendida em sua própria época e espaço, e que, até certo ponto, a condiciona. Nesse sentido, o autor associa o aspecto evolutivo, portanto histórico, da obra literária a aspectos estéticos.

Recuperar a historicidade da obra literária, isto é, recuperar sua recepção, implica, portanto, em considerá-la a partir de seus múltiplos efeitos (*Wirkungen*), identificados ao longo do tempo. A partir da análise destes efeitos, segundo o autor, é possível determinar qual é a *distância estética* que a obra adquire ao longo do tempo em relação ao público. Este conceito refere-se ao intervalo temporal existente entre obra e horizonte de expectativas do leitor, o qual pode ser maior, menor, mudar com o tempo, desaparecer e reaparecer, dependendo da conjuntura de muitos elementos que se inserem, a seu próprio turno, na perspectiva temporal e específica de cada fase histórica.

Assim, determinar a distância estética da obra só é possível contrapondo-a ao seu sistema literário ao “*background* das obras cujo conhecimento o autor pressupunha explícita ou implicitamente no público, quando, então, é possível verificar que função ele desempenhou e, principalmente, o que contradisse ou questionou na ocasião”.

Jauß também recupera o conceito dos formalistas Tynjanow e Schklowski, reformulados por Mukařovský, de que válida é a obra que contraria a percepção usual do leitor. Nesse sentido a tradução oferece uma via importante ao

<sup>7</sup> JAUSS, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz GmbH, 1967. No Brasil: \_\_\_\_\_. *A história da Literatura como provocação à Teoria Literária*. trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. Série Temas. V. 36.

incorporar à experiência do leitor elementos estranhos à sua percepção usual tais como processos narrativos de vanguarda, recursos lingüísticos inovadores ou, mais obviamente, elementos de uma realidade desconhecida do público leitor ou que o conhecimento dela paute-se pela imposição de estereótipos.

Na tentativa de organizar uma abordagem metodológica que parta destas considerações iniciais, Jauß formula sete teses, as quais são formuladas de modo que as quatro primeiras funcionam como pressupostos para as três últimas

Em sua primeira tese, Jauß afirma que a História da Literatura tem um caráter histórico, evolutivo, observável na experiência das obras literárias com seus leitores e no caráter dialógico que se instaura entre eles. Em outras palavras, Jauß afirma que é no processo recepional que se manifesta o caráter histórico da literatura. O autor esclarece melhor este tópico em sua análise de *Ifigênia em Táuride*, de Goethe. Da comparação da recepção que esta obra teve à época de sua publicação e de épocas posteriores, Jauß conclui que há o delineamento de uma evolução histórica. Em sua própria época, ela motiva um alargamento do horizonte de expectativas do leitor; mais tarde, porém, converte-se em referência de padrões estéticos do classicismo, o que inibe seu poder de transformar, pelo estranhamento, as expectativas do leitor.

Na segunda tese, Jauß afirma que o horizonte de expectativas do leitor é determinado, em primeiro lugar, por seu conhecimento das normas ou da poética imanentes a um gênero literário. Aqui se percebe claramente a influência de Gadamer e de seu conceito de *pré-conceito* e *pré-projeto* de leitura, bem como as discussões dos formalistas e estruturalistas acerca do valor estético da obra de arte. Em segundo lugar, pelo estabelecimento de relação implícita com obras conhecidas do meio histórico-literário. Subentende-se aqui que, além de manter um diálogo com o público receptor em geral, a obra também se encontra inserida em um contexto no qual ela responde às colocações, proposições, vácuos e provocações do sistema literário em que emerge. Finalmente, em terceiro e último lugar, é pela oposição dinâmica entre ficção e realidade, na qual uma serve de parâmetro para considerar a outra, que o leitor também encontra base para compor um quadro mais completo de seu horizonte de expectativa.

A terceira tese prevê que o valor artístico de uma obra de arte é determinável através do horizonte de expectativas do leitor e da obra. Quanto maior

for a ruptura e a inovação da obra, ou seja, quanto maior for a distância estética entre o horizonte da obra e o horizonte do leitor, maior será o seu valor estético. Esta formulação é uma extensão da tese anterior, já que a ruptura e o estranhamento só encontram as condições necessárias para ocorrer contra o pano de fundo das normas e poéticas vigentes. Deste modo, o conhecimento detalhado do sistema literário em que uma obra aparece é fundamental para compreendê-la. A formulação de *distância estética* implica em três etapas: a *poiesis*, a *aisthesis* e a *katharsis*.

A *poiesis* define-se como o prazer estético ligado à obra e à sensação do leitor de se sentir co-autor da obra. No caso do tradutor, a *poiesis* assume uma dimensão mais concreta pois, de fato, ele torna-se co-criador na reescritura do texto em seu próprio idioma. Outro estágio é a *aisthesis*, que representa a renovação da percepção do leitor do mundo em que vive. Daí nasce, portanto, a natureza do valor da obra literária para o público receptor tal como antes formula Mukařovský. Finalmente, a *katharsis* é o ponto onde o horizonte do leitor se amplifica, o que leva ao aumento de seu repertório perceptivo e transforma-se em uma motivação que o impele à ação.

A *katharsis*, que reforça a função comunicativa da obra literária, em muito depende do processo de identificação desta com o leitor. Jauß faz a seguinte categorização de modalidades de identificação<sup>8</sup>: 1) *identificação associativa*, que é uma espécie de jogo associativo, como o nome já diz, entre leitor e texto; 2) *identificação admirativa*, a qual predispõe o leitor à adoção de modelos; 3) *identificação simpatética*, que leva o leitor a associar e sobrepor as ações da narrativa e das personagens às suas próprias; 4) *identificação catártica* é aquela em que o leitor introjeta o processo de assimilação e é levado a refletir sobre os fatos que deste processo se desencadeiam; e, finalmente 5) a *identificação irônica* é aquela em que a identificação é ironizada ou refutada.

Na quarta tese o autor afirma que um texto só é compreendido quando se compreende a pergunta para a qual ele é a resposta, o que novamente ressalta o caráter comunicativo da obra literária e expõe a dialética na qual ele formula sua teoria. A compreensão, tal como entende Jauß, surge do que ele chama de fruição

<sup>8</sup> cf. também a síntese realizada em FLORY, Sueli Fadul. *Texto, contexto e metatexto. O papel catalizador de leitor no discurso ficcional de José Saramago e David Mourão-Ferreira*. Tese de livre-docência. Assis: Faculdade de Ciências e Letras (UNESP), 1994. p. 19.

compreensiva (*verstehendes Genissen*) e de uma compreensão fruidora (*genissendes Verstehen*), ou seja, a compreensão implica em fruição estética que, deste modo, varia no tempo.

Reconstruir o horizonte de expectativas do leitor, isto é, o processo de comunicação instaurado entre a obra e o público, significa buscar a pergunta à qual a obra respondeu. A pergunta que se procura, portanto, não se encontra no horizonte original da obra na medida em que este horizonte histórico encontra-se englobado pelo horizonte da atualidade. É possível estender essa conclusão de Jauß também para a análise da tradução literária, observado o contexto de interculturalidade em que ela ocorre. Assim, considerando que tanto o grande público leitor, via leitura de resenhas e críticas publicadas, quanto o tradutor, através da sua própria atividade e envolvimento íntimo com o texto, assimilam os horizontes contextual e intrínseco do texto-fonte, é possível também considerar que, pelo menos em parte, o horizonte do público receptor de uma tradução engloba o horizonte do original.

Desta forma, configura-se a quinta tese, segundo a qual a literatura tem caráter evolutivo e, portanto, um aspecto diacrônico. A recepção de uma obra literária opera-se nesta dimensão, daí podermos falar em *historicidade* da obra literária.

Entretanto, na sexta tese Jauß recupera também sua dimensão sincrônica, pois são estes os cortes que permitem ao leitor conhecer o efeito de uma obra em uma época determinada, os quais, considerados em perspectiva diacrônica, evidenciam sua evolução.

A sétima tese demonstra que a tarefa da história da literatura, portanto, apenas se efetiva quando ela for considerada como uma história específica em relação à história geral, isto é, importa não apenas encontrar a articulação dos diferentes efeitos produzidos (corte sincrônico) em uma perspectiva evolutiva (corte diacrônico), mas também em definir seu lugar no contexto *lato sensu* das atividades humanas.

Além das sete teses, Jauß afirma também que os elementos necessários para se medir uma recepção encontram-se dentro do sistema literário. A recepção depende, pois, do repertório do leitor. Posto de outra maneira, a recepção depende não só dos textos que compõem este repertório, mas também da maneira como tais

textos são entendidos em seus aspectos composicionais, formais e temáticos e também o papel da linguagem neste contexto.

### 1.2.2- Wolfgang Iser

Assim como Jauß, o anglicista Wolfgang Iser participa ativamente das discussões relativas ao aparecimento das abordagens recepcionais com contribuições efetivas no campo teórico. Entretanto, enquanto Jauß ocupa-se da recepção, processo depreensível ao longo de um intervalo de tempo maior, Iser reflete mais demoradamente acerca dos efeitos (*Wirkungen*) produzidos pelo diálogo da obra e do leitor.

O desenvolvimento de seus pressupostos teóricos é feito ao longo dos anos e publicadas naquelas que são ainda hoje suas obras mais conhecidas e importantes: *O leitor implícito*<sup>9</sup>, *A estrutura de apelo dos textos*<sup>10</sup>, *O processo da leitura*<sup>11</sup>, *O fictício e o imaginário*<sup>12</sup> e *O ato de ler*<sup>13</sup>. Nestes textos, o autor defende, como outros, a tese de que a obra literária é comunicativa desde sua estrutura; entretanto, as reações do receptor são determinadas, em parte, pela estrutura do próprio texto.

Iser faz, principalmente com a publicação de *O leitor implícito*, uma importante distinção. De um lado ele identifica o leitor que chama de *explícito*, cuja existência é depreensível fora dos limites da obra literária e é, portanto, real. O leitor externo corresponde ao público receptor da obra, definível social e historicamente. De outro lado, aparece o seu conceito inovador da existência de um leitor implícito, cuja existência é assinalável inserida na esfera da narrativa.

O parentesco desta definição de Iser com a idéia estruturalista de *narratário*, principalmente na formulação de Gérard Genette, é apenas aparente.

<sup>9</sup> Iser, Wolfgang. *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: 1972. Versão mais popular no Brasil: \_\_\_\_\_. *The implied reader*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. s/d.

<sup>10</sup> \_\_\_\_\_. "Die Appellstruktur der Texte". In: Op. cit. pp. 228-52.

<sup>11</sup> \_\_\_\_\_. *Der Lesevorgang*. In: Op. cit. pp. 253-76.

<sup>12</sup> \_\_\_\_\_. *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a/M: Suhrkamp. 1991. No Brasil: \_\_\_\_\_. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ. 1996.

<sup>13</sup> \_\_\_\_\_. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Wilhelm Fink Verlag. 1976. No Brasil: \_\_\_\_\_. *O ato da leitura*. trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34. 1996. 2 volumes.

Enquanto o narratário estruturalista é um elemento inerente à narrativa na medida em que se converte na manifestação de uma alteridade do narrador, portanto em uma instância interna e limitada ao texto, o conceito de *leitor implícito*, na estética do efeito de Iser, designa uma *função* da leitura, que é por ela desencadeada e que prevê pois um diálogo do texto com o leitor. Tal função da leitura, afirma o autor, abrange as operações do pensamento exigido por um texto para uma recepção adequada. O conceito define-se, então, no entrecruzamento das operações cognitivas necessárias para a realização da leitura e dos fundamentos textuais provocadores de tais operações. Transforma-se em um quadro descritivo geral para a forma consciente na qual todas as realizações individuais de um texto ficcional se realizam, o que envolve processos de antecipação e retrospectão, lembrando bastante os pré-projetos de leitura de Gadamer. O leitor implícito existe, pois, dentro de um processo de comunicação intersubjetiva que não sugere imediatamente uma percepção de temporalidade, mas que inegavelmente se desenvolve nela.

Esta afirmação aproxima as teses de Iser da tentativa de resgate da historicidade da obra literária de Jauß. Além disso, da discussão destes conceitos torna-se evidente a existência de uma diferenciação entre *horizonte explícito* da obra literária, que se refere ao leitor, e o *horizonte implícito*, portanto circunscrito à obra e de cunho interliterário, conceito formulado pela primeira vez pelo fenomenologista Husserl.

A leitura, tomada aqui em sua acepção comunicativa, é entendida como processo de interação entre o texto e o *imaginário* do leitor. Ao discutir qual seja o conceito de imaginário, Iser procede a um nuanceamento segundo o qual aloca o mundo em si na esfera da realidade, sem discutir a questão de sua tangibilidade. Em um estágio além está a ficção, que ele define como o campo da mentira e de processos similares por excelência. O nível seguinte é o campo do imaginário propriamente, o domínio do sonho, do divagar e da alucinação e, portanto, das atividades criativas do homem. Assim definido, o papel do imaginário — ou da imaginação —, para a concretização de um texto, adquire nova importância e surge principalmente do conceito de *vazios textuais* (*Leerstellen*), que Iser formula a partir dos pontos de indeterminação de Ingarden.

Para este último, os pontos de indeterminação resultam, como visto, do aspecto esquemático da obra literária e de sua conseqüente indeterminação. Assim,

apresenta ao leitor uma necessidade de complementação a que ele chama concretização. Para Iser, entretanto, a leitura existe na tensão dialética entre a necessidade de ilusão do leitor, isto é, o apelo à sua imaginação, bem como de identificação por parte do leitor (o que implica na satisfação do horizonte de expectativas) e a quebra dessa ilusão, quando, então, ocorre a ruptura do horizonte de expectativas do leitor.

Assim, os vazios textuais sobre os quais disserta Iser são, como ele mesmo define, relações não-formuladas que organizam as estratégias do texto e apontam ao leitor as necessidades de integração exigidas pelo texto. Os vazios podem também ser entendidos como posições (lacunas) entre os elementos textuais cujos relacionamentos uns com os outros devem ser esclarecidos através da formulação de hipóteses por parte do leitor.

Juntamente à formulação dos vazios textuais Iser apresenta também o conceito de *negação*, isto é, um tipo de vazio que organiza o repertório do texto através da supressão da presença do elemento conhecido do leitor. Entretanto, esse procedimento não elimina o elemento conhecido, senão que o evoca, condiciona sua existência *in absentia*.

Nesta consideração, o texto, para Iser, apresenta-se na tensão de duas atividades: 1) escrever, de prover a narrativa de elementos e 2) não escrever, isto é, deixar espaços vazios para serem preenchidos pelo leitor. Assim entendida, a leitura de um texto literário transforma-se num processo criativo, pois o leitor preenche os espaços vazios com sua imaginação. Sob a ótica dessa experiência de leitura, a literariedade de um texto funciona como um espelho a refletir as experiências do leitor, como inicialmente propõe Gadamer, mas em uma disposição própria, peculiar e por si determinada. É evidente que, neste processo, o autor é capaz de influenciar a imaginação do leitor, de estabelecer parâmetros pelos quais ela se desenvolve, mas ele não pode de modo algum determinar o processo como um todo. Assim, do leitor é a tarefa de preencher os vazios do texto. E, pois, na conjuntura dos processos de dedução e indução, na troca entre texto e leitor de *inputs* e *outputs*, que emerge para o leitor o significado do texto.

Deste modo, todo texto possui uma estrutura que guia o leitor na complexa tarefa de preencher um vazio textual. Essa estrutura sugere ao leitor uma concretização, apela a determinados elementos de seu repertório e guia sua

percepção em uma direção. Funciona aqui uma analogia: tal como uma partitura musical, o texto estabelece todos os elementos necessários para a sua execução, o que não quer em absoluto dizer que sequer duas performances da mesma partitura sejam iguais, muito embora a melodia, a harmonia, as indicações expressivas, a peça musical enfim, seja rigorosamente a mesma. O leitor busca, na estrutura completa da obra, os elementos que ofereçam uma relação entre os vazios e o todo da obra a fim de compreendê-la em sua totalidade, mesmo não havendo garantias de que isso seja possível e mesmo, de fato, não o sendo.

A concretização, portanto, muito além de simplesmente ser o preenchimento dos vazios do texto com os pré-conceitos do leitor (Gadamer, Ingarden), transforma-se com Iser em uma forma de filosofia (*Gestalt* da literatura. O termo *Gestalt*, tomado de empréstimo da psicologia, reforça bastante a visão da literatura enquanto uma atividade sistêmica, pois designa uma estrutura, uma configuração ou padrão de fenômenos físicos, biológicos ou psicológicos integrados de maneira a constituir uma unidade funcional com propriedades não derivadas das partes. Entretanto, no texto literário, a *Gestalt* não representa o resultado final, mas um estágio configurativo da obra e leva o texto a criar uma impressão de ilusão ou de escapismo da realidade.

O autor reconhece, portanto, a importância de se levar em conta não apenas a obra em si e suas estruturas internas, mas também as reações do leitor no processo de interação com ela.

Estendendo a discussão de Jauß acerca do prazer da leitura, Iser afirma que ler só resulta em prazer quando evoca a imaginação do leitor. Com esta observação, ele também recupera e atualiza o conceito de valor estético da obra de arte formulado por Mukařovský e, antes deste, pelos formalistas Tynjanow e Schklowski. Assim, o texto literário possibilita ao leitor os meios necessários para a atividade da sua imaginação na medida em que lhe oferece representações possíveis da realidade (máscaras), renovando sua percepção de aspectos da sua realidade cotidiana.

Resulta importante para o desenvolvimento do presente trabalho, pois, a conclusão de que, na concretização de Iser, os elementos textuais passíveis de identificação por parte do leitor estabelecem relações de afinidade deste com o texto, transformando-se em um caminho que possibilita ao leitor a experiência do não-



família e levando-o a questionar e redimensionar sua alteridade, seu próprio repertório e visão crítica do mundo a partir dos novos dados agregados.

De maneira geral, é possível identificar os procedimentos metodológicos subjacentes à discussão teórica acima no que se refere ao estudo de uma obra literária. Primeiramente é necessário caracterizar o seu sistema literário e as articulações sincrônicas e diacrônicas da obra no contexto desse sistema. Também é importante investigar qual é a participação do leitor nos processos de concretização da obra literária; demonstrar quais estruturas textuais funcionam como provocadoras, reconstruir dialeticamente os horizontes da obra e do leitor, mostrando de que maneira se integram recepção, sistema literário, contexto histórico-social e a proposta estética da obra.

## **II- Estética da recepção e tradução literária**

A partir deste ponto, procura-se mostrar em que medida a tese proposta pode ter sua argumentação ancorada em uma teoria recepcional que visa preponderantemente a análise de um texto traduzido. Cumpre, pois, discorrer sobre as interseções possíveis entre as teorias literárias da recepção, tal como apresentadas aqui, e da tradução. Se por um lado tais esclarecimentos ajudam a entender, de modo abrangente, qual diálogo possível pode haver entre tradução e recepção literárias, por outro, de maneira específica, servem ao propósito de definir alguns dos conceitos operacionais do presente trabalho.

Na década de 1960, Eugene Nida, apresenta, ainda que de forma latente, uma preocupação em considerar o público receptor no âmbito dos estudos da tradução<sup>14</sup>. Imprimindo um caráter comunicacional ao processo da tradução, prevê como fatores básicos a serem analisados com vistas a uma tradução: a) a natureza da mensagem, b) a intencionalidade do autor — e conseqüentemente também a do tradutor — e c) o tipo de público visado pelo texto original e pela tradução. Não obstante, ele é freqüentemente criticado por adotar uma postura quase indulgente em relação ao público receptor, o que se explica a partir de suas pesquisas da tradução da

<sup>14</sup> cf. NIDA, Eugene. *Toward a Science of Translating*. [s.l.]: Brill, 1964 e NIDA, Eugene & TABER, C. R. *The Theory and Practice of Translation*. [s.l.]: Brill, 1969.

Bíblia Sagrada e da função missionária que atribuía à tradução nessa atividade. Suas preocupações circunscrevem-se em âmbito mais propriamente lingüístico e questões de valor estético ou literário ficam ao largo de suas análises.

Também na década de 1960, na Alemanha, Rolf Klopfer engendra uma teoria da tradução literária que se aproxima muito de uma teoria poética e da Hermenêutica<sup>15</sup>. Considerando a tradução no campo das artes, localiza as questões fundamentais do atual *status* da tradução nos séculos XVIII e XIX e aponta Diderot, Hamman, Goethe, Schleiermacher e Humboldt como autores que, neste período, adensam reflexões acerca da tradução, quer através de textos teóricos escritos sobre o assunto, quer através de sua prática literária<sup>16</sup>.

Na então Tchecoslováquia, a seu turno, Jiří Levý desenvolve sua teoria da tradução literária<sup>17</sup>, a qual não se diferencia substancialmente da de Klopfer. Levý, que busca os *media* para seu método de tradução nos métodos estruturalistas da Escola de Praga, encara já a tradução literária como um problema histórico-literário — o que sob certo aspecto aproxima suas teorias das de Jauß — e a partir da história dos efeitos e dos tipos de tradução, o que associa a Iser.

Entretanto, ambos os autores não vão muito além das fronteiras da Estilística Comparada e da Lingüística Contrastiva, o que reduz as possibilidades de utilizar seus métodos para analisar a tradução e a recepção literária como se propõe neste estudo.

Porém, ao observar-se além das pesquisas que consideram a tradução a partir do ponto de vista sobretudo lingüístico ou predominantemente estilístico, é possível perceber que a recepção literária tem um diálogo antigo com os estudos da tradução<sup>18</sup>. Os motivos são claros: a tradução de um texto literário, em princípio, é o meio por excelência e mais evidente – para não dizer simplesmente eficaz – pelo qual

<sup>15</sup> KLOEPFER, Rolf. *Die Theorie der literarischen Übersetzung*. München: Fink Verlag, 1967. Freiburger Schriften zur romanischen Philologie 12.

<sup>16</sup> A este rol de autores, a leitura de Sdun (1967) não deixa esquecer ainda as contribuições, neste período, de Breitinger, de Klopstock e de Herder.

<sup>17</sup> LEVÝ, Jiří. *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, trad. Walter Schamschula. Frankfurt a/M: Athenäum: 1969.

<sup>18</sup> Não se sugere aqui uma separação entre língua e literatura, o que é impossível. Toda tradução literária tem natureza lingüística e envolve, pelo menos, as línguas de partida e de chegada. Trata-se apenas de *focar* um aspecto necessário ao desenvolvimento do restante do presente estudo e ao adensamento de sua discussão argumentativa. A título de ilustração cf. SOUSA, C. H. M. R. de — “Literatura não é nada a mais que língua”. In: *Cadernos da Semana de Língua Alemã n. 2*. São Paulo: FFLCH/USP, 1992.

um público geral estrangeiro consegue ter acesso a obras estrangeiras. A recepção, neste caso, só é possível graças à intermediação de uma tradução — e da intervenção direta de um tradutor.

A recepção deste público geral, entretanto, é precedida de uma outra, qual seja, a do próprio tradutor no momento em que realiza leitura da obra. É neste sentido que Alken Bruns lembra que “a tradução é uma forma da práxis literária essencialmente determinada por um momento receptivo. Um tradutor é, antes de tudo, leitor e receptor, uma tradução, em certo sentido, documento de recepção<sup>19</sup>”.

Apesar de serem dois os momentos principais pelos quais se pode abordar um texto literário traduzido desde o ponto de vista da recepção — o momento da recepção do tradutor e o da recepção do público da tradução —, cada qual reserva suas peculiaridades. A recepção do tradutor configura-se como uma leitura crítica, pois ele aborda o texto a partir de suas estruturas lingüísticas e estilístico-literárias ou uma *pré-tradução*, para usar a terminologia de Berman<sup>20</sup>. Já a recepção do público dá, até certo ponto, a medida de seu horizonte de expectativas em relação à obra.

Estas observações são basilares na determinação de uma metodologia de pesquisa que entenda a recepção literária e a tradução a partir de seu diálogo. Bruns afirma ainda que:

“Estas perspectivas pressupõem uma reorientação das tradicionais abordagens da estética da produção para as da estética da recepção. [...]. Mas justamente da perspectiva da pesquisa recepcional as traduções adquirem um valor completamente novo como fonte histórico-literária e justamente a pesquisa recepcional oferece a possibilidade de desenvolver o *instrumentarium* metodológico para análises histórico-literárias de traduções<sup>21</sup>”.

<sup>19</sup> “Übersetzen ist eine Form literarischer Praxis, die wesentlich von einem rezeptiven Moment bestimmt wird. Ein Übersetzer ist zuallererst Leser und Rezipient, eine Übersetzung in gewissem Sinne Rezeptionsdokument”. In: BRUNS, Alken: *Übersetzung als Rezeption: Deutsche Übersetzer skandinavischer Literatur in Deutschland von 1870 bis 1914*. [s.l.]: Karl Wachholtz Verlag Neumünster, 1977, p. 9.

<sup>20</sup> cf. BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

<sup>21</sup> “Diese Perspektive setzt eine Umorientierung von traditionellen produktionsästhetischen zu rezeptionsästhetischen Ansätzen voraus. [...]. Aber gerade aus der Perspektive der Rezeptionsforschung erhalten Übersetzungen einen ganz neuen Wert als literaturgeschichtliches Quellenmaterial, und gerade die Rezeptionsforschung bietet die Möglichkeit, das methodische Instrumentarium für literarhistorische Übersetzungsanalysen zu entwickeln”. In: Op. cit. p. 9.

Em geral, os métodos de análise da tradução estão fundamentados em práticas e métodos ligados ou ancorados por princípios da produção literária, pela estética da representação, isto é, aquelas teorias que consideram o texto a partir de sua criação, tais como as teorias do significado imanente do texto<sup>22</sup>. Para Bruns, portanto, a tradução, da perspectiva recepcional, por apresentar um ângulo diferente — e renovado — da obra literária representa um fôlego extra aos estudos literários por abordar aspectos relacionados ao texto impossíveis de serem alcançados pela análise imanente. Pode também apresentar ferramentas importantes para esta nova abordagem.

Destas observações iniciais é possível depreender a existência de um modo de encarar a tradução literária do ponto de vista da recepção, cujas raízes remontam, pelo menos, a meados do século XVIII. De tão amplo período, entretanto, os conceitos de *Weltliteratur* e o conceito romântico de poesia e tradução demonstram ser os mais promissores para o desenvolvimento coordenado da tradução e da recepção literárias.

## 2.1- Goethe: *Weltliteratur* e tradução

O conceito de *Weltliteratur* pode ser já identificado em estado latente desde pelo menos fins do século XVIII em Herder e Wieland, além de, bem mais tarde, aparecer também no *Manifesto do Partido Comunista*<sup>23</sup> de Marx e Engels.

<sup>22</sup> Um ótimo exemplo são as análises de escolas como o *New Criticism*.

<sup>23</sup> “E como nas produções materiais, assim também nas intelectuais. As produções intelectuais de cada nação tornam-se patrimônio comum. A unilateralidade e a limitação nacionais tornam-se cada vez mais impossíveis e das muitas literaturas nacionais e locais forma-se uma literatura mundial”. (“Und wie in der materiellen, so auch in der geistigen Produktion. Die geistigen Erzeugnisse der einzelnen Nationen werden Gemeingut. Die nationale Einseitigkeit und Beschränktheit wird mehr und mehr unmöglich, und aus den vielen nationalen und lokalen Literaturen bildet sich eine Weltliteratur”.) In: MARX, Karl H. & ENGELS, Friedrich. *Manifest der kommunistischen Partei*. 33. ed. Berlin: Dietz Verlag, 1970. Haroldo de Campos, ao referir-se à manifestação de Marx e Engels quanto à *Weltliteratur*, em entrevista cedida a Cláudio Daniel na revista *Et cetera*, Curitiba, n.01, 2003, ressalta o valor positivo da posição dos autores em relação à formação de uma literatura mundial, pois, em seu posicionamento geral em relação à literatura e à obra de arte comunista, vislumbra-se um “mundo sem fronteiras em que as literaturas locais seriam superadas em prol de uma literatura coletiva, patrimônio comum e universal”. Entretanto, no trecho acima transcrito, a análise de Marx e Engels não deixa de adquirir um paradoxal contorno negativo, pois a *Weltliteratur* pode desenvolver-se na literatura comunista que apregoam, mas também pode ser entendida como um dos efeitos de uma globalização dos meios de produção e das indústrias nacionais e locais, desencadeada pelas ações burguesas.

Entretanto, é Goethe quem o desenvolve mais completa e extensamente, sobretudo no primeiro quarto do século XIX, em suas conversas com Eckermann, seu amigo e secretário nos últimos anos de vida.

Embora não o tenha nunca formalmente estabelecido<sup>24</sup>, o conceito *Weltliteratur* foi concebido por Goethe por volta de 1827 quanto reflete sobre as literaturas nacionais (*Nationalliteraturen*). Por nunca ter sido precisamente por ele definido, o termo assume diferentes contornos e significados, conforme o caso. Denota, *grosso modo*, uma literatura organizada a partir do reconhecimento de valores comuns e que discute problemas essenciais relacionados ao homem, um traço distintivo que une o particular e restritivo – o nacional – com o sempre-humano e universal, dando, desta forma, uma nova dimensão a ambas as instâncias, a particular<sup>25</sup> e a universal.

Entretanto, podemos identificar pelo menos três acepções principais do termo: A) *Weltliteratur* definida como um conceito puramente sumário que define a totalidade quantitativa de todas as literaturas nacionais de todos os países e de todos os tempos, sem consideração a uma unidade e correspondência interna das obras; B) *Weltliteratur* como o vivo comércio espiritual entre as diferentes literaturas e suas influências recíprocas no curso do seu desenvolvimento; e, finalmente, C) *Weltliteratur* como um cânon qualitativo, sempre crescente, das maiores produções poéticas de todas as literaturas, cuja essência, tanto nacional quanto universalmente humana, não nega nunca seu caráter nacional em favor de um internacionalismo e que, em seus países e através dos tempos, mantêm, através da renovação de seus efeitos, sua validade e tornam-se, assim, patrimônio comum de todos os povos civilizados.

Assim, além da questão da qualidade intrínseca da obra, Goethe sugere também que há uma troca de influências e efeitos entre as literaturas, de maneira que, desta forma, ele traça um esboço da existência de um plano comunicativo entre literaturas.

<sup>24</sup> Apesar disso, Strich chega a definir 15 de janeiro de 1827 como a data em que Goethe teria cunhado este termo. cf. STRICH, Fritz — Einführung. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Schriften zur Literatur*, 49.ed. Zürich: Artemis, 1949. p. 1038.

<sup>25</sup> Por *particular* aqui podemos entender o traço especificamente nacional de uma literatura ou texto dado.

Assegurando o papel preponderante da troca de efeitos neste processo por entender ser este o traço fundamental que possibilita a existência de uma literatura mundial, Goethe declara a Eckermann:

“Gosto de voltar os olhos para nações estrangeiras e também aconselho a todos, por sua vez, a também fazê-lo. Literatura nacional não quer dizer muita coisa agora, chegou a época da literatura mundial e todos têm que trabalhar para apressar esta época. Mas também em avaliação do estrangeiro, não devemos nos apegar a algo particular e querer tomá-lo como modelo: não devemos pensar que pudesse ser o chinês, ou o sérvio, ou Calderón, ou os Nibelungen; mas na necessidade de um modelo, temos que nos voltar sempre aos antigos gregos, em cujas obras sempre é representado o ser humano belo. Todo o resto devemos apenas encarar historicamente e nos apropriarmos, tanto quanto possível, do que nele for bom.”<sup>26</sup>

Fica claro para Goethe a palavra *apropriação* não tem fundo etnocêntrico. Pelo contrário, trata-se de uma troca, um jogo ambivalente e dialético. Outrossim, quando se trata de buscar e estabelecer um modelo literário maior a ser seguido, Goethe aponta para a Grécia clássica. Esta visão esclarece, portanto, o papel das literaturas frente umas às outras. O jogo de influências da *Weltliteratur* deve se dar definitivamente no nível do intercâmbio, da troca de olhares, e incumbe-se, portanto, da tarefa de estabelecer uma relação literária dialógica<sup>27</sup>.

Para Goethe, a cultura grega representa, no caso das culturas européias, o fundo comum necessário para que se reconheçam os valores universalmente partilhados e se estabeleça o diálogo interliterário, uma literatura com seu percurso realizado, com uma dimensão humana completa, com sua *Bildung* realizada.

A idéia que paulatinamente fica mais clara é a de que o princípio organizador da *Weltliteratur* é uma espécie de permeabilidade que se estabelece entre as obras de todas as literaturas, formando, assim, a *Weltliteratur*.

<sup>26</sup> “Ich sehe mich daher gerne bei fremden Nationen um und rate jedem, es auch seinerseits zu tun. Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen. Aber auch bei solcher Schätzung des Ausländischen dürfen wir nicht bei etwas Besonderem haften bleiben, und dieses für musterhaft ansehen wollen. Wir müssen nicht denken, das Chinesische wäre es, oder das Serbische, oder Calderón, oder die Nibelungen; sondern im Bedürfnis von etwas Musterhaftem müssen wir immer zu den alten Griechen zurückgehen, in deren Werken stets der schöne Mensch dargestellt ist. Alles übrige müssen wir nur historisch betrachten und das Gute, so weit es gehen will, uns daraus aneignen”. In: ECKERMANN, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Zürich: Artemis Verlag, s/d. p. 229. Bd. 24.

<sup>27</sup> A respeito do dialogismo na literatura cf. Bakhtin, Mikhail Mikhaïlovich. *The dialogic imagination*. trad. Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin: University of Texas, 1981.

Também em outros trechos de sua obra constata-se que o tratamento conferido por Goethe ao tema *Weltliteratur* evoca por si só a questão da tradução. Assim, ao realizar seus *Historische Studien zur Weltliteratur*<sup>28</sup>, de aproximadamente 1826 a 1832, percebe-se como, para ele, a tradução ocupa um papel importante e que é este o instrumento por excelência através do qual as literaturas podem influenciar umas às outras:

“E assim deve ser visto todo tradutor que se esforça como mediador deste comércio espiritual geral e se ocupa em fomentar este intercâmbio. Pois o que também se pode dizer das inúmeras características do traduzir é que este é e permanece uma das mais importantes e dignas ocupações no geral trânsito mundial.”<sup>29</sup>

Neste trecho, Goethe ressalta o papel do tradutor como mediador e responsável pelo trânsito das idéias. Não obstante, o texto traduzido converte-se no veículo deste trânsito. As literaturas nacionais são encaradas a partir de um mesmo nível, o que possibilita haver uma troca e não um jogo de influências unilateral para que haja uma evolução na formação geral das literaturas.

Nesta discussão, é fundamental não perder de vista que, em todas essas conjecturas a respeito da definição, da conceituação e do âmbito da *Weltliteratur*, e neste contexto, da tradução e seu papel, surge a perspectiva de uma preocupação mais ampla de Goethe, que é a da *Bildung*.

Apesar de este ser um conceito de difícil definição graças à complexidade de aspectos que abrange, *Bildung*, germanização de *formatio*, *cultura*, pode ser definida, em termos genéricos, como um processo organizador e emancipatório pelo qual uma pessoa, uma cultura ou até mesmo um sistema literário adquire a sua forma e caracterização próprios. Graças a este seu caráter formativo, seu desenvolvimento se dá no tempo, sendo, portanto, um processo histórico. Assume também nuances pedagógicas, cuja conceituação e aplicabilidade não são de interesse direto para este estudo.

<sup>28</sup> GOETHE. Johann Wolfgang. *Schriften zur Literatur. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. (ed. por Ernst Beutler). Zürich: Artemis Verlag, 1949. p. 898-917. Bd. 14.

<sup>29</sup> “Und so ist jeder Übersetzer anzusehen, daß er sich als Vermittler dieses allgemein-geistigen Handels bemüht und den Wechseltausch zu befördern sich zum Geschäft macht. Denn was man auch von der Unzulänglichkeit des Übersetzens sagen mag, so ist und bleibt es doch eines der wichtigsten und würdigsten Geschäfte in dem allgemeinen Weltverkehr”. In: Op. cit. p. 933.

O ideal da *Bildung* pode ser detectado já a partir de fins do século XVIII sobretudo em Lessing, Wilhelm von Humboldt, Kant, Schiller e Goethe. Especialmente para estes dois últimos, é pela *Bildung* que o indivíduo alcança uma universalidade espiritual e ganha consciência de si mesmo. A aquisição do saber, neste processo, não pode ser separada da formação (*Bildung*) do espírito. Entretanto não é culta e ilustrada (*gebildet*) a pessoa que simplesmente detém o conhecimento. É necessário que ela seja capaz de estabelecer relações entre os elementos de sua cultura, compreender seu valor intrínseco e usá-la para o enobrecimento do homem e o desenvolvimento e melhoramento de suas qualidades humanas e para levá-la à sua maioridade moral. Por detrás desta conceituação pode-se rastrear um posicionamento perpassado de questões estéticas, mas também fundamentado por um agudo senso de ética. Não se pode deixar de assinalar, entretanto que, assim definida, a *Bildung* é entendida nos limites de uma ideologia declaradamente burguesa e vem ao encontro às aspirações de ilustração dessa classe social.

Berman afirma que a *Bildung*, pela sua própria natureza, pelo seu olhar para o estrangeiro na busca de sua alteridade, exige a tradução. Por ela, o sujeito, a partir do elemento conhecido, busca o desconhecido, apropria-se de seus valores formativos e, fechando um ciclo, incorpora-os para dar contornos próprios à sua própria formação. Nesse processo, não só é possível ao indivíduo ter na tradução um acesso à sua ilustração, mas também se pode encontrar uma prévia da fusão de horizontes, sistematizado inicialmente por Gadamer e, mais tarde, por Jauß.

Ao comentar o conceito de *Weltliteratur*, René Wellek e Austin Warren, em sua célebre *Teoria da Literatura*<sup>30</sup>, afirmam que este termo é hoje usado de maneira desnecessariamente grandiosa, isto é, os autores acreditam que há, no uso do termo, mais acepções do que acreditam que Goethe lhe tenha conferido. Assim, procuram resgatar, segundo os autores entendem, seu sentido primeiro, tal como o alemão o teria concebido: a palavra seria originalmente empregada para indicar “o tempo em que todas as literaturas se uniriam numa só”<sup>31</sup>. Concluem os autores que tal encontro de literaturas não tem um horizonte promissor e enquadra-se mais

<sup>30</sup> WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. 2. ed. [s.l.]: Publicações Europa América. s/d. Biblioteca Universitária.

<sup>31</sup> Idem, p. 61.



propriamente na esfera da utopia. É preciso não perder de vista, entretanto, que, ao emitir tal juízo, a meta dos autores é o de discorrer sobre as diferentes concepções de literatura comparada e identificar-lhe os limites e o escopo e não propriamente estudar a *Weltliteratur* goetheana.

Este sentido de utopia reaparece e é parcialmente relativizado por Armando Gnisci, professor da Universidade de Roma La Sapienza, em seu texto *Uma história diversa: mapa da literatura mundial*<sup>32</sup>. De acordo com ele, a literatura mundializada — em outros termos, globalizada — existe hoje de fato, mas não corresponde ao que Goethe chama *Weltliteratur*; antes, significa uma massificação de níveis literários específicos, os quais, por sua vez, são uma resposta à uniformização dos mercados editoriais no mundo inteiro. Neste sentido, sentimos mais o eco dos temores de Marx e Engels do que propriamente as previsões de Goethe.

Apesar de ser inegável a existência de níveis de manifestação literária a que se pode chamar literatura de massa, e cuja existência hoje se liga preponderantemente ao mercado e aos meios de produção globalizados, não se pode negar também que, em outros níveis da atividade literária, Goethe

“não só previa o que atualmente acontece, como também indicava a origem de sua obra imensa e multiforme, quase toda baseada em modelos pré-existentes. Sua originalidade não reside na escolha dos temas, nem sequer das formas, mas da maneira bem peculiar pela qual ele se apoderou dos modelos, injetando-lhes sempre um conteúdo pessoalíssimo<sup>33</sup>”.

No trecho acima, o autor reconhece a presença do fazer literário preconizado por Goethe e realça o fato de a *Weltliteratur* dever sua existência à intrincada e complexa rede de influências que se estabelece entre as literaturas, na qual as produções literárias são quase invariavelmente espelhadas em obras da mesma ou de outras literaturas, cujo valor intrínseco é amplamente reconhecido e tangencia a questão da leitura e do que a Escola de Constança chama de recepção produtiva. Uma das conclusões naturais desse raciocínio é que a eventual discussão

<sup>32</sup> GNISCI, Armando — *Uma história diversa: mapa da literatura mundial*, trad. Maria Aparecida Rodrigues Fontes In: LOBO, Luiza (ed.). *Literatura & Cultura*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. Ano I, n. 1.

<sup>33</sup> FRÓES, Leonardo — Os namoros com a alma do mundo. In: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2: 29/ago/1999.

sobre o caráter de originalidade ou cópia da obra de um autor passa necessariamente pela questão do *modo* pelo qual o ele se apropria do modelo ou, em outras palavras, ao tratamento conferido à forma/conteúdo que lhe inspira sua criação literária.

Apropriação, entretanto, está longe de, neste contexto, ser encarada negativamente ou de assumir contornos etnocêntricos, como uma internacionalização da cultura e literatura de uma nação deixa pressupor. Trata-se de um procedimento validado principalmente pelo seu eminente caráter de intercâmbio, de troca. Assim,

“se ousamos anunciar uma literatura européia, mesmo uma literatura mundial geral, isso não quer dizer que as diferentes nações tomem suas produções umas às outras, pois neste sentido ela já existe há muito, desenvolve-se e mais ou menos se renova. Não! Trata-se aqui muito mais de que os literatos vivos e esforçados conhecem-se uns aos outros e, através da inclinação e sejam levados a atuar socialmente.”<sup>34</sup>

Ao longo do tempo, tais trocas vão compondo um quadro referencial de produções literárias a que, simplificadamente, chama-se de *tradição literária*, algo geral e compartilhada, e que assume características particulares e nacionais apenas pela maneira com que os autores redesenham e apresentam o patrimônio literário comum.

Um exemplo bastante claro e freqüente é a apropriação do mito fáustico, que, embora europeu e coletivo há muito, tem várias versões, quer alemãs (Goethe, Thomas Mann), quer a inglesa (Marlowe), quer sejam outras. Em cada uma dessas *apropriações*, a tradição é assimilada pelos autores, os quais a refundem de acordo com sua concepção estética, com suas peculiaridades e a de sua sociedade e época e conferem-lhe um caráter novo e revificado, apresentando-a daí a seu público.

Assim, ser original, na extensão plena da palavra, não é, na obra, tão fundamental quanto o modo como ela se incorpora às literaturas nacionais e se torna, por este caminho, cada vez mais universal.

Fica claro que originalidade é um conceito que só pode ser definido a partir o momento de sua concretização e das relações que daí advêm. Não há,

<sup>34</sup> “Wenn wir eine europäische, ja eine allgemeine Weltliteratur zu verkündigen gewagt haben, so heißt dieses nicht, daß die verschiedenen Nationen voneinander und ihren Erzeugnissen Kenntnis nehmen, denn in diesem Sinne existiert sie schon lange, setzt sich fort und erneuert sich mehr oder weniger. Nein! hier ist vielmehr davon die Rede, daß die lebendigen und strebenden Literatoren einander kennenlernen und durch Neigung und Gemeinsinn sich veranlaßt finden, gesellschaftlich zu wirken”. In: Op. cit. p. 909.

portanto, nada que justifique a sacralização de um texto de partida e nada no processo tradutório que desmereça um texto de chegada. Ambos podem ser encarados como manifestações poéticas do ideal de uma obra, como sugerem os românticos, ou como leituras possíveis de um mesmo arquitexto, como anunciam os estetas da recepção.

## 2.2- O Círculo Romântico de Jena e a tradução

Um dos maiores méritos de Goethe em relação à tradução foi, assim, a de retirá-la das sombras e conferir-lhe uma importância e destaque não expressos antes em termos tão claros e favoráveis. Não obstante, o romantismo, sobretudo em sua primeira fase, também contribui para a interlocução entre a recepção da literatura e a tradução literária, sobre o que se discorre a partir de agora. Porém, como o objetivo aqui é o de esclarecer qual é a contribuição da estética romântica para o desenvolvimento da tradução pelo viés da recepção, não serão aprofundadas questões que, embora essenciais para o romantismo alemão, sejam pouco produtivas para os objetivos propostos.

Os românticos da primeira fase conduzem uma reavaliação profunda dos padrões da literatura, da crítica e também da tradução, com desdobramentos em várias correntes críticas e teóricas do século vinte como, por exemplo, na Estética da Recepção e na Escola de Frankfurt. Reúnem-se, em Jena, ao redor do filósofo Johann Gottlieb Fichte e da revista *Athenäum*, organizada e publicada pelos irmãos August e Friedrich Schlegel<sup>35</sup>. A reflexão, o círculo romântico de Jena desenvolve uma produção crítico-literária a partir de uma perspectiva particular à qual eles mesmos chamam de *progressiva e universalista*. Tal perspectiva encontra em Fichte, o qual eleva o *Eu* a um nível supremo e para quem o mundo objetivo é um produto do espírito, sua principal fundamentação teórica. Com base neste contexto estético-filosófico, os autores, sobretudo Novalis e Friedrich Schlegel, desenham o perfil de

---

<sup>35</sup> Schleiermacher, talvez o mais reconhecido autor do período a discorrer sobre a tradução, desenvolve sua hermenêutica, a qual oscila entre a ética e a teologia, ligado a este grupo e influenciará, mais tarde, Walter Benjamin no desenvolvimento de seus conceitos de tradução.

um plano programático para uma tradução literária que pode ser considerada do ponto de vista da recepção.

Novalis, para quem o mundo precisa ser romantizado a fim de redescobrir o sentido original da vida, avança como parte de seu programa poético, já no primeiro número da revista *Athenäum*, a noção de fragmento: uma semente literária que, tal qual grãos de pólen, funcionam como obras potencializadas e cuja utilização é poética e mística.

O uso do fragmento como composição literária significa o deflagrar de uma semelhante fragmentação não apenas da forma, mas também de seu processo de criação na medida em que esse recurso presta-se a promover a consciência de que a obra literária pode ser perfeitamente entendida como uma estrutura aberta nos múltiplos níveis de sua composição. Deste modo, reconhece-se o seu caráter de evolução constante, de permanente devir.

A índole de eterna incompletude da poesia romântica serve bem ao propósito de caracterizar a tradução em geral, em especial a literária, já que o processo tradutório configura-se também, a partir de um ponto de vista hermenêutico — e, portanto, com implicações relativas à recepção —, como uma ação em devir, a qual, mesmo quando acabada, encontra-se paradoxalmente aberta e incompleta pela própria natureza que lhe possibilita a existência. Declarar que a obra literária tem uma estrutura aberta é reconhecer nela a mesma propriedade a que Ingarden chama pontos de indeterminação, os mesmos que evoluem mais tarde na noção de leitor implícito de Iser.

Novalis expressa e especifica uma definição para tradução. Para ele, este processo pode se apresentar sob três aspectos aos quais chama 1) tradução gramatical, 2) tradução transformadora e 3) tradução mítica.

A tradução gramatical corresponde ao que, por via de regra, se entende por tradução, em seu sentido mais próximo do senso comum. A habilidade que distingue o tradutor, nesta conceituação, é sua capacidade discursiva e oratória, sua competência lingüístico-retórica. A tradução gramatical refere-se, pois, mais à urdidura lingüística do texto literário.

A tradução transformadora é aquela que demanda do tradutor um espírito poético. São necessários, mais do que simples habilidades lingüísticas, capacidade criadora e o conhecimento enciclopédico cultivados por estes românticos. Esta

definição, além de aproximar o tradutor da posição de autor, eleva-o à sua categoria, pois reconhece que, ao realizar a tradução, o tradutor faz literatura, cria.

As traduções míticas, por sua vez, são as que “não nos dão a obra de arte real, mas o ideal da mesma<sup>36</sup>”. Pressupõem, pois, a existência da obra literária em um nível abstrato e ideal para a qual apontam, desde sua natureza concreta, não só a tradução de uma obra, mas também o texto que lhe serviu de fonte, o texto de partida. Desta forma, tanto um texto quanto o outro são entendidos como versões do que se pode chamar de ideal da obra. Sem embargo, estes pressupostos elevam, sob certo aspecto, o texto de partida ao estado de símbolo, ao *status* de imagem absoluta e desreferencializada. Como em Goethe, a tradução é valorizada e, indo além, é alçada ao nível de verdadeira arte poética.

Em Novalis, a produção poética e a tradução são encaradas a partir de um enfoque mais idealista ainda e os textos, tanto o original quanto uma eventual tradução, vistos como manifestações concretas da obra idealizada e absolutizada. Cada texto apresenta-se como uma das muitas possíveis versões do ideal da obra. Deriva desse raciocínio que um texto qualquer é uma *tradução*, em sentido amplo, do ideal da obra; a tradução estrita desse texto passa a ser, portanto, uma tradução de outra tradução. A posição de Novalis quanto ao status da tradução fica mais evidente no trecho abaixo:

“Traduz-se por verdadeiro amor ao belo e à literatura da nação. Traduzir é a mesma coisa que produzir literatura, como realizar obras próprias — e é mais difícil, mais raro<sup>37</sup>”.

Esta declaração converge claramente na mesma direção da recepção que, como já visto, considera o texto um todo orgânico, considerando-se, nesta formulação, as totalidades de suas leituras.

A contribuição dos Schlegel se dá de maneira diversa. Enquanto Friedrich Schlegel é prodigioso em escrever criticamente sobre a poesia e, na densidade de seu discurso, sobre a tradução, August Schlegel acena ao público senão

<sup>36</sup> trad. Ruth Röhl & Eloá Heise, publicada em CHIAMPI, Irleamar. *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1991, p. 28.

<sup>37</sup> “Man übersetzt aus echter Liebe zum Schönen und zur vaterländischen Literatur. Übersetzen ist so gut dichten, als eigne Werke zustande bringen — und schwerer, seltener”. In: NOVALIS — Carta a A. W. Schlegel. In: KELLETAT, Alfred (Ed.). *Novalis, Werke und Briefe*. München: Winkler, 1968, p. 632.

com poucos ensaios. Não obstante, sua tradução da obra de Shakespeare é considerada um marco para o desenvolvimento da linguagem literária alemã, tal como é, antes dela, a tradução que Lutero faz da Bíblia.

Dois dos mais importantes conceitos desenvolvidos por Friedrich Schlegel — a partir de agora apenas Schlegel — são os de *ironia romântica* e o de *poesia progressiva*<sup>38</sup>, das quais a última é aqui importante.

Enquanto Novalis aproxima-se mais, no conjunto de seus escritos, da questão da gênese e da natureza da criação literária, Schlegel aprofunda-se no estudo da poesia enquanto crítica e sistemas não acabados e abertos. Porém é também através da idéia do fragmento que ele desnuda o processo da produção poética, revelando sua natureza artificial de produto e demonstra, por extensão, uma posição frente ao ato tradutório: a tradução deve deixar à mostra as suas marcas, isto é, um texto traduzido não deve deixar a impressão de que foi escrito originalmente no idioma para o qual é traduzido e não deve submeter os elementos da estrutura textual, em seus mais diferentes níveis, a uma adaptação etnocêntrica e dominadora. Aparentemente, tal concepção de tradução poderia dificultar a recepção de um dado texto traduzido. Entretanto, ao trazer para o universo do leitor elementos do texto de partida e de sua cultura, o tradutor está, através de um processo de inicial

---

<sup>38</sup> “A poesia romântica é uma poesia universal e progressiva. Ela se destina não apenas a reunir todos os gêneros separados da poesia e a por a poesia em contato com a filosofia, e a retórica. Ela quer, e também deve, ora misturar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia artística e poesia natural, tornar a poesia viva e sociável, e a vida e a sociedade poéticas, poetizar o chiste e encher e saturar as formas artísticas com todo tipo de sólida substância para a formação, animando-as com as pulsações do humor. Ela abrange tudo o que é poético, desde o sistema maior da arte, contendo em si vários sistemas, até o suspiro e o beijo que a criança-poeta exala numa canção singela. A poesia pode se perder na representação a ponto de fazer pensar que seu único fim seja caracterizar indivíduos poéticos de todos os tipos e contudo ainda não existe forma tão adequada para expressar o espírito de um autor: de modo que vários artistas que apenas quiseram escrever um romance, acabaram nos fornecendo um retrato de si mesmos. Só a poesia pode, como a epopéia, se tornar um espelho do mundo inteiro em volta, uma imagem da época. E entretanto é ela que pode também — mais do que qualquer outra forma —, livre de qualquer interesse próprio real e ideal, pairar no meio, entre o retratado e o artista, nas asas da reflexão poética, potencializando incessantemente essa reflexão, e multiplicá-la, como numa sucessão infinita de espelhos. Ela é capaz da formação mais aprimorada e universal; não só de dentro para fora, como também de fora para dentro; para cada totalidade que seus produtos devem constituir, ela organiza uma totalidade semelhante em todas as suas partes, abrindo desse modo a perspectiva de uma classicidade crescentes sem limites. A poesia romântica é, entre as artes, o que o chiste é na filosofia, e o que a sociedade, as relações, a amizade e o amor são na vida. Outros gêneros poéticos já estão terminados, podendo agora ser inteiramente analisados. A poesia romântica ainda está se formando; e é esta a sua verdadeira essência, o eterno devir, sem jamais se dar por acabada. Nenhuma teoria pode esgotá-la, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar caracterizar o seu ideal. Só ela é infinita, assim como só ela é livre; e ela reconhece como sua primeira lei que a vontade do poeta não deve submeter-se a lei nenhuma. O gênero da poesia romântica é o único que é mais que um gênero e que é, por assim dizer, a própria arte poética: pois, num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica”. Op. cit. pp. 39-40.

estranhamento, contribuindo para o alargamento de seu horizonte de expectativas (conceitos de *valor estético* de Mukařoviký e de *aisthesis* de Jaub).

Se é, pois, com o conceito de poesia universal e progressiva e pela sua fragmentação que Schlegel aproxima a criação poética e a tradução, é sobretudo por seu caráter enciclopédico, por ambicionar encerrar o real e o transcendental, que a poesia romântica transforma-se em crítica<sup>39</sup>, a filosofia e tradução.

Neste processo, como antes em Goethe, a natureza mediadora do estrangeiro contribui decisivamente para a construção da *Bildung*. Estes autores entendem o conhecimento do outro e a reflexão que daí emerge como uma forma de aprofundamento de si mesmo. A exaltação dos valores nacionais perceptíveis em sua ainda tímida valorização de imagens poéticas medievalistas divide, assim, espaço com o olhar interessado para o estrangeiro, sobretudo para os dois focos principais, a Antiguidade e o Oriente - . Tal admiração, verdadeira miragem, converte-se em uma imagem idealizada, particularmente no que se refere à Índia. Desta forma, é nas literaturas estrangeiras contemporâneas de si que os românticos procuram algo que possam aproveitar como seu, algo que possa ser apropriado como um valor próprio: esse é o primeiro sentido de sua universalidade.

Schlegel fala de tradução do horizonte de uma literatura universal. Reconhece, assim como Goethe, um valor universal na literatura grega, mas distancia-se dele no que se refere à maneira de encará-la. Para o autor clássico, a literatura grega representa um exemplo, não a ser exatamente copiado (*nachgebildet*), mas a ser encarado como um modelo ideal (*Vorbild*) do qual se extraem valores intrínsecos e no qual se espelha. Nesse sentido, ela se converte na potencialização de todas as literaturas nacionais e em sua prefiguração. Para o romântico, por outro lado, a produção literária grega tem mais propriamente um papel de força originária (*Urbild*) e converte-se, deste modo, em um valor arquetípico. Este é o segundo sentido de sua universalidade.

Mais do que ser apenas o patrimônio literário geral dos quais se apropriam os diferentes autores das literaturas nacionais, a discussão dos românticos amplia a compreensão sobre o papel da tradição literária comum, mostrando seu

<sup>39</sup> “A poesia só pode ser criticada pela poesia. Um julgamento da arte que não seja, ele próprio, uma obra de arte — ou pela substância, mostrando como ele nasce de uma impressão ligada à necessidade; ou por uma bela forma e um tom liberal no sentido da antiga sátira romana — não tem direito de cidadania no reino da arte”. In: Op. cit. p. 37.

valor arquetípico sob a égide da qual a criação dos autores nacionais se processa. Deste mesmo modo é este um dos principais princípios organizadores e parâmetro balizador que orienta a tradução literária. Constrói-se, assim, um quadro dialético no qual se articulam na esfera da literatura tanto suas criações quanto suas recriações em tradução.

Os posicionamentos destes românticos frente à tradução emergem à luz de sua poética e da discussão a esse propósito que, pelo fato de o processo da tradução ser identificado com o fazer literário sobretudo pelo fragmentarismo, por sua natureza enciclopédica e pela hibridez da obra literária romântica, uma tradução, assim como a poesia, é sempre uma obra aberta e em constante construção graças à sua natureza paradigmaticamente enciclopédica: ela visa e persegue o todo sem, entretanto, alcançá-lo de fato.

Destarte, tanto do ponto de vista de Goethe e de sua *Weltliteratur* quanto dos românticos e da poesia aberta e fragmentada, a tradução pode oferecer um caminho para a formação, para a *Bildung*: 1) de indivíduos, 2) de tradições literárias nacionais, e 3) da própria *Weltliteratur*.

Nos estágios em que a *Bildung* leva o homem a libertar-se de suas limitações e a alcançar sua essência, a tradução é uma porta que o leva na direção do que Novalis chama *versabilidade infinita*, isto é, capacidade totalizadora, isto é, uma busca que almeja alcançar o todo da atitude reflexiva que surge como uma demanda do texto por pluralidade e por um ecletismo cuja expressão mais plena se faz tão peculiar aos românticos da primeira fase.

### **2.3- Tradução à luz dos conceitos de *Weltliteratur* e de poesia progressiva**

No contexto da discussão sobre este modo de realização da *Bildung* abre-se a possibilidade de se falar em tradutibilidade de um texto literário considerando suas especificidades.

Berman lembra que, pelo menos desde os primeiros românticos, aceita-se, muitas vezes de forma latente, que uma obra literária já carrega em si a semente de sua tradutibilidade. Ao considerar, em sua análise, a resistência lingüística que os textos oferecem à tradução, afirma:



“Ora, é o inverso que se produz com uma obra: a incomensurável resistência que ela opõe à sua tradução — tradução que ao mesmo tempo ela permite e solicita — dá todo o seu sentido, não menos incomensurável, a esta última. É que, no mesmo movimento, ela se enraíza em sua língua e se arranca dela, demonstrando a dimensão própria de sua tradutibilidade e de sua intradutibilidade. Este é um dos paradoxos da obra, cujo paralelo seria encontrado para a crítica e a hermenêutica”<sup>40</sup>.

Pelo reconhecimento de um movimento dialético com as línguas do processo, muito embora esta tensão dialética da obra em si e da sua plasmação tanto na língua de origem quanto na de chegada seja paradoxal, Berman evita cair no relativismo absoluto de afirmar que a tradutibilidade se dá apenas na dimensão de cada obra.

O que Berman pretende ao aproximar a tradutibilidade da crítica e da hermenêutica é dizer que a tradução, além de estar condenada a ser um processo indefinidamente inacabado, mostra que é possível entendê-la do ângulo da hermenêutica, isto é, da propriedade intrínseca do texto de ser compreendido e interpretado — portanto, também de sua recepção. Assim, a própria legibilidade de um texto é indício de sua tradutibilidade, isto é, se um texto pode ser lido — em que pese toda a complexidade que este verbo pode assumir do ponto de vista recepcional — ele pode ser traduzido. Legibilidade, receptibilidade implica em tradutibilidade e vice-versa.

Além do mais, nesta questão, é preciso deixar mais claro o papel das línguas que estão envolvidas no processo:

“A pretendida intradutibilidade dissolve-se em tradutibilidade por inteiro, pelo simples recurso a modos de relações existentes naturalmente e historicamente entre as línguas, mas modulados aqui segundo as exigências da tradução de um texto: o empréstimo e a neologia para o domínio lexical. É a própria estrutura do texto como texto que ditará aqui o que é preciso “traduzir” ou “não traduzir” (no sentido corrente), a *não-tradução de um termo valendo como um modo eminente de tradução*”<sup>41</sup>.

Berman é claro ao explicar porque a tradutibilidade não repousa apenas na tensão das línguas, mas destas com a obra literária: é nela que se encontra o

<sup>40</sup> Op. cit. p. 225-6

<sup>41</sup> Op. cit. p. 339.

programa de sua tradução, é ela que define em que grau desta tensão a tradução pode e deve operar.

Assim, a tradutibilidade de textos literários não é e não pode ser entendida exclusivamente do ponto de vista lingüístico porque tanto a forma literária quanto o conteúdo por ela veiculado, se uma separação assim fosse possível, por trazerem as indicações de como ela deve ser traduzida, visam preservar sua organicidade lingüístico-literária.

Se a legibilidade/receptibilidade da obra é orientada, como postulam as teorias da recepção, pela estrutura do texto — e se ela solicita a leitura —, então a tradução tem, pelo mesmo princípio, sua realização prevista na estrutura do texto de partida:

“Entretanto, é preciso sublinhar que, no interior dessa perspectiva idealista, os românticos souberam mostrar a relação profunda que liga a obra enquanto tal à tradução (e à crítica). Essa relação consiste no fato de que a obra, por ordem da tensão que a une à língua e, ao mesmo tempo, a separa dela (ou em um outro nível: na relação de aderência e afastamento que a liga à linguagem), permite a tradução, a requer como uma necessidade própria e, além disso, faz dela uma operação histórica plena de sentido — tanto lingüística e culturalmente quanto psicologicamente. Essa relação é própria à obra enquanto obra, qualquer que seja a multiplicidade de relações que as obras possam, sob outro ponto de vista, manter com suas línguas e a linguagem. A obra é essa produção lingüística que *solicita* a tradução como um destino próprio<sup>12</sup>”.

A obra solicita a tradução como seu destino próprio na medida de sua relação com a tradição literária na qual emerge, com a tradição literária coletiva e do papel que exerce em cada uma delas. Esta posição mostra definitivamente que é possível aproximar a tradução das teorias da leitura e da recepção. É possível vislumbrar que Berman busca nas teorias estruturalistas de Ingarden e Mukařovský e no conceito de leitor implícito de Iser as bases para suas reflexões.

A percepção de que a estrutura contém orientações de sua tradução circula de modo latente há muito em textos de autores que se ocupam do estudo da recepção de literatura traduzida. A idéia é, por fim, teoricamente discutida e cunhada por Berthold Zilly como *tradutor implícito*.

É o tradutor implícito que vai indicar ao tradutor explícito como recriar, no texto de chegada, a estrutura do leitor implícito:

---

<sup>12</sup> Op. cit. p. 223-4.

“O tradutor é leitor na medida em que evoca o mundo ficcional no ato da leitura, seguindo crítica e criativamente as instruções do leitor implícito, mas ele também é autor, na medida em que dá palpável realidade linguística a esse mundo ficcional. Vai imbuir no texto de chegada, por sua vez, um conjunto de dispositivos para outros atos de leitura, um segundo leitor implícito, calcado no do texto de partida, de acordo com as estratégias de apropriação e recriação do tradutor, que podem oscilar entre os pólos extremos do total estranhamento e da total assimilação com respeito ao novo âmbito cultural<sup>43</sup>”.

Não se pode esquecer, entretanto, que nesta reestruturação do leitor implícito concorrem múltiplas variáveis, não só as que decorrem do horizonte do texto e do tradutor implícito, mas também aquelas que se originam do horizonte do tradutor explícito e do público receptor da tradução.

Esta ancoragem não é possível sem a autoridade e a perspectiva aberta por Goethe e pelos românticos da primeira fase, não só porque suas teorias justificam esta abordagem, mas porque demonstram mais claramente a dimensão, os limites e o espaço onde tradução e Estética da Recepção podem conviver. Zilly completa:

“Mais importante é o papel das traduções. Mesmo que elas fossem desnecessárias para as próprias obras literárias tomadas isoladamente, são necessárias, sim, para a relação entre as línguas pós-Babel, de tendências não apenas centrifugas, mas também centripetas, convergindo no intercâmbio entre as literaturas, na vida literária mundial. Esta vive das divisões, mas também da permeabilidade entre as línguas, reforçando-a, acentuando a profunda afinidade entre elas, pelo menos em relação aos próprios significados do que no modo de significar, na sua capacidade de simbolizarem o mundo e de permitirem a comunicação entre os homens<sup>44</sup>”.

A permeabilidade a que Zilly se refere é a mesma tensão anunciada por Berman e abordada mais acima. Entretanto, falar em permeabilidade linguística apenas seria redutor. O próprio Zilly sugere haver uma permeabilidade no nível das literaturas na medida em que a tradução alimenta a literatura mundial.

Apesar de haver autores e linhas teóricas importantes no estudo da recepção como, por exemplo, Stanley Fisch, Michael Riffaterre, Umberto Eco, Julia Kristeva, Gérard Genette, Maurice-Jean Lefebve, dentre outros, cujas teorias

<sup>43</sup> ZILLY, Berthold — O leitor implícito: translingualidade e transculturalidade em *Os sertões*. In: ENGLER, Erhard & SCHÖNBERGER, Axel. *Studien zur brasilianischen und portugiesischen Literatur*. Frankfurt a/M: Domus Editoria Europaea, 2001. Beiheft zu *Losorama*. pp.341-95. Citação p. 357.

<sup>44</sup> Op. cit. p. 367.

poderiam aqui contribuir para o alargamento da compreensão dos pontos analisados, é especialmente com a Escola de Constança que os esclarecimentos necessários à proposição desta tese acerca da *Weltliteratur* e da tradição literária ganham consistência e dimensão próprias.

Se as concretizações se viabilizam através de leituras feitas contra o pano de fundo de uma norma literária vigente, tal como é possível perceber desde Vodička, no caso da recepção da tradução a tradição literária que representa o fundo comum, sobre o qual nos falam Goethe e os românticos, assume o papel desta norma.

O caráter histórico da obra literária que pode ser sentida já em Goethe é também, sob certo aspecto, a mesma percebida por Jauß. A diferença repousa na abrangência desta historicidade: a era de Goethe movimenta-se, sobretudo, limitada ao horizonte da obra; Jauß, cuja sensibilidade desenvolvida principalmente a partir da Hermenêutica, do Estruturalismo Russo e da Escola de Praga volta-se para os processos recepcionais, amplia esta visão e estende-a trazendo para a obra o horizonte do pólo receptor e percebe que esta historicidade pode ser identificada e estudada no delineamento da história dos efeitos da obra.

As diferenças de efeito que Jauß percebe em perspectiva histórica, portanto diacrônica, pode, todavia, ser também assinalada sincronicamente pela tradução. O efeito de estranhamento como proposto por Tynjanow e por Schklowski pode se dar não apenas na evolução da história, mas também no deslocamento do texto de seu círculo cultural inicial — lingüístico-espacial — que todo texto sofre por ocasião de sua tradução. Sem a tradução, a obra esgota os efeitos que produz. Assim, a tradução apresenta-se como renovação da obra literária:

“O encontro de uma obra com outra cultura e língua revela aspectos e camadas de significados que geralmente não entraram na estrutura propositalmente elaborada do texto, mas que objetivamente nele existem. E com razão que se distingue a intenção do autor da intenção do texto, pois, por mais consciente e cerebral que seja o ato da escrita, nele sempre entram intuições inconscientes, só parcialmente subjetivas, em grande parte coletivas, social e historicamente condicionadas, e uma vez pronta a obra, ela ganha dinâmica própria, intersubjetiva, por vezes surpreendente<sup>15</sup>”.

A tradução aciona níveis de leituras que não são possíveis fora de seus procedimentos. Na inicialmente traumática inserção de uma obra traduzida em um

---

<sup>15</sup> Op. cit. p. 352.

sistema literário-cultural diverso, revelam-se aspectos dela não previstos e pretendidos pelo autor do texto de partida, mas certamente previstos pela estrutura da obra ou ainda, noutra terminologia, nela latentes. Tais significados tornam-se aparentes na análise de sua recepção.

Desta forma, mais do que simplesmente estabelecer uma relação possível entre a os postulados da Estética da Recepção e dos conceitos de *Weltliteratur* de Goethe e as idéias dos românticos da primeira fase através da elucidação da convergência e ancestralidade de pressupostos teóricos entre os séculos XVIII, XIX e o XX, a presente discussão descortina um caminho possível para a investigação da recepção de um texto literário traduzido.

#### **2.4- Aplicação do aporte teórico na análise da tradução de um texto literário**

A fim de aplicar na análise da recepção da tradução alemã de *Grande Sertão: Veredas* os conceitos teóricos até agora discutidos, é desejável que se lance mão de um modelo de análise da tradução já que, desta forma, obtêm-se orientação na aplicação dos pressupostos teóricos e planificação da análise, o que confere ao estudo maior consistência.

Dentre os modelos de tradução existentes, a proposta de Antoine Berman prova ser a que mais se adequa à ancoragem teórica desta Tese e aos objetivos que ela persegue. Dentre as razões que justificam sua escolha estão: 1) Berman declaradamente aponta a hermenêutica moderna como a base teórica que origina e sustenta seu modelo de análise citando, inclusive, Jauß e Heidegger como seus precursores<sup>46</sup>; 2) o modelo de Berman permite a aglutinação e articulação dos conceitos desenvolvidos neste capítulo, tais como o de *Weltliteratur*, levando-os a adquirir real aplicabilidade na análise do texto estudado e, finalmente, 3) o modelo permite que a discussão ultrapasse a análise mais propriamente lingüística e alcance a esfera dos temas literários que mais importam ao objetivo desta análise.

A operação conjunta do modelo proposto por Berman e das teorias hermenêuticas, tal como a Estética da Recepção, é sensivelmente perceptível

---

<sup>46</sup> cf. BERMAN (1995), p. 15

sobretudo na etapa de identificação das zonas textuais problemáticas no texto original e no traduzido, como se verá logo abaixo.

Embora tenha em vista a análise da tradução da obra em sua totalidade essencial, feita a partir do que chama seu centro de gravidade, Berman não apresenta impedimento ao estudo de temas específicos e relevantes da obra. Neste caso, o critério a ser usado para a caracterização do problema é deixado por Berman ao usuário de seu modelo. Tais critérios podem — e devem — buscar uma base teórica que lhe oriente a busca. No caso desta Tese, o embasamento será o supra apresentado.

#### **2.4.1- Projeto de uma crítica “produtiva”: o modelo de análise de Antoine Berman**

Em sua proposta de modelo de análise da tradução, Berman prevê duas etapas principais e distintas de trabalho: à primeira fase ele chama trabalho preliminar (*travail préliminaire*) ou pré análise (*pré-analyse*) da tradução e à segunda chama análise da tradução (*analyse de la traduction*) propriamente dita.

A primeira fase tem, conforme afirma, grande importância na medida em que é ela que orienta e lança as bases para todo o percurso analítico posterior. Trata-se de 1) uma leitura da tradução: o autor sugere que a leitura, nesta fase inicial, deve ser declaradamente impressionista e converter-se em uma busca de zonas textuais; 2) uma leitura do original, em que se deve procurar o princípio de sistematização e de unidade da obra.

Tais ‘zonas textuais’ a que Berman faz referência são aqueles trechos que, durante este processo de leituras iniciais, chamam a atenção do leitor por apresentarem problemas de construção textual, geralmente lingüística: ou por estarem mal escritas ou por apresentarem-se artificialmente bem escritas no idioma receptor:

“Esta releitura descobre, também, inevitavelmente, as ‘zonas textuais problemáticas’ nas quais a defectividade aflora: ou que o texto traduzido parece ter subitamente se tornado fraco, se desarranjado, perdido todo o ritmo, ou, pelo contrário, onde ele aparece muito confortável, muito fluente, muito impessoalmente ‘francês’; ou ainda que brutalmente

exiba palavras sinuosas, formas frásicas que se destoam, em resumo, que seja invadido por modos, expressões, etc., remetendo de volta ao idioma do original e que testemunham o fenômeno de uma contaminação lingüística (ou de 'interferência')"<sup>47</sup>

Tais zonas devem ser, além disso, representativas da unidade orgânico-literário-lingüística da obra, cuja escolha não está livre de ser contaminada pelo subjetivismo do leitor. Entretanto, tal subjetivismo pode ser controlado observando-se a visada languageira e a visada poética da obra, para usar a terminologia de Berman. Em outras palavras, para serem relevantes, os trechos selecionados têm de estar em consonância com o projeto lingüístico e literário da obra, dos quais se deve ter conhecimento prévio.

O principal pressuposto para a realização desta etapa é, para Berman, o olhar receptivo e desarmado do leitor/pesquisador (BERMAN, 1995: 65), o que, acredita, minimiza os vícios da leitura especializada e pré-orientada. Nesta fase, o autor pressupõe também ser relevante conhecer o perfil do tradutor, sua posição tradutória, seu projeto de tradução e o horizonte tradutório em que a obra emerge, isto é, o horizonte da obra traduzida.

A segunda etapa, ou análise propriamente dita, deve ser confrontativa. Não se confronta, entretanto, apenas texto de partida com o texto de chegada, o que, entende Berman, pode levar a resultados parciais ou redutores. Deste modo, ele articula seu percurso analítico da seguinte maneira:

"A confrontação se opera, em princípio, de modo quádruplo. Há, em primeiro lugar, uma confrontação de elementos e passagens selecionados no original com o resultado dos elementos e passagens correspondentes na tradução. Há, então, confrontação inversa das 'zonas textuais' consideradas problemáticas ou, pelo contrário, realizada da tradução com as 'zonas textuais' correspondentes no original. Estas duas confrontações, evidentemente, não têm que ser justapostas mecanicamente como pedaços de um quebra-cabeças. Também há confrontação — dentro das duas primeiras — com outras traduções (na maioria dos casos).

<sup>47</sup> "Cette relecture découvre, aussi, inmanquablement, des 'zones textuelles' problématiques, qui son celles où affleure la défektivité: soit que le texte traduit semble soudain s'affaiblir, se désaccorder, perdre tout rythme; soit qu'il paraisse au contraire trop aisé, trop coulant, trop impersonnellement 'français'; soit encore qu'il exhibe brutalement des mot, tournures, formes phratiques qui détonnent; soit qu'enfin il soit envahi de modes, tournures, etc., renvoyant à la langue de l'original et qui témoignent d'un phénomène de contamination linguistique (ou d'«interférence»)". In: Op. cit. p. 66. O autor fala em *français* em seu discurso por dirigi-lo originalmente a um público francês. No caso, francês está posto aqui no lugar de qualquer idioma para o qual se traduza.

Finalmente, há a confrontação da tradução com seu projeto que faz aparecer o 'como' de sua realização ligado, em última análise, à subjetividade do tradutor, a suas escolhas íntimas: a projetos quase idênticos, traduções diferentes, sempre; ela faz aparecer também, desta forma, como foi dito, suas 'conseqüências': as que o projeto 'ofereceu'.<sup>48</sup>

Esta é, portanto, uma análise articulada em quatro movimentos: 1) confrontação dos elementos selecionados a partir do texto original; 2) confrontação inversa das zonas textuais consideradas problemáticas ou bem-sucedidas; 3) confrontação com outras traduções e, por fim, 4) confrontação da tradução com seu projeto.

Neste ponto revela-se a importância do trabalho pré-analítico: é somente através da comparação dos dados coletados na obra com os dados reunidos na fase anterior que surge a possibilidade de estudar a recepção da obra estudada de um modo ao mesmo tempo amplo e específico.

É, pois, assim, que, após estas duas fases principais, e por estar ligado à hermenêutica, o estudo dos documentos de recepção da tradução aparece como continuação natural do estudo do texto traduzido. Não se trata apenas de avaliar como a tradução é julgada, mas também de como ela é apresentada ao público. Isso inclui, por exemplo, a análise dos para-textos que acompanham a edição da obra e também dos elementos gráficos e artísticos desenvolvidos para a publicação da obra estudada.

Na análise dos textos de partida e de chegada, portanto, é desejável e necessário que se observem e se analisem os pontos de indeterminação e as estruturas textuais que, para usar a terminologia de Umberto Eco, deixam a obra aberta e as quais têm implicações diretas e indiretas com a o estudo da recepção.

<sup>48</sup> "La confrontation s'opère, en principe, sur un quadruple mode.

Il y a em premier lieu une confrontation des éléments et passages sélectionnés dans l'original avec le 'rendu' des éléments et passages correspondants dans la traduction.

Il y a, ensuite, confrontation inverse des 'zones textuelles' jugées problématiques ou, au contraire, accomplies, de la traductions avec les 'zones textuelles' correspondentes de l'original.

Ces deux confrontations n'ont évidemment pas à être juxtaposées mécaniquement comme les pièces d'un puzzle.

Il y a également confrontation — au sein des deux premières — avec d'autres traductions (dans la plupart des cas).

Enfin, il y a confrontation de la traduction avec son project, qui fait apparaître le 'comment' ultime de sa réalisation, lié, en dernière analyse, à la subjectivité du traducteur à ses choix intimes: à projets quasi identiques, traductions différentes, toujours; elle fait aussi apparaître, comme il a été dit, ses 'conséquences': ce que le projet 'a donné'." In: Op. cit. p.86



Berman faz recomendações quanto à maneira de conduzir e redigir a crítica. De modo geral, o autor é partidário de um estilo simples e direto pelo bem da clareza discursiva — segundo diretrizes tomadas de Meschonnic em primeiro plano e Hölderlin, em segundo. O autor afirma ainda que, ao se avaliar textos traduzidos, deve-se levar em conta dois outros aspectos, para os quais ele chama a atenção do crítico.

O primeiro deles, o princípio de poeticidade (*poéticité*) da tradução, “repousa em que o tradutor realizou um trabalho verdadeiramente textual, *fez um texto*, em correspondência mais ou menos estreita à textualidade do original”<sup>49</sup>. Em outras palavras, trata-se de verificar se, em primeiro lugar, o texto traduzido apresenta qualidades de coesão e de coerência que satisfaçam às exigências do código lingüístico receptor e, em segundo lugar, se tais aspectos, além de estarem em consonância com o sistema lingüístico receptivo, estão também de acordo com a textualidade do texto de partida. Tal verificação só pode ter validade literária se realizada concomitante e dialeticamente.

O segundo, o princípio de eticidade (*éthicité*) da tradução, refere-se mais propriamente ao texto de partida e pode ser entendido como a manifestação de um respeito pelo texto original na medida em que se reconhece sua alteridade, isto é, reconhecer o outro como o não-eu. Em seu texto<sup>50</sup>, Berman oferece ao leitor as bases desta sua preocupação: ela tem origem no conceito, goetheano, sobretudo, da *Bildung*. Deste prisma, assim como não há, sem o sentido ético, a possibilidade de existir uma *Bildung* realizada, também sem ele não se pode conceber um processo de tradução que se realize plenamente.

Por fim, todo esse esforço analítico deve resultar, afirma Berman, inclusive citando Schlegel, na criação de uma crítica produtiva destinada a orientar futuras traduções da obra estudada. No caso da tradução alemã de *Grande Sertão: Veredas* isso parece ser bastante pertinente, pois não há, até a data de hoje, nova tradução alemã desta obra que tenha sido publicada e a bibliografia crítica que se produziu nesse intervalo pode colaborar para o surgimento de uma tradução diferente que incorpore a reflexão acadêmica dos últimos trinta anos.

<sup>49</sup> “(...) réside en ce que le traducteur a réalisé un véritable travail textuel, *a fait texte*, em correspondance plus ou moins étroite avec la textualité de l’original”. In: Op. cit. p. 92.

<sup>50</sup> Op. cit. p. 88.

Diante da apresentação destes pressupostos teóricos e da maneira como serão operacionalizados resta dedicar os capítulos que se seguem à verificação da hipótese deste trabalho, segundo o modelo proposto por Berman: pré-análise da tradução (capítulo II), análise do texto traduzido (capítulo III) e análise dos documentos da recepção do texto traduzido (capítulo IV).

CAPÍTULO II: PRÉ-ANÁLISE SEGUNDO BERMAN:  
IDENTIFICAÇÃO DE ZONAS TEXTUAIS, A BUSCA DO  
TRADUTOR E DO HORIZONTE LITERÁRIO PARA A TRADUÇÃO

Este capítulo refere-se ao desenvolvimento da fase pré-analítica da tradução, segundo o modelo de Berman já apresentado e encontra-se dividido nas quatro partes apresentadas no capítulo anterior, previstas para a consecução desta fase. Seu objetivo principal repousa na seleção dos trechos do *corpus* primário a ser analisado no terceiro capítulo e em realizar sua análise preliminar. Trata também de traçar o perfil do horizonte de expectativas literário do público leitor alemão em relação à América Latina, em sentido lato, e ao Brasil, em sentido estrito.

Como a análise integral dos textos em alemão e em português de *Grande Sertão: Veredas* não é praticável, faz-se necessária uma seleção de trechos a serem estudados. Na escolha destes recortes leva-se em consideração, seguindo as orientações de Berman, tanto a representatividade lingüístico-literária da obra quanto os aspectos de exeqüibilidade de sua análise, sem perder de vista que, em fase ulterior, processa-se a análise da recepção do texto traduzido.

## **2.1- Leitura da tradução: em busca de zonas textuais**

A primeira leitura do texto traduzido aconteceu segundo as recomendações de Berman. Trata-se de uma leitura laica e desarmada de intenções teóricas, cuja finalidade é chegar a uma impressão geral do texto e, a partir deste efeito, identificar as zonas textuais a serem posteriormente analisadas.

É imperioso reportar, entretanto, que essa não foi a primeira leitura do texto traduzido realizada. O motivo está na existência de outro trabalho anterior a realizado também pelo autor desta Tese em um tema convergente. Desta forma, a leitura especializada anterior representa um fator limitante ao caráter *naïve* pretendido por Berman.

De modo geral, as zonas textuais nas quais afloram problemas de tradução, seja pelo viés lingüístico, seja pela sua reconfiguração ético-poética, apresentam também algumas das melhores soluções. Deste modo, a análise das escolhas consideradas apropriadas e inapropriadas pelo tradutor não são feitas em seções separadas, mas conduzidas simultaneamente.

É possível perceber, entretanto, diferenças na consistência do texto como um todo, já que é possível de se perceber um declínio relativamente acentuado na

freqüência e qualidade das soluções das quais o tradutor se vale - e que estão devidamente fundamentadas em seu projeto de tradução - conforme a narrativa se aproxima de seu fim. Tal fato sugere, no mínimo, uma mudança de fôlego no trabalho do tradutor.

## **2.2- Leitura do original: em busca do princípio de sistematização e de unidade da obra**

De forma semelhante à leitura do texto traduzido, também o texto em língua portuguesa foi lido na busca de zonas textuais. A partir do efeito geral da leitura, identificaram-se trechos onde os elementos de coesão e coerência do texto são funcionais ou não.

As diferenças de ritmo de natureza lingüística e narrativa presentes no texto em português obedecem, *grosso modo*, a necessidades poéticas ou a funções específicas dentro da narrativa. Como exemplo podemos citar as diferenças de narração dos eventos ocorridos na margem direita do rio São Francisco, quando a narração se torna mais linear e lingüisticamente mais palatável, e daqueles ocorridos na margem esquerda, quando a ordem narrativa obedece a uma lógica mais subjetiva e poética.

Restrições idênticas quanto à natureza leiga da leitura, referidas para o texto de chegada, são aplicáveis para a leitura do texto de partida pelas mesmas razões.

## **2.3- Meyer-Clason e sua posição tradutória**

Hans Curt Werner Meyer-Clason nasceu em Ludwigsburg, Baviera, em 19 de setembro de 1910. Filho de uma abastada família burguesa com um passado nobre tem de deixar a escola para ajudar o pai nos negócios da família. Em 1937 viaja para o Brasil com o objetivo de atuar em um negócio do ramo de importação de algodão, o qual tem ramificações e interesses também na Argentina. No Brasil mora em diferentes cidades, tais como São Paulo, Recife e Porto Alegre.

Com um trabalho acadêmico de 1998, Priscila Perazzo<sup>1</sup> aponta outra faceta da presença de Clason no Brasil. Segundo consta nos arquivos da Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS), estudados pela pesquisadora, durante sua estadia no Brasil Meyer-Clason é preso acusado de participar da rede de espionagem liderada por Albrecht Gustav Engels em favor do estado alemão nazista. Por este motivo, fica detido em Porto Alegre no ano de 1942 no DOPS, que prepara um dossiê ilustrado de sua vida social, militar e íntima. Este cativeiro prolonga-se até 1944 no presídio da Ilha Grande, estado do Rio de Janeiro, quando é então libertado e parte para a Argentina.

Ao retornar para a Alemanha em 1955, após ter permanecido cerca de dezessete anos na América Latina, Meyer-Clason resolve pôr em prática um projeto de ingressar profissionalmente para o mundo das letras através do ofício de tradutor. Neste ponto, ele já se sente seguro no que se refere ao domínio dos idiomas português e espanhol.

O autor publica também alguns ensaios e um romance autobiográfico, mas sua atividade principal é a tradução.

Clason traduz e publica uma infinidade de autores, porém, sobretudo, latino-americanos, o que lhe vale o título de amigo da América Latina. À parte da discussão acerca da qualidade de sua produção, não se lhe pode negar o mérito de ter sido a personalidade que mais divulgou a literatura latino-americana na Alemanha, principalmente até meados da década de 70.

Existem muito poucos registros que informam qual seja sua posição tradutológica. Os juízos a esse respeito que o tradutor chega a emitir podem ser rastreados em textos esparsos publicados, na correspondência que mantinha com os autores que traduzia (sobretudo com Rosa) e principalmente nos comentários de suas traduções. Em um destes textos, Clason define-se em relação à sua tarefa como tradutor de literatura brasileira:

Como tradutor tenho o dever de vigiar e definir além fronteiras o valor e a honra da minha língua materna, o que posso exigir dela. [...] Devo-me ater aos meus recursos lingüísticos, à minha intuição rítmica, à minha fantasia e

---

<sup>1</sup> PERAZZO, Priscila. *O perigo alemão e a repressão policial no Estado Novo*. São Paulo: Arquivo do Estado, 1999. Coleção Teses & Monografias Vol. 1.

à minha familiaridade com o idioma adquirida nos longos anos de permanência no Brasil<sup>2</sup>.

Neste trecho, Clason é claro e específico ao definir sua posição frente às línguas alemã e portuguesa, bem como à maneira de encará-las durante o processo de traduzir, pelo menos no que se refere à literatura brasileira. De um lado, ele reconhece que deve agir não só dentro das especificidades e recursos expressivos do idioma alemão, mas também, como um recorte deste universo lingüístico, dentro de seu próprio desempenho lingüístico enquanto falante deste idioma. De outro lado, ele assume seus limites com o português e define sua experiência como parâmetro mínimo dentro do qual ele trabalha. Outrossim, ele reconhece também que sua atividade tradutória é marcada por outros fatores tais como sua percepção poética e sua imaginação.

Atender ao apelo da imaginação do leitor, neste caso do tradutor, à sua necessidade de ilusão é uma das funções da leitura e da recepção do texto literário segundo Iser. É este apelo à imaginação do tradutor que o leva a preencher os vazios do texto (Iser, Vodička), cujos efeitos de realização são incorporados por ele a seu projeto de tradução. Assim, o tradutor estabelece novas estratégias e estruturas para o novo texto, além de constituir novas relações não formuladas que o leitor alemão terá, a seu turno, de resolver durante seu próprio processo de leitura. Tal postura favorece uma análise da recepção da obra traduzida.

Assim encarado, o processo de tradução converte-se em um movimento criativo. Isso corresponde ao que Clason considera uma tradução ideal:

Na tradução ideal a congenialidade e a conlingualidade corresponde à cara e à coroa de uma moeda. Uma tradução palavra-a-palavra científica, que aceita cada peculiaridade de Rosa, resultaria na melhor das hipóteses em um *Kuriosum* lingüístico par excellence: ela perderia o conteúdo básico desta época<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> "Als Übersetzer habe ich die Pflicht, über Grenzen, Wert und Würde meiner Muttersprache zu wachen und zu bestimmen, was ich ihr zumuten kann. [...] Ich muß mich auf meine Sprachmittel, auf mein Taktgefühl, meine Phantasie und meine durch einen jahrelangen Aufenthalt in Brasilien erworbene Vertrautheit mit der Sprache verlassen". In: MEYER-CLASON, Curt - Übersetzungsprobleme bei João Guimarães Rosas "Grande Sertão: Veredas". In: *Humboldt*. 1964. v. 4, n. 10, pp. 96-7.

<sup>3</sup> "In der idealen Übersetzung decken sich Kongenialität und Konlingualität wie Zahl und Gesicht einer Münze. Eine wissenschaftliche Wort-für-Wort-Übertragung, die jede Eigenart Rosas übernimmt, würde bestenfalls ein sprachliches Kuriosum par excellence ergeben: sie würde jedoch den Grundgehalt dieser Epoche verfehlen". In: Idem *ibidem*.

Para ele, a tradução ideal é aquela em que tanto o conteúdo quanto a configuração lingüística de um texto traduzido devem seguir e corresponder às possibilidades disponíveis no pólo receptor, recuperando o que for possível e deixando passar o que não o for. No caso de Rosa especificamente, Clason entende que a tentativa de se recuperar toda a expressividade lingüística do texto rosiano resultaria em um procedimento nocivo ao produto final.

Tal definição orienta-se no favorecimento do receptor. Para usar a classificação de Schleiermacher<sup>4</sup>, uma tradução assim construída corresponde àquela em que o tradutor leva a obra traduzida e todos os fatores que são inerentes até seu público e não seu público até este universo.

Clason deixa ainda entrever outro aspecto de sua posição tradutológica em seu livro *Die Menschen sterben nicht, sie werden verzaubert*<sup>5</sup> (As pessoas não morrem, ficam encantadas), repetida em correspondência enviada a pesquisador da Universidade de São Paulo<sup>6</sup>. Em ambos os casos, o tradutor afirma que acredita na máxima de Rosa de que *traduzir é conviver* e a executa como *modus operandi* de sua prática tradutória. Clason trabalha sempre como um tradutor prático, isto é, sem se deter em conjecturas acadêmico-teóricas acerca da tradução. Ele demonstra em seus textos, aliás, mais de uma vez, um tom de desprezo pelo que considera um zelo excessivo de alguns acadêmicos com a tradução e seu processo. Exemplo disso se tem nas críticas que dirige a Vilém Flusser e a Benedito Nunes: pela crítica publicada por este no suplemento literário de *O Estado de São Paulo* em novembro de 1963 expressa declarado desgosto.

Conviver, entretanto, para o tradutor, na mais completa acepção da palavra, não significa apenas estar com o texto de partida sempre presente, mas presentificar também obras da literatura em geral, conviver com seu próprio repertório literário e com obras literárias afins daquela que está sendo traduzida. Todo aporte de que precisa, afirma Clason, encontra nas obras da literatura universal.

<sup>4</sup> cf. SCHLEIERMACHER, Friedrich — Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens. In: *Friedrich Schleiermachers Sämtliche Werke*. Berlin: Reimer, 1838. pp. 207-245, Bd. 2. Dritte Abteilung: Zur Philosophie. No Brasil: \_\_\_\_\_. Sobre os diferentes métodos de tradução. trad. Margarete von Mühlen Poll. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: UFSC, 2001. pp. 24-85.

<sup>5</sup> MEYER-CLASON, Curt — *Die Menschen sterben nicht, sie werden verzaubert*. München: Piper, 1990. p. 70.

<sup>6</sup> BARBOSA, Fábio Luis Chiqueto. *A imagem do sertão na tradução alemã de Grande Sertão: l'ereadas*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 1999. p. 342. Anexo II.



Portanto, Meyer-Clason define seu trabalho de tradutor como uma espécie de *imitatio* realizado no esteio de autores universais. Não se trata, porém, conforme pretende, de imitação pura e simplesmente. O tradutor julga aplicar regras implícitas aprendidas — ou apreendidas — pela leitura de obras da literatura em geral em seu trabalho de tradutor.

De modo seguro, em uma avaliação panorâmica, o trabalho de tradutor de Curt Meyer-Clason acontece de modo bastante intuitivo e sem ponderações reflexivas desejáveis para sua atividade de tradutor.

#### 2.4- Um projeto para a tradução alemã para *Grande Sertão: Veredas*

Nos comentários de suas traduções das obras de Guimarães Rosa, Curt Meyer-Clason sempre procura esgotar o assunto através da apresentação de numerosos exemplos. O tradutor ainda ilustra fartamente tais amostras de seu trabalho com os apontamentos que o autor lhe envia em função das provas da tradução e da troca de correspondência entre eles.

O delineamento de um possível projeto de tradução para *Grande Sertão: Veredas* pode ser realizado a partir do cruzamento destes comentários de Clason. Dividem-se basicamente em duas linhas: 1) comentários acerca da natureza lingüística de seu texto e 2) comentários acerca de sua natureza poética.

Além da preocupação natural com a linguagem, compulsória ao trabalho de todo tradutor, Clason tem sensibilidade para a força do papel da linguagem na obra de Rosa. Ele assimila concepções do autor e as cita mais tarde quando escreve e publica, por exemplo, o ensaio *Über das Unübersetzbare*<sup>7</sup> (Sobre o Intraduzível). Em carta a Rosa datada de 21 de agosto de 1967, o tradutor tece os seguintes comentários:

“É correto afirmar que em Rosa vem primeiro o ser humano e depois a linguagem? Ele não procura a realidade na própria linguagem, ele procura com ela perscrutar através da linguagem a realidade humana. Para Rosa, a linguagem não é um substituto do homem, mas o meio de torná-lo visível, pensável, perceptível e palpável. Poderíamos dizer: em Rosa, o homem e a linguagem são um. Ou expressando de outro modo: a linguagem não

<sup>7</sup> MEYER-CLASON, Curt — *Über das Unübersetzbare*. In: ROSA, João Guimarães. *Das dritte Ufer des Flusses*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1968. pp. 247-65.

retorna para si mesma de mãos vazias. Ela é o veículo, o portador, a expressão, o instrumento. Ou: a sua escrita, a sua ambição de fazer arte não precede nenhuma estética que é justificada por ela<sup>8</sup>.”

O tradutor demonstra compreender a dimensão filosófica e ontológica específica da linguagem para o texto rosiano. É deste modo, portanto, que surge a necessidade, ainda que latente e inconsciente, de se desenvolver um projeto para conceber e dar existência concreta a um texto em língua alemã que seja equivalente em vigor e poeticidade ao português do texto original. A gênese de uma tal linguagem, não obstante, depende da concepção de linguagem na qual o tradutor acredita e a qual pratica. No caso de Meyer-Clason, a opção do tradutor fica por conta do alemão padrão (*Hochdeutsch*).

Na correspondência trocada entre Rosa e Clason é possível identificar a solução encontrada por ele e também quais são, na sua visão, as conseqüências deste recurso para o projeto de tradução de *Grande Sertão: Veredas*. Para o tradutor, o romance deve ser escrito em *Hochdeutsch*:

Embora ele [Riobaldo] fale alemão, seu modo de falar deve simular ou ao menos insinuar o dialeto do interior de Minas Gerais. O leitor alemão deverá vivenciar o brasileiro em um alemão de fácil compreensão sem com isso se lembrar da Alemanha. Por isso Riobaldo deve falar *Hochdeutsch*, uma espécie de língua artificial que seja clara e simples como a palavra falada, mas que preenche os postulados de Rosa tanto quanto possível<sup>9</sup>.

O *Hochdeutsch* é escolhido por ser um registro supra-regional e afastar, segundo o tradutor, registros regionais que podem levar o leitor a realizar associações indesejáveis com regionalismos europeus, o que apagaria as chances de vislumbamento do regionalismo mineiro. A ressalva fica por conta de que, apesar de supra-regional, para ser eficaz na tradução de *Grande Sertão: Veredas*, a linguagem deve ser trabalhada de forma a não parecer um alemão natural. A linguagem deve

<sup>8</sup> BUSSOLOTI, Maria Aparecida Faria Marcondes. *Proposta de Edição da Correspondência Inédita entre João Guimarães Rosa e seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason (23 de janeiro de 1958 a 27 de agosto de 1967)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 1997. p. 372

<sup>9</sup> “Obgleich er [Riobaldo] Deutsch spricht, muß seine Sprechweise die regionale Mundart des Innern von Minas Gerais vortauschen oder zumindest andeuten. Der deutsche Leser soll in leicht erfaßbarem Deutsch Brasilianisches erleben und dabei nicht an Deutschland erinnern werden. Riobaldo muß daher Hochdeutsch sprechen, eine Art Kunstsprache, die wie das gesprochene Wort einfach und klar ist, aber Rosas Postulate so weit wie möglich erfüllt”. In: MEYER-CLASON, Curt. Übersetzungsprobleme bei João Guimarães Rosas “Grande Sertão: Veredas”. In: Op. cit. pp. 96–7.

veicular certo grau de *ilusão acústica* que remeta à linguagem ao sertão de Minas Gerais.

Há também outras motivações que conduzem Clason a optar pelo *Hochdeutsch*. Ele pretende que sua tradução contenha uma linguagem fácil para não confundir o leitor e não sobrecarregá-lo com dificuldades, mas que ao mesmo tempo o arrebate. Com isso, visa facilitar a leitura no que se refere ao registro lingüístico, sem, entretanto, banalizá-lo.

Clason afirma ainda que a opção pelo alemão padrão se dá na tentativa de preservar um caráter latino-americano que o tradutor afirma reconhecer na estrutura de *Grande Sertão: Veredas*. Embora muito provavelmente consciente das limitações de sua afirmação, aqui o tradutor associa perigosamente a obra de Rosa ao restante das produções ao conferir uma pretensa relação de contigüidade entre as produções literárias latino-americanas.

Paulo Rónai aprecia a decisão de Clason e seu posicionamento ante a linguagem rosiana na medida em que, com isso, segundo entende, o tradutor respeita os limites das possibilidades de criação da sua própria língua, o alemão. De acordo com este crítico, Clason trata de aproximar Rosa tanto quanto possível dos leitores alemães, sem desafiá-los com neologismos<sup>10</sup>. Não é consenso entre os críticos, entretanto, que a opção lingüística de Clason seja uma maneira positiva de levar a obra até o conhecimento do público alemão. As pesquisas mais recentes têm se mostrado no mínimo reservadas quanto ao caráter positivo da posição languageira de Clason e das soluções que apresenta para os problemas de tradução encontrados nos textos que verte para o alemão.

Passando para além das especulações circunscritas exclusivamente no nível da linguagem, Clason afirma também que “os expressionismos lapidares de Rosa devem-se incorporar ao alemão sem tradução interpretativa — o que mata qualquer poesia<sup>11</sup>”. Isso revela uma parte de sua preocupação com a dimensão poética do texto. O trabalho com a poesia deve-se dar na razão inversa ao trabalho com a linguagem. Em outras palavras, para ter os efeitos do texto de partida conservados tanto quanto possível, a linguagem deve ser interpretada e reconfigurada; a poesia, por outro lado, não deve sofrer nenhum processo de

<sup>10</sup>RONÁI. Paulo Revelações de Tradutor. In: *O Estado de São Paulo*. 17 de ago. 1968. supl. lit.

<sup>11</sup> “Rosas lapidare Expressionismen müssen ohne interpretative Übersetzung — die jede Dichtung tötet — rein ins Deutsche eingehen”. In: Idem *Ibidem*.

interpretação, o que diminuiria suas potencialidades em tradução. Entretanto, Clason não define critérios para balizar este procedimento. Deste modo, conclui-se que as escolhas do tradutor passam por seu crivo intuitivo e de caráter eminentemente subjetivo.

Não obstante, é nesse ponto que se pode divisar, além de sua concepção lingüística, seu projeto poético para a tradução do romance de Rosa:

“Para levar a cabo esta tarefa de modo a se aproximar, o tradutor deve se livrar da obrigação da exatidão filológica em sentido estrito e, ao invés disso, estar pronto a uma profunda fidelidade ao cerne musical da epopéia, ao ritmo interno da poesia, ao “passo” do narrador. Ele deve adentrar no espírito do ‘sertão’ e deve dele sair, e ser também uma espécie de ‘fundamentalista’ lingüístico”<sup>12</sup>.

Neste trecho, o tradutor fala da tradução de um ponto de vista estético, prevendo a necessidade de adequar seu trabalho à organicidade poético-lingüística que se pode depreender da leitura do texto de partida (cerne musical, ritmo da poesia). No caso de Rosa, trata-se de procurar manter o *espírito do sertão*. A maneira para se chegar a tal estágio é, declara, o tradutor se transformar em um *fundamentalista lingüístico*.

Esta última afirmação constitui-se em um verdadeiro paradoxo. Clason propõe uma pretensa liberdade da criação poética, mas com observância rigorosa à ortodoxia da linguagem – ou pelo mesmo da língua para a qual traduz, o alemão. Disto pode-se inferir uma posição até certo ponto etnocêntrica na maneira de encarar a tradução, pois o fundamentalismo que propõe visa, em última instância, à conservação de uma identidade lingüística.

Apesar disso, Clason entende que a modalidade de tradução que ele próprio pratica é um processo criativo, a que chama de *recriação homóloga* (*homologe Nachdichtung*), a qual se distingue e contrapõe ao que ele chama de tradução acadêmica (*wissenschaftliche Übertragung*). Esta última, afirma, segue o texto de partida literalmente. Certo da superioridade de sua abordagem, ele chega a sugerir a Rosa uma leitura pública de sua tradução e de um trecho de autoria de

<sup>12</sup> “Um diese Aufgabe annähernd zu bewältigen, muß der Übersetzer sich von der Verpflichtung zur philologischen Genauigkeit im engen Sinn lösen und sich stattdessen zu einer tieferen Treue zum musikalischen Kern des Epos, zum inneren Rythmus der Dichtung, zur „Gangart“ des Erzählers bereithalten. Er muß im Geist des *Sertão* aufgehen, er muß vom *Sertão* ausgehen, und dabei doch eine Arte sprachlicher „Fundamentalist“ sein”. In: Idem *ibidem*.

Vilém Flusser, o que se converteria, na verdade, em um confronto das duas versões: “Além disso, eu gostaria de ler duas versões do mesmo original: a minha, como tentativa de recriação homóloga, e a de Flusser, como uma tradução acadêmica palavra-por-palavra<sup>13</sup>.”

O movimento de “entrar e sair do sertão” aludido por Clason é uma maneira de tentar explicar o processo de trocas que pode haver nas esferas dos horizontes da obra e do tradutor. Trata-se de adentrar o universo estético-poético do romance e apreender-lhe os valores intrínsecos. O mesmo processo ocorre quando da recepção do texto traduzido pelo público-alvo da tradução.

Como fatores determinantes de seu projeto e de sua criação como tradutor, Clason apresenta três fatores: 1) seu temperamento pessoal, ou seja, suas preferências culturais, literárias, etc, 2) sua inclinação lingüística, isto é, sua concepção lingüística e 3) sua vontade de criar vida, ou seja, seu desejo de produzir literatura com ela.

Assim, de modo geral, Clason incorpora ao projeto de tradução para *Grande Sertão: Veredas*, como sua diretriz axial, o declarado desejo de manter: 1) as aliterações, 2) as expressões idiomáticas, rimas e provérbios e 3) os trechos de elevada poesia.

É importante frisar que tal projeto não foi nunca sistematizado e publicado por Clason da maneira como ele agora se apresenta. Somente com a leitura extensiva de seus textos é possível chegar a reunir e categorizar os elementos que compõem seu projeto de tradução para *Grande Sertão: Veredas*.

Alguns anos após a publicação da tradução do romance, Clason faz uma revisão crítica de seu trabalho e, neste processo de avaliação, omite uma opinião sobre seu texto:

“Minha tradução é uma primeira tentativa, meu texto pode servir de antecessor para um que ainda não existe. Ao mesmo tempo, porém, ele gostaria de conduzir o conhecedor da língua portuguesa às surpresas do original.”<sup>14</sup>

<sup>13</sup> “Außerdem möchte ich anschließend zwei Fassungen desselben Urtextes vorlesen: die meine, als Versuch einer homologen Nachdichtung, und die Flussers, als wissenschaftliche Wort-für-Wort Übertragung.” In: Op. Cit. p. 180.

<sup>14</sup> “Meine Übertragung ist ein erster Versuch, meine Fassung mag vorläufig für eine stehen, die es noch nicht gibt. Sie möchte aber gleichzeitig den Kenner der Portugiesischen Sprache zu den Überraschungen des Originals hinführen”. In: Idem ibidem.

O entusiasmo inicial demonstrado na troca de cartas com Rosa e em seus comentários da tradução diminui bastante, o que revela uma posição mais distanciada do tradutor em relação a seu trabalho, uma opinião menos influenciada pelo arrebatamento sempre demonstrado por Rosa em relação à tradução e à publicação de suas obras na Alemanha.

Em outra oportunidade, Clason reconhece que em pelo menos em dois aspectos seu texto pode ser considerado inferior ao texto em português. 1) Na sintaxe, que afirma não poder ser reproduzida e 2) do aspecto geral do texto. Explica essa última afirmação com uma imagem retirada do futebol: afirma que tentar recriar um texto de Rosa em alemão equivaleria a um alemão tentar fazer um gol de bicicleta, isto é, entende ser antinatural e, portanto, sua recriação limita-se por suas idiossincrasias.

## **2.5- O horizonte tradutório: *Grande Sertão* e o sistema literário alemão receptor**

Para se conhecer o horizonte de uma obra literária, Jauß estabelece, em sua segunda tese, que tal horizonte é determinado, em parte, pelas relações implícitas da obra com seu sistema literário. No caso do estudo da recepção de uma obra traduzida, isso também quer dizer que é necessário conhecer - ou reconhecer - tais relações implícitas entre a obra e o sistema literário receptor.

Estudar o horizonte do leitor – de um arquiteitor – satisfaz também a terceira tese de Jauß, já que é necessário conhecer o horizonte do leitor para se dimensionar o grau de estranhamento que a obra causará. Atende também as prerrogativas da sétima tese, segundo a qual é necessário entender a obra no contexto sócio-político, e não apenas literário, em que a obra emerge, o que também, antes de Jauß, preconiza Mukařovský.

Também segundo Vodička, é a sociedade que considera a obra um objeto estético. Assim, somente conhecendo tal horizonte é possível mais tarde avaliar, através do confronto da análise da obra com os efeitos registrados nos documentos de recepção, qual o valor artístico-estético conferido pelo público receptor à obra estudada.

Desta maneira, cabe responder à pergunta: quais possíveis relações implícitas pode haver entre a tradução alemã de *Grande Sertão: Veredas* e o sistema literário alemão e que sejam relevantes do ponto de vista de sua recepção?

De modo geral, a recepção da literatura brasileira na Alemanha não acontece de modo diferenciado ou separado da recepção do restante da literatura latino-americana, sobretudo daquelas de expressão hispânica. Em certa medida, o processo de recepção da literatura brasileira na Alemanha fica diluído e é absorvido pelo da hispano-americana. As literaturas e os autores dos diferentes países e culturas latino-americanas são percebidos pelo grande público receptor na Alemanha, pelo menos até meados da década de 70, como elementos constituintes de apenas um enorme bloco lingüístico, literário, sócio-político e cultural.

Não é raro encontrar, mesmo em textos críticos e teóricos, conceitos aplicáveis especificamente à literatura hispano-americana sejam utilizados para entender e caracterizar a literatura brasileira, tal como é o caso, por exemplo, do conceito *Realismo Mágico*.

Deste modo, para se estudar a história da recepção da literatura brasileira na Alemanha não se pode deixar de observar seu contexto mais amplo: a recepção da literatura latino-americana e procurar ressaltar o que é de interesse específico para o estudo da recepção daquela literatura neste país.

Nos principais centros de estudos latino-americanos da Alemanha, como o *Lateinamerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz* de Berlin, é possível encontrar textos que apresentam para o leitor alemão uma proposta de estudo diacrônica da presença da literatura brasileira na Alemanha<sup>15</sup>. Em geral, tais fontes enfocam a gênese e o desenvolvimento deste tipo de instituição na Alemanha. Por este motivo, definem os anos 20 como um período limitrofe que divide esta história em duas fases.

Do ponto de vista da recepção das obras da literatura latino-americanas na Alemanha, entretanto, o período da Segunda Guerra Mundial mostra-se mais

<sup>15</sup> Os mais relevantes e consultados para o desenvolvimento deste trabalho são: BRIESEMEISTER, Dietrich — Die Brasilien Studien in Deutschland. In: CHIAPPINI, Ligia & ZILLY, Berthold (Ed.). *Brasilien, Land der Vergangenheit?*, Frankfurt am Main: TFM, 2000, S. 377-387; BRIESEMEISTER, Dietrich — Geschichte der Lusitanistik in Deutschland. In: \_\_\_ & SCHÖNBERGER, Axel Schönberger (Ed.). *Bestandsaufnahme und Zukunftsperspektiven der deutschsprachigen Lusitanistik: Standpunkte und Thesen*, Frankfurt am Main: TFM, 1998, S. 321-366; KOHUT, Karl. Para além do Realismo Mágico: pesquisa da literatura Latino-americana na Alemanha. In: *Humboldt*, V. 33, N. 65, 1992, p. 79-82.

pertinente a esta divisão. Isto porque nos anos que se seguem à II Grande Guerra torna-se possível identificar uma maior massa de documentos relativos à literatura brasileira tais como estudos, teses e resenhas. A presença de tais textos comprova a existência de uma expressão concreta na recepção da literatura brasileira na Alemanha, seja pelo aumento da publicação de traduções de obras brasileiras, seja pelo surgimento de estudos acadêmicos cujo interesse é a literatura brasileira.

Não obstante, a primeira fase, que se estende até os anos finais da II Guerra Mundial, representa uma importante etapa constitutiva da configuração do cenário no qual, mais tarde, incide a recepção de *Grande Sertão: Veredas*. Em primeiro plano, é importante levar-se em conta esta fase porque ela apresenta questões fundamentais que abrem a possibilidade de existência de um diálogo literário entre o Brasil e a Alemanha a partir do aspecto da recepção. Além do mais, é através da compreensão desta evolução histórica que é possível delinear as modificações sofridas pelo horizonte de expectativas do leitor alemão, o que satisfaz a necessidade de corte diacrônico proposto por Jauß em sua quinta tese.

A segunda fase (após a II Guerra Mundial) é importante principalmente por apresentar pontos que levam à melhor compreensão dos modos de articulação da literatura brasileira, seus modos de recepção no sistema literário alemão e as possíveis relações que se estabelecem nesse processo. Isso implica também em se recuperar, de modo específico, a trajetória da literatura alemã de um ponto de vista que interesse ao estudo da recepção da literatura brasileira na Alemanha.

O objetivo não é apenas o de recuperar o contexto da recepção da literatura brasileira na Alemanha, mas de principalmente reconstruir, através da análise de diferentes fatores, o horizonte de expectativas do leitor alemão na época no que se refere à literatura alemã em geral e à literatura latino-americana, especificamente à brasileira, traduzida para o alemão. Com isso, visa-se a, além de responder à pergunta colocada no início desta seção, recuperar o eventual dialogismo do sistema literário com a tradução das obras que recebe: a latino-americana, em sentido lato, e a brasileira, em sentido estrito.



### 2.5.1- Excurso inicial: Arqueologia da recepção da literatura brasileira na Alemanha

Friedrich Bouterwerk, professor de estética da Universidade de Göttingen, foi talvez o primeiro alemão a dissertar sobre a literatura brasileira ao escrever a *História da Poesia e da Eloquência Portuguesa (Geschichte der portugiesischen Poesie und Beredsamkeit)* para uma série intitulada *História da Poesia e da Eloquência (Geschichte der Poesie und Beredsamkeit)*<sup>16</sup>. Em sua obra, Bouterwerk não faz distinção de nacionalidade entre brasileiros e portugueses. O autor entende que Brasil e Portugal constituem uma única unidade político-cultural e, desta forma, também a literatura produzida dos dois lados do Atlântico é encarada desta mesma perspectiva, sem ao menos se mencionar a condição brasileira de colônia. Trata-se, evidentemente, de uma ótica perfeitamente adequada à época em que produz seu texto.

De modo geral, a análise de Bouterwerk é feita a partir de uma ótica neo-clássica, já que esta é sua base teórica. Este fato direciona sua leitura sobretudo para os autores da estética neo-clássica e para as qualidades formais dos textos que estuda. O Brasil, em particular, é mencionado apenas graças ao valor que o autor confere às obras de Cláudio Manuel da Costa. Ao analisar a obra do poeta brasileiro, Bouterwerk lhe dá uma posição de destaque devido ao desenvolvimento do estilo literário do poeta, que classifica como refinado.

Também o suiço Simonde Sismondi, alguns anos mais tarde, escreve sobre a produção literária brasileira<sup>17</sup>. Natural de Genebra e participante do grupo de Mme. de Staël, o próprio Sismondi declara ter seguido de perto o texto de Bouterwerk. Portanto, assim, como seu antecessor, este autor também considera a literatura do Brasil como uma vertente da portuguesa. Entrementes, revela uma leitura diferenciada ao assinalar a condição brasileira de colônia de Portugal. Além disso, diferencia-se também do outro autor por procurar apresentar, ainda que

<sup>16</sup> BOUTERWERK, Friedrich — *Geschichte der portugiesischen Poesie und Beredsamkeit*. In: \_\_\_\_\_. *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*. Göttingen: Johann Friedrich Röwer, 1805. Ab. III. Cf. também CESAR, G. *Os brasileiros na Geschichte der Poesie und Beredsamkeit*. Porto Alegre: Lima, 1968.

<sup>17</sup> SISMONDI, Jean-Charles-Léonard Simonde de. *De la littérature du Midi de l'Europe*. Paris: Treuttel & Würtz, 1813. Embora publicada na França, a obra teve boa circulação nos meios letrados dos países de língua alemã.

minimamente, o contexto em que as obras são produzidas. É devido a este viés que Sismondi consegue, em sua análise, observar o que chama de *uma certa originalidade* e um *caráter distinto* na literatura produzida no Brasil, distinguindo-a pela primeira vez da literatura portuguesa. O autor chama a atenção para a valorização em poemas brasileiros de imagens construídas a partir de elementos da natureza — fauna e flora — específica do Brasil, o que lhes confeririam uma *cor local*.

Portanto, esta fase inicial é marcada pela visão de que a literatura brasileira não apresenta um desenvolvimento dissociado da literatura europeia — particularmente da portuguesa. Porém, o primeiro traço distintivo e apontado como peculiar da literatura nacional brasileira é sua associação com os elementos da natureza sul-americana já que tais traços são, em princípio, impossíveis — ou inacessíveis — às produções europeias.

Uma maior visibilidade de textos brasileiros no *deutscher Sprachraum* (espaço lingüístico alemão), isto é, nas áreas onde o alemão é falado, apresenta-se mais concretamente somente em meados no século XIX, quando fatos relevantes e decisivos de ordem político-social na relação do Brasil com os estados alemães podem ser apontados. Destes, assinalamos os dois mais evidentes.

O primeiro diz respeito à grande imigração para o Brasil de pessoas de origem alemã, que teve início em 1824. O movimento migratório é motivado, em parte, pela união das casas imperiais luso-brasileira, os Bourbon e Bragança, e a austríaca, os *Habsburg*, através do casamento do príncipe herdeiro D. Pedro e da arquiduchessa Maria Leopoldina. Outros fatores dizem respeito a problemas internos de ordem econômica e social que assolam os estados alemães neste período, sobretudo a Prússia. Somada a estes fatos, a presença maciça de propaganda das agências de imigração colabora para desenvolver expectativas positivas em relação ao Brasil.

O segundo fato liga-se à questão da Literatura de Viagem produzida por alemães. Os objetivos dos autores variam conforme sua origem: às vezes trata-se de estudiosos e cientistas, às vezes de colonos rurais, comerciantes e até mesmo de mercenários contratados para atuarem nas esferas militares, inclusive na Guerra do Paraguai. De volta à Europa, publicam suas experiências na América do Sul,

aumentando a curiosidade do alemão comum pelo Brasil e, em certa medida, alimentando os estereótipos acerca deste país.

O movimento imigratório em particular promove em grande parte, a partir de então, a tradução de obras da literatura brasileira para o alemão realizada pelos imigrantes, principalmente dos estados do sul do país<sup>18</sup>. Eventualmente, algumas destas traduções são publicadas e logram algum êxito na Alemanha. Como exemplo pode ser citado o romance *Iracema*, de José de Alencar, que foi traduzido por Christa von Düring e publicado em 1896 pela Verlag von Boysen, de Hamburg, sob o título *Iracema, ein Sang aus den urwildnen Brasiliens*. (Iracema, um canto da floresta virgem do Brasil).

Somente o fato de traduções terem sido feitas e publicadas na Alemanha representa, por si só, um fato digno de nota. Entretanto, é preciso ressaltar que, embora sua recepção tenha ocorrido, não há até agora documentos disponíveis para o seu estudo acadêmico.

Neste período, a presença dos ideais estéticos românticos marca, ainda de forma sensível, a escolha das obras a serem traduzidas para o alemão. Isso responde, em parte, mais a uma necessidade do imigrante em compreender e absorver a cultura do novo país do que propriamente a uma demanda de recepção de tais obras na Alemanha. Contudo, responde também a uma demanda que surge na Europa, principalmente após o Achamento da América, por textos, inclusive literários, que apresentem elementos exóticos do novo continente aos olhos europeus.

Um ótimo exemplo deste fenômeno depreende-se da apresentação emblemática da figura do elemento indígena. O índio que é literariamente representado nas obras escolhidas para serem traduzidas para o alemão e publicadas na Alemanha corresponde arquetipicamente ao conceito do bom selvagem de

---

<sup>18</sup> No Instituto Hans Staden de São Paulo, encontra-se para consulta uma lista de títulos traduzidos. Não há referências concretas quanto à efetiva participação de outras colônias neste processo, tais como as capixabas, por exemplo. À guisa de ilustração, eis alguns títulos: de Taunay, *Inocência* (*Inocencia*), na tradução de Arno Phillip com várias publicações a partir de 1894; traduz ainda, de José de Alencar, *As minas de prata* (*Die Silberminen*) e *Iracema* (*Iracema*), publicado em 1897; traduzido por Bernhard Heinke foi o romance *Ubirajara*. Na esfera da teoria, sai o artigo *Alemanha e Brasil em suas relações literárias recíprocas* (cf. SOMMER, Friedrich — *Deutschland und Brasilien in ihren wechselseitigen literarischen Beziehungen*. In: *Deutsch-Brasilianische Illustrierte*, Jg. 2, n. 3 e 4, 1927). Entretanto, nenhuma destas publicações chega a ter visibilidade na Alemanha ou chega a interferir diretamente no processo de recepção *lato sensu* da literatura brasileira naquele país.

Rousseau<sup>19</sup> e contrasta com a imagem do terrível índio canibal que o relato seiscentista de Staden cria e marca no imaginário popular alemão acerca do Brasil. A contraposição destas duas imagens promove um deslocamento de paradigma que, porém, não chega a ser tão drástico. O resultado é que os novos elementos – apresentados pela tradução – fundem-se aos antigos – já presentes no imaginário alemão – e termina por resultar num aumento do efeito caleidoscópico da imagem que o alemão tem acerca do Brasil e de sua literatura. Esta imagem também entra, em maior ou menor grau, na composição do quadro de referências que condiciona a recepção da literatura brasileira na Alemanha no século XX.

Esta imagem que surge na Alemanha sobre o Brasil, e por extensão também à sua literatura, colabora para a formação e construção de uma visão que reúne em um mesmo juízo 1) o ideal do paraíso, que é associado à paisagem física e à Natureza, e 2) o ideal do horror, associado geralmente à presença do homem<sup>20</sup>.

Observe-se que a ênfase dada ao espaço físico é relevante e que a imagem deste espaço permanece mais ou menos constante com o passar do tempo. A imagem referente ao homem, entretanto, parece gozar de menor prestígio: às vezes ele nem é representado, outras vezes é apresentado como um elemento figurativo e acessório da Natureza. A maneira de encarar o elemento humano também nem sempre é constante: de modo geral, é favorável, a partir do século XIX, no caso da representação do elemento indígena (antes prevalecia a impressão da idéia veiculada pela narrativa de Hans Staden) e desfavorável quando se trata do elemento afro-brasileiro.

A associação do espaço físico do Brasil com o ideal de paraíso na terra, juntamente com as diferentes imagens que se formam acerca do elemento humano brasileiro, colabora para aumentar a rede de referências cruzadas em relação ao Brasil, que direciona a leitura de um alemão que eventualmente entre em contato com a literatura brasileira.

---

<sup>19</sup> Um interessante estudo comparativo da idealização do índio no século XIX na Alemanha e no Brasil, particularmente em Karl May e José de Alencar é: MARTINS FILHO, Antônio & LANDIM, Teoberto (ed.). *Colheita Tropical. Homenagem ao Prof. Dr. Helmut Feldmann*. Fortaleza: UFC / Casa de José de Alencar 2000. p. 69-86.

<sup>20</sup> Objeto de estudo da imagologia. A esse respeito cf. SOUSA, Celeste H. M. R. de. *Retratos do Brasil: hetero-imagens literárias alemãs*. São Paulo: Universidade Aberta. 1996. Série Literatura V. 36.

Portanto, o Brasil, *grosso modo*, começa a se caracterizar, considerando tal distinção a partir da somatória dos elementos homem e espaço, pelo exotismo, pelo caráter de ser diferente da Alemanha, pelo estranhamento. O horizonte de expectativas do alemão começa a ser construído, deste modo, pautado também sob a égide deste arquétipo.

Em meados deste século, em 1858, sai publicado em Leipzig um volume contendo textos escritos no idioma Tupi<sup>21</sup>. Não se trata, ainda, de documento crítico sobre a literatura brasileira, pois sua motivação é claramente filológica e não propriamente literária. Entretanto, tal publicação não poderia deixar de ser mencionada aqui, já que ela acena para o fato de os acadêmicos alemães começarem a se ocupar de assuntos relacionados com o Brasil.

Entretanto, é a partir de 1859, quando José Gonçalves de Magalhães ocupa o cargo de embaixador do Brasil na Áustria, que ocorre uma mudança positiva para a divulgação da literatura brasileira no espaço lingüístico alemão. Na capital daquele país, Magalhães conhece Ferdinand Wolf, responsável pela Biblioteca Imperial de Viena, e faz amizade com ele. Dois anos mais tarde, em 1861, Wolf publica um ensaio sobre seu amigo diplomata e escritor<sup>22</sup>, no qual aborda aspectos da evolução da literatura brasileira. A este se segue, dois anos mais tarde, um volume, cujo objeto central é a história desta literatura, intitulado *O Brasil literário. História da literatura brasileira acompanhada de uma seleta dos melhores autores brasileiros*<sup>23</sup>. Embora publicada em francês, a obra é a primeira história do gênero a sair no espaço lingüístico alemão. Pioneira, ao lado de outras relativamente a Portugal, esta publicação faz de Wolf um dos co-fundadores dos modernos estudos luso-brasileiros na Romanística alemã.

Em seu texto, o autor afirma que a literatura brasileira alcançou, já àquela altura, o *status* de literatura nacional, de forma a encontrar-se apta a figurar na constelação de literaturas do mundo civilizado. É importante atentar-se para o fato de que se encontra subentendida à conceituação de *civilizado*, sobretudo, a mentalidade

<sup>21</sup> FRANCA, Ernesto Ferreira (Hrg.), *Chrestomathia da lingua Brazilica*. Leipzig: Brockhaus, 1858.

<sup>22</sup> WOLF, Ferdinand. *Über José Gonçalves de Magalhaens: ein Beitrag zur Geschichte der brasilianischen Literatur*. Wien: L. Mayer, 1861.

<sup>23</sup> WOLF, Ferdinand. *Le Brésil littéraire: histoire de la littérature Brésilienne suivie d'un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs brésiliens*. Berlin: A. Asher, 1863. No Brasil: \_\_\_\_\_. *O Brasil literário (história da literatura brasileira)*, trad. Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1955.

e tradição ocidental-européia do que seja civilização, o que não deixa de revelar uma abordagem etnocêntrica da parte de Wolf. Por outro lado, porém, também é necessário assinalar que sua preocupação em estabelecer limites e proclamar a maioria das letras brasileiras é uma discussão que se promove, naquele momento, no Brasil pela crítica literária nacional. Não se descarta, portanto, que o autor tenha também assimilado opiniões ventiladas por Gonçalves de Magalhães, incorporado-as a seu livro e divulgado-as na Europa.

Entretanto, ao contrário do que seria de se esperar, por ser, em sua época, única em sua modalidade, não há registros comprobatórios de que esta publicação tenha, com seu lançamento, qualquer repercussão na Alemanha, Áustria ou Suíça, mesmo em meios acadêmicos, constituindo-se, deste modo, num fato isolado e sem maiores consequências.

Quase ao mesmo tempo em que Wolf publica sua obra, o diplomata suíço Johann Jakob von Tschudi viaja ao Brasil e faz anotações sobre a literatura brasileira, sobre seus autores. Von Tschudi busca compreender de modo especial sua articulação histórica. Observa, sobretudo, o teatro no Rio de Janeiro e procura caracterizá-lo, mais tarde, em seus relatos de viagem<sup>24</sup>, que são publicados na Alemanha no período que vai de 1866 até aproximadamente 1900. Neste ponto, a diferença dos escritos de Tschudi em comparação com relatos de outros viajantes é muito importante. Divergindo dos demais, cujos interesses dirigem-se muito mais às peculiaridades do meio natural e da composição étnica do Brasil, o suíço registra aspectos da sociedade e da cultura brasileira, o que apresenta a presença de tal atividade no Brasil, inclusive da literatura.

A pequena evolução da inserção e eventual recepção da literatura brasileira na Alemanha, adentrando o século XX, faz-se perceber mais propriamente em aspectos extraliterários. Neste período, as literaturas hispano-americanas começam a ser percebidas e seriamente estudadas, embora ainda esparsamente. A partir de então, a literatura brasileira passa a ser encarada como elemento integrante do conceito *latino-americano* — que é hiperonímico, generalizante e uniformizador —, perdendo a tênue vantagem de seu inicial tratamento particularizado.

---

<sup>24</sup> TSCHUDI, Johann Jakob von. *Reisen durch Südamerika*. Unveränderter Neudruck mit einer Einführung von Carl Troll und Hanno Beck. 5 Bd.: Stuttgart: Brockhaus, 1971 (Publicação original de 1866 a 1869).

O estudo da literatura latino-americana resume-se aos cursos de Romanística, e sua estruturação institucional revela, em certo aspecto, o desenvolvimento do interesse pela literatura latino-americana neste período. Um maior interesse pela literatura latino-americana, em especial a hispano-americana, reflete-se na fundação de institutos voltados para a América Latina: Instituto Teuto-Latino-Americano de Aachen, em 1912, o Instituto Ibero-americano de Hamburg, em 1917, e, até hoje o mais importante, o Instituto Ibero-Americano de Berlim Preussischer Kulturbesitz, em 1927.

Entretanto, os estudos romanísticos, tanto no início do século XX quanto no do XXI, privilegiam a literatura francesa e, em menor grau a italiana e a espanhola, relegando aos estudos luso-brasileiros — até mesmo às literaturas hispano-americanas — uma posição marginal. A ausência de pesquisa e de uma abertura para um ensino universitário amplo nesta área constitui-se numa enorme lacuna. Com exceção, a partir dos anos vinte, de investigações esporádicas, não é possível de se detectar a existência de uma política para a pesquisa em literatura latino-americana, inclusive a brasileira, pois a escolha dos temas não se apresenta sistematicamente organizada.

Ainda neste período, os estudos luso-brasileiros não têm grande força; o interesse gira em torno da língua espanhola que teve, em 1922, sua prioridade em relação ao francês e ao italiano reivindicada por Karl Vossler. Em 1924, porém, o lingüista Max Leopold Wagner publica o ensaio *A literatura hispano-americana em suas principais tendências*<sup>25</sup>, que analisa as literaturas latino-americanas de expressão espanhola. Um pouco mais tarde, Hans Jeschke contribui para o *Manual de Teoria da Literatura*<sup>26</sup> de Oskar Walzel, com o artigo *Espanha, Portugal e América Latina*<sup>27</sup>, em 1935, e *A literatura espanhola, portuguesa e latino-americana*<sup>28</sup>, em 1938. Nestes ensaios, Jeschke, apesar de dissertar sobre a literatura brasileira, dá preferência notória às literaturas hispano-americanas, procurando

<sup>25</sup> WAGNER, Max Leopold. *Die spanisch-amerikanische Literatur in ihren Hauptströmungen*. Leipzig: Teubner, 1924.

<sup>26</sup> WALZEL, Oskar. *Handbuch der Literaturwissenschaft*. Berlin/Potsdam: Athenaion, 1935. (A primeira edição é de 1927).

<sup>27</sup> JESCHKE, Hans. Spanien, Portugal und Lateinamerika. In: WALZEL, Oskar (Ed.). *Die romanischen Literaturen des 19. und 20. Jahrhunderts, I* (Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 21). Berlin/Potsdam: Athenaion, 1935. pp. 348-81.

<sup>28</sup> JESCHKE, Hans. Die spanische, portugiesische und lateinamerikanische Literatur von 1870 bis zur Gegenwart. In: WALZEL, Oskar (Ed.). *Die romanischen Literaturen des 19. und 20. Jahrhunderts, II* (Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 21, II). Berlin/Potsdam: Athenaion, 1938. pp. 73-123.

resgatá-las para o contexto do estudo da Romanística alemã. A literatura brasileira está incluída no bloco latino-americano e é estudada a partir da perspectiva que a associa e identifica com este contexto.

As publicações nesta fase são, como se percebe, uma tentativa de sistematização da cronologia da evolução e dos movimentos literários. Não se notam esforços no sentido de analisar textos individualizadamente, sejam longos ou curtos, prosa ou poesia, de maneira que não há como perceber qualquer movimento efetivamente representativo da inserção de obras traduzidas da literatura brasileira na Alemanha e, portanto, do registro de uma eventual recepção.

Devido à estreita recepção e também pela falta de registros de uma eventual recepção é mais pertinente falar, nesta primeira fase, em não-recepção da literatura brasileira na Alemanha.

### **2.5.2- Incurso literário: recepção da literatura brasileira na Alemanha e suas implicações com o sistema literário receptor (alemão) após 1945.**

Durante os dezessete anos em que o nacional socialismo esteve no poder (1933 a 1945), podem ser identificadas, na Alemanha, pelo menos três orientações literárias principais das quais os autores da época mais ou menos se aproximam ou se afastam: 1) produções simpatizantes com o nazismo, 2) produções que se mantêm dele afastadas através de um posicionamento ideológico-literário (mais tarde chamado de *migração interior*) e 3) produções que fazem oposição aberta ao regime fascista. Este período corresponde, para o propósito do enfoque aqui proposto, a um vazio substancial, tanto pela implementação da política nacional-socialista para a literatura alemã e não-alemã, quanto pelo rompimento das relações diplomáticas com o Brasil. A única menção de interesse para o presente estudo que vale a pena ser feita é de que, neste período, Guimarães Rosa ocupa o cargo de vice-cônsul do Brasil em Hamburg e acompanha de perto a convulsão sócio-política do período durante a Guerra e o anterior a ela.

Ao fim do armistício, e, portanto, também do fim oficial da política e atitude nazistas em relação às literaturas não-alemãs, novos ares começam a transparecer o reatamento da Alemanha com o contexto literário internacional.



Não obstante, os contornos que a literatura alemã e seu contexto receptor adquirem no período dos primeiros anos após o fim da Segunda Guerra Mundial seguem muito de perto os conflitos e rearticulações da própria sociedade alemã, funcionando, em muitos casos, como seu reflexo. Disto resulta que ela dificilmente pode ser seriamente ponderada sem que o horizonte da política de reorganização da Alemanha, tal como proposta e implementada pelos países aliados, figure como pano de fundo de uma dada análise.

Este período representa uma fase de desorientação tanto do mercado editorial quanto da produção literária em si, a qual oscila entre a polêmica em torno da responsabilidade alemã pela guerra e também sob o peso do *pathos* do recomeço da ampla reorganização, não só dos níveis sócio-político-econômicos, mas também da vida cultural da Alemanha, inclusive da literária. Como agravante, sente-se já o evidente processo de divisão política do país em dois blocos políticos e a diferença ideológica que marca definitivamente a diferença na produção e recepção de literatura nos dois estados que surgem ao final deste processo, um capitalista e o outro socialista.

Com o realinhamento dos mercados editoriais, sobretudo europeus, criam-se as condições necessárias para que se processe um realinhamento semelhante de base teórico-literário e uma análise profunda da posição das literaturas nacionais, particularmente na República Federal da Alemanha<sup>29</sup>. Assim, nos primeiros anos depois da guerra, a vida literária alemã se deixa organizar, em linhas gerais, por três princípios básicos que são: 1) O setor editorial recebe incentivos para se desenvolver no campo da iniciativa privada e adquire, portanto, um caráter capitalista (diferentemente do que acontece na DDR, onde a maioria das editoras sofre um processo de estatização ou passam a estar, em diferentes graus, vinculadas ao Estado); 2) a utilização dos *mass media*, dos quais se destacam em primeiro plano, o rádio e o jornal e 3) a qualidade estético-literária da obra que incluía o exame de seu conteúdo ideológico.

No que se refere ao conteúdo das obras, três também são as linhas de orientação principais que se formam e articulam o mosaico literário do pós-guerra alemão: 1) a literatura de exílio ou dos emigrantes, que é a literatura produzida pelos autores exilados durante o período nazista 2) a literatura dos autores que

---

<sup>29</sup> A partir de agora apenas Alemanha.

permanecem na Alemanha e convivem – ou sobrevivem - ao terceiro Reich e finalmente 3) a literatura dos jovens autores.

Destas orientações literárias, talvez seja possível identificar uma pequena contribuição da literatura de exílio para a configuração do horizonte de expectativas do público alemão em relação à literatura brasileira. Tal aporte refere-se à inclusão de temas sobre o Brasil na produção dos autores que neste país se refugiam<sup>30</sup>. É marcante nesta produção uma recorrência sempre presente ao emprego de elementos da imagem que do Brasil se faz na Alemanha. Vale dizer, pois, pelo menos, que a produção de exílio dos escritores que têm algum tipo de experiência com o Brasil não lhe fica alheia.

Entretanto, a política tem um papel tão importante quanto o de tais linhas literárias — senão mais — na construção do perfil da literatura alemã do pós-guerra. A política empregada nas zonas de ocupação controladas pelos aliados, sobretudo aquelas sob a administração dos Estados Unidos, visa claramente transformar estas áreas em um mercado consumidor para sua indústria. Nesse sentido, são tomadas medidas para a implementação de estratégias que, de um lado, visam combater as reminiscências do nacional-socialismo, e, de outro, buscam neutralizar a influência comunista, considerada, na época, ameaçadora para o programa capitalista de reconstrução da Alemanha.

Para tanto, os administradores estrangeiros implantam, no campo da educação, a política da *re-education*, que se pode definir como uma tentativa de transformar o caráter ideológico alemão, bem como seus sistemas de valores, em atitudes liberal-capitalistas consoantes ao modelo americano. As medidas incluem, além da proibição e a retirada de circulação de todas as publicações de conteúdo nacional-socialista, a oferta de publicações que, dentro dos ideais e objetivos deste programa de reeducação, constituem-se em uma literatura formada, em grande parte, por traduções autorizadas de obras importantes dos países aliados, especialmente dos Estados Unidos e França.

Nas escolas, os livros focalizam a literatura cuja temática liga-se a temas da migração interior e arraiga-se à tradição literária alemã mais antiga, eximindo-se de apresentar ou de discutir textos e problemas contemporâneos. A migração interior

---

<sup>30</sup> Stefan Zweig, Ulrich Becher, Helmut Gaupp, Frank Arnau, Susi Bach Eisenberg, Carl Fried, Paul Triscnauer, Johannes Hoffmann, Paula Ludwig são alguns deles.

pode ser identificada em textos líricos de autores tais como Georg Friedrich Jünger, Georg von Vring, Albert Goes, Gertrud von Le Fort, dentre outros, e percorre temas como a evasão e glorificação da natureza, a vida calma, idílios e contemplação. Esta produção lírica caracteriza-se pela manutenção das formas tradicionais, tais como o soneto.

Desta maneira, nos anos 1950 — e também mais tarde, nos 1960 — o projeto educacional da Alemanha encontra-se organizado de maneira a veicular, aos alunos, padrões pretensamente tradicionais da cultura alemã e de uma ideologia conservadora, orientada principalmente por valores culturais do passado e da tradição literária *clássica*, mas que também ofereçam abertura para a inserção de valores estrangeiros. A educação, pois, orienta-se por programas de conteúdos tradicionais e é marcada pela ausência de discussão dos autores contemporâneos.

Enquanto um processo macro-social, esta orientação regula também os processos de leitura, sobretudo escolares, da Alemanha no período, tais como os autores da migração interior citados acima.

Não obstante, o fim da guerra, sobretudo a partir dos anos 1950, representa também — e claramente — uma divisão para a recepção das traduções de obras brasileiras no espaço lingüístico alemão. O principal fator que permite tal afirmação é a situação mais favorável no mercado editorial alemão encontrada por tais traduções. Diferentemente dos anos anteriores à II Guerra, não só a recepção acadêmica de obras latino-americanas passa a ser maior, mas também o mercado editorial de língua alemã passa a trabalhar mais próximo delas.

Ilustrativo deste fenômeno, nesta década, é o exemplo da venda, na Áustria, de cerca de 300.000 exemplares da tradução de *O tempo e o Vento* de Erico Veríssimo, até hoje a maior vendagem de uma obra única da literatura brasileira no espaço lingüístico alemão, incluindo a Alemanha. Entretanto, e de qualquer forma, trata-se de mais um fato isolado na história da recepção da literatura brasileira na Alemanha e que acontece sem o respaldo da configuração de um sistema receptivo em que se contemplam outras obras. Uma vez mais, a leitura da crítica produzida neste período não revela que a literatura latino-americana tenha sido objeto de grande interesse dos pesquisadores alemães, muito embora seja possível identificar concretamente o olhar interessado de alguns estudiosos sobre ela desde fins do século XIX, como já abordado.

De outro lado, a massa mais intensa de influências estrangeiras na composição e formação da nova literatura alemã, na República Federal da Alemanha, para além das motivações de ordem política e sócio-econômicas do período pós-guerra, não surge da América Latina, muito menos do Brasil. É sobretudo com os autores do existencialismo francês, tais como Albert Camus e Jean-Paul Sartre, que tal influência toma contornos concretos.

Sartre, em particular, tem em Alfred Andersch um colaborador para a difusão e recepção de sua obra na Alemanha, em muito graças ao trabalho deste último como editor de radiodifusão. A marca do existencialismo está indelevelmente presente na produção da época por proporcionar o aporte literário que os autores buscavam para expressar as perguntas da *anima germanica* daquele momento.

A publicação e veiculação de textos no país, neste momento, estão internamente prejudicadas não apenas pelas dificuldades causadas pela falta de infraestrutura e carência de papel, mas também pelo mando exercido nas zonas de ocupação pelos países controladores, outra faceta do exercício de seu poder. Graças às dificuldades técnicas para a produção de material impresso, não é de se admirar que a peça radiofônica (*Hörspiel*) tenha se popularizado neste período. Entretanto, tal preferência não quer dizer que as traduções tenham perdido importância, mas ela se refere especificamente à dificuldade material de se publicar neste período. Prova disso é que mesmo a despeito de todas as dificuldades, no ano de 1951, apenas seis anos após o fim da guerra, chegam a ser publicados, na Alemanha, 14.094 títulos. Dentre eles contam-se um número representativo de traduções.

A recepção dos textos que chegam a ser publicados, neste período, é controlada de perto pelo governo provisório e, portanto, direcionada por ele de muitas e diferentes maneiras. Um elenco expressivo do rol de textos autorizados para a circulação compõe-se, na verdade, de traduções. Como consequência, a tradição narrativa da Alemanha recebe, a partir deste período, o influxo destas influências estrangeiras e incorpora, em grande parte, modelos literários exógenos. Um exemplo disso é a adoção do formato narrativo do conto, cuja circulação no mercado alemão se dá inicialmente através da tradução das obras de Ernest Hemingway, que figura como um dos autores mais populares e consumidos na Alemanha da época.

Assim, uma vez mais na história de sua literatura, a Alemanha tem na tradução um elemento relevante no processo de sua formação. Dentre os momentos anteriores que aqui valem a pena ressaltar figuram a tradução da Bíblia por Lutero e a influência positiva do impulso tradutório que acontece desde fins da *Aufklärung*, sobretudo com os primeiros românticos, conforme dissertado no capítulo I.

Entretanto, o influxo de literatura estrangeira que age como elemento formativo para a literatura alemã e que aparece pela via da tradução nos anos após a Segunda Guerra é essencialmente diferente do dos românticos. A energia da tradução de A. W. Schlegel da obra de Shakespeare, por exemplo, pode ser sentida positivamente através da incorporação e renovação de elementos literários na composição de outros autores alemães. O próprio A. W. Schlegel está ciente deste fato. Em carta endereçada a Tieck de 03 de setembro de 1837, escreve: “Minha tradução transformou o teatro alemão. Compare somente os iambos de Schiller em *Wallenstein* com os de *Don Carlos* e verá a que ponto ele passou por minha escola”<sup>31</sup>. De sua perspectiva, Schlegel dá a conhecer o fato de o próprio Schiller ter incorporado a seu estilo literário, através da leitura que o autor faz de sua tradução, elementos que a obra de Shakespeare indiretamente oferece à literatura alemã. Este *input* literário, possibilitado pelo expediente da tradução, é uma contribuição em princípio reputada como positiva por Schlegel ao sistema literário alemão. Nos anos de 1950, entretanto, a presença e assimilação das traduções se fazem de modo coercitivo, o que lhes confere, em princípio, uma aura negativa. Entretanto, apesar desta conotação restritiva, o sistema literário aceita e incorpora elementos desta influência, como é o caso da adoção do conto acima citado.

Não obstante, em contraposição à presença desta literatura importada, a Alemanha apresenta uma geração de autores, cuja produção revela traços de uma independência ideológica. Como representantes desta fase surge uma nova geração de escritores, tais como Alfred Andersch, e Walter Kolbenhoff, que em 1946 fundam, em Munique, a revista *Der Ruf* (O grito), a qual tem, no ano seguinte, a licença caçada pelo governo militar americano. Andersch e Hans Werner Richter pretendem, então, lançar uma revista que a substitua, cujo nome seria *Der Skorpion* (O escorpião), mas que não chega a ser publicada por falta de apoio financeiro.

---

<sup>31</sup> In: JOLLES, Frank. *A. W. Schlegel Sommernachtraum in der ersten Fassung von Jahre 1789*. Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht, 1967. p. 34.

Durante sua curta existência, *Der Ruf* procura se equilibrar entre as concepções editoriais americanas e o conteúdo de resistência que pretende veicular.

As ações em torno da revista, entretanto, ligam-se às atividades do *Gruppe 47*, cujo começo é desprezioso: autores reúnem-se, em setembro de 1947, na casa da escritora Ilse Schneider-Lengyel, em Bannwaldsee bei Füssen, sul da Alemanha. A escolha do nome do Grupo inspira-se no Grupo 98 espanhol, cujo objetivo, após a derrota da Espanha contra os Estados Unidos na guerra de 1898, é estabelecer uma política de renovação da literatura e da sociedade espanhola daquele pós-guerra, de onde se apreende as linhas gerais que norteiam o *Gruppe 47*. Durante vinte anos a partir de 1947, o *establishment* literário é definido em grande parte pelos autores que compõem o Grupo.

Esta associação de autores funciona como um *forum* para a discussão da literatura, das suas formas de comunicação e divulgação e como um espaço de reflexão sobre a sociedade e a cultura alemã dos anos que se sucederam à Segunda Guerra Mundial. Na prática, os autores reunidos no grupo recusam a literatura da República de Weimar, dos literatos da Migração Interior, tais como Ernst Kreuder e Ernst Jünger e da literatura de exílio.

Uma das bandeiras do Grupo é a luta contra os vestígios deixados principalmente pela propaganda nazista na língua alemã. Para isso, os autores lançam mão, em suas produções, de um empobrecimento intencional e consciente da linguagem, cuja organização programática fica conhecida como *Kahlschlagliteratur* (Literatura de Golpe Rasante). Conforme Wolfgang Beutin:

“O recuo do compromisso político-social dos primeiros anos em favor da literatura, que se pode observar com a criação do Grupo 47, tem conseqüências significativas, sobretudo, para a prosa. Pois a concentração na literatura permite um esforço maior na procura e criação de novas formas de escrita, uma orientação pela literatura mundial contemporânea, uma reflexão sobre motivos, temas e problemas do passado mais recente e do presente<sup>32</sup>.”

É com o *Grupo 47*, então, que de forma mais consistente os problemas da Alemanha atual passam a ser colocados na ordem do dia. Assim, ao lado da literatura

<sup>32</sup> BEUTIN, Wolfgang et al. *História da literatura alemã*. trad. Antonieta Marisa Lopes et al. Lisboa: Edições Cosmos, 1994. v. 2. p. 436.

traduzida circulante, os textos alemães produzidos voltam-se, em diferentes graus de disposição e tratamento estético, para a análise crítica da sociedade alemã.

Neste quadro bastante complexo assoma-se o fato de haver um despertar de interesse de muitos críticos e autores para a literatura latino-americana. Dentre os membros do *Grupo 47*, por exemplo, estão autores que se ocupam com a América Latina, dentre eles Karl Krolow e Hans Magnus Enzensberger.

Karl Krolow destaca-se como um dos resenhistas que escrevem sobre a literatura latino-americana em jornais supra-regionais. Sua relação com a América Latina é marcada por certa distância e sua produção literária é, em grande medida, influenciada pelo surrealismo francês e pela lírica espanhola, da qual foi um importante tradutor. Suas muitas traduções, como, por exemplo, a coletânea *Spanische Gedichte des 20. Jahrhunderts*, de 1962, e *Die Barke Phantasie (A barca fantasia)*, do mesmo período, colaboram na divulgação de autores de língua espanhola em território alemão, mas não necessariamente latino-americanos.

Enzensberger, por sua vez, atua de forma militante e mais específica em favor da divulgação da literatura latino-americana na Alemanha desde pelo menos 1955, quando publica um ensaio sobre Pablo Neruda. Seu compromisso e engajamento político ficam claros em muitas outras de suas publicações, principalmente a partir dos anos 60.

Entretanto, apesar da militância destes membros, a discussão da literatura latino-americana não se alça às discussões do *Grupo 47* e permanece um debate paralelo. A literatura brasileira não desperta ainda o interesse dos autores e críticos.

É interessante citar, entretanto, que o Brasil surge como tema em muitos poemas de Marie Luise Kaschnitz, integrante do grupo, como o país estrangeiro em oposição à Alemanha, que, quando referida, quase sempre é a Alemanha nazista. A oposição serve em muitos poemas, à formulação de uma tensão na qual ele pretende resgatar o *Heimat* alemão destruído pelo fascismo.

Este panorama mostra como o recomeço literário da Alemanha do pós-guerra é marcado por profundas diferenças e paradoxos, pela tensão entre um arraigamento a padrões tradicionalistas e a resistência dos jovens e novos escritores, marcado igualmente pela dialética da crítica da reflexão sobre o tempo presente e do trabalho de memória, principalmente do passado recente e catastrófico representado pela guerra.

É neste cenário que a literatura americana vai sendo introduzida na Alemanha. Como se vê, pelo fato deste ser um processo lento, esparso e pouco visível, ele fica sujeito a períodos de recepção heterogêneos, o que, não raro, leva a generalizações imprecisas, dificuldades de conceituação, além de contribuir para a formação de estereótipos positivos e negativos acerca das literaturas nacionais da América Latina.

Antes da II Guerra, a literatura latino-americana permanece reclusa preponderantemente aos centros de estudos acadêmicos e não chega a atingir um número realmente expressivo de pessoas do grande público. Após o armistício, a reintrodução da literatura latino-americana se dá também – ou principalmente – através da militância de autores alemães que estão alerta com o que acontece dentro e fora da Europa.

Isso mostra, pelo menos, um importante aspecto acerca do perfil de parte do público alemão que vai recepcionar a tradução de *Grande Sertão* anos mais tarde. Se por um lado, como já visto, a maior parte do público se compõe de mulheres, por outro é formado também por leitores especializados do círculo acadêmico. O fato de, nas escolas, prevalecer o cânon aprovado pelos aliados, organizado segundo um programa sobretudo norte-americano, explica a marginalização da discussão dos problemas e da literatura latino-americana na Alemanha deste período.

A ponderação destes fatos leva à conclusão de que, em relação à América Latina, a visão do grande público ainda é distanciada e problemática nos primeiros anos depois da Guerra. Mostra também que a literatura brasileira não é vista, pelo menos pelo público não especializado, dissociadamente das literaturas de expressão hispânica, e que, portanto, pode haver problemas de compreensão e de recepção devido a este fato.

Por outro lado, mostra também que um olhar alemão para além das literaturas nacionais européias, no esteio daquilo que Goethe e os românticos já fazem nos séculos XVIII e XIX em relação ao oriente próximo e distante. Na procura da recuperação e reformulação de sua identidade literária, a Alemanha encontra-se diante da literatura do mundo e seu olhar se volta para procurar valores a se incorporar. A busca redimensionar seu *ethos* do presente a partir de uma reavaliação de sua tradição literária em confronto com os valores das outras literaturas, numa relação dialética que promove um dialogismo literário:



Ao definir claramente *Weltliteratur* como “patrimônio comum da humanidade”, Goethe também oferece pistas para que esse ideal se torne real: “é preciso informar-se do que acontece em outros países”, sem limitar nosso gosto ao “apertado ambiente”, voltando sempre “olhar para fora”. Em outras palavras, é preciso estabelecer um diálogo com o outro. A idéia de uma literatura mundial surge da crença na existência de um constante processo de efeitos recíprocos entre as literaturas nacionais<sup>33</sup>.

Assim, ao trazer e apresentar a literatura latino-americana para a Europa, os tradutores, sem o pretender diretamente, promovem o início a este processo de *trocãs e efeitos recíprocos* entre as literaturas de cá e de lá. Este intercâmbio entre a literatura alemã e a latino-americana fica mais evidente apenas mais tarde, nos anos 60 quando a rede de efeitos literários, que antes acontecia somente no sentido Europa-América, passa a ter mão dupla de forma evidente. Agora, não só a literatura latino-americana incorpora elementos da literatura europeia, mas o contrário também se passa. Desta forma, os valores do sempre humano presente em cada uma das literaturas nacionais são postos à prova e deixa transparecer o que é e o que não é universal.

### 2.5.3- O período 1960 / 1969

Cerca de vinte anos após o término da guerra, fatores de fundo social, influenciados por causas externas como, por exemplo, a Revolução Cubana de 1959 e a Guerra do Vietnã, agitam o contexto cultural e universitário da Alemanha. Tais movimentos reivindicam a participação efetiva dos cidadãos em todos os processos deliberativos de amplitude social, o que, conforme acreditavam, proporcionariam o alcance de uma emancipação do indivíduo.

Este é o período em que o milagre econômico da era Adenauer encontra seu fim e o sistema educacional alemão mergulha numa profunda crise. Ao longo de toda esta década, tais crises acentuam-se e encontram seus ápices nos colapsos econômicos de 1966 e de 1967 e no levante estudantil de 1968.

---

<sup>33</sup> HEISE. Eloá di Pierro. *Weltliteratur em Goethe: vanguardismo e utopia*. Mimeo cedido pela autora. Sine imprenta.

O início deste período marca também a ascensão da contra-cultura, do acirramento da guerra fria estabelecida entre os blocos político-econômicos e o posicionamento cada vez mais extremado dos blocos socialista e capitalista, o qual culmina com a emblemática construção do muro de Berlim, símbolo do ápice do processo da radicalização ideológica.

Conseqüentemente, a agitação política e social vai dimensionando também uma crise de cunho cultural, cujos reflexos alcançam muitas áreas do conhecimento, inclusive a literatura. Este movimento chama definitivamente a arte em geral a discutir os problemas do período que afligem a sociedade alemã de forma ativa e direta.

Desta forma, o engajamento político torna-se um caminho comum a muitas produções da época. Tematicamente, o Terceiro Mundo apresenta-se como um campo fértil para este tipo de literatura, mas também se presta a ser área para pesquisa e estudos, sobretudo na área da política e da sociologia. Surgem estudos, tais como *A América Latina e a Revolução Cubana*, de Boris Goldenberg<sup>34</sup>, que analisa a revolução cubana, *América Latina: estados procuram sua nação*, de Carl Hillekamps<sup>35</sup> ou *Religião, Igreja e Estado na América Latina*<sup>36</sup>, do mesmo autor, que estudam a configuração sócio-política da América Latina.

Enzensberger publica inúmeros ensaios críticos e artigos de natureza teórica, como os dois volumes de *Einzelheiten*<sup>37</sup> (Detalhes), de 1962 e 1964, *Politik und Verbrechen: neun Beiträge*<sup>38</sup> (Política e Crime: nove contribuições), de 1964, e *Deutschland, Deutschland unter anderem: Äußerungen zur Politik*<sup>39</sup> (Alemanha, Alemanha – dentre outros: Manifestações sobre política), de 1967, por exemplo. Publica também trabalhos de natureza documentária tais como *Das Verhör von Habana*<sup>40</sup> (O interrogatório de Havana), de 1970, do mesmo ano, o romance *Der*

<sup>34</sup> GOLDENBERG, Boris. *Lateinamerika und die kubanische Revolution*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1963.

<sup>35</sup> HILLEKAMPS, Carl Heinz. *Lateinamerika: Staaten suchen ihre Nation*. Stuttgart: DVA, 1963.

<sup>36</sup> \_\_\_\_\_. *Religion, Kirche und Staat in Lateinamerika*. München: Kösel, 1966.

<sup>37</sup> ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Einzelheiten I - Industrie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1962 e \_\_\_\_\_. *Einzelheiten II - Poesie und Politik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1964.

<sup>38</sup> \_\_\_\_\_. *Politik und Verbrechen: neun Beiträge*. Frankfurt: Suhrkamp, 1964.

<sup>39</sup> \_\_\_\_\_. *Deutschland, Deutschland unter anderem: Äußerungen zur Politik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.

<sup>40</sup> \_\_\_\_\_. *Das Verhör von Habana*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.

*kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod*<sup>41</sup> (O breve verão da anarquia. Vida e morte de Buenaventura Durruti), de 1972 e *Freisprüche, Revolutionäre vor Gericht*<sup>42</sup> (Absolvições. Revolucionários diante do tribunal), de 1973. No romance de 1972, o autor busca especialmente aproximar o público alemão das questões sociais, inclusive da América Latina, através da narrativa-documentário da vida de Durruti, um metalúrgico de alma revolucionária que atua na Argentina e no Chile.

Além destas traduções, as produções especificamente alemãs ligam-se, sobretudo tematicamente, ao Terceiro Mundo e à América Latina. O motivo disto acontecer é que a crítica social emerge como tema e ideologia predominante. A crítica social passa a figurar como objeto de interesse dos estudiosos da Alemanha quando a proposta estética dos movimentos literários do pós-guerra começa a mostrar sinais de acomodação. Outro fator decisivo é a prática literária dos escritores mais velhos, os quais trabalham temas vinculados 1) à tradição da literatura alemã mais antiga e 2) à sociedade de bem-estar que estimula nos alemães os hábitos consumistas dos americanos capitalistas e que surge com o milagre econômico dos anos de 1950. Embalados pela convulsão sócio-cultural, autores da nova geração começam a avaliar criticamente a situação e a posição da literatura alemã no contexto mundial.

Um exemplo desse inconformismo da novíssima geração concretiza-se com Peter Handke, que lança publicamente suas críticas contra a política literária do *Grupo 47*. Por ocasião da reunião do grupo em Princeton, nos Estados Unidos, acusa seus participantes, a julgar por suas produções, de serem incapazes de retratar e descrever a realidade tal como ela é. A emissão de tais juízos lhe vale, por um lado, a posição de crítico feroz da literatura burguesa e portador da voz da renovação e, por outro, marcam-no também como um autor rebelde e de protesto.

Outra iniciativa é a produção de sua peça *Publikumsbeschimpfung*<sup>43</sup> (*Insulto ao público*, 1966). Nela, Handke nega a possibilidade de qualquer representação coerente da realidade e promove uma desconcertante inversão dos papéis do público e da companhia teatral. São quatro personagens que produzem uma

<sup>41</sup> \_\_\_\_\_. *Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod*. Frankfurt: Suhrkamp. 1972.

<sup>42</sup> \_\_\_\_\_. *Freisprüche, Revolutionäre vor Gericht*. Frankfurt: Suhrkamp. 1973.

<sup>43</sup> HANDKE, Peter. *Publikumsbeschimpfung*. Frankfurt: Suhrkamp. 1966.

série de insultos no palco, muitos apoiados em uma linguagem experimental. Nesta peça, o autor critica o processo do fazer teatral. Através do uso inusitado da linguagem, o autor pretende superar a divisão entre os atores e o público. Para tanto, lança mão de elementos do teatro de rua e faz uma espécie de peça modelo sem enredo na qual a reação real do público é parte constituinte da ação da peça que transcorre. É, portanto, interativa e em tempo real. Naturalmente, a reação do público é tal que resulta em choque.

Assim, como se percebe, a efervescência cultural desta década tem múltiplos efeitos. De um lado ela se torna parcialmente responsável pelo maior interesse e pelo direcionamento de olhar para a América Latina e de suas manifestações culturais, inclusive literárias. De outro lado, desperta nos autores alemães a consciência e a necessidade de abrir os olhos para a cruel realidade dos países do Terceiro Mundo. No que se refere à literatura, as traduções continuam a desempenhar um papel importante, mas agora por serem um importante veículo através do qual o público toma conhecimento da literatura do Terceiro Mundo. Há um destaque especial para as literaturas latino-americanas: dentre elas também a brasileira.

Focalizando a América Latina, o publicitário Günter Lorenz publica, em 1967, uma antologia de escritores latino-americanos do século XX chamada *Literatur in Lateinamerika*<sup>44</sup> (Literatura na América Latina) com a qual pretende levar ao público alemão, narrativas curtas de autores da América Latina. Publica ainda uma série de doze entrevistas com escritores latino-americanos, dentre eles Guimarães Rosa, Jorge Amado e Adonias Filho, chamada *Diálogo com a América Latina*<sup>45</sup>. A interlocução com Guimarães Rosa que compõe este título é a famosa entrevista concedida ao publicitário em 1964 durante o Encontro Internacional de Escritores, em Gênova, e repetidamente publicada em diversos meios de comunicação de massa. Apesar de estes textos datarem da década de 1960, o reconhecimento de Lorenz como especialista em literatura latino-americana firma-se apenas na década seguinte, quando continua a publicar obras nesta área, como, por exemplo, *Zeitgenössische Literatur in Lateinamerika. Chronik und Wirklichkeit*,

<sup>44</sup> LORENZ, Günter. *Literatur in Lateinamerika*. St. Gallen: Edition Galerie Press. 1967

<sup>45</sup> Idem - Dialog mit Lateinamerika. Tübingen: Horst Erdmann. 1970. No Brasil: \_\_\_\_\_. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. São Paulo: EPU. 1973.

*Motive und Strukturen*<sup>46</sup> (Literatura contemporânea na América Latina. Crônica e realidade, Motivos e estruturas).

É nessa mesma época que surgem outros estudos relevantes. De Dieter Reichardt, sai em Tübingen em 1965 a obra *Literatura de autores latino-americanos. Panorama de traduções alemãs com informações bibliográficas*<sup>47</sup>. Em 1968, Leo Pollman traz a lume dois estudos sobre o romance latino-americano<sup>48</sup> e, um ano mais tarde, ocorre a publicação do estudo de Ronald Daus sobre a figura do cangaceiro<sup>49</sup> e a *História e Problemas da Literatura latino-americana*<sup>50</sup> de Rudolf Grossmann. Nesta última, talvez a mais importante publicação do período sobre a literatura latino-americana na Alemanha, o autor procura imprimir ao tratamento do tema uma perspectiva diversa da até então empregada por obras similares, qual seja, organizar um texto que não parta de uma visão étnica eurocentrista e mostrar, inclusive, que as literaturas latino-americanas não são, nem por afinidade histórico-literária, nem por proximidade lingüística, simplesmente extensão das literaturas européias.

O acirramento das diferenças no que diz respeito à temática da literatura latino-americana veiculada nas duas Alemanhas é evidente: enquanto na República Democrática Alemã a ênfase se dá no realismo socialista, influência do regime político lá praticado (o autor brasileiro do momento é Jorge Amado<sup>51</sup>), na República Federal Alemã a ênfase é dada ao realismo mágico e é, portanto, nesta última que a literatura latino-americana encontra seu maior espaço no período. No que toca à literatura brasileira, o autor que se apresenta em evidência naquele momento é Guimarães Rosa.

Na onda dos autores alemães que se engajam politicamente estão também Günter Grass e Siegfried Lenz, que apoiam declaradamente a Social-democracia alemã, enquanto Martin Walser e Peter Weiss, a seu turno, aproximam-se de posições socialistas, não muito distantes da postura de Hans Magnus Enzensberger,

<sup>46</sup> \_\_\_\_\_. *Zeitgenössische Literatur in Lateinamerika. Chronik und Wirklichkeit. Motive und Strukturen*. Tübingen: Horst Erdmann, 1971.

<sup>47</sup> REICHARDT, Dieter. *Schöne Literatur lateinamerikanischer Autoren. Eine Übersicht der deutschen Übersetzungen mit bibliografischen Angaben*. Tübingen: [s.e.], 1965.

<sup>48</sup> POLLMANN, Leo. *Der neue Roman in Frankreich und Lateinamerika*. Stuttgart: Kohlhammer, 1968.

<sup>49</sup> DAUS, Ronald. *Der epische Zyklus der Cangaceiros in der Volkspoesie Nordostensbrasilien*. Berlin: Colloquium, 1969.

<sup>50</sup> GROSSMANN, Rudolf. *Geschichte und Probleme der lateinamerikanischen Literatur*. München: Hueber, 1969.

<sup>51</sup> cf. HORTA, Patrícia. *O potencial de recepção de Jorge Amado na Alemanha*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 2002.

que revela, não apenas na publicação dos textos acima citados, mas também por sua prática política, uma forte militância esquerdista.

Este exemplo em especial é um indicio bastante claro de que a politização da produção dos autores alemães ocorre paralelamente à sua própria. Tal despertar da consciência política pode ser observada, com especial clareza, na ascensão de um teatro engajado e de natureza documentária. Além de favorecerem a recepção de textos latino-americanos na Alemanha, muitas das peças aludem tematicamente direta ou indiretamente a América Latina.

Paralelamente há o surgimento de uma espécie de teatro documentário, o qual, entretanto, não pretende se inserir no mesmo paradigma artístico de obras tradicionais ou clássicas, uma vez que o tema desenvolvido, geralmente, não adere aos valores artísticos tradicionais, distanciam-se da realidade, apesar de seu caráter documentário, e criam uma lógica interna e particular.

A peça *Die Ermittlung*<sup>52</sup>, de Peter Weiß, é um exemplo desse tipo de texto. A peça procura, enfim, mostrar, através de uma argumentação dialética, na recuperação do passado e em sua projeção no presente de então, como o povo alemão, de modo abrangente, não mudou significativamente seu temperamento, sua organização social e que os homens que o lideram hoje são comparáveis aos que comandaram o extermínio dos judeus durante a Segunda Guerra. No fundo, encontramos a crítica ao sistema alemão de governo, porque se os homens foram condenados, as mesmas pessoas têm ainda o poder econômico, político e jurídico. Entretanto, não se pode afirmar que a peça seja um registro rigoroso do processo de Auschwitz, que de fato ocorreu ao final da II Guerra em Frankfurt, mas, antes, uma leitura de seu significado. O tema da guerra voltará em Weiß, em 1968, com a publicação da peça *Viet Nam Diskurs*<sup>53</sup> (Discurso sobre o Vietnã).

Em outro texto de Weiß, de 1964, chamado *Die Verfolgung und Ermordung Jean-Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*<sup>54</sup> (Perseguição e assassinato de Jean-Paul Marat, representados pelos atores do hospício de Charenton, sob a direção do Marquês de Sade) o autor põe em confronto oposições extremas: o individualismo e

<sup>52</sup> WEISS, Peter. *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesänge*. Frankfurt: Suhrkamp, 1965.

<sup>53</sup> \_\_\_\_\_. *Viet Nam Diskurs*. Berlin: Rütten & Loening, 1968.

<sup>54</sup> \_\_\_\_\_. *Die Verfolgung und Ermordung Jean-Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.

o radicalismo político-social de Marat. Em sentido figurado, esta é exatamente a encruzilhada ideológica na qual a sociedade alemã se encontra. Pacientes do Hospício de Charenton, em Paris, encenam, sob a diereção do Marquês de Sade, a perseguição e o assassinato do revolucionário Jean Paul Marat. A peça de Weiß, deste modo, constrói-se ao redor de três eixos temporais que sempre se sobrepõem e inter cruzam, a saber: 1) época de Marat (século XVIII), assunto da encenação dos internos; 2) época da encenação em Charenton (século XIX) e 3) o presente, evocado, através de recursos lingüísticos, como por exemplo, a constante e irônica utilização da expressão *tempos atuais* por parte do diretor Sade. Não é possível deixar de notar a semelhança entre as condições sociais da Alemanha do pós Guerra e da França após a revolução de 1789.

Em *Gesang vom lusitanischen Popanz*<sup>55</sup> (Canto do espantalho lusitano), de 1967, Peter Weiß apresenta uma análise das relações do capitalismo e do tradicional colonialismo europeu, enfocando principalmente as políticas circunscritas dentro do neocolonialismo. A peça mostra a luta de diversos movimentos de libertação nacional para desnudar o fato de que os conflitos de classe têm raízes em um conflito de raças. Com isso, ele procura chamar a atenção dos operários e das metrópoles e mobilizá-los para a questão dos países pobres e colonizados<sup>56</sup>. Esta é, portanto, uma forma de teatro documentário totalmente partidário e engajado. Para além da questão política, entretanto, trata-se aqui também de uma questão moral, profundamente marcada de uma preocupação com o homem e seus valores básicos e universais, portanto, cuja reflexão não esconde, em certa medida, uma influência de Sartre, ainda que implícita, e que remonta aos anos pós-guerra. Ernest Mandel argumenta: “O que o subdesenvolvimento unilateral do Terceiro Mundo provoca não é nem a má vontade dos imperialistas nem a incapacidade social das classes dominantes nacionais<sup>57</sup>”. A apresentação do colonialismo como um simples espantalho e a aparente fácil vitória sobre esta figura podem mostrar que o neocolonialismo pode ser maior depois do que antes da libertação.

<sup>55</sup> *Gesang vom lusitanischen Popanz*. Berlin: Rütten & Loening, 1968.

<sup>56</sup> Esta visão inclui, por afinidade temática, a América Latina.

<sup>57</sup> “Was die einseitige 'Unterentwicklung' der 'Dritten Welt' verursacht, ist weder der böse Wille der Imperialisten noch die gesellschaftliche Unfähigkeit der einheimischen herrschenden Klassen”. In: MANDEL, Ernest. *Der Spätkapitalismus. Versuch einer marxistischen Erklärung*. Frankfurt am Main, 1972. p. 52.

Günter Grass, com *Die Plebejer proben den Aufstand*<sup>58</sup> (Os plebeus ensaiam a revolta), tematiza o papel dos intelectuais na política e a relação da reforma e da revolução em 17 de junho de 1953, quando trabalhadores protestam contra o governo da então República Democrática Alemã (RDA/DDR). A peça desenvolve a idéia de Brecht estar encenando a peça *Coriolano*<sup>59</sup>, de Shakespeare, na qual os plebeus da antiga Roma ensaiam um levante. Na peça, o diretor conduz a produção de seu espetáculo na tensão do enfrentamento de problemas de natureza estética e da concreta luta pelo poder.

Dentro desta perspectiva, a contribuição de Martin Walser se dá com a obra *Überlebensgroß Herr Krott*<sup>60</sup> (O senhor Krott em tamanho acima do normal), de 1964, mas cuja primeira apresentação se dá em 30 de novembro de 1963 em Stuttgart. O enredo mostra um retrato satirizado da sociedade de consumo capitalista na Alemanha. Com a peça, o autor mostra seu virtuosismo na utilização da ironia, trabalha o horror invisível da sociedade industrializada.

O pendor mais acentuado do teatro para a manifestação da crítica social e como espaço próprio da politização literária na Alemanha talvez se explique mais facilmente pelo fato de o teatro ser uma forma artística que, ultrapassando o texto, agrega a si uma qualidade performática e interativa altamente desejável na mobilização do público para as questões sociais.

Outras formas literárias, como o romance, as narrativas curtas e a poesia, seguem um caminho ligeiramente diferente, apesar de não se afastarem do eixo principal que norteia as produções do momento. Autores como Heinrich Böll, Günter Grass, Uwe Johnson, Martin Walser e Siegfried Lenz concentram-se mais propriamente em problemas da atualidade em sentido restrito.

Erich Fried, com o volume de poemas *und Vietnam und*<sup>61</sup> (e Vietnã e), de 1966, toma partido dos oprimidos, dos dominados e explorados, transformando assuntos atuais em conteúdo literário-poético. Desde cedo, o autor mostra já um pendor de engajamento político, como, por exemplo, no poema *Die Vertriebene* (Os banidos). Entretanto, para o público da República Federal da Alemanha dos anos sessenta tais textos são bastante provocantes e agressivos. Fried, a exemplo de Peter

<sup>58</sup> GRASS, Günter. *Die Plebejer proben den Aufstand*. Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1966.

<sup>59</sup> cf. SHAKESPEARE, William. *Coriolanus*. In: WOLFIT, Donald & HODEK, Bretislav (ed.). *The complete works of William Shakespeare*. pp. 684-718.

<sup>60</sup> WALSER, Martin. *Überlebensgroß Herr Krott*. Frankfurt: Suhrkamp, 1964.

<sup>61</sup> FRIED, Erich. *und Vietnam und*. Berlin: Wagenbach, 1966.



Weiß e de outros autores, posiciona-se contra a guerra do Vietnã, a qual ataca duramente em sua produção literária. Sua poética apóia-se, especificamente nesta obra, em uma dialética que aproxima a Alemanha do Vietnã através da identificação explícita dos dois países. O autor propõe-se a tarefa de mostrar que a guerra não é uma realidade de um país distante e estranho, mas um evento que tem ligação direta com a vida política e com a história de seu próprio país. Através da utilização de referências diretas e indiretas, Fried busca um diálogo com o leitor, cujos fundamentos encontram-se difusos em uma montagem literária de fatos políticos e documentos históricos que remetem à tradição da lírica política da República de Weimar.

Outros fatores do período também compõem a vida literária da Alemanha. Em 1961, aparece o *Dortmunder Gruppe 61* (Grupo dortmundense 61), ou simplesmente *Grupo 61*, cujo movimento insurge-se contra o *Grupo 47*. A produção literária destes autores alude o mundo do trabalho industrial. Com isso, visam discutir problemas da sociedade alemã. Dentre as principais obras do grupo contam-se *Wir brauchen dich*<sup>62</sup> (Precisamos de você), de 1966; *13 unerwünschte Reportagen*<sup>63</sup> (Treze reportagens indesejadas), de 1969 e *Von einem, der auszog und das Fürchten lernte*<sup>64</sup> (De alguém que fugiu e aprendeu a temer), de 1970. Não é demais caracterizar essa produção como uma literatura operária ou literatura de e para operários. As questões sociais são determinantes para a produção literária deste grupo.

Um dos principais representantes é Günter Wallraff. Através do radicalismo de sua narrativa e do choque que ela provoca, Wallraff mostra que não apenas o Terceiro Mundo está mergulhado em problemas de ordem social, mas que eles também ocorrem em seu país, a Alemanha. A diferença repousa apenas no modo em que cada sociedade trata do assunto. Assim, o autor busca despertar seu público para a forma dissimulada como o tema de natureza sociológica é tratado na Alemanha. Vale lembrar que da mesma forma que o teatro alguns anos antes, as narrativas de Wallraff prestam-se à composição de uma literatura de documentário

<sup>62</sup> WALLRAFF, Günter. *Wir brauchen dich als Arbeiter in deutschen Industriebetrieben*. Rütten & Loening, München 1966.

<sup>63</sup> \_\_\_\_\_. *13 unerwünschte Reportagen*. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1969.

<sup>64</sup> \_\_\_\_\_. *Von einem, der auszog und das Fürchten lernte*. München: Willi Weismann Verlag, 1970.

social. Wallraff fica famoso – por quê? - nos anos 70 com o relato *Der Aufmacher*<sup>65</sup> (O desvendador), e nos anos 80 com *Ganz Unten*<sup>66</sup> (Muito abaixo)

Também nesta década, mas especificamente a partir de 1964, um movimento que critica a sociedade com sua prosa grotesca, satírica e fantástica passa a publicar e é conhecido como *Escola do Novo Realismo de Colônia*. A editora Kiepenheuer und Witsch, a mesma que no mesmo período publica as obras de Guimarães Rosa na Alemanha, é uma das principais veiculadoras dos textos dos autores deste movimento.

Na mesma linha, e apenas um ano mais tarde, em 1965, Hans Magnus Enzensberger funda a revista *Kursbuch* que faz da teorização da revolução cultural dos anos 60, de temas como o Vietnã e dos problemas da China comunista, sua temática.

Na Alemanha, a revolta dos operários e estudantes é decisiva para o desenvolvimento cultural do período. A politização em voga, às vezes aguda, é, portanto, perceptível muito mais no teatro do que no romance ou na poesia, como exemplifica a exposição das obras acima resenhadas.

A década termina com a conhecida declaração da pretensa morte da literatura, de 1968, a qual deriva do questionamento de qual seria a finalidade e legitimidade da literatura. Este fato, por sua vez, é sintomático também do movimento de politização que sacode e mobiliza a literatura no período. Na tentativa de dissolver a polêmica que se instaura, Günter Grass afirma que a literatura, na verdade, não morreu, apenas deixou de se desenvolver nos limites de sua conjuntura própria. Em 1969 é fundada a Associação dos Escritores Alemães (Verband Deutscher Schriftsteller — VS), que procura salvaguardar os direitos sociais dos escritores tais como aposentadoria e direitos autorais sobre empréstimos em bibliotecas e coisas do gênero. Afinal, a politização dos escritores leva-os a fundar uma entidade representativa de classe.

Esta é, em linhas gerais, a conjuntura literária na qual a literatura latino-americana começa a ganhar maior visibilidade na Alemanha, isto é, os anos 60. São estes os elementos que funcionarão como parâmetros para que o leitor estabeleça sua

<sup>65</sup> \_\_\_\_\_. *Der Aufmacher*. Köln: Kiepenheuer & Witsch. 1977

<sup>66</sup> \_\_\_\_\_. *Ganz Unten*. Köln: Kiepenheuer & Witsch. 1985. No Brasil: \_\_\_\_\_. *Cabeça de Turco*. Trad. Nícoline Simone Neto. Porto Alegre: Globo, 1985. Prefácio de William Waack.

vinculação receptiva com a obra, conforme formula Jauß sobretudo em sua terceira tese<sup>67</sup>.

Visibilidade, entretanto, é bom lembrar, é um termo que só deve ser entendido diante do pano de fundo da história progressiva de sua recepção neste país, já abordada. A palavra quer dizer, portanto, neste caso específico, que a literatura latino-americana passa a chamar muito mais a atenção do público alemão do que em períodos anteriores. Contudo, ainda não se trata de uma visibilidade no sentido amplo da palavra, ou que se possa equiparar a circulação da literatura latino-americana na Alemanha a outras como a americana, francesa e italiana, para citar apenas os casos mais flagrantes.

Pretende-se que a discussão encetada até aqui leve à conclusão de que a soma dos diversos elementos discutidos, além da tentativa de aplicar o programa implícito às obras alemãs da década de 1960 aos estudos literários, serve a deslocar sutil e paulatinamente a literatura latino-americana em direção ao centro das discussões. Tal fenômeno é chamado, mais tarde, de *Boom* da literatura latino-americana.

Mais do que um conceito teórico-literário, entretanto, este é um termo que se reporta muito mais ao aspecto mercadológico da questão, pois se refere, basicamente, ao assim considerado grande número de publicações de autores latino-americanos pelo setor editorial alemão na década de 60. Chama-se *Boom* da literatura latino-americana, pois, à pretensa maciça inserção de obras de autores latino-americanos, sobretudo na Europa (e na Alemanha), fato que pode ser depreendido do também pretense aumento de venda de exemplares de tais obras<sup>68</sup>.

Entretanto, é preciso problematizar esta questão. Michael Rössner (1993) relativiza este conceito, perguntando-se se a grande fase de publicações de títulos latino-americanos restringe-se, de fato, à década de 60. Procedendo a uma pesquisa empírica em editoras que trabalham com esse segmento na Alemanha, e rasteando listagens de publicações preparadas por outros pesquisadores, Rössner descobre que, na década de 80, publicam-se mais obras por ano do que Gustav Siebenmann registra, em uma pesquisa anterior, para os anos compreendidos entre 1946 a 1969. O

<sup>67</sup> cf. p. 31-2.

<sup>68</sup> O termo *Boom* é usado neste trabalho, entretanto, para se referir a este fenômeno na República Federal Alemã por dois motivos simples: primeiro por se tratar de seu recorte específico e, em segundo lugar, pelo fato de o termo ser utilizado na bibliografia especializada, mesmo quando se refere a uma conjuntura mais ampla, especificamente à recepção desta literatura na Alemanha.

que, entretanto, diferencia os dois períodos é a diferença de *atenção* dispensada à literatura latino-americana nos dois momentos considerados, sobretudo pela mídia: na década de 80, apesar do aumento das publicações e do aumento da especialização crítica, não há a visibilidade que havia nos anos de 60.

A escolha dos autores a se publicar segue em maior ou menor grau o rastro de seu prestígio no país de origem. Assim é que os nomes mais frequentes são: do México, Octavio Paz e Carlos Fuentes; do Peru, Mario Vargas Llosa; da Colômbia, Gabriel García Márquez; da Argentina, Jose Luis Borges e, do Brasil, Jorge Amado e Guimarães Rosa. Graciliano Ramos é também citado com frequências nas compilações de publicações na Alemanha e, dentre as autoras, Clarice Lispector é quem encontra melhor espaço. Entretanto, algumas vezes se tem a impressão de que a escolha é aleatória, o que Rössner procura explicar em seu texto, afirmando que alguns autores são publicados, no período do *Boom*, apenas por serem latino-americanos.

Claudia Wiese também analisa o *Boom* de forma metódica. Ela elenca vinte questões que considera cruciais sobre o tema a partir dos quais tece sua crítica. Dentre eles a autora assinala o fato de que, embora o *Boom* seja designado latino-americano, a participação das literaturas de expressão não-espanhola, sobretudo a brasileira, ocupa uma posição periférica no movimento. Por este motivo, Wiese acredita poder-se falar em *Boom* apenas quando o assunto for literatura hispano-americana. Por este mesmo motivo, a autora sugere a correção do termo para *Boom* da literatura hispano-americana, o que é, de fato, mais adequado.

Os comentários de Wiese provocam pelo menos duas reflexões. Primeiramente, embora por ela assinalado acertadamente, as obras brasileiras traduzidas não compõem diretamente o cenário do *Boom*. Entretanto, elas são assinaladas e recepcionadas na Alemanha indissociáveis deste contexto. O horizonte de expectativas do leitor alemão é condicionado pelo movimento do *Boom* e isso tem conseqüências diretas no processo de recepção. E, imperioso, e não simplesmente possível, que se tenha este fato em vista ao se analisar a recepção da literatura brasileira na Alemanha a fim de se obter clareza nas conclusões. Por outro lado, é necessário também não perder de vista as peculiaridades da recepção da literatura brasileira porque, apesar de latino-americana e inserida neste contexto de recepção

na Alemanha, ela diverge em muitos aspectos de outras literaturas hispano-americanas produzidas em outros idiomas, sobretudo o espanhol.

Cria-se, deste modo, uma tensão dialética que pauta a recepção das obras brasileiras na Alemanha.

De modo geral, pois, a recepção da literatura latino-americana foi incipiente, embora tenha aumentado significativamente em relação aos anos anteriores em muitos sentidos se considerada a partir do contexto literário alemão mais amplo, inclusive em termos mercadológicos. Com isso em vista, Höfs-Kahl afirma que talvez fosse o caso de se proceder a um estudo da sua *não-recepção* na Alemanha<sup>69</sup>:

“Entretanto, [isso] deve ser relativizado. O que foi diferencialmente denominado como ‘maré’ dos livros latino-americanos, expresso em números, significa que a participação dos títulos traduzidos do espanhol no período de 1961 a 1970 ficou, na produção geral de traduções, em 1,5%. A descoberta literária da América Latina segundo critérios mercadológicos gerou apenas um interesse breve e superficial do leitor e Strausfeld definiu a recepção alemã dos anos sessenta, em uma palavra, como deprimente<sup>70</sup>.”

Deste prisma, considerando a participação da literatura latino-americana no mercado alemão irrelevante, a parcela relativa à literatura brasileira foi bem mais restrita e muito menor. *Boom* é, pois, um termo que definitivamente refere-se apenas à produção literária da América hispânica, embora também não se preste a definir um perfil acabado da recepção da literatura hispano-americana na Alemanha.

Por outro lado, entretanto, é possível perceber, a partir dos dados oferecidos acima, que a literatura latino-americana não surge e encontra seu espaço na Alemanha em um vácuo histórico ou crítico, ou que tenha tido um início completamente desordenado e impossível de ser sistematizado. Ao contrário, é possível traçar o esboço de sua história específica em relação à história geral deste país, pois, se de um lado a literatura latino-americana alimenta a discussão acerca das

<sup>69</sup> HÖFS-KAHL, Marion. *Zur Rezeption der Lateinamerikanischen Literatur in der Bundesrepublik Deutschland*. Frankfurt a/M: Haag + Herchen, 1990.

<sup>70</sup> “Jedoch muß relativiert werden: was verschiedentlich als ‘Flut’ der lateinamerikanischer Bücher bezeichnet wurde, heißt in Zahlen ausgedrückt, daß der Anteil der aus dem Spanischen übersetzten Titeln an der gesamten Produktion von Übersetzungen für den Zeitraum von 1961 bis 1970 bei durchschnittlich nur 1,5% lag. Die literarische Entdeckung Lateinamerikas nach marktwirtschaftlichen Kriterien brachte nur kurzfristiges, oberflächliches Interesse der Leser, und Strausfeld bezeichnet die deutsche Rezeption der sechziger Jahre mit einem Wort als deprimierend”. In: Op. cit. p. 22.

questões sociológicas e econômicas que mobilizam os alemães, sobretudo nos anos 60, por outro, o aumento destas discussões acende ainda mais o interesse por essa literatura e por outras do Terceiro Mundo.

Uma boa medida da *distância estética* proporcionada entre o público alemão e as obras latino-americanas inseridas em seu sistema literário se dá em pelo menos, três etapas, tal como prevê Jauß em sua terceira tese: em primeiro lugar, há o efeito de prazer estético ligado às obras e à sensação do leitor de se sentir co-autor delas, proporcionado por pontos de convergência entre as narrativas, como a de *Grande Sertão*, por exemplo, e a literatura alemã (a *poiesis*), como posteriormente se analisa em detalhes no capítulo III; há, em segundo lugar, uma renovação da percepção do leitor alemão do mundo a seu redor a partir da sua experiência com a alteridade literária latino-americana (a *aisthesis*), o que, em última análise, deve levá-lo a aumentar seu repertório crítico e redimensionar o seu *Dasein* através do confronto e estranhamento com o novo (*katharsis*).

O caráter diacrônico, histórico e evolutivo da literatura latino-americana na Alemanha é observável, como se percebe, a partir da experiência prévia de seus leitores e do caráter dialógico que se instaura entre eles. O *olhar para fora*, ação de muitos autores e críticos do período, dentre eles o principal é Enzensberger, interfere diretamente na produção literária alemã dos anos 60, tal como visto acima, mesmo quando o tema da obra não seja a abordagem direta ao Terceiro Mundo. O fato é que, sem os efeitos da literatura latino-americana sobre o sistema literário alemão, juntamente a outros elementos, a produção da maioria das obras importantes do período é difícil de ser pensada.

Pelo até aqui exposto pode concluir-se que a questão da recepção da literatura latino-americana na Alemanha tem caráter evolutivo. Entretanto, evidencia-se também que considerar sincronicamente os anos da década de 60 é importante para o estudo da recepção específica de *Grande Sertão*, já que é esse conhecimento que permite vislumbrar qual o real efeito de uma obra dada a uma época. Dito de outra forma, se o momento histórico vivido pela Alemanha durante os anos 60 fosse diferente, dificilmente haveria espaço para a publicação do romance de Rosa neste país especificamente neste período.

Entretanto, antes de dar início à análise do texto em si, resta, para fins de estudar a recepção de *Grande Sertão* na Alemanha, verificar o papel que a editora que o publica tem nesse processo.

Uma das principais editoras a publicar obras de autores latino-americanos no período do *Boom* é a Suhrkamp, de Frankfurt. A Kiepenheuer und Witsch, de Colônia, que publica as obras de Guimarães Rosa na Alemanha, tem uma posição relativa neste nicho do mercado, que analisamos a partir de agora.

#### 2.5.4- A editora Kiepenheuer und Witsch na década de 1960 e o *itinerarium* da publicação de *Grande Sertão*

O traço principal a se perseguir em um estudo de recepção, no que diz respeito à editora, deve ser a configuração de sua política de publicações. Tal procedimento torna-se importante na medida em que revela as preferências de leitura de seu público-alvo, já que as obras são escolhidas, resenhadas e publicadas para atender às suas perspectivas. Em certo aspecto, pois, tal delineamento reflete uma faceta substancial do horizonte de expectativa de seus leitores.

Após analisar o rol de autores publicados pela editora Kiepenheuer & Witsch nos anos 60, percebe-se que ela mantém uma linha editorial cujo eixo é a publicação de jovens autores e da literatura alemã contemporânea. Em 1962, por exemplo, a editora publica, em sua série *Collection Theater*, obras de Siegfried Lenz e Dieter Wellershoff. De 1963 a 1967, publica a revista *Merkur*, editada por Hans Paeschke e voltada para a análise e discussão do pensamento europeu. Entre os anos de 1964 e 1965, saem pela editora os livros de autores da Escola do *Neuer Realismus* (Novo Realismo), movimento que também é conhecido como *Kölner Schule* (Escola de Colônia), já mencionado, graças ao trabalho de Wellershoff, leitor junto à editora. A publicação destas obras colabora muito para o desenvolvimento deste movimento, sobretudo com as publicações dos romances *Das Gatter*<sup>71</sup> (A grade), de Günter Seuren, *Der zweite Tag*<sup>72</sup> (O segundo dia), de Nikolas Born, *Der Platz*<sup>73</sup> (A praça).

<sup>71</sup> SEUREN, Günter. *Das Gatter*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1964.

<sup>72</sup> BORN, Nikolas. *Der zweite Tag*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1964.

<sup>73</sup> STEFFENS, Günter. *Der Platz*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1964.

de Günter Steffens e *Ein ungeratener Sohn*<sup>74</sup> (Um filho malvado), de Renate Rasp (1967), dentre outros.

Além da nova literatura alemã, a editora se volta também neste período para a publicação de textos científico-acadêmicos. Em 1965 publica a coleção *Neue Wissenschaftliche Bibliothek* (Nova biblioteca Científica), na qual colaboram autores como: no campo da psicologia, Carl Friedrich Graumann; na área da História, Hans-Ulrich Wehler; para a Sociologia Jürgen Habermas e, para a Teoria Literária, Eberhard Lämmert, todos na época com menos de trinta e cinco anos.

Em 1969, a editora lança o *13 unerwünschten Reportagen*<sup>75</sup>, de Günter Wallraff, que já publicara em 1968, e uma peça chamada *Nachspiele – eine szenische Dokumentation*<sup>76</sup> (Epílogos — uma documentação cênica).

É visível também o interesse da editora em publicar obras de autores de Köln, cidade onde está sediada, pelo menos no que se refere à ficção. Destes, um dos mais prestigiados e que sempre teve suas obras publicadas pela Kiepenheuer & Witsch é Heinrich Böll. Em 1964, mesmo ano da publicação de *Grande Sertão*, ele lança as obras *Entfernung von der Truppe*<sup>77</sup> (Distância da tropa) e *Ende einer Dienstfahrt*<sup>78</sup> (Fim de uma jornada de serviço), em 1966.

Entretanto, sua atuação não se dá apenas como autor. Böll atua, junto à editora, também como tradutor. Como autor mais importante da cidade de Köln, é bastante provável que o exercício de sua prática tradutória tenha promovido e incentivado a publicação de traduções de livros estrangeiros pela Kiepenheuer & Witsch. Concretamente, entretanto, a editora publica as seguintes traduções: em 1960 sai o romance *Der Gehilfe*<sup>79</sup> (O ajudante), do americano Bernard Malamud, traduzido por Annemarie e Heinrich Böll. A tradução seguinte é o *bestseller Der Fänger im Roggen*<sup>80</sup> (Apanhador em campo de centeio), do americano Jerome David Salinger, de 1962, tradução na qual também toma parte Heinrich Böll.

<sup>74</sup> RASP, Renate. *Ein ungeratener Sohn*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1967.

<sup>75</sup> WALLRAFF, Günter. *13 unerwünschten Reportagen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1969.

<sup>76</sup> \_\_\_\_. *Nachspiele – eine szenische Dokumentation*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1969.

<sup>77</sup> BÖLL, Heinrich. *Entfernung von der Truppe*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1964.

<sup>78</sup> \_\_\_\_. *Ende einer Dienstfahrt*.

<sup>79</sup> MALAMUD, Bernard. *Der Gehilfe*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1964. Orig.: \_\_\_\_. *The Assistant*. New York: Farrar/Straus Cudahy, 1957.

<sup>80</sup> SALINGER, Jerome. *Der Fänger im Roggen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1962. Orig.: \_\_\_\_. *The catcher in the rye*. Boston: Little Brown, 1951.



Estas são as publicações de obras estrangeiras traduzidas levadas a efeito pela Kiepenheuer & Witsch nos anos 60 antes da publicação da tradução de *Grande Sertão: Veredas*, segundo informação obtida na própria editora. É importante assinalar: 1) que Böll participa de todas e 2) que Rosa é o primeiro autor latino-americano a ser publicado pela editora e em cuja tradução, nessa década, Böll não participa.

Rosa é praticamente o único autor latino-americano a ser publicado nos anos 60 pela Kiepenheuer & Witsch. Além de *Grande Sertão*<sup>81</sup>, que vem a lume em 1968, sai também a tradução de *Primeiras Estórias* sob o título de *Das dritte Ufer des Flusses*<sup>82</sup> (*A terceira margem do rio*). Além de Rosa, apenas o romance *Hundert Jahre Einsamkeit*<sup>83</sup> (*Cem anos de soledad*), de Gabriel García Márquez é publicado – se bem que um pouco mais tarde, em 1970.

A editora dedica, nesta fase, a maior parte de suas publicações para a ficção em prosa, como ilustram os exemplos acima. É importante assinalar que o principal público que consome ficção na Alemanha, tanto na década de 60 quanto hoje, é constituído principal e preponderantemente por mulheres. Esse elemento é recentemente anotado por Strausfeld em texto em que analisa o aumento da preferência por escritoras latino-americanas<sup>84</sup>. Também Meyer-Clason acena a Rosa com esta informação. Em carta o tradutor chama a atenção do autor para um pretenso aumento da quantidade de leitores masculinos de sua obra na Alemanha, o que mostra que a maioria de leitores, pelo menos até aquele momento, é constituída por mulheres.

No que se refere às traduções, percebe-se que o programa editorial da Kiepenheuer & Witsch definido para a publicação de traduções de autores latino-americanos não difere do da publicação de autores alemães. À semelhança do que acontece com estes, também são escolhidos para serem publicados autores

<sup>81</sup> ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão*. trad. Curt Meyer-Clason. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1964. Orig.: \_\_\_. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

<sup>82</sup> \_\_\_. *Das dritte Ufer des Flusses*. trad. Curt Meyer-Clason. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1968. Orig.: \_\_\_. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

<sup>83</sup> MARQUES, Gabriel Garcia. *Hundert Jahre Einsamkeit*. trad. Curt Meyer-Clason. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1970. Original: \_\_\_. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Espasa Calpe SA, 1967.

<sup>84</sup> “Hoje, por outro lado, fala-se de um bônus feminino, porque as editoras preferem as autoras aos autores desconhecidos, já que, *como segundo a estatística mais mulheres do que homens compram romances*, o ponto de vista feminino é mais apreciado.” Grifos nossos. In: STRAUSFELD, Michi — Para novas margens literárias. In: *Humboldt*. 2003 (87). pp.62-3.

estrangeiros contemporâneos cujas obras não tenham sido publicadas há muito em seus países de origem. Disto resulta uma provável explicação do fato de *Grande Sertão* ter sido publicado por esta editora já que, embora não seja um autor jovem, Rosa é, na época, um autor contemporâneo.

A apresentação de Rosa à editora é intermediada por Meyer-Clason. Nem toda a negociação, porém, acontece através do tradutor. Boa parte dos trâmites corre em correspondência do autor diretamente com os editores<sup>85</sup>. Em carta de 16 de janeiro de 1964, por exemplo, assinada por von Miquel, Rosa toma conhecimento de que a primeira parte da tradução havia sido entregue por Clason à editora. Recebe também, a demonstração de interesse em publicar em periódicos três contos do volume *Primeiras Histórias*, cujos títulos não são informados e cuja tradução não teria sido da lavra de Clason.

O restante do itinerário da publicação já foi apresentado em outros trabalhos<sup>86</sup>. Resta sublinhar que, dos cerca de sete anos consumidos do início do contato entre autor e tradutor até a efetiva publicação da tradução, uma parte considerável de tempo foi consumida em negociações burocráticas e não necessariamente em discussões de interesse estritamente literário.

Mesmo assim, o tradutor conta com o acompanhamento atento de Rosa durante a tradução do romance, o qual respondia ao primeiro a todo tipo de dúvidas

<sup>85</sup> Na Kiepenheuer & Witsch está arquivada a correspondência trocada entre Rosa e a editora. Algumas são assinadas pelo Dr. Witsch em pessoa; a maioria, entretanto, são conduzidas por Alexandra von Miquel, assessora editorial para literatura estrangeira da Kiepenheuer & Witsch a partir de meados dos anos 60. Este material está parcialmente disponível como anexo no trabalho KUTZENBERGER, Stefan. *Europa in "Grande Sertão: Veredas"* - *"Grande Sertão: Veredas" in Europa*. Wien: Geisteswissenschaftliche Fakultät der Universität Wien, 2000. Habilitationsschrift.

<sup>86</sup> "Quem primeiro fala de Guimarães Rosa a Meyer-Clason é o embaixador Frank Mesquita Teixeira. O então cônsul do Brasil em Munique recomenda ao tradutor que envie uma carta ao escritor brasileiro. Nesta carta, datada de 23 de janeiro de 1958, Meyer-Clason apresenta-se e pede ao autor brasileiro a opção de tradução de suas obras para o idioma alemão, caso elas ainda estivessem disponíveis. Guimarães Rosa demora cerca de um ano para responder, alegando motivos de doença.

Durante quatro anos, autor e tradutor discutem, através de correspondência, a que editora ceder a opção de tradução para a língua alemã. As opções iniciais são as casas Fischer Verlag, Kindler Verlag e Pipper Verlag. A decisão por Kiepenheuer & Witsch acontece apenas em 1962, quando, então, Rosa assina um contrato com esta editora.

Rosa envia a Clason um exemplar do *Grande Sertão: Veredas* em 09 de fevereiro de 1959. Em 07 de maio deste mesmo ano, envia-lhe um exemplar de *Corpo de Baile* e de *Sagarana* respectivamente. A princípio, é decidido que a primeira obra a ser traduzida seria *Corpo de Baile*. Entretanto, ao longo da troca de correspondência, Meyer-Clason persuade Rosa a optar por *Grande Sertão: Veredas* por julgar que esta obra mais adequada ao *pathos* alemão, dadas as suas características épicas. Não obstante, tradutor e autor resolvem esperar a publicação da tradução inglesa do romance.

Assim, a primeira tradução de uma obra rosiana para o idioma alemão é acertada somente em 1964 quando Clason retorna ao Brasil e tradutor e autor concordam, então, com uma versão de *Grande Sertão: Veredas*.

A estréia de Rosa na Alemanha dá-se, finalmente, em 1964 com a publicação da tradução de seu romance pela editora Kiepenheuer & Witsch na cidade de Colônia, cerca de sete anos depois de Curt Meyer-Clason ter enviado ao autor a primeira carta". In: BARBOSA, Fábio Luís Chiqueto. *A imagem do sertão na tradução alemã de Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: USP, 1999. Dissertação de Mestrado. p. 31.

das mais diversas naturezas: desde incertezas quanto ao significado de algumas palavras até a tentativa de reproduzir características estilísticas do texto brasileiro, como assonâncias e jogos de palavras, por exemplo.

Assim, percebe-se que, diante da política de edição da Kiepenheuer & Witsch para este período, seu papel para o processo de divulgação e recepção se é, por um lado, o fator que detona a recepção da obra de Rosa na Alemanha, por outro revela-se menos significativo, considerando-se seu universo de publicações.

## 2.6- A recepção da Literatura Latino Americana na Alemanha e a questão da *Weltliteratur*

Com o advento do *Boom* da literatura latino-americana na Alemanha, isto é, da maior circulação de títulos no mercado editorial alemão no período conforme acima dissertado, surge também uma literatura crítica a seu respeito. No contexto da crítica, alguns autores afirmam que a literatura latino-americana emerge na Alemanha dentro de uma perspectiva que pode se circunscrever ao conceito de *Weltliteratur*. Ao ponderar acerca da crítica realizada a partir desta perspectiva, conforme se explica a partir de agora.

Para Wiese:

“Há muito no século XX, a América Latina produziu *Weltliteratur* com o modernismo e a vanguarda, obras ensaísticas significativas (como por exemplo Rodó, Henriquez Ureña, Reyes, Vasconcelos, Mariátegui), Romances e contos dos anos 40 como os de Borges, Caprentier, Sábato, Onetti ou Astúrias, mas apenas a massiva internacionalização da *nueva novela* torna a literatura latino-americana mundialmente conhecida e força os europeus a uma formulação há muito tempo vencida na direção da ‘outra metade da *Weltliteratur*’. Do mesmo modo, esta situação exige uma reflexão sobre o significado do termo ‘*Weltliteratur*’. Como se sabe, o conceito deriva de Goethe, que, entretanto, usou-o de modo contraditório. Hoje ele é, na maioria das vezes, empregado como juízo de valor fortemente eurocêntrico. Com isso não se percebe que obras literárias podem ter para os leitores um significado micro-, macro- ou transcultural, isto é, podem agir dentro e fora de seus limites lingüísticos, territoriais e culturais. Apesar disso, contamos com a *Weltliteratur* apenas as obras com dimensão transcultural e deixamos, dessa maneira, que lhe seja conferido o mais alto reconhecimento. Ao fim e ao cabo isso também

significa que, as culturas e os países há pouco estrangeiros alcançam a ascensão à categoria de *Weltliteratur*.<sup>87</sup>

Deste modo, Wiese reconhece que somente o reconhecimento da existência de valores inerentes à obra que falem diretamente à alma humana, um significado que transcenda a cultura e o espaço geográfico na qual a obra foi escrita e se estenda para toda a humanidade, ganhando deste modo uma dimensão universal, tal como se pode depreender da aplicação dos critérios idealizados por Goethe, não é por si só suficiente para o seu reconhecimento uma obra da *Weltliteratur*. É necessário por tais traços universais à prova, além de suas características como produção estética, através da ampla disseminação da obra, a fim de constatar a existência real de um fundo comum a todos os homens. Além disso, esta posição chama a considerar *também* seus processos de recepção e difusão, seus contextos macro e micro culturais.

A maneira de encontrar, pelo estudo da recepção de uma obra, sua universalidade está em comparar, pois, as diferentes concretizações de suas recepções e procurar o fundo comum: este será o indicativo de sua universalidade. A verdade universal não está na recepção de uma época apenas, mas perpassa e subjaz a todas ou, pelo menos, à maioria, pois parte deste sentido de universalidade encontra-se na realização estética da obra.

Em relação à literatura latino-americana em seu momento de maior visibilidade na Alemanha, o termo *Weltliteratur* foi empregado muito cedo para classificar a assim considerada alta qualidade das obras escolhidas para a tradução, como se tal juízo constituísse-se em um passaporte que garantiria a sua inserção tranqüila e pacífica no sistema literário receptor. Afinal, *Weltliteratur* é um termo

---

<sup>87</sup> "Lateinamerika hat im 20. Jahrhundert zwar längst mit dem Modernismus, der Avantgarde, bedeutenden essayistischen Werken (z. B. von Rodó, Henríquez Ureña, Reyes, Vasconcelos, Mariátegui), Romanen und Erzählungen der 40er Jahre wie etwa von Borges, Carpentier, Sábato, Onetti oder Asturias Weltliteratur hervorgebracht, doch erst die massive Internationalisierung der nueva novela macht die lateinamerikanische Literatur weltweit bekannt und zwingt die Europäer zum längst fälligen Umdenken hinsichtlich der 'anderen Hälfte der Weltliteratur'. Diese Situation erfordert ebenso ein Nachdenken über die Bedeutung des Terminus 'Weltliteratur'. Bekannt stammt dieser Begriff von Goethe, der ihn jedoch widersprüchlich verwandte. Heute wird er zumeist als stark eurozentrisches (sic) Qualitätsurteil verwendet. Dabei wird übersehen, daß literarische Werke für Leser eine mikro- makro- oder transkulturelle Bedeutung haben können, also innerhalb oder außerhalb ihrer Sprach- Landes- oder Kulturgrenzen wirken können. Trotzdem zählen wir gewöhnlich nur Werke mit transkultureller Dimension zur Weltliteratur und lassen ihr auf diese Weise höchste Anerkennung zuteil werden. Zu Ende gedacht bedeutet das auch, daß letztlich fremde Länder und Kulturen die Erhebung zum Rang der 'Weltliteratur' vornehmen". In: WIESE, Claudia. *Die hispanoamerikanischen Boom - Romane in Deutschland*. Frankfurt a/M: Vervuert, 1992. p. 34.

que empresta prestígio às obras que lhe compõem o rol e, deste modo, é um esperto expediente para introduzir ao público alemão uma obra desconhecida de um autor desconhecido. Lembra Höfs-Kahl:

“Para dar, em primeiro lugar, um exemplo do modo de recepção da literatura latino-americana é mencionado um argumento, tanto convincente quanto nebuloso que, desde os anos 70 foi sempre colocado em debate por teóricos e críticos como Haubrich, Lorenz, Siebenmann und Strausfeld e que reza que a literatura latino-americana seria *Weltliteratur* ou teria um nível de literatura mundial (*weltliterarisch*). Siebenmann discutiu criticamente o uso inflacionado deste termo com o objetivo de desmerecer uma literatura nacional ao observar “que nós, entretanto, devemos nos conformar com a trivialização incorporada do termo *Weltliteratur* para o cunho de bens que se impõem. Ele contrapõe à perda de contorno do conceito, que deriva de Goethe, três critérios que especificam “nós devemos, desde, no mínimo 1960, entender esta literatura como importante (sic)”<sup>88</sup>.

A atribuição dos termos *Weltliteratur*, *weltliterarisch*, *universell* e outros desta mesma ordem nas análises, críticas e resenhas da literatura latino-americana, portanto também brasileiras, nesse período, devem ser criteriosamente avaliados por um olhar desconfiado.

Siebenmann, para além da mera designação comercial utilizada em muitas resenhas, apresenta três critérios segundo os quais a obra pode, de fato, ser considerada *weltliterarisch*, refletindo o conceito *Weltliteratur* a partir da recepção da literatura latino-americana na Alemanha. Ela deve: 1) ser uma instância cultural que sirva de instrumento para o auto-conhecimento da sociedade-alvo; 2) ultrapassar suas fronteiras originais, ser pluralizante e objeto de análise crítica especializada e 3) além de incorporar o horizonte de sua própria sociedade, superá-lo.

Esta sistematização está claramente fundada na concepção goetheana de *Weltliteratur*. Os estágios propostos por este modelo são claros. Primeiramente a obra tem de falar à sociedade para a qual foi escrita, servir de instrumento de reflexão

<sup>88</sup> “Um vorab ein Beispiel für die Art und Weise der Rezeption lateinamerikanischer Literatur zu geben, sei ein ebenso zugkräftiges wie nebulöses Argument genannt, das seit den siebziger Jahren von Literaturwissenschaftlern und Kritikern wie Haubrich, Lorenz, Siebenmann und Strausfeld immer wieder ins Feld geführt wird, und besagt, lateinamerikanische Literatur sei *Weltliteratur* oder habe *weltliterarisches Niveau*.

Siebenmann hat sich mit dem geradezu Inflationären Gebrauch dieses Terminus zum Zweck der Aufwertung einer Nationalliteratur selbstkritisch auseinandergesetzt, wenngleich er festgestellt, “daß wir uns mit der inzwischen eingebürgerten Trivialisierung des Begriffes ‘*Weltliteratur*’ zum imponierenden Gütesiegel abfinden müssen”. Er setzt der Konturenlosigkeit des Begriffes, der von Goethe stammt, drei Kriterien entgegen, die präzisieren, “weshalb wir diese Literatur seit spätestens 1960 (sic!) für bedeutsam halten sollten”.

sobre si mesma. Em segundo lugar, deve falar também a todos os homens na medida em que os valores por si veiculados alcançariam também uma dimensão universal e, em terceiro e último lugar, das trocas resultadas de um confronto entre as esferas do parcial e nacional com o geral e universal.

Deixando um pouco de lado a aplicação mais geral que cabe a estes conceitos no que se refere à literatura latino-americana e aprofundando mais especificamente a questão da recepção da obra de Rosa na Alemanha, cabe, pois, refletir um pouco sobre o modo desta apropriação e superação de horizontes e de como podem se dar tais processos.

Para cumprir os estágios sugeridos por Siebenmann, e considerando a obra em si, em sua manifestação primeira, em língua portuguesa, é necessário, pois, que ela: 1) sirva de instrumento de auto-conhecimento da sociedade brasileira (dimensão nacional); 2) ultrapasse as fronteiras desta sociedade, seja pluralizante (dimensão universalizante) e objeto de análise crítica 3) incorpore o horizonte da sociedade brasileira e ultrapasse-o.

Ao se produzir a tradução, há uma modalização deste padrão em um segundo nível. Portanto, é necessário que a tradução: 1) sirva também de instrumento de auto-conhecimento da sociedade alemã, ao menos em parte; 2) ultrapasse as fronteiras desta sociedade, seja pluralizante e objeto de análise crítica e 3) incorpore o horizonte da sociedade alemã e ultrapasse-o.

Entretanto, para que a concretização deste segundo nível seja viável e possível, é necessário que sua realização esteja prevista em sua estrutura de partida, o texto em língua portuguesa a que, como visto, Zilly chama de tradutor implícito. Em contrapartida, é necessário que a concretização do programa previsto pelo tradutor implícito sugira a estrutura original e leve o leitor até ela, transformando-se, deste modo, em um caminho que conduza à obra original ou que, pelo menos, aponte para ela.

Além do mais, para satisfazer os critérios de transculturalidade, isto é, de conteúdo universalmente humano, e para satisfazer as instâncias macro e micro-culturais, ou seja, das esferas nacionais – tanto a brasileira quanto a alemã –, é necessário que a obra incorpore elementos que sejam culturalmente comuns ou que levem a níveis de compartilhamento.

Cabe, pois, analisar os textos em alemão e em português para avaliar estas três dimensões, com especial atenção para a presença dos diferentes modos de inserção da tradição literária européia e do modo de sua cristalização em cada um deles. Necessária também se faz a análise dos documentos da recepção, que, na verdade, refletem os diferentes níveis e etapas de concretizações da recepção do texto traduzido.

CAPÍTULO III: O LEITOR PROVOCADO: O HORIZONTE DA  
OBRA E AS RELAÇÕES NÃO EXPRESSAS COM O LEITOR  
ALEMÃO



Neste capítulo desenvolve-se a análise contrastiva dos trechos selecionados a partir do texto em português de *Grande Sertão: Veredas* e de sua tradução alemã. Seguindo as orientações de Berman, esta análise se divide em quatro partes: 1) análise contrastiva a partir de seleção do texto em português, 2) análise contrastiva a partir de seleção do texto em alemão, 3) confronto dos trechos analisados a partir das seleções do texto traduzido com uma outra tradução da obra, que para este trabalho é o texto italiano e, por fim, 4) confronto do texto traduzido com seu projeto de tradução. Para concluir são apresentadas considerações finais acerca dos dados auferidos e levados em consideração. O principal objetivo perseguido aqui é a busca e análise, principalmente, das estruturas textuais da obra traduzida, que, usando a acepção de Iser, *apelam* para a imaginação do leitor alemão, levando-o a interagir com o texto. Também são buscadas e analisadas as estruturas do texto em português que solicitam a tradução como destino próprio (Berman, Zilly). Os pressupostos para a condução desta análise são os discutidos no capítulo I e postulam que a obra prevê sua tradução em sua estrutura. Isso sugere uma análise, ou pelo menos um procedimento analítico dialético, como o proporcionado pelo modelo de Berman.

Tais princípios de análise destas estruturas textuais, já comentados, são também sistematizados de maneira bastante clara por Klaus Möller. Para este autor, os objetivos de uma análise, com vistas à recepção, devem levar a: 1) saber qual é a participação do leitor na emersão da obra literária (isto é, em sua *concretização* na nomenclatura de Ingarden, Vodička e Iser); 2) a demonstrar que o significado de uma obra não se deixa deduzir apenas das estruturas textuais ou que se esgota no simples reflexo da realidade social; 3) a demonstrar que a construção do significado representa sempre o resultado de um complexo processo de construção na consciência do leitor; e 4) a conhecer a integração da matéria comunicada e do Horizonte de Expectativas histórico e cultural na recepção<sup>1</sup>. Com a exceção do último tópico, que trata de matéria a ser desenvolvida mais adiante, todos os anteriores serão norteadores na análise que segue abaixo.

Os trechos analisados encontram-se indexados por um conjunto formado por um número e uma letra envolvidos por parênteses. Os números indicam a ordem

---

<sup>1</sup> cf. MÖLLER, Klaus. *Kunst im Internet (Netzkunst) - Untersuchungen zur Ästhetischen Bildung*. Bielefeld: 1999.

de apresentação dos textos e as letras *p*, *a*, e *i* significam, respectivamente, se se trata de um trecho escrito em português, alemão ou italiano. Em seguida são indicadas as páginas nas quais os recortes se localizam nas edições utilizadas<sup>2</sup>. Os trechos serão identificados por esta referência sempre que sua citação for necessária.

### 3.1- Confrontação dos elementos selecionados a partir do texto original

(1p): p. 234-7.

Só Sim? Ah, meu senhor, mas o que eu acho é que o senhor já sabe mesmo tudo — que tudo lhe fici. Aqui eu podia por ponto. Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, e pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo. Porque não narrei nada à-tôa: só apontação principal, ao que erer posso. Não desperdiço palavras. Macaco meu veste roupa. O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enrêdo. Vai assim, vem outro café, se pita um bom cigarro. Do jeito é que retorço meus dias: repensando. Assentado nesta boa cadeira grandalhona de espreguiçar, que é das de Carinhonha. Tenho saquinho de reliquias. Sou homem ignorante. Gosto de ser. Não é só no escuro que a gente percebe luzinha dividida? Eu quero ver essas águas, a lume de lua...

Urubu? Um lugar, um baiano lugar, com as ruas e as igrejas, antiquíssimo — para morarem famílias de gente. Serve meus pensamentos. Serve, para o que digo: eu queria ter remorso: por isso, não tenho. Mas o demônio não existe real. Deus é que deixa se afinar à vontade o instrumento, até que chegue a hora de se dansar. Travessia, Deus no meio. Quando foi que eu tive minha culpa? Aqui é Minas: lá já é a Bahia? Estive nessas vilas, velhas, altas cidades... Sertão é o sózinho. Compadre meu Quelemém diz: que eu sou muito do sertão? Sertão: é dentro da gente. O senhor me acusa? Defini o alvará do Hermógenes referi minha má cedência. Mas minha padroeira é a Virgem, por orvalho. Minha vida teve meio do caminho? Os morcegos não escolheram de ser tão feios tão frios — bastou só que tivessem escolhido de esvoaçar na sombra da noite e chupar sangue. Deus nunca desmente. O diabo é sem parar. Saí, vim, destes meus Gerais: voltei com Diadorim. Não voltei? Travessias... Diadorim, os rios verdes. A lua, o luar: vejo êsses vaqueiros que viajam a boiada, mediante o madrugalar, com lua no céu, dia depois de dia. Pergunto coisas ao butiti: e o que êle responde é: a coragem minha. Buriti quer todo azul, e não se

(1a): p. 283-6.

Ist das alles? Ich glaube, Sie wissen alles. Ich habe Ihnen alles anvertraut. Hier könnte ich einen Punkt machen. Um das Ende zu erfahren, um das Fehlende kennenzulernen, brauchen Sie nur scharf über das nachzudenken, was ich Ihnen erzählt, und sich das ins Gedächtnis zurückzurufen, was ich berichtet habe. Denn ich habe nichts umsonst geschildert, nur die Hauptpunkte, so will mir scheinen. Ich verschwende keine Worte. Mein Affe trägt Kleider! Denken Sie nach, stellen Sie sich alles vor, suchen Sie den roten Faden. Mittlerweile trinken wir noch ein Täßchen Kaffee, rauchen noch ein Stäbchen. So kriege ich meine Tage herum: ich denke zurück, in meinen guten alten Rohrsessel gelehnt, wie sie in Carinhonha gemacht werden. Ich besitze ein Säcklein mit Reliquien. Ich bin ein unwissender Mensch, ich bins gern. Erkennt man das kleinste Lichtchen nicht erst richtig im Dunkeln? Und ich will diese Wasser sehen, diesen hohen Mond...

Urubu? Ein Ort, ein Uralter Ort in Bahia, mit seinen Gassen und Kirchen, ein Städtchen für häuslich gesinnte Leute. Es kommt mir gelegen, kommt mir gelegen für das, was ich sagen will: Ich wollte, ich fühlte Reue, drum fühle ich keine. Aber den Teufel gibts nicht wirklich. Gott läßt zu, daß man das Instrument beliebig stimmt, bis der Tanz losgeht. Überfahrt und Gott mitten drin. Wann lud ich Schuld auf mich? Hier ist Minas, dort ist schon Bahia, nicht wahr? Ich bin in jenen Orten gewesen, in den uralten, hochgelegenen Städten: Sertão ist Alleinsein. Mein Padrinho Quelemém meint, ich hätte viel von Sertão an mir. Sertão — der ist innen im Menschen. Legen Sie mir das zur Last? Ich habe Ihnen erzählt, wie Hermógenes mich wählte, wie ich widerstrebend nachgab. Aber meine Schutzpatronin ist die Heilige Jungfrau durch Tau und Tag. Hätte ich einen Mittelweg wählen können? Die Fledermäuse haben sich nicht ausgesucht, so häßlich und kalt zu sein: es genügt, daß sie erst bei Einbruch der Nacht ausschwärmen und Blut saugen. Gott nimmt sein Wort nie zurück. Der Teufel aber tuts unaufhörlich. Ich habe meine Gerais verlassen, bin mit Diadorim zurückgekehrt. Bin ichs nicht? Überfahrten, Übergänge... Diadorim und die grünen Flüsse. Der Mond, das Mondlicht. Ich sehe jene Viehhirten vor

<sup>2</sup> cf. Referências Bibliográficas.

aparta de sua água — carece de espelho. Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende. Por que é que todos não se reúnem, para sofrer e vencer juntos, de uma vez? Eu queria formar uma cidade da religião. Lá, nos confins do Chapadão, nas pontas do Urucúia. O meu Urucúia vem, claro, entre escuros. Vem cair no São Francisco, rio capital. O São Francisco partiu minha vida em duas partes. A Bigri, minha mãe, fez uma promessa: meu padrinho Selorico Mendes tivesse de ir comprar arroz, nalgum lugar, por morte de minha mãe? Medeiro Vaz reinou, depois de queimar sua casa-de-fazenda. Medeiro Vaz morreu em pedra, como o touro sozinho berra feio: conforme já comparei, uma vez: touro preto todo urrando no meio da tempestade. Zé Bebelo me alumiou. Zé Bebelo ia e voltava, como um vivo demais de fogo e vento, zás de raio veloz como o pensamento da idéia — mas a água e o chão não queriam saber dêle. Compadre meu Quelemem outrotanto é homem sem parentes, provindo de distante terra — da Serra do Urubú do Indaiá. Assim era Joca Ramiro, tão diverso e reinante, que, mesmo em quando ainda parava vivo, era como se já estivesse constando de falecido. Sô Candelário? Sô Candelário se desesperou por forma. Meu coração é que entende, ajuda minha idéia a requerer e traçar. Ao que Joca Ramiro pousou que se desfez, enterrado lá no meio dos carnaúbais, em chão arenoso salgado. Sô Candelário não era, de certo modo, parente do compadre meu Quelemem, o senhor sabe? Diadorim me veio de meu não-querer e querer. Diadorim — eu advinhava. Sonhei mal? E em Otacília eu sempre muito pensei: tanto que eu via as baronesas amarasmeando no rio em vidro — jericó, e os lírios todos, os lírios-do-brejo — copos-de-leite, lágrimas-de-môça, são-josés. Mas, Otacília, era como se para mim ela estivesse no camarim do Santíssimo. A Nhorinhá — nas Aroeirinhas — filha de Ana Dazuzza. Ah, não era rejeitã... Ela quis me salvar? De dentro das águas mais clareadas, aí tem um sapo roncadador. Nonada! A mais, com aquela grandeza, a singeleza: Nhorinhá puta e bela. E ela rebrilhava, para mim, feito itamotinga. Uns talismãs. A mocinha Miosótis? Não. A Rosa'uarda. Me alembrei dela; tôdas as minhas lembranças eu queria comigo. Os dias que são passados vão indo em fila para o sertão. Voltam, como os cavalos: os cavaleiros na madrugada — como os cavalos se arraçoam. O senhor se alembra da canção de Siruiz? Ao que aquelas crôas de areia e as ilhas do rio, que a gente avista e vai guardando para trás. Diadorim vivia só um sentimento de cada vez. Mistério que a vida me emprestou: toncei de alturas. Antes, eu percebi a beleza daqueles pássaros, no Rio das Velhas — percebi para sempre. O manuelzinho-da-crôa. Tudo isso posso vender? Se vendo minha alma, estou vendendo também os outros. Os cavalos relinham sem causa; os homens sabem alguma coisa da guerra? Jagunço é o sertão. O senhor pergunte: quem foi que foi que foi o jagunço Riobaldo? Mas

mir, die ihre Herden treiben, bei Tagesanbruch. Tag für Tag, wenn der Mond noch am Himmel steht. Ich stelle Fragen an den Buriú, und seine Antworten machen mir Mut. Buriú will das ganze Blau, er will nicht fort von seinem Wasser, er braucht einen Spiegel. Meister ist nicht, wer immer lehrt, sondern wer rasch lernt. Warum sammeln sich nicht alle, um gemeinsam zu leiden und zu siegen, ein für allemal? Ich möchte gern eine Stadt gründen, die Religion hat. Dort, am Rand des Hochlands, an der Quelle des Urucúia. Mein Urucúia fließt klar zwischen dunklen Hängen. Mündet in den São Francisco, den Hauptstrom. Der São Francisco hat mein Leben entzweit. Bigri, meine Mutter, hat ein Gelübde getan, mein Pate Selorico Mendes, sollte bei ihrem Tod irgendwo Reis kaufen. Medeiro Vaz herrschte, nachdem er sein Gutshaus abgebrannt hatte. Medeiro Vaz starb auf Felsboden, wie ein einsamer Stier, der aufbrüllt: so habe ich ihn einmal genannt: einen schwarzen Stier, der im Sturm brüllt. Zé Bebelo hat mich erleuchtet. Zé Bebelo kam und ging, wie die Flamme im Wind, blitzschnell wie der Gedanke, aber Wasser und Land wollten nichts von ihm wissen. Mein Freund und Gevatter Quelemem ist gleichfalls ein Mensch ohne Verwandte, er stammt von weit her — aus der Serra do Urubú do Indaiá. So war Joca Ramiro, so andersgeartet und beherrschend, schon zu Lebzeiten wurde er wie ein Verstorbener. Sô Candelário? Sô Candelário verzehrte sich in Verzweiflung. Mein Herz begreift und hilft meinem Verstand, die Vergangenheit wachzurufen und wiederzufinden. Joca Ramiro wurde begraben und wurde zu Staub inmitten von Carnaubapalmen, in salziger sandiger Erde. War Sô Candelário in gewissem Sinn nicht ein Verwandter meines Gevatters Quelemem? Diadorim kam zu mir, ohne mein Wissen und Zutun. Diadorim — ich erriet ihn. Wars ein böser Traum? An Otacília dachte ich immer, wenn ich Hechtkraut im glasklarem Wasser quirlen sah, Kolbenmoos, alle Lilien, Wasserlilien — Milchbecher, Mädchentränen, Sanktjohannlilie. Otacília war für mich, als gehöre sie zum Tabernakel des Allerheiligsten. Nhorinhá in Aroeirinha, Tochter der Ana Dazuzza. Die war kein Kostverächter... Wollte sie mich retten? Im hellsten Wasser röchelt ein Frosch. Hat nichts auf sich! Abgesehen von ihrer Herzhaftigkeit und Einfachheit, war Nhorinhá eine Dirne und obendrein schön. Sie glänzte für mich wie ein Itamotinga-Stein, wie ein Talisman. Und die kleine Miosótis? Nein. Rosa'uarda. An sie dachte ich viel, wollte alle meine Erinnerung an sie bewahren. Die vergangenen Tagen begleiteten mich in den Sertão, einer hinter dem anderen, sie kehren zurück wie Reiter im Morgengrauen, wie Pferde, Kopf an Schwanz. Besinnen Sie sich noch auf Siruiz' Lied? An die Sandbänke und Flußinselchen, die man sieht und hinter sich läßt? Diadorim lebte nur von einem einzigem Gefühl zu gleicher Zeit. Sonderbar, daß ich Höhenlagen schwindlig werde. Früher sah ich die Schönheit jener Vögel im Rio das Velhas — ich sah sie für immer. Die kleinen Rotstelzer. Der kleinen Manuel-der-Sandbank. Kann ich all das verkaufen? Würde ich meine Seele verkaufen, ich würde damit auch all das andere verkaufen. Pferde wiehern grundlos, weiß der Mensch etwas vom Krieg? Jagunço ist Sertão. Sie fragen mich: Wer war das, der Jagunço

aquêle menino, o Valtêi, na hora em que o pai e a mãe judiavam dêle por lei, êle pedia socôrro aos estranhos. Até o Jazevedão, estivesse ali, vinha com brutalidade de socôrro, capaz. Todos estão loucos, neste mundo? Porque a cabeça da gente é uma só, e as coisas que há e que estão para haver são demais de muitas, muito maiores diferentes, e a gente tem de necessitar de aumentar a cabeça, para o total. Todos os sucedidos acontecendo, o sentir forte da gente — o que produz os ventos. Só se pode viver perto de outro, e conhecer outra pessoa, sem perigo de ódio, se a gente tem amor. Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura. Deus é que me sabe. O Reinaldo era Diadorim — mas Diadorim era um sentimento meu. Diadorim e Otacília. Otacília sendo forte como a paz, feito aquêles largos remansos do Urucúia, mas que é um rio de braveza. Êle está sempre longe. Sozinho. Ouvindo uma violinha tocar, o senhor se lembra dêle. Uma musiquinha até que não podia ser mais dansada — só o debulhadinho de purezas, de virar-virar... Deus está em tudo — conforme a crença? Mas tudo vai vivendo demais, se remexendo. Deus estava mesmo vislumbante era se tudo esbarrasse, por uma vez. Como é que se pode pensar tôda hora nos novíssimos, a gente estando ocupado com êstes negócios gerais? Tudo o que já foi, é o comêço do que vai vir, tôda a hora a gente está num cômputo. Fu penso é assim, na paridade. *O demônio na rua...* Viver é muito perigoso; e não é não. Nem sei explicar essas coisas. Um sentir é o do sentente, o outro é o do sentidor. O que eu quero, é na palma da minha mão. Igual aquela pedra que eu trouxe do Jequitinhonha. Ah, pacto não houve. Pacto? Imagine o senhor que eu fôsse sacerdote, e um dia tivesse de ouvir os horrores do Hermógenes em confissão. Um pacto de um morrer em vez do outro — e o de um viver em vez do outro, então?! Arrengo. E se eu quiser fazer outro pacto, com Deus mesmo — posso? — então não desmancha na rás tudo o que em antes se passou? Digo ao senhor: remorso? Como no homem que a onça comeu, cuja perna. Que culpa tem a onça, e que culpa tem o homem? Às vezes não aceito nem a explicação do compadre meu Qualemém: que acho que alguma coisa falta. Mas, mêdo, têngo; mediano. Mêdo tenho é porém por todos. É preciso de Deus existir a gente, mais: e do diabo divertir a gente com sua dêle nenhuma existência. O que há é uma certa coisa — uma só, diversa para cada um — que Deus está esperando que êsse faça. Neste mundo tem maus e bons — todo grau de pessoa. Mas, então, todos são maus. Mas, mais então, todos não serão bons? Ah, para o prazer e para ser feliz, é que é preciso a gente saber tudo, formar alma, na consciência: para penar, não se carece: bicho tem dor e sofre sem saber mais porque. Digo ao senhor: tudo é pacto. Todo caminho da gente é resvaloso. Mas, também, cair não prejudica demais — a gente levanta, a gente sobe, a gente volta! Deus resvala? Mire e veja. Tenho mêdo? Não. Estou dando batalha. É preciso negar o que o "Que-Diga" existe.

Riobaldo? Jenner Lummel namens Valtei aber rief Fremde um Hilfe an, als sein Vater und seine Mutter ihn mit Recht verbläuten. Selbst Jazevedão, wäre er zu Stelle gewesen, wäre ihm vielleicht trotz seiner Brutalität beigesprungen.

Sind alle in dieser Welt verrückt? Der Mensch hat nur einen Kopf, und für die viel zu vielen, vielfältigen Dinge, die es gibt und noch geben wird, braucht er einen größeren Kopf. All die Geschehnisse und unser starkes Empfinden machen den Wind, den Wirbel. Nur wer Liebe hat, kann mit den anderen leben, den anderen kennenlernen, ohne Gefahr zu laufen, zu hassen. Ein bißchen Liebe ist schon ein wenig Gesundheit, ein Ausruhen im Wahnsinn. Gott kennt mich. Reinaldo war Diadorim — aber Diadorim war meine Welt von Empfindungen. Diadorim und Otacília. Otacília war stark wie der Friede, wie jene weiten Stauwasser im Urucúia, der sonst ein reißender Strom ist. Er ist immer fern. Allein. Wenn Sie einen Geigenton hören, denken Sie an ihn. Eine kleine Musik, nach der es sich vortrefflich tanzen läßt, ein Abklang von Reinheit, der Sanfte Wiederhall eines Kehrreims... Ist Gott in allem — wie der Glaube es lehrt? Aber doch lebt und dreht sich alles so schnell, zu schnell. Gott wäre nur sichtbar, wenn alles mit einemmal stillstände. Wie kann der Mensch seine Gedanken auf die letzten Dinge richten, wenn er im Alltag törmlich erstickt? Alles, was war, ist der Beginn dessen, was kommt, stündlich stehen wir an einem Kreuzweg. So denke ich vergleichsweise. *Der Teufel auf der Gasse...* Das Leben ist ein gefährliches Geschäft und ists auch wieder nicht. Ich kann diese Dinge nicht erklären. Eines ist das Gefühl des Leidenden, ein anderes das des Mitleidenden. Was ich möchte, wäre, die Dinge in der Hand zu halten wie etwa jenen Stein, den ich vom Jequitinhonha mitgebracht habe. Ach, einen Pakt mit dem Anderen hat es nicht gegeben. Einen Pakt? Stellen Sie sich vor. Senhor, ich wäre Priester und müßte eines Tages Hermógenes' Beichte seiner Greuelthaten abnehmen. Zum Beispiel den Pakt, daß einer statt des anderen stirbt, daß einer statt des anderen lebt? Abrenuntio. Und wenn ich einen anderen Pakt schlosse, mit Gott selbst — könnte ichs? —, würde der nicht alles auslöschen, was vorausgegangen ist? Ich sage Ihnen eines: Reue? Wie bei dem Mann, dessen Bein der Jaguar abgebissen hat. Welche Schuld hat der Jaguar, welche Schuld der Mann? Bisweilen genügt mir nicht einmal die Erklärung meines Genvatters Quelemém, es fehlt mir etwas an ihr. Freilich habe ich Angst, ziemlich Angst, jedoch Angst um alle. Gott müßte mehr Wirklichkeit haben für den Menschen, und der Teufel müßte den Menschen mit seiner Nicht-existenz unterhalten. Eines ist sicher, ganz sicher, wenn auch für jeden Menschen verschieden: Gott wartet darauf, daß wir handeln. In dieser Welt gibts Böse und Gute, jede Art von Leuten. Wenn aber alle böse wären, wären sie dann nicht alle gut? Ach, nur um Freude und Glück zu empfinden, müssen wir alles wissen, unsere Seelen ausbilden, unser Gewissen hoch halten, zum Leiden brauchen wir dergleichen nicht: Tiere leiden auch und leiden, ohne zu wissen warum. Ich sage Ihnen daher: alles ist ein Pakt. Jeder Menschenweg ist glitschig. Aber auch Fallen ist nicht allzu schädlich: man rafft sich hoch, steht auf, geht weiter! Rutscht Gott aus? Schauen Sie sehen Sie. Habe ich Angst?

Que é que diz o farfal das fôlhas? Êsses gerais enormes, em ventos, danando em raios, e fúria, o armar do trovão, as feias onças. O sertão tem mêdo de tudo. Mas eu hoje em dia acho que Deus e alegria e coragem — que Êle é bondade adiante, quero dizer. O senhor escute o buritizal. É meu coração vem comigo. Agora, no que eu tive culpa e errei, o senhor vai me ouvir.

Nein. Ich halte den Kopf hin. Man muß leugnen, daß der »Dicis-et-non-facis« existiert. Was sagt das Brausen im Blattwerk? Was die riesigen Gerais mit ihren Winden, ihrem Blitzgezuck, ihrer Wut, ihrem Donnergeroll, ihren bösen Panthern? Der Sertão hat Angst vor allem. Aber heute finde ich, daß Gott Freunde ist und Mut — daß Er vor allem anderen Güte ist. Lauschen Sie dem Buritiwäldchen! Mein Herz kommt mit. Worin ich aber irte und Schuld auf mich lud, das sollten Sie jetzt hören.

O trecho acima foi escolhido graças à sua concisão e representatividade lingüístico-estética do romance como um todo. Além disso, também pelo fato de Riobaldo fazer, neste trecho, por um lado, um resumo do que já narrou anteriormente e, por outro lado, por antecipar fatos ainda não narrados. Assim, este trecho também adquire importância por apresentar uma síntese da narrativa.

Logo no início do parágrafo, a expressão “que menos mais”, do texto em português, desnuda a estrutura circular da narrativa de Riobaldo, que é uma das características mais marcantes do romance. Com ela, o jagunço afirma que toda a matéria ainda a ser narrada pode ser inferida do que já se narrou, isto é, ele revela uma dimensão cíclica de sua narração. Infere-se daí, também, um valor intrínseco conferido às palavras, as quais não devem ser desperdiçadas, ou, dito de outro modo, que todo uso lingüístico carrega um valor estético deliberado e funcional dentro da obra. Apesar de aparentemente importante, o tradutor opta por simplesmente omitir de seu texto tal expressão sem maiores explicações ou compensações.

Adiante, Clason traduz literalmente “Macaco meu veste roupa” por “Mein Affe trägt Kleider” (Meu macaco veste roupas), com a alegação de não querer destruir o *mistério* da construção<sup>3</sup>. Ao agir deste modo, ele demonstra não perceber com clareza não haver uma distinção precisa entre o texto que tem diante de si, com muitas leituras potenciais, e o registro de *uma* destas leituras, que é a sua própria concretização. Ao valer-se de uma tradução palavra-por-palavra, na busca de manter um traço de mistério, que na verdade ele próprio imputa ao texto, o tradutor, constrói em alemão, a partir do impacto e estranhamento que a expressão causa ao leitor de

<sup>3</sup> Rosa diz: “Meu macaco veste roupa”, então não devo destruir o mistério na medida em que entendo: “sou um ser humano e não me comporto simiescamente”, mas traduzo literalmente: “Mein Affe trägt Kleider”. (Sagt Rosa: „Meu macaco veste roupa“, so darf ich das *mystère* nicht zerstören, indem ich bilde: „ich bin ein Mensch und benehme mich nicht äffisch“, sondern übertrage ich Wort-für-Wort: „Mein Affe trägt Kleider“). In: CLASON, Curt Meyer — Übersetzungsprobleme bei João Guimarães Rosa “Grande Sertão: Veredas”. In: *Humboldt*, 1964, V. 4, N. 10.

seu país, um efeito diferente do efeito causado pelo texto em português, porque as relações implícitas usadas em cada um dos casos são diferentes.

Continuando seu discurso, Riobaldo cria e usa, após o adjetivo *velha*, o adjetivo *alta*, certamente para aumentar o efeito de ancestralidade do lugar que descreve. Esta palavra pode ser tomada como um germanismo introduzido por Rosa na fala de Riobaldo, pois alude claramente o vocábulo alemão *alt* (velho). O efeito produzido não pode ser recuperado em alemão da mesma maneira, pois manter o germanismo, além de se constituir em um enquadramento referencial de algo que em português se define apenas por seu contexto, não produz o efeito de estranhamento no leitor alemão, tal como acontece com leitor brasileiro. Para resolver esta questão, o tradutor usa a palavra *uralt*, o que é uma solução adequada ponto de vista semântico, mas que deixa a desejar do ponto de vista estilístico e do efeito de estranhamento, já que se trata de palavra alemã corrente usada em sentido normal.

Em “pitar cigarro” encontra-se um traço popular conseguido através da utilização deste verbo específico. No Brasil, *pitar* é usado por pessoas das camadas mais simples da sociedade, geralmente pessoas do campo, em substituição ao verbo *fumar*. Em alemão, o tradutor consegue um efeito semelhante através do uso da palavra *Stäbchen* (cigarro), que é de uso popular, para traduzir *Zigarette* (cigarro). Há um deslocamento de semas do verbo no texto em português, para o substantivo, no texto em alemão, de forma que se compensa, em parte, a falta de um verbo que traduza *pitar* diretamente.

Com a expressão *o senhor ponha enrêdo* Riobaldo passa a responsabilidade de conferir e construir um sentido a partir dos fragmentos de memória que ele narra a seu interlocutor, com quem o leitor facilmente se identifica e com o qual se associa. Esta característica, uma daquelas que marcam a obra aberta<sup>4</sup>, tal como o romance de Rosa, mostra que o significado da narração de Riobaldo não está pronto e que espera a articulação com o interlocutor/leitor e seu repertório para poder se concretizar. A solução apresentada por Clason em alemão *suchen Sie den roten Faden* (o senhor procure o fio da meada) apresenta características semelhantes e satisfaz este aspecto de modo a preservar os traços mais importantes da expressão em alemão.

<sup>4</sup> cf. ECO, Umberto. *Lector in fabula - La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Casa Editrice Bompiani & C.S.p.A., 1979. No Brasil: \_\_\_\_\_. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986. Série Estudos V. 89.

*Travessia* é uma palavra de extrema importância dentro do contexto geral de *Grande Sertão: Veredas*, pois serve a veicular um dos temas axiais da obra. Portanto, a análise de sua tradução merece atenção especial. Em (1a), *travessia* é traduzida por *Überfahrt* (passagem, transição, trajeto). Em português há apenas uma ocorrência do termo, mas o tradutor acrescenta ainda *Übergänge*. A razão aparente mais provável para esta repetição é a de tentar conferir unidade aos desdobramentos semânticos dissociados que a palavra *travessia* tem em seus equivalentes alemães: *Überfahrt* é um movimento em que se é levado enquanto *Übergang* é um movimento próprio.

Não obstante, a *travessia* a que Riobaldo se refere, segundo opinião consolidada pela crítica, é, de modo amplo, a de sua própria vida, o processo de sua formação enquanto jagunço e ser humano. Em outro trecho<sup>5</sup>, a palavra é traduzida ainda por *Reise* (viagem), o que tem implicações para o leitor alemão, já que *viagem* é um dos temas importantes no contexto da literatura alemã. A viagem é tema central ou subsidiário de inúmeras obras, tais como o barroco *Der Abenteurliche Simplicissimus* (O aventureiro Simplíssimo), de Grimmelshausen, o clássico *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (Os anos de viagem de Wilhelm Meister), de Goethe, e a literatura de viagem do século XIX, só para citar ocorrências das mais significativas. A viagem, na maioria destas obras alemãs, tem um caráter formativo e, por isso, liga-se indelevelmente à questão da *Bildung*, aproximando-se, ou mais ou menos, da tradição do *Bilgungsroman*<sup>6</sup>. Apesar de tratar também de sua formação ética enquanto ser humano, *Grande Sertão* não é, *stricto sensu*, um romance de formação, mas não é de se estranhar se associações com essa tradição surjam, para o leitor alemão, na recepção dessa obra.

Mais abaixo, no texto em português, existe um esforço de Riobaldo em sobrepor a personagem Diadorim à descrição dos rios verdes. Tal sobreposição é intencional e visa ao reconhecimento mútuo de identidade entre o jagunço e a natureza, através de seu traço comum: a cor verde dos rios é a mesma dos olhos de

<sup>5</sup> Em português: "Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala. Digo: o real não está na saída nem na chegada: Ele se dispõe para a gente é no meio da travessia." p. 52. Em alemão: "Man tappt immer im Dunkeln, nur im allerletzten Moment gehen die Lichter im Saal an. Ich wil damit sagen: das Wirkliche geschieht nicht im Aufbruch, nicht in der Ankunft: es begegnet uns mitten auf der Reise." p. 58.

<sup>6</sup> cf. a discussão teórica desenvolvida a esse respeito em MAZZARI, Marcus Vinicius. *Romance de formação em perspectiva histórica: o Tambor de Lata de Günter Grass*. Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial: 1999.

Diadorim. Esta tentativa de estabelecer uma convergência entre instâncias em princípio tão díspares ocorre porque é graças a Diadorim que Riobaldo tem acesso ao aspecto lírico e poético da natureza e através do qual o narrador passa a exercitar sua percepção da beleza de seu meio-ambiente. Desta forma, a associação fica patente: para Riobaldo, o verde dos rios é a extensão do verde dos olhos de Diadorim e vice-versa. A construção imagética, neste trecho parte de uma sugestão necessariamente telúrica do homem e, nesta relação, segundo a percepção de Riobaldo, Diadorim é o elemento que serve de elo entre a natureza e o homem.

Em alemão, a sobreposição metafórica dos rios e de Diadorim fica mais tênue graças à presença da conjunção aditiva *und* (e), cuja utilização insinua uma separação racional do homem e da natureza, encarando-os, assim, separadamente. Este procedimento, portanto, organiza o texto de um modo diferente em alemão: homem e natureza não se encontram harmoniosamente integrados e identificados na figura de Diadorim, mas prevalece uma dissociação explícita na forma de tensão dicotomizada.

A expressão, em português, *Deus nunca desmente* encerra uma carga considerável de significados. O primeiro - e mais evidente - é o de que Deus é digno de confiança por estar além da mentira e nunca incorrer nela. Este é o significado que um velho sertanejo dá a seu interlocutor letrado, considerando-se neutro o significado do prefixo *des-*, acrescentado ao verbo mentir. Neste caso sua utilização pode ser considerada um traço da fala típica do sertão e mero traço de oralidade. Entretanto, neste uso em particular, o prefixo *des-* pode, além de indicar o processo de uma ação contrária ao significado expresso pela raiz do verbo, e mediante a negação que se expressa no uso da palavra *nunca*, conferir também uma idéia de reforço da ação de mentir. Neste caso, a aparente confiança em Deus que Riobaldo declara surge como a manifestação superficial de profundas dúvidas. Uma segunda leitura da frase poderia ser talvez: *Deus nunca diz a verdade, sustenta suas mentiras* ou ainda a pergunta *Deus nunca mente?*

Clason planifica o relato e mantém, com sua solução, a lógica cristã-européia: *Gott nimmt sein Wort nie zurück* (Deus não volta atrás em sua palavra). O interessante da opção do tradutor, neste caso, é a opção pela expressão *das Wort nie zurück nehmen* (não voltar atrás com a palavra), pois ela revela, pelo menos, dois aspectos da ótica burguesa européia relativos à palavra empenhada. Honrar a palavra



dada, além de ser uma obrigação imposta pela moral cristã, é também sinal de nobreza de caráter, pois, na Europa, desde pelo menos fins da Idade Média, quem tem crédito para empenhar a palavra são os membros da fidalguia cavalheresca e da aristocracia e, mais tarde, a burguesia.

Neste parágrafo ocorre também um caso de sutileza semântica sobre o qual vale a pena discorrer. Riobaldo afirma literalmente: “eu queria formar uma cidade *da* religião<sup>7</sup>”; ele não diz uma cidade de religião ou religiosa. Uma *cidade da religião*, especificada e determinada pelo artigo definido, pode evocar associações com a idéia utópica de uma urbe na qual a religião é o princípio organizador da vida, constituindo-se, desta forma, em uma sociedade perfeita. Em primeiro lugar, o sonho da sociedade perfeita é uma quimera tão antiga quanto o próprio pensamento europeu ocidental e tenha talvez na *República* de Platão o seu texto arquetípico. Há que se considerar ainda que as palavras de Riobaldo estão carregadas de um significado tão específico ao contexto do sertão, fato que aproxima sua visão muito mais de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, obra que versa sobre uma cidade organizada e habitada em função da religiosidade dos sertanejos. Não obstante a referência à obra euclidiana, o mito utópico europeu ganha claros contornos sertanejos. Ao ler este trecho, o brasileiro percebe que o *τοπος* literário descrito não é apenas nacional, mas universal também. Por outro lado, um europeu que o leia, perceberá uma utopia peculiar à sua tradição literária reorganizada e presente em outra tradição literária, ganhando não só uma visão renovada do seu patrimônio literário, mas também incorporando elementos novos a seu repertório: um passo a mais no sentido de universalidade, foco deste trabalho.

Não obstante, o trabalho do tradutor, neste trecho, aproxima o texto do código ético e moral cristão de um modo diferente. Em “*ich möchte gern eine Stadt gründen, die Religion hat*” (gostaria de fundar uma cidade que tenha religião) percebe-se o dualismo maniqueísta ancestral que remonta, pelo menos, ao ímpeto cristianizador europeu. Este é o mesmo tipo de concepção de cristianismo que motiva, na Idade Média, a emersão do espírito das Cruzadas e a fundação das ordens cavalheirescas<sup>8</sup>. Esta leitura, portanto, reforça o enquadramento das crenças religiosas do sertão dentro da ótica da tradição cristã europeia, o que leva ao

<sup>7</sup> Grifos Nossos.

<sup>8</sup> As Ordens mais conhecidas são: Ordem de Cristo, Ordem dos Cavaleiros Templários, Ordem dos Cavaleiros Hospitalares e a Ordem dos Cavaleiros Teutônicos.

nuançamento, até apagamento, de matizes de outras influências míticas no texto traduzido. Com o foco do tradutor fixado na tradição cristã europeia, as possíveis concretizações do leitor alemão ficam mais próximas de sua realidade do que da do sertão mineiro.

Ao trocar a expressão “*compadre meu Quelemém*” por “*mein Padrinho Quelemém*”, o tradutor incorre claramente em um engano, o qual, aliás, aparece em outros trechos da tradução deste romance. Não obstante, logo mais abaixo, e igualmente em outros trechos do romance, a palavra *compadre* é traduzida por *Gevatter* (compadre). No glossário ao final da obra, o tradutor apresenta para a elucidação do vocábulo padrinho: *Taufpate, Pate* (padrinho de batismo), *Gevatter* (compadre), *wahlverwandtschaftliche Beziehung* (relação de parentesco por escolha), *freundschaftlicher Beschützer* (protetor por amizade). O elenco destes significados procura dar um panorama dos usos idiomáticos da palavra no sertão de Minas Gerais. No entanto, as nuances semânticas da palavra *Gevatter* distoam de maneira muito dissonante do resto do conjunto. *Padrinho* e *Gevatter* não devem ser, na tradução deste romance, usadas indistintivamente como sinônimos.

No trecho em questão, e em todo o romance, a palavra *compadre* denota uma relação de amizade, como é o sentido usual da palavra. A importância do papel de Quelemém para o velho Riobaldo é grande, pois o amigo lhe dá conselhos e discute com ele as questões de natureza transcendental que lhe afligem, sobretudo a existência ou não do diabo. Não se trata, portanto, de um apadrinhamento, Riobaldo não é protegido de Quelemém. Esta relação fica difusa no texto alemão e sem um foco preciso, de modo que o leitor é levado a recorrer a seu próprio repertório, seguindo as instruções fornecidas pelo texto e pelo tradutor no glossário, para resolver e ajustar o valor estético necessário, de modo a levar a narrativa a adquirir coesão no processo de sua decodificação (leitura). Para tanto, ele vai recorrer às informações que compõem seu horizonte de expectativas, o que o leva aos elementos discutidos no Capítulo II.

O texto em português traz ainda a expressão *familias de gente* que Clason transforma em *gesimnte Leute* (pessoas pensadas). A proposição em português é bem menos pretenciosa do que a alemã, pois se refere a uma indicação da presença de seres humanos, em oposição a qualquer outra presença, naquele lugar do sertão. Tais pessoas, apesar de se encontrarem organizadas de uma maneira básica e primitiva,

preservam um traço importante de sua humanidade: são famílias. O tradutor dilui esta idéia e acrescenta um dado novo: são pessoas que refletem e, estão, portanto, dotadas de uma capacidade, à exceção do próprio Riobaldo, que distoa consideravelmente da caracterização geral no sertanejo no contexto do romance. Com esta informação, e com outras de outros trechos, o leitor alemão é levado a imaginar aqui a presença de homens diferentes dos demais sertanejos e dos jagunços. Não interpretação, entretanto, não encontra eco nem dentro deste trecho nem dentro do romance como um todo.

Mais adiante, Riobaldo afirma claramente com “Saí, vim desses meus gerais” de que sua origem é o sertão. Esta é uma declaração pela qual ele reafirma a sua identidade e sua origem sertanejas. O tradutor enfatiza o caráter memorialista do relato de Riobaldo e agrega, por este meio, pelo menos um outro sentido ao trecho. A frase “Ich habe meine Gerais verlassen”(abandonei meus Gerais), do texto em alemão, apresenta um Riobaldo velho e barranqueiro, que relembra tudo o que abandonou e deixou para trás. Neste ponto, o texto alemão traz um Riobaldo distenso, reconciliado com o mundo e saudoso de seu passado, tal qual um herói épico homérico que cumpre a contento o ciclo de sua vida e de sua tarefa para com sua comunidade. Esta configuração é substancialmente diferente do herói problemático, em tensão com o mundo - e por isso mesmo incompleto e aberto - do qual mais se aproxima o Riobaldo do texto de partida<sup>9</sup>.

Grande parte da duplicidade da narrativa e da tensão dialética que ela imprime à sua leitura advem da natureza aberta da configuração de Riobaldo. Ele não é tão pouco o herói do romance romântico ou realista, mas encontra-se em pleno processo de descoberta de sua própria identidade, o que ainda não aconteceu e, na verdade, não se sabe se acontecerá. Por isso Riobaldo apresenta traços do herói problemático dos romances do século XX, tais como o *Ulysses*, de Joyce.

Em muitos trechos Clason concretiza interpretações que no texto em língua portuguesa são apenas sugeridas e revela, desse modo, uma concretização dentro do universo possível de leituras e compreensão da obra. Um exemplo simples pode ser tomado deste parágrafo em “o meu Urucúia vem, claro, entre escuros”, que

<sup>9</sup> Terminologia tomada de LUKÁCS, György. *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. München: DTV, 1965. No Brasil: \_\_\_\_\_. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

ele traduz por “Mein Urucúia fließt klar zwischen dunklen Hängen” (Meu Urucúia flui claro entre barrancos escuros). A leitura de Clason é possível. Entretanto, ao analisar-se a configuração das bacias hidrográficas desta região de Minas Gerais, sabe-se que o rio Urucúia é um dos que tem as águas mais límpidas por apresentar baixo índice de partículas em suspensão em suas águas. É mais provável que Riobaldo esteja aqui se referindo não a barrancos escuros, mas a outros rios, o que, inclusive, torna-se mais emblemático e imagetivamente funcional no contexto do romance. Contudo, as indicações do texto em português se encontram em aberto, o que dá margem à interpretação aceita e registrada por Clason.

Em português, Riobaldo dá, continuando, a frase “como um vivo demais de fogo e vento” que em alemão se transforma em “wie die Flamme im Wind” (como a chama ao vento). A idéia básica desta imagem é recuperada no texto em alemão, mas de modo simplificado. É claro que a expressão emitida por Riobaldo em português tem como pano de fundo a idéia de movimento de uma chama exposta ao vento, que é o que o tradutor registra como solução no texto de chegada. O texto em português, entretanto, realça mais o efeito que a imagem produz, fato que pode produzir diferentes recepções. Há uma ênfase natural na construção que dirige a atenção do interlocutor-narratário, e também do leitor, à palavra *vivo*, isto é, ao movimento quase humano - e por isso mesmo misterioso - do fogo e do vento. Além disso, as palavras *fogo* e *vento* estão apenas justapostas e unicamente por um processo de interpretação do leitor é que pode se afirmar que Riobaldo está falando do movimento do fogo ao vento. Esta interpretação foi escolhida e concretizada pelo tradutor.

“Diadorim me veio de meu não-querer e querer”, a seu turno, é uma frase que revela, de modo explícito, por um lado, a atração física e sexual de Riobaldo por seu companheiro Diadorim e, por outro, a repulsa moral que isso que causa. Riobaldo deseja Diadorim, por isso *o quer*; contudo, ele não aceita seu amor e atração pelo outro, por isso *não o quer*. A tensão aqui neste trecho é, sobretudo, de natureza sexual e moral, mas também ética, porque seu desejo, se revelado, poderia desgraçá-lo não só perante seu amigo, mas diante de todo o grupo de jagunços.

Em Alemão as relações se constroem de modo diverso. Com “Diadorim kam zu mir, ohne mein Wissen und Zutun” (Diadorim veio a mim sem meu conhecimento e interferência) o tradutor dá a seu leitor um Riobaldo que destaca, em

primeiro plano, a maneira natural e espontânea pela qual Diadorim e ele se tornam amigos e, em segundo, uma leve insinuação de que esta aproximação teria um caráter mais íntimo, revelando um narrador que, independente de sua vontade, quando deu por si, estava apaixonado por Diadorim. Toda a carga dramática do duplo sentimento do narrador resume-se à percepção e tomada de consciência de um amor que ele, em princípio, nem mesmo sabia que podia ter. Deste modo, Riobaldo delineia mais a descoberta de uma homossexualidade latente, o que é uma verdade relativa dentro do romance e que, certamente, não é o foco deste trecho em questão.

A expressão “sonhei mal?” é vertida para “Wars ein böser Traum?” (Foi um sonho ruim?). Em português, a palavra *mal* é um advérbio de modo, não um adjetivo. Desta maneira, duas interpretações são possíveis: ou Riobaldo pergunta a seu interlocutor sobre a natureza da ação de *sonhar*, isto é, se esta ação não foi boa, ou, num desvio do uso deste advérbio, se o conteúdo de seu sonho não foi bom, o que parece ser o que o narrador pretende dizer. De qualquer maneira, a escolha fica a critério do leitor. O tradutor é bem mais incisivo em seu texto e apresenta uma opção mais fechada para o leitor alemão, já que *böser Traum* (sonho mau) refere-se claramente ao conteúdo do sonho, o que deixa bem menos relações implícitas para o leitor alemão.

As considerações feitas até este ponto desnudam a concretização de diferentes níveis de leitura que o tradutor faz do texto original. Se há momentos em que ele chega ao cerne poético do texto, outros há em que ele passa mais ao largo desta questão e ocupa-se de registrar nuances mais relativas, o que seria o registro do nível esquemático de sua leitura, para usar aqui a terminologia de Ingarden.

Prosseguindo sua narração, Riobaldo lança mão de uma referência à cultura judaica ao citar a câmara sagrada que, em suas próprias palavras, fica sendo o “camarim do santíssimo”. Esta expressão evoca o local sagrado aonde apenas o sumo sacerdote entra uma vez por ano para a realização de um ritual de purificação e a imolação de um cordeiro. Trata-se de um evento único e especialíssimo. O tradutor redimensiona este significado com “Tabernakel des Allerheiligsten” (tabernáculo do Santíssimo), que é uma expressão que se refere a todo o conjunto do templo judaico, não apenas ao *santíssimo* (ou *santo dos santos*). Se é verdade que a indicação semântica em alemão é mais mais genérica, é também verdade que a referência obtida com a palavra *Tabernakel* é eficaz, apesar das perdas de semas e

remete mais imediatamente à cultura judaica, sempre tão presente na Alemanha, do que talvez qualquer outra para este trecho. O que vale ressaltar, entretanto, é que essa ocorrência na tradução, sem dúvidas, age na imaginação do leitor alemão a partir das experiências ancestrais de sua nação com a presença próxima da cultura e religiosidade judaicas, mas sobretudo pelos fatos mais recentes que culminam com a II Guerra e que deixa traumas profundos na sociedade e na cultura alemã.

Mais adiante, em uma digressão saudosa e memorialista, Riobaldo declara que “os dias que são passados vão indo em fila para o sertão”. Para ele, nesta frase, o sertão e tudo o que este espaço lhe representa constitui-se, no ato da narração, seu passado. Este é o exercício a que ele se dedica neste momento: vislumbrar sua vida a passar diante de seus olhos. Contudo isso se dá segundo uma lógica íntima e aparentemente caótica. Trata-se, de qualquer modo, de dias que se foram, os dias se afastam dele, e ele faz tal digressão talvez na tentativa de inventar um outro Riobaldo ou de se afirmar enquanto tal. De um modo ou de outro, seu passado se afasta dele.

Com “Die vergangenen Tagen begleiteten mich in den Sertão, einer hinter dem anderen, [...]” (Os dias passados me acompanhavam ao sertão, um após o outro, [...]), o tradutor reorganiza o discurso de maneira a produzir o efeito de que Riobaldo é levado de volta ao sertão junto com suas lembranças. Riobaldo é colocado aqui em uma posição de maior proximidade a suas memórias e ambos adentram o sertão. O uso do tempo verbal *Präteritum* (aqui: pretérito perfeito) dá ainda outra possibilidade de leitura. Em português, *os dias passados* é uma construção metafórica que representa a substância do passado de Riobaldo; em alemão, a construção aponta para a representação denotativa do tempo: a expressão *dias passados* representa mesmo um tempo transcorrido. Além disso, é o tempo em que não havia à disposição de Riobaldo outra escolha, levando-o, dia após dia, a adentrar o sertão e levar a vida de jagunço.

A utilização da palavra *Reiter* (cavaleiro), neste trecho, seguida, mais adiante da expressão *Siruiiz' Lied* (Canção de Siruiz) faz menção direta às narrativas medievais. Em português, a referência, embora presente, dilui-se um pouco em função do poder simbólico do cavalo e do cavaleiro na temática regionalista brasileira, que é referência mais forte e presente para o leitor brasileiro. No texto alemão, por outro lado, que não colabora para que o leitor da Alemanha construa

imagens a partir das mesmas referências específicas do sertão<sup>10</sup>, o efeito mais imediato que interage com a imaginação e com o imaginário do leitor alemão são as canções medievais de cavalaria. A *Siruz' Lied* aparece em analogia com, por exemplo, a *Hildebrandslied* (*Canção de Hildebrando*) ou outros épicos medievais, sobretudo os escritos a partir do século XIII, tais como *Das Nibelungenlied* (*Canção dos Nibelungos*) e *Parzifal* (*Percival*). Não se deve ignorar também a importância, na composição deste quadro, de referências arquetípicas das narrativas de ciclos épicos não necessariamente germânicos, mas necessariamente europeus, tais como o ciclo arturiano. Estas relações implícitas encontram-se sugeridas no texto em português, mas estão bastante disponíveis para o leitor alemão na tradução de Clason.

Com a expressão “a gente vai guardando para trás”, mais uma vez Riobaldo constrói uma imagem plástica para descrever sua memória. A primeira leitura da frase indica como significado *guardar na memória*. O tradutor não é mal sucedido ao escolher a frase “die man sieht und hinter sich läßt?” (que se vê e se deixa para trás?). Há, entretanto, um nuançamento que se acrescenta, qual seja, a idéia de superação do passado, o que leva o leitor a associar que o estágio atual da vida de Riobaldo - o tempo da narração - é por ele assumido como melhor ou mais perfeito em relação ao período recordado. Uma vez mais aparece a sugestão do herói reconciliado com o mundo.

Ao traduzir *menino* por *Lümmel* (patife), lembrando a narração do episódio do menino Valtêi, o tradutor assume e corrobora, através de seu texto, a interpretação de que a culpa pelos castigos aplicados ao menino é dele próprio, isto é, embora as punições sejam cruéis, são mercedas. Tal condição do texto apaga a carga de violência e caos que Riobaldo imprime em seu interlocutor através de sua narrativa, além de sinalizar para a perda de toda lógica humana e da compaixão paterna e cristã no tratamento da criança. A cena no texto em português é no mínimo dantesca. Estes elementos estimulam a imaginação do leitor alemão que, a partir do horizonte de expectativas da época em que sai a tradução, está propenso a entender a realidade da América Latina como socialmente injusta. Soma-se a isso ainda o fato de que o delineamento histórico do perfil do homem brasileiro, como se viu no

<sup>10</sup> Este fato é confirmado pelo estudo prévio realizado no Capítulo II deste trabalho, que revela as relações implícitas e os parâmetros referenciais desenvolvidos e incorporados pelo público alemão ao longo do tempo em relação à literatura latino-americana, de modo amplo, e à literatura brasileira, de modo restrito.

capítulo II, não está muito claro, o que pode evocar, graças à caracterização negativa de Valtêi, associações com o passado escravocrata do Brasil.

Além disso, o texto em alemão reforça a existência de uma ordem hierárquica, quase militar, segundo a qual o menino que age mal deve ser punido *mit Recht* (com razão, motivo). A origem provável desta expressão alemã deve ter sido, em português, a expressão “*por lei*”. Neste caso, a palavra *lei*, em português, refere-se muito pouco ao *patrio poder* dos pais do menino e não ratifica, de modo algum, a prática de suas crueldades. Basta lembrar que elas são, inclusive, avaliadas negativamente por Riobaldo. A lei sobre a qual o narrador conjectura é um princípio estranho, da vida, dos avessos do homem, da crueldade, não da razão ou da ordem estabelecida. A lei do texto alemão, neste caso, *Mit Recht*, não justifica, mas ratifica o exercício da autoridade paterna e legaliza o castigo.

A utilização da palavra *violinha* tem, no texto em português, implicações importantes. A mais evidente é a de servir de matiz do regionalismo brasileiro, contexto no qual a viola aparece como talvez o mais típico instrumento musical do sertanejo. Sem dúvida as associações surgem para o leitor brasileiro a partir desta referência. Entretanto, como nos lembra Leonardo Arroio, para Riobaldo “a viola tem significado metafórico e até o diabo sabe tocar<sup>11</sup>.” O próprio Arroio lembra que, antes de ser uma característica sertaneja, percebida e registrada pelo menos pelos viajantes von Martius<sup>12</sup> e pelo Príncipe Wied-Neuwied<sup>13</sup>, a viola é, antes de qualquer outra coisa, uma manifestação hispânico-portuguesa. Sua presença já é registrada no século XVI e aparece até mesmo em alusões metafóricas ao desaparecimento de D. Sebastião na batalha de Alcacer-Quibir, de 1578. A viola, portanto, está fortemente ligada à tradição ibérica, e no que nesta tradição se pode contar, com as influências mouriscas deixadas nesta parte do continente. Rosa reaproveita esta simbologia e a redimensiona dentro de seu texto, aproveitando o duplo alcance da imagem da viola: o nacional e o universal.

O tradutor traduz viola por *Geige* (violino, rabeca, violão). Em princípio, há que se considerar que a presença de uma espécie de violino no sertão brasileiro, especialmente no Nordeste, não é estranha. Trata-se da rabeca, instrumento que, em

<sup>11</sup> ARROIO, Leonardo. *A cultura Popular em Grande Sertão: I veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984. p. 205.

<sup>12</sup> Von Martius foi um dos viajantes alemães que esteve no Brasil no século XIX em missão científica.

<sup>13</sup> Príncipe do reino da Prússia.



muitas regiões do Brasil, apresenta-se com uma configuração física semelhante à do violino, mas mais simples. Sua sonoridade característica é, muitíssimas vezes, identificada com as sonoridades típicas do Nordeste. Nestes casos, entretanto, a sua utilização é popular e não tem conotações eruditas. Deste modo, e de qualquer maneira, tanto no texto em português, quanto no texto em alemão, a utilização do instrumento musical aponta potencialmente para o popular. Ao leitor alemão, entretanto, de seu horizonte de expectativas, a palavra *Geige* vai evocar associações mais próximas das salas de concerto européias do que do sertão de Riobaldo, já que estas são as relações implícitas que mais evidentemente lhe desperta a presença da palavra *Geige*.

A palavra latina *abrenuntio* é usada por Clason para traduzir “arrenego”. Este termo é tomado pelo tradutor do catecismo católico que era comum aos brasileiros e aos alemães à época da tradução de *Grande Sertão: Veredas*. Trata-se de uma declaração usada no ritual do batismo, quando o sacerdote e o padrinho, no lugar do batizando, entabulam o seguinte diálogo: (A): - Abrenuntias Satane? (B): - Abrenuntio; (A): - Et omnibus operibus ejus? (B): - Abrenuntio; (A) - Et omnibus pompis ejus? (B): - Abrenuntio<sup>14</sup>. A palavra serve também como esconjuração, de forma que, além de representar a renúncia ao diabo, apresenta-se como dotada de qualidades divinas capazes de afastar o demônio e todo o seu mal. Deste modo, o leitor alemão é levado a construir a sua concretização da obra a partir de suas referências cristãs, sobretudo católicas. O pacto satânico que Riobaldo problematiza ao longo de todo o romance fica, deste modo, para o leitor alemão, ligado a esta questão religiosa.

A tradução, neste trecho da palavra “onça” por “Panther” (pantera) mostra-se pouco adequada e relativamente restritiva porque, em primeiro lugar, porque pantera, a rigor, é um termo genérico demais para a tradução de *onça*. Além disso, no restante na narrativa, o tradutor usa a palavra “Jaguar” (jaguar) para referir-se ao animal. Esta palavra mostra-se mais apropriada por apontar mais especificamente para a família da classificação biológica da onça sul-americana. Em termos de construção simbólica, a manutenção de apenas uma palavra para traduzir *onça* é desejável, já que, de outro modo, a recuperação de referências internas dentro

<sup>14</sup> (A) = sacerdote e (B) = padrinho. Em português: (A): - Renuncias a satanás? (B): - Renuncio; (A): - E a todas as suas obras? (B): - Renuncio; (A) - E a todas as suas vaidades? (B): - Renuncio<sup>14</sup>.

do romance fica prejudicada, o que modifica, em último plano, as possíveis relações estético-literárias que o leitor alemão vai construir no ato da leitura.

Na expressão “a lume de lua”, o vocábulo *a* é claramente uma preposição e tem a função de transformar a expressão lingüística que compõe em uma locução adjetiva: a lume de lua significa sob o luar. O texto alemão apresenta uma outra possibilidade de leitura, na qual a natureza preposicional desta expressão é apagada e substituída por outra de natureza indicativa, mais próxima de um artigo: “diesen hohen Mond” (esta lua alta). Este viés de leitura não chega a representar uma mudança significativa do ponto de vista da construção imagética do romance, mas pode causar um efeito mais poético no leitor da tradução, pois a frase parece ser uma digressão de Riobaldo, como se ele estivesse interrompendo sua narração para apreciar a beleza do luar que se levanta. Por outro lado, a tradução perde todo o efeito de veiculado pelo texto em português.

Ao perguntar-se “Minha vida teve meio do caminho?” Riobaldo indaga-se sobre a natureza metafísica de sua vida, se sua travessia aconteceu. O texto alemão apresenta uma dualidade maniqueísta segundo a qual o jagunço afirma a seu interlocutor não ter tido outra oportunidade de vida. Com “Hätte ich einen Mittelweg wählen können?” (eu poderia ter escolhido um caminho intermediário?) Riobaldo abre-se para a impossibilidade de, no começo de sua vida de jagunço, ter optado por outra forma de vida. Esta leitura do tradutor certamente associa-se, na leitura do público final, à visão sociológica da literatura dos anos 60, segundo a qual o Terceiro Mundo – inclusive a América Latina – são espaços político-geográficos marcados por profundas injustiças sociais. Assim, é plausível que um homem simples como Riobaldo não tenha tido outra opção na vida a não ser seguir na vida de jagunço, errando sem parada e lutando pequenas guerras particulares.

Além destas expressões acima analisadas, gostaríamos de assinalar que o tradutor acrescenta no texto em alemão, no trecho analisado, as seguintes expressões: “nicht wahr?” (não é mesmo), “vor mir” (diante de mim), “den Wirbel” (o redemoinho), “mit dem Anderen” (com o outro).

A utilização do vocábulo “Verstorbener” (morto), para a presente análise, mostra-se funcional. Trata-se de uma palavra utilizada apenas em relatos, geralmente escritos, ou na publicação de obituários, como é o exatamente o caso no trecho ora sob juízo. Neste caso, o texto fica muito mais específico para o leitor alemão, que

sabe exatamente do que se trata, do que para quem lê o texto em língua portuguesa. Por satisfazer aos critérios de eticidade e poeticidade, na terminologia de Berman, trata-se, aqui, de uma boa equivalência.

Ao fim do parágrafo há um elenco de flores do sertão. Para a citação desta série, Riobaldo usa seus nomes populares. Na tradução, Clason procede à tradução literal de “copos-de-leite” por “Milchbecher”, “lágrimas-de-môça” por “Mädchentränen” e “lírios todos” por “alle Lilien” e parcialmente literal em “lírios-do-brejo” por “Wasserlilien”. Para traduzir baronesas, jericó e são-josés, Clason propõe adaptações a partir de designações gerais feitas a partir de flores conhecidas na Alemanha: “Hechtkraut” (erva aquática), “Kolbenmoos” (musgo espesso), “Sanktjohannlilie” (Lírio de São João) são reconhecíveis.

Nessa mistura pode-se entrever um interessante procedimento de troca de elementos. De um lado, o texto em si oferece novos elementos ao leitor alemão ao lado daqueles que lhe são familiares. Os primeiros, graças ao enquadramento emprestado pelo seu repertório, passam a integrá-lo, ampliando, assim, seu horizonte. Entretanto, há um estranhamento na introdução do elemento novo, e é justamente este *Verfremdungseffekt* que dá a dimensão estética da recepção da tradução da obra, tanto no processo de leitura em si, quanto em sua investigação diacrônica, do qual esta passagem é apenas uma ocorrência representativa.

É necessário salientar também que a citação das flores não se dá por um simples acaso. Elas, sobretudo os lírios brancos, compõe um quadro de idílio, um *locus amoenus*, como nos lembra Curtius<sup>15</sup>, que aproxima tanto o texto em português quanto o em alemão, da tradição épica medieval europeia. Contudo, a troca dialética de elementos entre as dimensões do nacional e do europeu supera o idílico ordinário e aponta para a sua natureza maior e universal.

Em linhas gerais, a análise deste parágrafo mostra, usando a mesma analogia da partitura musical mencionada no capítulo I, que as indicações para a execução da música (leitura) são muito mais definidas e diretas no texto em alemão do que em português. Muito disso acontece graças à natureza peculiar da língua alemã e de suas idiossincrasias, mas também às idiossincrasias do tradutor e da concretização que oferece ao público de sua pátria.

<sup>15</sup> CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e idade média latina*. São Paulo: EDUSP/Hucitec, 1996.

Não obstante, é de particular interesse aqui observar no modo de articulação dos elementos regionais e da maneira como ganham traços de universalidade. Também há que se ressaltar a permeabilidade lingüística entre o português e o alemão que possibilita a existência e tradução de palavras como *ciudades altas*, por exemplo, em português, e *Verstorbener*, em alemão.

<p>(2p) p. 384</p> <p>O que era — que o <i>raso</i> não era tão terrível? Ou foi por graças que achamos todo o carecido, não obstante no ir em rumos incertos, sem mesmo se percurar? De melhor em bom, sem os maiores notáveis sofrimentos, sem em-errar ponto. O que era, no cujo interior, o Liso do Sussuarão? — era um feio mundo, por si, exagerado. O chão sem se vestir, que quase sem seus tufos de capim sêco em apraz e apraz, e que se ia e ia, até não-onde a vista não se achava e se perdia. Com tudo, que tinha de tudo. Os trechos de plano calçado rijo: casco que fere faiscas — cavalo repisa em pedra azul. Depois, o frouxo, palmo de areia de cinza em-sôbre pedras. E até barrancos e morretes. A gente estava encostada no sol. Mas, com a sorte nos mandada, o céu ennuveou, o que deu pronto mormaço, e frescos. Tudo de bom socorro, em az. A uns lugares estranhos. Ali tinha carrapato... Que é que chupavam, por seu miudinho viver? Eh, achamos rêses bravas — gado escorraçado fugido, que se acostumaram por lá, ou que de lá não sabiam sair: um gado que assiste por aqueles fins, e que como veados se matava. Mas também dois veados a gente caçou — e tinham ahado jeito de estarem gordos... Ali, então, tinha de tudo? Afiguro que tinha. Sempre ouvi zum de abêlha. O dar de aranhas, formigas, abêlhas do mato que indicavam flôres.</p>	<p>(2a) p. 458</p> <p>Wie kam es nur, daß der <i>Raso</i> uns nicht unterkriegt? War es Gnade, daß wir alles fanden, was wir brauchten, ohne es zu suchen, obwohl wir eine unbekannte Strecke einschlugen? Es ging alles glatt und glänzend, wir hatten nichts Nennenswertens auszustehen, wir verirrt uns nicht ein einziges Mal. Wie sah der Liso do Sussuarão im Innern aus? Er war die Häßlichkeit selber, in all seinen Formen. Der Boden war kahl, nur hier und dort ein Grashüschel, er reichte, soweit das Auge streifte und noch darüber hinaus. Sonst war er recht geseget. Es gab eisenharte, flache, blaufelsige Flächen, auf denen die Hufe Funken sprühten. Dann aschgrauer, weicher handbreittiefer Sand über felsigen Grund. Sogar kleine Hänge und Schrunden. Wir waren der Sonne rettungslos ausgesetzt. Aber unser Glück wollte es, daß der Himmel bewölkt war, und das brachte kühles Wetter und Erleichterung. Wir stießen auch auf merkwürdige Stellen, wo es Zecken gab... Was konnten sie dort nur finden, um daraus ihren spärlichen Lebensunterhalt zu saugen? Wir aber fanden wildes Vieh, entlaufenes Vieh, das sich an seine neue Umwelt gewöhnt hatte und nicht mehr in die alte Freiheit zurückfand; jedenfalls Vieh, das sich dort zurechtfand und das wir jagten wie Dammwild. Wir schossen aber auch zwei Hirsche, die auf rätselhafter Weise fleischnig waren... Gab es denn dort alles? Vermutlich ja. Ich hatte immer Bienengesumme im Ohr. Daß es Spinnen gab, Ameisen, Waldbienen, deutete auf Blumen hin.</p>
---	---

No trecho acima é narrado o início da entrada do bando de Riobaldo no Liso do Sussuarão. Uma Tentativa anterior já havia sido feita, sem sucesso, sob o comando de Medeiro Vaz. Desta vez, entretanto, Riobaldo, em que pesem todas as suas dúvidas, acredita poder vencer e cumprir a travessia deste trecho do sertão que tem características de um verdadeiro deserto.

De modo geral, as opções do tradutor são satisfatórias, embora alguns viéses de interpretação mereçam comentário.

Sua opção por manter a conjunção alemã “obwohl” (embora) ao invés de perseguir a desmontagem signica que Rosa opera em “não obstante” - que claramente não se refere apenas a uma incapacidade lingüística do sertanejo, mas de um rearranjo estilístico do discurso - revela, em parte, uma tendência a manter-se ligado às normas do *Hochdeutsch*, apesar das eventuais nuances de registro de oralidade que introduz.

O tradutor prefere manter a palavra *raso* em seu texto alemão. No parágrafo anterior, o tradutor conserva a palavra *Urubu* em seu texto, certamente por tratar-se de um nome. Neste parágrafo, entretanto, trata-se de um empréstimo. Como lembra Zilly, a não tradução vale como tradução e em certo grau, permitida por uma permeabilidade lingüística existente, neste caso, entre o português e o alemão. O contexto também opera para a construção do significado do vocábulo *raso* no texto de chegada. É natural que semas do tipo *não profundo* serão perdidos, mas do ponto de vista do diálogo das culturas pode haver proveito conceitual bilateral, já que, na recepção da tradução, o leitor final aumenta seu repertório literário e, no mesmo processo, aplica os conhecimentos acumulados de sua própria tradição literária acerca de espaços desertificados à sua leitura e sobrepõe tudo isso ao conceito de *raso*.

Em seguida, o texto em português é articulado através da introdução de personificações e imagens sensoriais. Para descrever a ausência de vegetação do chão, por exemplo, Riobaldo usa o verbo *vestir*. O tradutor utiliza um vocabulário menos carregado de traços humanizantes, pois tanto em português quanto em alemão, a palavra *kahl* (escalvado, careca) é corrente na descrição de paisagens desprovidas de vegetação. Entretanto, o enfraquecimento da imagem não é insuficiente para apagar completamente as associações com características humanas. O interessante, entretanto, é perceber que a natureza, em português adquire um caráter mais ativo, como se ela própria pudesse se *vestir* de vegetação, enquanto, em alemão, a descrição deixa-a mais estática e alheia. Por outro lado, há também uma inversão de significados implícitos interessante: *vestir* serve para cobrir e esconder, enquanto *kahl* caracteriza algo que se encontra à mostra e exposto.

Para “capim sêco” o tradutor usa “Grasbüschel” (tufo de grama), de onde não se consegue inferir se se trata de grama seca ou verdejante. A palavra alemã usada sugere algo vivo, mas o contexto narrativo sugere uma paisagem deserta e morta. Neste paradoxo, a interpretação fica franqueada ao leitor, que provavelmente tomará o restante da narrativa por base e promoverá, no ato de sua leitura, o enquadramento desta incoerência. A compensação, portanto, se dá apenas e tão somente na dimensão da leitura, da concretização do leitor e, portanto, pode ser

diferente a cada ocorrência, o que supera a intencionalidade do tradutor, mas inscreve-se dentro da intencionalidade do texto traduzido<sup>16</sup>.

O dicionário Aurélio define “morrete” como pequeno morro, colina. A tradução de Clason registra justamente o inverso disso, pois a palavra “Schrunde”, usada para traduzir *morrete*, significa fenda, greta. Sem dúvida trata-se de um problema de compreensão do texto. Apesar de este caso específico não interferir diretamente no desenvolvimento da temática mais importante do romance, desvios dessa natureza, se abundantes, podem comprometer a rede de relações implícitas a se construir entre o leitor alemão e o texto do romance.

Por outro lado, o verbo “sprühen” (faiscar), utilizado na seqüência, é uma opção adequada para a tradução deste trecho do texto. Apesar de apagar a personificação que o verbo *ferir* confere ao texto, o verbo alemão conserva uma relação indireta com o elemento fogo. Também pelo fato de este verbo significar *chuviscar*, há, de modo restrito, uma compensação parcial da ambigüidade perdida aqui.

Ao traduzir “O que era — que o *raso* não era tão terrível?” por “Wie kam es nur, daß der *Raso* uns nicht unterkriegt?” (Como é que foi que o *Raso* não nos subjulgou?) o tradutor vale-se das vantagens da utilização do verbo *unterkriegen*, cuja desmontagem revela o verbo *kriegen* (guerrear). Esta utilização começa a preparar o espírito do leitor, ainda que de forma subconsciente, para os acontecimentos que se sucederão após a passagem do Liso, e dá ao texto um sabor sugestivo que falta em muitas outras passagens.

Também há de positivo a construção das aliterações “glatt und glänzend” (liso e escorregadio), com recorrência do grupo consonantal *GL*, que dá uma sonoridade interessante ao trecho, apesar de não aparente não ter outra função simbólica a não ser reproduzir – ou reinventar – um pouco a sonoridade do meio ambiente descrito. O mesmo pode ser dito de “flasche, blaufelsige Flächen” (planícies planas de pedras azuis), em que há assonância em grupos consonantais *FL* e *BL*. Já com “Bienengesumme” (o zumbir de abelhas), a função é evidente e explicitamente incorporada já à corrente percepção do leitor graças a sua natureza onomatopáicas. Esta última é uma solução simples e semelhante ao verbo *zumbir* em português, que tem também estes mesmos traços de sonoridade.

<sup>16</sup> cf. Mukařovský.

Em seguida, Riobaldo recorre a uma antítese para qualificar a estranheza que aquele lugar lhe causa. Ao referir-se ao enublamento, um fato inusitado em uma área desertificada como aquela, mas que bem lhes calha naquele momento, ele afirma que o tempo dá “mormaço e fresco”. Trata-se de uma clara antítese: um tempo quente e frio, morno e fresco ao mesmo tempo. Esta caracterização mostra uma lógica sensorial subjetiva, construída fora do tempo-espço racional e cartesiano e, portanto, presta-se pouco a reproduzir a realidade verossimilhantermente. Trata-se aqui muito mais da elocução de uma opinião sua: de que o tempo parece-lhe fresco graças ao enublamento ocorrido, apesar de, de fato, estar ainda tão quente depois como antes.

Para a tradução deste trecho Clason elimina a leitura ambígua com a tradução “kühles Wetter und Erleichterung” (tempo fresco e alívio). Trata-se, evidentemente, senão de uma alteração proposital do tradutor, de uma inexatidão em relação ao texto de partida. A mudança produz como resultado um texto mais coerente e coeso. Resta observar, contudo, que esta coesão e coerência não são desejáveis e funcionais para a tradução do trecho ora em análise, pois reduzem as chances de o leitor alemão construir uma imagem paradoxal e complexa da paisagem descrita.

A expressão “in die alte Freiheit” (à antiga liberdade) também merece ser comentada. Em português, Riobaldo fala de *reses bravas*, que é um tipo de gado selvagem, cuja origem pode apresentar duas explicações distintas: ou se trata de animais que já nascem soltos, em meio selvagem, ou de gado que, ao fugir de fazendas, passa a viver na condição de animal selvagem. A estranheza assinalada por Riobaldo, em alemão, fica por conta de entender como aqueles animais conseguem viver em ambiente de tamanha aridez, donde transmite seu ponto de vista sobre o assunto: ou se adaptam ao Sussuarão ou não sabem sair de lá. A interpretação de Clason na leitura deste trecho é bastante particular, pois, sobretudo pela expressão “in die alte Freiheit” (à antiga liberdade), o leitor alemão tem a impressão de que o gado era originalmente selvagem, fora capturado, fugiu e voltou, depois da fuga, ao seu *habitat* anterior, selvagem. Fica evidente a interpretação e escolha do tradutor para a veiculação desta idéia no texto em alemão. Esta estrutura pode sugerir ao leitor alemão um ambiente de contornos primitivos, onde a ordem estabelecida é superficial e encobre o caos primordial mais profundo.



Algumas expressões foram deliberadamente omitidas no texto em alemão. Contam-se neste rol “a menos”, “tudo de bom socorro” e “em az”, as quais permanecem sem compensações satisfatórias. É perceptível que o tradutor renuncia à tradução destes termos pelo fato de que, em primeiro lugar, eles não são de relevância para o desenvolvimento do trecho narrativo e, em segundo lugar, porque são expressões que, por serem marcas de um discurso oral não convergem para o foco do projeto lingüístico de Clason para esta obra, que é a utilização do *Hochdeutsch*.

## 2- Confrontação inversa das zonas textuais consideradas problemáticas ou bem-sucedidas;

<p>(3a) pp. 36-7</p> <p>Und Ihr gelerntes Wissen, Senhor, das gibt mir Frieden. Zumal die Bestätigung, die Sie mir gaben, daß der Betreffende nicht existiert, so ists doch? Der Abtrünnige, der Hund, der Gehörnte, das Individuum, die Spottgeburt, der Pferdefuß, der Schmutzfink, der Hinderer, der Linkser, der Oger, der Lügenbold, der Herr Dicis-et-non-facis, Der-nie-lacht, Der-nie-schertz... Also, der existiert nicht? Und er nicht existiert, wie kann man dann einen Pakt mit ihm abschließen?</p>	<p>(3p) p. 33</p> <p>E as idéias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe: pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Individuo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Côxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Dubá-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe! E se não existe, como é que se pode se contratar pacto com êle?</p>
---	--

A tradução de “idéias instruídas” por “gelerntes Wissens” mostra-se adequada para o trecho, embora a expressão em português seja menos pretenciosa. *Idéia instruída* é uma expressão cujo significado pode variar de uma idéia dada por uma terceira pessoa e aceita sem maiores questionamentos (a idéia é uma instrução dada) até o sentido oposto, isto é, de um conceito formado e refletido pelo próprio sujeito, o que parece ao leitor ser o significado da frase de Riobaldo. O texto em alemão deixa claro de que se trata de um conhecimento do sujeito, adquirido através de aprendizagem formal graças aos semas incorporados ao texto com a utilização do verbo *lernen*.

Não obstante, o que realmente vale a pena ser analisado são os diferentes nomes dados ao diabo no texto em português e as soluções oferecidas pelo tradutor ao público alemão. Rosa lança mão de nada menos que vinte e dois nomes para definir o diabo no texto de partida. Além destes, e é preciso não perder de vista que existem outros mais ao longo do romance. Em alemão o tradutor apresenta, a seu turno, quatorze diferentes nomes. Nem todos partem ou se baseiam no texto de partida. O quadro abaixo mostra a listagem destes nomes em alemão e em português, apresentando a correspondência dos termos quando isso for possível:

EM PORTUGUÊS	EM ALEMÃO
o Arrenegado	Der Abtrünnige (apostata. <i>desertor</i> )
o Cão	der Hund (o cão)
o Cramulhão	-
o Indivíduo	das Individuum (o indivíduo)
o Galhardo	der Gehörnte (cornudo. <i>galhado</i> )
o Pé-de-Pato	der Pferdefuß (o pé de cavalo)
o Sujo	der Schmutzfink (o sujo e fedido)
o Homem	-
o Tisnado	-
o Côxo	der Hinderer (o coxo)
o Temba	-
o Azarape	-
o Coisa-Ruim	-
o Mafarro	-
o Pé-Preto	-
o Canho	der Linkser (o canhoto)
o Dubá-Dubá	-
o Rapaz	-
o Tristonho	-
o Não-sci-que-diga	der Herr Dicis-et-non-facis (o senhor faça o que digo. não faça o que eu faço)
O-que-nunca-se-ri	Der-nie-lacht (o que nunca ri)
o Sem-Gracejos	Der-nie-schertz (o que nunca brinca)
-	die Spottgeburt (o bastardo)
-	der Oger (o ogro)
-	der Lügenbold (o mentiroso)

Como se percebe, Meyer-Clason não apresenta tradução, equivalências ou compensações diretas para *Cramulhão*, *Homem*, *Tisnado*, *Temba*, *Azarape*, *Coisa-Ruim*, *Mafarro*, *Pé-Preto*, *Dubá-Dubá*, *Rapaz* e *Tristonho*. Por outro lado, apresenta três epítetos sem correspondência direta aos apresentados em português: *Spottgeburt*, *Oger* e *Lügenbold*.

Em português, as palavras *Cramulhão*, *Galhardo*, *Temba*, *Azarape*, *Coisa-Ruim*, *Mafarro* e *Dubá-Dubá* (aqui duplicado) nomeiam diretamente o diabo e são termos usados em qualquer contexto sem duplo sentido. Já *Arrenegado*, *Cão*, *Pé-de-Pato*, *Coxo*, *Pé-Preto* e *Canho* são palavras recorrentes e facilmente, mas não necessariamente, associadas à figura do diabo. Por fim *Sujo*, *Homem*, *Rapaz*, *Tristonho*, *Indivíduo*, *Não-sei-que-diga*, *O-que-nunca-se-ri* e *Sem-gracejos* acabam por ganhar estes mesmos contornos graças ao contexto. Rosa associa termos usuais, palavras registradas e reconhecidas pela norma culta, outros termos que ele recupera a partir da fala do sertanejo, portanto do uso popular, e cria, a partir de seu próprio

repertório, outros termos. Cada nome dado ao diabo assoma-se para dar conta de um aspecto de sua individualidade.

O mesmo se dá em alemão relativamente às características que o tradutor redimensiona em seu texto. Entretanto, com a exceção de *Hund* e *Gehörnte*, que são referências claras ao mal, as outras todas ganham esta dimensão e associação com o diabo graças apenas ao contexto.

*Spottgeburt*, por exemplo, forma-se da justaposição de duas palavras: *Spott*, que quer dizer escárnio, opóbrio e *Geburt*, que significa nascimento, de onde se forma o significado de nascimento vergonhoso. Entretanto, além de evocar a moral cristã, a palavra apresenta também semas como *degenerado*, *corrompido*, *depravado*. Esta palavra pode, portanto, compensar potencialmente, e em parte, a perda de associações dos termos da língua portuguesa omitidos na versão alemã.

O ogro é uma personagem da maioria das mitologias do norte da Europa e também da França. Trata-se de uma criatura gigantesca, abominável e devoradora de homens. Uma vez mais a tradução traz para dentro do mundo riobaldiano elementos estranhos ao texto em português, mas que cumprem uma instrução específica ditada pelo próprio texto. Assim, a mitologia europeia empresta traços de sua cultura para configurar uma realidade literária exterior e distante, o que indica a presença de traços comuns a ambos os polos deste intercâmbio.

Já a tradução de *galhardo* por *Gehörnte* (cornudo, galhado) não demonstra ser apropriada, pois a palavra *galhardo*, lusitanismo para *diabo*, significa também *alegre* ou *felizardo* e, dependendo do contexto, pode ser utilizada em sentido positivo ou negativo. Este atributo contrapõe-se a outros como *o tristonho*, *o que nunca se ri*, *o sem gracejos*, compondo um quadro ambivalente do diabo. Com *Gehörnte*, o tradutor apóia-se na figura da tradição europeia de diabo que, sobretudo a partir do século XIX, é representado com chifres, seios femininos e membros inferiores como os de um bode, em associação a, pelo menos, duas figuras mitológicas: o grego Pan e o celta deus Cornudo.

*Pé de pato* encontra em *Pferdefuß* uma compensação satisfatória. É provável que esta mudança tenha se motivado graças às associações místicas e folclóricas que apresentam a ferradura como um amuleto de sorte, o que é também corrente no Brasil. No caso do leitor recuperar esta relação implícita do texto,

entretanto, haverá um redimensionamento de valores e significados, já que ferradura é um signo de sorte.

A expressão que o tradutor usa para verter “Não-sei-que-diga” é “Dicis-et-non-facis”, isto é, o que diz e não faz, ou ainda, o faça-o-que-eu-digo-mas-não-faça-o-que-eu-faço. A referência literária usada por Clason para traduzir este trecho é clara. Trata-se de uma expressão relativamente corrente em alemão, cuja origem literária reporta-se à obra *Der abenteuerliche Simplicissimus*<sup>17</sup>. No caso da obra de Grimmelshausen, entretanto, não se trata de uma referência ao diabo. No contexto do *Grande Sertão*, entretanto, o leitor associa sem problemas a expressão que já conhece de uma obra igualmente conhecida a um elemento novo oferecido pela leitura da tradução a que se dedica.

---

<sup>17</sup> Als ich ihn einmals fragte, was unser Regimentskaplan für einer sei, weil er mit Kleidungen von andern unterschieden? sagte er: »Es ist der Herr *Dicis et non facis*, das ist auf teutsch so viel geredt, als ein Kerl, der andern Leuten Weiber gibt und selbst keine nimmt. Dieser ist den Dieben spinnenfeind, weil sie nicht sagen was sie tun, er aber hingegen sagt, was er nicht tut; so können ihm hingegen die Dieb auch nicht so gar hold sein, weil sie gemeiniglich gehenkt werden, wenn sie die beste Kundschaft mit diesen Leuten haben.« (grifos nossos). Quando lhe perguntei que tipo de homem era o capelão de nosso regimento, porque ele se vestia de modo diferente? ele disse: Ele é o faça-o-que-eu-digo-não-faça-o-que-eu-faço. Isso é muito falado em alemão quando um rapaz tem mulheres de outras pessoas, mas não tem a sua própria. [...] GRIMMELSHAUSEN, Hans Jakob Christoffel von. *Der abenteuerliche Simplicissimus*. München: Winkler, s/d, pp. 163-4.

<p>(4a) p. 74-5</p> <p>»Gut, dann ich übernehme die Führung. Der beste bin ich nicht, hört ihr. Leute, aber ich stehe für das ein, was ich will und wert halte, genau wie ihr alle. So wie es Medeiro Vaz gehalten hat, soll es weitergehen, auf den Buchstaben. Wenn aber einer meint, so seis nicht richtig, dann wollen wirs mit der Waffe austragen...«</p> <p>Donner und Doria! Der Diadorim legte sich ins Zeug! Haha, der wußte, wie man mit den Leuten umgeht. Von Jagunço zu Jangunço zählt nur eines: nackte Macht... Viele von den Männern hätten sich sicherlich umbringen lassen, um Hauptmann zu werden, hatten jedoch nicht die Zeit gehabt, mit dem Gedanken warm zu werden. Die anderen aber waren mit ihm einverstanden und frohlockten:</p> <p>»Reinaldo! Reinaldo soll es sein!« riefen sie durcheinander. Ah!</p> <p>Im Nu ertönte in meinem Innern ein energisches Nie und Nimmer. Jeder andere, nur nicht Diadorim. Nicht im Leben konnte ich dazu ja sagen. Nicht so sehr deshalb, weil ich sein besser Freund war und jene quällende Zuneigung zu ihm verspürte, die mir das Leben vergällte wie eine unerlaubte heimliche Liebe: was mir jedoch gegen den Strich ging, war der plötzliche, unerträgliche Gedanke, mich fortan von ihm herun:kommandieren lassen zu müssen. Dergleichen war mit mir nicht zu machen.</p> <p>»Ich bin dagegen«, rief ich, stark wie ein Glockenklang.</p>	<p>(4p) p. 64-5.</p> <p>— “A pois, então, eu tomo a chefia. O melhor não sou, oxente, mas porfio no que quero e prezo, conforme vocês todos também. A regra de Medeiro Vaz tem de prosseguir, com tenção! Mas, se algum achar que não acha, o justo, a gente isso decide a ponta d’armas...”</p> <p>Hê, mandacarú! Ôi, Diadorim belo feroz! Ah, ele conhecia os caminhares. Em jagunço com jagunço, o poder sêco da pessoa é que vale... Muitos, ali, haviam de querer morrer por ser chefes — mas não tinham conseguido nem tempo de se firmar quente nas idéias. E os outros estimaram e louvaram: — “Reinaldo! O Reinaldo!” — foi o aprovo dêles. Ah.</p> <p>Num nú, nisto, nesse repente, desinterno de mim um nego forte se saltou! Não, Diadorim, não. Nunca que eu podia consentir. Nanje pelo tanto que eu dêle era louco amigo, e concebia por êle a vexável afeição que me estragava, feito um mau amor oculto — por mesmo isso, nimpes nada, era que eu não podia aceitar aquela transformação: negócio de para sempre receber mando dêle, doendo de Diadorim ser meu chefe, nhem, hem? Nulo que eu ia estuchar. Não, hem, clamei — que como um sino desbadala:</p> <p>— “Discordo.”</p>
---	---

No português do Brasil, a expressão *oxente* está marcada com fortes traços de uma regionalidade patente e há muito perdeu seu contorno de um hispanismo adaptado à fala nacional<sup>18</sup>. Neste trecho, esta expressão é usada como uma palavra que serve para relativizar e amenizar o conteúdo da frase em que aparece. Riobaldo entende não ser o melhor candidato à chefia do bando, mas dá importância a suas qualidades: ele é tenaz naquilo que acha justo e pelo que luta. *Oxente* é um recurso linguístico que serve de apoio para que ele possa introduzir os elementos que o qualificam para a função de chefe. Funciona como um articulador semântico que equilibra os defeitos e as qualidades de Riobaldo.

Em alemão, *hört ihr*, é uma proposição que serve para aguçar a atenção dos ouvintes, chamando a sua atenção mais para a segunda parte da declaração do

<sup>18</sup> *Oxente* é uma interjeição que surge com a presença, principalmente na região Nordeste, de indivíduos originários da Galícia, onde há neutralização entre os fonemas /g/ e /x/. Forma original: *Oh, gente!*

narrador, na qual ele apresenta suas qualidades. Conseqüentemente, a versão alemã apresenta um Riobaldo mais seguro de seu destino do que o texto de partida, mostrando um homem mais determinado a alcançar a chefia do bando.

A expressão “achar que não acha” é traduzida por “aber einer meint, so seis nicht richtig” (mas um acha que assim não está certo). Em português, Riobaldo constrói um jogo de palavras que comporta um aparente paradoxo: uma abertura, com o verbo *achar* e um fechamento, com a construção *não achar*. Na verdade, o narrador plasma na narração, através de suas palavras e do abandono da lógica formal, a tensão que os jagunços vivem naquele momento. O texto em alemão é bem mais distenso: eliminado o jogo de palavras, o narrador encontra-se mais distanciado dos fatos narrados, o que dificulta ao leitor o efeito catártico, de identificação e de estranhamento com o texto.

A expressão interjeitiva *Hè mandacari!* é traduzida por “Donner und Doria”. Esta é uma enunciação relativamente corrente em língua alemã e veicula uma imagem de ímpeto e força. Portanto, presta-se bem a qualificar a atitude de Diadorim neste trecho. Entretanto há perdas e ganhos. Madacarú é uma planta do sertão, uma espécie de cactus que, quando floresce, dá flores vermelhas. Riobaldo sutilmente constrói uma similaridade entre o mandacaru e Diadorim, pois ambos carregam em si sua carga de beleza e de perigo. Já a expressão utilizada pelo tradutor aparece pela primeira vez em uma peça de Schiller *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*<sup>19</sup> (A Conspiração de Fiesco em Gênova). Trata-se da combinação da palavra *Donner* (trovão), que empresta traços de ímpeto e força irrefreável, com o sobrenome do presidente Andrea Doria, o qual dá lugar a um aspecto relativamente negativo. O fato de, apesar das perdas semânticas inevitáveis ocorridas com esta tradução, a expressão funcionar no contexto do texto traduzido dá uma medida esplêndida do modo como duas tradições literárias dialogam e oferecem elementos entre si da perspectiva do fundo comum que lhes serve de base.

A interjeição “Ah!”, em português, geralmente denota satisfação. Na narração de Riobaldo, ela está também claramente carregada de um forte sentimento de nostalgia dos idos tempos os quais narra a seu interlocutor. O tradutor alemão prefere transformar isso em “Haha”, um riso carregado de uma satisfação – cruel até

<sup>19</sup> SCHILLER, Friedrich. *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*. 1.ed. Berlin: Himgurg, 1784. A narrativa trata da deposição do presidente Andrea Doria, na Itália, através de um levante conspirador liderado por Fiesco.

—, como se Riobaldo estivesse se deliciando com as lembranças da bravura de Diadorim.

Para a frase “conhecia os caminhares” temos, no texto em alemão, “wie man mit den Leuten umgehen” (como se lida com as pessoas). Em português, temos um texto aberto. A construção poética de Rosa é bastante adequada dentro dos temas que ele desenvolve neste romance. Conhecer caminhares pode significar saber o que fazer, como fazer nas relações interpessoais, mas também sinaliza para a simbologia das veredas. Desta forma, sabendo Diadorim *os caminhares*, era ele também portador do conhecimento do sertão, um mistério que encerrava em si e que se sobrepõe ao mistério e ambigüidade de sua própria existência. O tradutor reforça a questão da habilidade de tratar com as pessoas e o sentido de *caminhar* fica parcialmente preservado na escolha do verbo *umgehen*, pois sua decomposição resulta em *um* (ao redor) e *gehen* (andar). Entretanto, essa interpretação e viés de leitura dificilmente ocorrerão ao leitor alemão pelo fato de não haver estranhamento no uso do verbo e, portanto, não haver quebra de expectativa. Somente por meio de um efeito de estranhamento, tal como defende sobretudo Mukařovský, pode haver ampliação do horizonte do receptor.

Ao referir-se mais uma vez a Diadorim, Riobaldo chama-o de “louco amigo”. A motivação do uso do adjetivo *louco* se dá em função do sentimento sensual/sexual que ele alimenta por Diadorim, que julgava ser homem. Portanto, trata-se, em sua perspectiva, de um sentimento abominável diante de sua moral sertaneja (pseudo-)cristã e diante de sua honra de jagunço. Ao mesmo tempo, sua amizade era sincera. Deste modo, por superar a esfera de sua compreensão, Riobaldo tende a admitir de que se trata de uma espécie de loucura, de uma amizade louca que o aproxima de Diadorim. O texto alemão traz a expressão “besser Freund” (melhor amigo), o que não deixa de estar corroborado pela narrativa como um todo, mas que resolve e fecha uma questão para o leitor alemão que se encontra aberta para o leitor do texto escrito em língua portuguesa.

Esta mesma questão continuará na tradução de “vexável afeição” por “quälend Zuneigung” (tendência atormentadora). Aqui, entretanto, tanto em português quanto em alemão, há uma qualificação negativa da natureza do amor que Riobaldo dedica a Diadorim. Entretanto, em português, Riobaldo informa que tal afeição é *vexável*, portanto, vergonhosa ou da qual ele se envergonha. O texto em



alemão mergulha mais fundo na questão moral qualificando esta afeição de *tendência atormentadora*. O tormento indica claramente a inclusão de um sentido de culpa não declarado no texto de partida. A questão no texto em português refere-se mais à questão da honra e do respeito que Riobaldo teme perder de seu grupo se tal amor se tornar público do que propriamente aos padrões de comportamento ditados por uma moral socialmente estabelecida como é o caso, por exemplo, da religiosidade do sertanejo, que é majoritariamente católica.

Entretanto, a questão prolonga-se ainda mais quando Riobaldo fala de seu “mau amor”, qualificando-o, desta feita, segundo uma ótica ética e moral, o que promove um dismantelamento do que já declarou deste amor e reenquadra-o segundo a ordem geral. Por isso mesmo, o tradutor opta por “unerlaubte Liebe” (amor não-permitido, interdito, proibido), que revela, no sentido de proibição, o intervalo entre o que Riobaldo deseja e o que ele deixa de fazer para manter a ordem estabelecida. O que se perde, nesta tradução é o movimento de readequação do amor de forma que o leitor alemão tem menos indícios para montar uma leitura paradoxal do amor do que o leitor brasileiro.

Para traduzir “como um sino desbadala” o tradutor escreve “stark wie ein Glockenklang” (forte como o badalar de um sino). Mais uma vez o autor em português recorre à desmontagem não apenas de uma expressão, mas de todo um conceito. O badalar do sino representa, em primeiro plano, a presença da Igreja; em segundo, é um elemento que serve para organizar a vida de comunidades pequenas, onde a dedicação às coisas da religião adquire uma importância dilatada. E com o sino que se começa o dia, com seus diferentes padrões de toque sabe-se se há festa ou se se trata da ocorrência de eventos funestos. Riobaldo, ao deformar o signo lingüístico, deforma também, por extensão, toda essa carga semântica da imagem e a realinha dentro de sua narrativa. Portanto, o *desbadalar* representa a desconstrução dos significados intrinsecamente relacionados ao sino e é representativo da deformação da narrativa de Riobaldo, que é fragmentada, paradoxal e cheia de vazios.

Ao manter a forma convencional do verbo em alemão com *Glockenklang*, o tradutor ratifica a possibilidade de o leitor alemão incluir interpretações referentes à simbologia do sino sem pressupor a sua desmontagem. Não obstante, tal escolha está mais coerente com o estilo geral do texto traduzido, que veicula bem menos

ambigüidades do que o texto em português e que não oferece, do ponto de vista lingüístico, muitos pontos de indeterminação que possam causar estranhamento no leitor alemão. Além do mais, esse procedimento faz declaradamente parte do projeto de tradução de Clason para o romance de Rosa.

Duas soluções adequadas são usadas pelo tradutor na tradução de “seco” por “nackt” (nu, desnudo) e de “nego” (verbo) por “Nie und Nimmer” (nunca e jamais). No primeiro caso, trata-se da caracterização do espaço físico do sertão e seco pode ser perfeitamente entendido por estéril, infértil e, por isso, descoberto de vegetação. No segundo caso, trata-se da substituição do verbo *negar* por uma expressão de significado equivalente. A vantagem mais evidente trazida pela tradução é a aliteração em n que adiciona ao texto, o que não compensa a perda de outras aliterações, mas dá ao leitor alemão uma pista do que pode estar composto a narrativa em português e confere um ritmo cadenciado à leitura em alemão. A tradução, vista deste ângulo, vale por um caminho que conduz à obra.

Quando Rosa constrói a expressão “num nu” ele tem certamente em vista o idiomatismo alemão “im Nu”, que significa *de repente, subitamente*. Obviamente, o tradutor percebe a origem da expressão e opta por mantê-la em alemão, desacompanhada de outras. O leitor brasileiro não conhecedor da língua alemã não chega ao significado da expressão, pretendido pelo autor, se ela não viesse associada a outras, de significado paralelo, como *nisso, nesse repente*. Porém, resolvida a questão do significado por associação e paralelismo, resta ao leitor do texto em português o efeito de estranhamento que causa a expressão tão incomum como esta. Este estranhamento é totalmente apagado na tradução pelo fato de a solução do tradutor se tratar de expressão corrente e usual do alemão e estar sendo usado no trecho acima de modo totalmente convencional. Não há perda significativa para a narração, mas deixa de haver uma troca de valores entre os textos neste caso.

Há ainda a inclusão da partícula advérbial “fortan” (daí em diante), que estabelece um ponto temporal no texto alemão que não temos em português. Com tal recurso o leitor alemão é mais conduzido pelo tradutor do que o leitor brasileiro é conduzido pelo autor.

<p>(5a) p. 145</p> <p>Diadorim — werden Sie sagen —, haben Sie denn keine Veränderung in seinem Reden, seinen Blicken, in seiner Zuneigung zu Ihnen festgestellt? Nein und aber nein, dafür verbürge ich mich. Vielleicht andere Dinge... Zweifel Sie an meinem Wort? Er liebte mich eben mit seiner Seele, verstehen Sie mich? Reinaldo, ich meine Diadorim, Donner und Doria, der konnte schäumen, können Sie sich das vorstellen? Haben Sie je einen Jaguar gesehen, der zornfauchend den Rachen für seine Jungen aufsperrt, wie einen Schlund? Haben Sie im Hochland wilde Stiere wütend aufeinander losgehen, eine Jararacussú-Kobra blitzschnell sieben Schläge austeilen, eine Herde von Nabelschweinen wie von der Tarantel gestochen durchs entsetzte Dickicht brechen sehen? Sie haben Reinaldo nicht im Gefecht erlebt!... Das muß man gesehen haben. <i>Der Teufel auf der Gasse, mitten im Wirbelwind...</i> Ich sage es Ihnen. Wer halt mich vom Sprechen ab, wenn ich im Fluß bin?</p>	<p>(5p) p. 122-3</p> <p>Diadorim — dirá o senhor: então, eu não notei viciice no modo dêle me falar, me olhar, me querer-bem? Não, que não — fô e digo. Há-de-o, outras coisas... O senhor duvida? Ara, mitilhas, o senhor é pessoa feliz, vou me rir... Era que êle gostava de mim com a alma: me entende? O Reinaldo, Diadorim, digo. Êh, ele sabia ser homem terrível. Suspa! O senhor viu onça: boca de lado e lado, raivável, pelos filhos? Viu rusgo de touro no alto campo, bravejando: cobra jararacussú emendando sete botes estalados: bando dôido de queixadas se passantes, dando febre no mato? E o senhor não viu o Reinaldo guerrear!... Essas coisas se acreditam. <i>O demônio na rua, no meio do redemunho...</i> Falo! Quem é que me pega de falar, quantas vêzes quero?!</p>
---	--

A tradução de “viciice” por “Veränderung” (mudança) merece comentário. Em português a palavra, que deriva de vício e carga, em primeiro lugar, um significado negativo. Na boca de Riobaldo, entretanto, a palavra adquire contornos de um ressentimento e medo latentes, pois ele percebe a reciprocidade do sentimento que tem por Diadorim. Em alemão, o tradutor nos fala de uma transformação, como se o comportamento de Diadorim em relação a Riobaldo tivesse se modificado. Enquanto a imaginação do leitor brasileiro e as relações de seu mundo ficcional rumam em direção às questões ético-morais, a do leitor alemão constrói-se no sentido de tentar entender e perscrutar o motivo desta súbita mudança de comportamento de Diadorim.

A construção “Há-de-o, outras coisas”, insólita e em certa medida de significado flutuante em língua portuguesa, é traduzida por “vielleicht andere Dinge” (talvez outras coisas). Pelo fato de ser, em português, uma estrutura sintática totalmente estranha ao leitor, ela apela a seus conhecimentos sintáticos e semânticos para dar-lhe um sentido possível dentro do discurso, além de conferir-lhe traços de oralidade e de uma incerteza lingüística que se estende ao tema discutido. Em alemão, o texto é mais referencial e dirige a atenção do leitor para questões mais prosaicas com a tradução por *outras coisas*. Neste ponto já é possível perceber que

Meyer-Clason promove uma simplificação sistemática da linguagem, sobretudo das expressões que apresentam oscilação semântica.

A palavra “suspa” é uma interjeição que serve aqui a exprimir espanto e revela uma parcela da opinião do próprio narrador. Em alemão, a tradução é “können Sie sich das vorstellen?” (o senhor consegue imaginar isso?), com a qual o narrador, ao invés de oferecer índices que levem a compor um quadro mais completo de sua opinião, dirige-se ao interlocutor para saber de sua opinião. Trata-se de uma pequena mudança de foco que não chega a comprometer o texto e pode ser considerada adequada.

Por outro lado, não se mostra adequada a tradução proposta para a palavra “onça”. Em português, este é um substantivo feminino que, por si só, evoca a natureza feminina do animal. A substituição, em alemão, pelo substantivo masculino “Jaguar” (jaguar, onça) faz perder muito da duplicidade e ambigüidade sexual de Diadorim, a que serve a construção desta imagem. É certo afirmar que “Jungen” (jovens, aqui: filhotes) sugere que se trata de uma fêmea. Entretanto, o fato da palavra ser feminina em português lhe empresta uma força expressiva que se dilui em alemão, pois não há garantias de que o *Jaguar* seja realmente uma fêmea. Considerando que se trata de um macho, a imaginação do leitor alemão construirá imagens a partir de semas como *força*, *primitivo*, *bárbaro*, *selvático*, etc.

Já para traduzir “Jararacussú” Clason vale-se de um decalque seguido de uma palavra alemã que lhe serve de explicação, donde ele se sai com “Jararacussú-Kobra”. O recurso de decalcar a palavra portuguesa no texto em alemão, e depois explicá-la, geralmente com a utilização de um aposto, é um recurso declaradamente utilizado pelo tradutor na tradução desta obra. Por um lado, isso contribui no intercâmbio de valores entre os textos em alemão e em português, na medida em que este último fornece ao primeiro elementos lexicais — e, por extensão, os conceitos que nomeiam — *a priori* estranhos ao universo literário alemão e do imaginário do leitor alemão. Entretanto, a utilização de *Kobra* (naja) ao invés de *Schlange* (cobra, serpente) deve ser discutida. *Kobra* é uma espécie bastante específica de serpentes da família das najas e das pítons, ambas inexistentes no Brasil, mas abundantes na África e na Ásia. Talvez Clason pretendesse conservar em alemão a sonoridade da palavra portuguesa *cobra*, o que, de fato, consegue. Entretanto, as relações que o leitor vai construir, a partir do significado desta palavra, vão levá-lo a mesclar, em

sua imaginação, e na busca de conferir coerência à narração, o sertão com savanas africanas ou planícies indianas, por exemplo. A palavra *Kobra*, portanto, não concentra o foco no sertão, pelo contrário, colabora para dissipá-lo e para sobrepor a ele outras paisagens. Desta forma, o sertão passa a ser uma paisagem sem fronteiras.

Entretanto, essas associações todas não seriam possíveis se não houvesse traços e elementos em comum ao cenário físico e humano dos espaços que se amalgama na imaginação do leitor. Na verdade, é possível sentir aqui de modo mais claro o primeiro sentido de universalidade já proposto pelos primeiros românticos alemães. Neste texto traduzido há uma apropriação não etnocêntrica de valores que podem ser aproveitados como próprios, o que leva, em última análise, a um redimensionamento de sua alteridade em relação a si mesmo, a seu repertório e em relação ao elemento novo. Trata-se, portanto, de se recolocar no mundo e de refletir sobre esse processo.

Uma solução que merece destaque está na tradução de “dôido” por “durch ein Tarantel gestochen” (picado por uma tarântula). Aqui temos um caso exemplar de como o tradutor se vale do legado cultural europeu no processo de tradução do romance. Durante a Idade Média, acredita-se que a pessoa picada por uma tarântula está condenada à loucura. A única maneira de livrá-la deste destino nefasto é a execução de uma coreografia à qual se atribuíam poderes mágicos e purificadores: a *tarantella*. Esta manifestação não é patrimônio cultural exclusivo dos italianos, ao contrário do que normalmente se pensa no Brasil, e toma parte do repertório folclórico da maioria das nações européias. Assim, a solução do tradutor converge no mesmo sentido que a proposição registrada no texto de partida.

O tradutor omite a expressão “se passantes”, a qual pode ser considerada um germanismo. O autor constrói, em português, por analogia à língua alemã, um particípio presente (*Partizip I*) em português. Omite ainda a frase “Ara, mitilhas, o senhor é pessoa feliz, vou me rir...” sem motivo aparente, pois se trata de sentença de claro significado, e também a expressão “dando febre” [no mato], que confere características humanas ao sertão, personificando-o, o que lhe dá um papel mais ativo na narrativa.

Na tradução da frase “essas coisas se acreditam” por “das muß man gesehen haben” (isso se deve ter visto) acreditamos haver uma inversão de sentido na tradução. Em português, Riobaldo fala da fé que é necessária para que os fatos que

ele narra sejam creditados como verdadeiros e fidedignos. Em alemão, não é a questão da fé que importa, mas a da comprovação pela verificação: é necessário *ter visto* para que os fatos sejam considerados verídicos. Não se trata de uma questão de fé, mas de constatação racional e lógica. Outro problema encontra-se na tradução da frase “in seiner Zuneigung zu Ihnen” (em sua tendência ao senhor), o que dá a impressão de que Diadorim dedicava sua simpatia ao interlocutor de Riobaldo, o que não faz sentido algum. Ao invés de usar o pronome *Ihnen* o tradutor deveria ter usado *mir* (a mim).

Finalmente, Riobaldo usa a expressão “quem me pega de falar” traduzida por “wenn ich im Fluß bin?” (quando estou no fluxo, Fluß = rio). Aqui talvez seja perigoso utilizar a palavra *Fluß* por causa do importante significado que este conceito tem dentro do romance e que não é aplicável neste trecho. Sua utilização em alemão pode, pois, suscitar relações que mais tarde podem se revelar impertinentes ou inconsistentes na imaginação do leitor alemão.

<p>(6p) p. 442-3.</p> <p>War ich zornig auf den Teufel? Dachte ich an ihn? Dann und wann. Zwar nicht mit dem Teil in mir, der tapfer war, plagten mich aber sorgenvolle Gedanken, so verschmolzen sie mit ihm. Ich dachte an ihn, wenn der Tag zur Neige ging, wenn die Tageshitze nachließ, die Nacht aber noch zögerte. Oder, noch besser, im Morgengrauen, sofort nach dem Erwachen, noch bevor ich die Augen öffnete. In jenen kurzen Minuten in meiner Hängematte sah ich alles klar und deutlich vor mir. Ich sagte mir: Sei wachsam, Riobaldo, laß dich nicht vom Teufel reiten... Ich wollte mir einen Plan schmieden, wie ich ihn, den Oger, überlisten könnte, den ich aus Versehen auf den Plan gerufen hatte. Trieb er, mein Meister, sich herum, um mich zu beherrschen? Wenn er mich beherrschen konnte, dann war ich nicht Urutú-Branco, die weiße Klapperschlange, ich war kein Chef, war der Hauptmann von nichts, ich war ein Nichts. Ich mußte ein Mittel, einen schlaun Kniff finden, mit dem ich den Schmutzfink mit seinen eigenen Waffen schlagen und mich schleunigst aus der Schlinge ziehen konnte. Aber wie?</p>	<p>(6a) p. 371</p> <p>O demo, tive raiva dêle? Pensei nêle? O que era em mim valentia, não pensava; e o que pensava produzia era dúvidas de me-enleios. Repensava, no esfriar do dia. A quando é do sol entrar, que então até é o dia mesmo, por seu remorso. Ou então, ainda melhor, no madrugada, logo no instante em que eu acordava e ainda não abria os olhos: eram só os minutos, e, ali durante, em minha rêde, eu preluzia tudo claro e explicado: Assim: — <i>Tu vigia, Riobaldo, não deixa o diabo te pôr sela...</i> — isso eu divulgava. Ai eu queria fazer um projeto: como havia de escapulir dêle, do Temba, que eu tinha mal chamado? Êle rondava por me governar? Mas, então, governar pudesse, eu não era o Urutú-Branco, não vinha a ser chefe de nada, coisa nenhuma! Ah, eu carecia dum jeito, dum esperto socôrro, para tentear com o Sujo em suas próprias portas, e mediante me pôr livre de fim fatal. De que modo?</p>
---	--

O verbo “denken” é débil para traduzir a palavra “repensava” (no texto: dachte ich an ihn?). *Repensar* indica um processo cíclico, demorado e carregado de preocupação e tensão, resultado da dúvida de Riobaldo acerca de ter feito ou não um pacto com o diabo. Uma solução melhor para este caso pode ser *nachdenken* (refletir).

Neste parágrafo, “Urutú Branco” é traduzido por “Urutú-Branco, die weiße Klapperschlange” (Urutu-Branco, a cascavel branca). Uma vez mais aparece o problema de se traduzir o nome de uma serpente. Desta vez, entretanto, a tradução é de grande responsabilidade, pois se trata do novo codinome pelo qual Riobaldo passa a ser chamado e conhecido e que simboliza sua nova posição na hierarquia do grupo de jagunços: agora ele era o chefe. Como o tradutor prefere deixar o termo em português e explicá-lo com um aposto. Entretanto, *Klapperschlange*, e apesar de ser uma víbora bastante comum no Brasil, não pertence nem mesmo à mesma classificação biológica da urutu. Trata-se, portanto, de uma livre interpretação do tradutor, que tende a simplificar a diversidade da fauna apresentada no romance e

desconhecida do público em geral da Alemanha por termos mais familiares a eles, visto haver, na Alemanha de fato, ausência de víboras peçonhentas.

A expressão que podemos ler apenas no texto em alemão “aus Versehen” (por engano) sinaliza para a presença de um remorso de Riobaldo por ter feito o pacto. Esta é provavelmente a tradução encontrada para a frase “que eu tinha mal-chamado”, que indica, certamente, um juízo de Riobaldo acerca do pacto que pensa ter feito com o diabo sem deixar entrever, porém, a possível interpretação de que ele está, com certeza, arrependido de ter fechado este pretenso acordo. Pelo contrário, demonstra que ele procura uma maneira de se livrar das conseqüências negativas que o pacto eventualmente lhe traria, sem, entretanto, precisar abrir mão das vantagens que imagina ter obtido com ele.

Aqui, o texto em alemão dá sinais de um Riobaldo muito mais atormentado, do que o Riobaldo do texto de partida, apresentando-o como uma vítima de ardis satânicos. A inclusão da palavra *Schlinge* (laço, armadilha) leva o leitor a construir tal tipo de associação, já que tal configuração condiz muito mais com seu repertório e com suas representações arquetípicas das relações pactárias entre o diabo e o homem. Estas relações serão despertadas pela imaginação do leitor alemão graças à presença e importância da presença da Bíblia não apenas no cânon literário alemão, mas também no cotidiano de uma Europa onde, o cristianismo, se hoje não tem mais o vigor de outrora, representa ainda parte da grandeza de um passado com o qual se defronta todos os dias, quer seja nas ruas, na arquitetura, quer nos costumes das populações européias. Também presentes graças à tradição literária européia.

Com “die Nacht aber noch zögerte” (mas a noite ainda hesita) temos a construção, no texto em alemão, de uma belíssima imagem plástica que desnuda um senso poético latente neste trecho. A metáfora aqui funciona como uma projeção das inquietações da alma de Riobaldo: a noite hesita assim como, internamente, hesita o atormentado jagunço. Esta é, porém, uma leitura possível apenas no texto em alemão, o que pode ser considerado absolutamente normal quando se lembra da proposição de Zilly de que a tradução aciona níveis de leitura que não são possíveis fora de seus procedimentos.

A palavra “schleunigst” (o mais rápido possível) imprime ao texto de forma clara uma idéia de temporalidade, que é apenas subjetiva em português. A



noção de um tempo mais definido empresta ao texto uma tensão desejável para este trecho, pois dá uma dimensão de ânsia por se livrar das conseqüências do pacto. O tradutor acrescenta, ainda, a expressão “Dann und wann” (de vez em quando, literal: quando e então) e “wenn der Tag zur Neige ging” (quando o dia findou), todas de significado temporal com os mesmos efeitos para o texto. A construção deliberada de “Dann und wann” ajuda a criar a impressão de um ritmo regular à narração, que pode colaborar no nível fonético-grafêmico<sup>20</sup> a projetar uma imagem da temporalidade sugerida pela carga semântica das palavras.

“Mein Meister” (meu mestre) aparece no final do trecho e é a única vez no romance inteiro que Riobaldo se refere deste modo ao diabo. A idéia de o diabo como o mestre e senhor do pactário remonta aos mitos medievais europeus e, não se pode deixar de mencionar, dentre eles, que o de Fausto ganha importância especial para o leitor alemão por estar tão presente em seu repertório literário através de obras de diversos autores e épocas. Com isto, entretanto, não se afirma aqui que Riobaldo é um Fausto sertanejo, mas que estas são relações que podem perfeitamente ser estabelecidas na imaginação do leitor alemão.

Na verdade, existe uma grande controvérsia sobre esse tema. Há trabalhos no Brasil e na Alemanha que aproximam Riobaldo à figura de Fausto e que dela o dissociam. Entretanto, é inegável que o leitor evocará este importante elemento de seu repertório para compor o seu horizonte de expectativas ao buscar a leitura de *Grande Sertão*.

O tradutor omite a tradução da frase “isso eu divulgava” sem motivo aparente. Sendo o verbo divulgar empregado aqui como sinônimo de *refletir*, que é o tema deste trecho, seria desejável sua manutenção no texto em alemão para que o leitor pudesse perceber mais claramente essa relação e visto que não há, aparentemente, alteração do ritmo da narrativa com a manutenção ou exclusão deste termo.

Duas soluções empregadas por Clason neste trecho são funcionais. A primeira delas é o emprego do verbo *überlisten* (enganar, lograr) quando pondera em como se livrar das conseqüências do pacto. A vantagem do verbo alemão está em sua carga semântica, que traz a idéia enganar segundo um estratagema ou expediente sabido. Essa idéia, que em português fica declarada na frase “dum esperto socorro”,

---

<sup>20</sup> cf. Ingarden.

que seria o estratagema de Riobaldo, é reforçado em alemão com a frase “einen schlaunen Kniff finden” (encontrar uma manha ladina), que demonstra a intenção de Riobaldo de enganar o diabo e sair em completa vantagem no pacto sem ter de cumprir sua parte.

A inclusão da palavra *Hauptmann* (aqui: chefe), presta-se à mera repetição do termo *Chef* e reflete sobre seu estado de chefe que, para Riobaldo, pode ter com o diabo ou do pretense pacto contratado com ele. Sua dúvida é: poderia ser ele chefe se fosse dominado pelo diabo? Esta inclusão não representa alterações substanciais para o desenvolvimento da narrativa.

<p>(7a) p. 493</p> <p>Wie soll ich Ihnen die Örtlichkeit anschaulich beschreiben? Nur mit Hilfe eines Stücks Papier uns eines Bleistifts. Zeichnen Sie ein Kreuz, dessen vier Arme in vier Richtungen deuten. Norden ist die Richtung, aus der wir die Schlucht herunterkamen. Der rechte, das heißt, der westliche Arm deutet auf den Großen Wald von Tamanduá-tão. In entgegengesetzter Richtung, also links, liegt der Kleine Wald von Tamanduá-tão. Unten, am Ende der Niederung, ragt jäh die Serra-Wand von Tamanduá-tão mit ihren zerklüfteten Hängen. Die tückisch-grauen Rinnen mit ihren felsigen Höckern und Buckeln gleichen den Rücken einer großen Viehherde... Hier nun, halbwegs zwischen der Serra do Tamanduá-tão und dem Großen Wald liegen die Trümmer des alten Herrenhauses, und auf der anderen Seite, halbwegs zwischen der Serra und dem Kleinen Wald, zeichnen Sie Felder der armen Siedler ein. Damit haben wir das Ganze. Das Fließchen schlängelt sich schräg durch die Niederung von Anfang des Kleinen Waldes zur Fazenda, es ist ein fröhliches Grün, das in kleinen Windungen kobragleich dahinkriecht. Das ist alles. Der Rest ist Himmel und Feld. So weit, so groß wie der Aufruhr, den ich zum Schluß sah und hörte, Geschrei und Gewieher, das Staubgewirbel der fliehenden Pferde, die im Dunst verschwanden.</p>	<p>(7p) p. 414</p> <p>A bem, como é que eu vou dar, lettral, os lados do lugar, definir para o senhor? Só se a uso de papel, com grande debuxo. O senhor forme uma cruz, traceje. Que tenha os quatro braços, e a ponta de cada braço: cada uma é uma... Pois, na de cima, era donde a gente vinha e a cava. A da banda da mão-direita nossa, isto é, do poente, era a Mata-Grande do Tamanduá-tão. Rumo a rumo, a da banda da mão-esquerda, a Mata-Pequena do Tamanduá-tão. A de baixo, o fim do varjaz — que era, em bruto, de repente, a parede da Serra do Tamanduá-tão, com barrancos escalavrados. Os barrancos cinzentos, divulgando uns rebôlos e relombos, barrancos muito esquisitos — como as costas de fila de muitos animais... Mas, agora, o senhor assinale, aqui por entremeio, de onde é a Serra do Tamanduá-tão e a Mata-Grande do Tamanduá-tão, mais ou menos, os troços velhos da casa-de-fazenda, que tanto se desmantelou tôda; e, rumo-a-rumo, no caminho da Serra para a Mata-Pequena, essas rocinhas de pobres sitiantes. Ai o senhor tem, temos. A Vereda recruza, reparte o plaino, de esguêlha, da cabeceira-do-mato da Mata-Pequena para a casa-de-fazenda, e é alegremente verde, mas em curtas curvas, como no sucinto caminhar qualquer cobra faz. E tudo. O resto, céu e campo. Tão grandes, como quando vi, quando no fim: que ouvi só, no estradalhal, gritos e os relinchos: a muita poeira, de fugida, e os cavalos se azulando...</p>
--	---

O texto em português apresenta muitas repetições do nome do lugar que Riobaldo descreve, o Tamanduá-Tão, a seu interlocutor. Isso se presta, pelo menos, a duas finalidades: a primeira é a de reforçar o caráter de oralidade do texto e, a segunda, de reforçar a importância daquele lugar porque, como Riobaldo antecipa em passagens anteriores, ali é o local da batalha final e definitiva a ser travada com Hermógenes. Trata-se também, para ele, de um local de revelações. Este é um bom motivo para Riobaldo insistir em que o interlocutor desenhe, através da utilização de verbos como “forme” e “traceje”. O texto alemão segue de perto o texto em português e também faz da repetição ferramenta fixação de um conceito que deve ser apresentado ao leitor.

Com a frase “ai o senhor tem, temos” percebemos que Riobaldo reorganiza o discurso e inclui seu interlocutor no processo. Este é um recurso pelo

qual também o leitor se sente incluído, pelo que se sente participante do desenvolvimento da narrativa, principalmente pela repetição do verbo *ter* conjugado em pessoas diferentes, o que resulta em um efeito de estranhamento. Este reenquadramento do interlocutor e, por extensão, também do leitor, oferece elementos para o desenvolvimento, durante a leitura, de um sentimento de *poiesis* em relação ao texto, isto é, a fruição estética de sentir-se co-autor da obra.

Em alemão “Damit haben wir das Ganze” (Com isso temos tudo), apesar de o tradutor conservar a inclusão do interlocutor através do pronome de primeira pessoa do plural (*wir* – nós), a falta de um efeito de estranhamento não permite uma construção tão direta de uma fruição compreensiva (*verstehendes Genissen*) do texto. Deste modo, a leitura tem de se apoiar em outros indícios para que o texto seja fruído e para que surja uma *poiesis* identificadora.

A palavra “debuxo”, que em português significa grande desenho, esboço, desaparece em alemão para dar lugar a *Bleistift* (lâpis). Não há razão aparente, nem de ordem estética, nem de ordem lingüística que apóiem ou justifiquem essa mudança. Não se pode descartar a possibilidade de que a intenção do tradutor tenha sido dar sentido a este trecho, compensando a falta de tradução para um termo desconhecido com a colocação de uma palavra que obedece à lógica da narração em curso.

O uso do vocábulo *escalabrado*, que significa *arruinado, ferido*, e que confere certa humanização ao ambiente físico descrito por Riobaldo, principalmente devido a este último significado, descortina um vislumbre de caracterização dual e ambígua do ambiente. A tradução alemã traz o termo *zerblüftet* (acantilado, escabroso), um adjetivo de claro sentido negativo. As relações construídas pelo leitor alemão a partir destas pistas vão compor o quadro de uma paisagem pesada e tenebrosa, sem o menor esboço de traços de identificação do homem e do espaço.

Corroborando esta linha há o fato de a frase “divulgando uns rebôlos e relombos barrancos muito esquisitos” é traduzida por “mit ihren felsigen Höckern und Buckeln” (“com seus montes e amontoados rochosos”) ser qualificada, em alemão, pelo adjetivo *tückisch-grauen* (cinza maligno), o que carrega ainda mais o valor negativo da composição da paisagem na imaginação do leitor alemão.

O substantivo “animais” é traduzido para “Viehherde” (boiada), em mais uma flagrante interpretação do tradutor. Diante da configuração estética geral da

obra, é bastante provável que o animal a que Riobaldo se refere seja mesmo o boi e, deste modo, o tradutor encoraja-se a registrar este seu viés de leitura. Nada garante, entretanto, que não se trate de um conjunto de outros animais, tais como onças, suassunas, tamanduás, tatus, dentre outros.

A palavra “roça” é traduzida por “Feld” (campo). Ora, *roça* é uma palavra de significado e uso bastante marcado em português: além de se reportar a uma realidade característica dos meios rurais pobres do Brasil, ela se refere necessariamente a uma área cultivada, geralmente com culturas de subsistência tais como o arroz, o milho e o feijão. Nesta perspectiva, seria melhor o tradutor ter usado a palavra *Acker* (campo cultivado), cujo balanço no texto de chegada reflete mais eticamente, para usar aqui a terminologia de Berman, o significado em língua portuguesa.

Traduzir “cabeceira” por “Anfang” pode ser temerário. A palavra em português indica uma das pontas de uma propriedade rural – mas não necessariamente seu começo - geralmente provida de mata e, não raro, encontra-se em uma posição topográfica mais elevada do que o restante da propriedade. Trata-se, portanto, de uma clara interpretação do tradutor já que cabeceira do rio é, ai sim, sinônimo de começo.

Outra ocorrência de interpretação pode ser identificada na tradução de “Norden ist die Richtung” (Norte é a direção), pois Riobaldo não declara em momento algum, em português, que se trata do Norte a direção que ele indica. Entretanto, é possível deduzir. Clason prefere ele mesmo resolver a questão do que delegar esta tarefa ao leitor de sua tradução. Há que se considerar também que o Norte, dentro do repertório europeu, é o ponto cardeal que serve de referência para se saber onde se está e, assim, presta-se a dar a direção do caminho a ser seguido<sup>21</sup>, guiando o viandante até o local aonde pretende chegar.

Em português, há as frases “E tudo. O resto céu e campo” que é uma sentença de significado inclusivo, isto é, o narrador procura dar a dimensão da amplitude do espaço físico, usando um advérbio em função sintática aditiva. Em alemão ocorre algo diverso. Com “Das ist alles. Der Rest ist Himmel und Feld” (Isso

<sup>21</sup> Para ilustrar esse conceito basta lembrar da existência de instrumentos como o sextante e o astrolábio, que definiam com precisão a localização de algo ou alguém a partir da posição das constelações no céu. Conheceram sua época de ouro do período das grandes navegações (séculos XV e XVI). Na falta destes instrumentos, a Estrela do Norte, ou Estrela Polar, indicava o norte, de onde se deduziam as outras direções.

é tudo. O resto é céu e campo) é taxativa e carrega uma ênfase conclusiva, de fechamento e, portanto, é uma expressão restritiva. Apesar de não corresponder à coerência do texto de partida, esta tradução é coerente com o resto do parágrafo traduzido. Lembrando as palavras de Berman, pode-se dizer que, se esta tradução não conserva sua eticidade, conserva, pelo menos, um sentido de poeticidade ao mostrar um nexos claro com o restante do texto.

A tradução da palavra “azulando”, que é uma imagem claramente visual e poética, é traduzida para “*verschwinden*” (desaparecer), que, por ser um verbo absolutamente enquadrado dentro das normas do idioma e de uso corrente, mostra que o tradutor dá ênfase na descrição da ação em si, desligando-se da carga poética de tendência sinestésica conferida em português pela palavra *azul*. Toda a parte final do texto em português é sensorial, com a utilização de sons e cores e, em alemão, por outro lado, ela é mais referencial porque o verbo *verschwinden* (desaparecer) é usado em seu sentido usual, e não há, assim, efeito de estranhamento. O resultado é que outros elementos do texto que promovem estranhamento ganham um contorno de importância muito maior. Isso aumenta ainda mais a responsabilidade do tradutor que conta, deste modo, com menos recursos para promover compensações, se julgar necessário levar ao seu leitor tal dimensão.

Uma vez mais o tradutor usa os semas do substantivo *Kobra*, desta vez, em função adjetiva (“*kobragleich*”, como uma naja). Não é possível apagar as associações com a África e com a Ásia na utilização desta palavra, conforme já analisado. Repete-se aqui a mesma sobreposição das paisagens e identificação neutralizadora que é identificada em (5p)/(5a), o que reforça a conclusão de que este é um expediente usado recorrentemente pelo tradutor para dar, neste texto, a dimensão de um único meio ambiente exterior à Alemanha. Entretanto, uma solução satisfatória encontramos na tradução de “rumo a rumo” por “*entgegengesetzt*” (do lado oposto), já que a referência de indicação espacial dada por Riobaldo é exatamente essa.

Não obstante, o tradutor omite em seu texto as seguintes expressões: “a bem”, “cada uma é uma”, “o senhor assinale” e “que tanto se desmantelou tôda”. A primeira é uma marca de oralidade, a segunda, um comentário explicativo de Riobaldo, o terceiro, mais uma vez, Riobaldo chama a atenção do leitor para a importância do lugar, por isso ele faz questão que tudo seja marcado e nada fique

esquecido e, a quarta, finalmente, é um comentário do narrador acerca dos elementos que o desenho representa. Neste ponto, tais omissões revelam certa pressa em traduzir. Considerando-se verdadeira essa premissa, expressões consideradas marginais ou de significado acessório pelo tradutor são obviamente excluídas do texto de chegada.

<p>(8a) p. 429-30</p> <p>Verdammt noch eins! Hatte ich Mitleid mit dem Mann? Das Hündchen kläffte sich die Kehle aus dem Leib. Aber wie konnte ich diese Jammergestalt von Mann über den Haufen knallen, der mit seinen hängenden Schultern aussah, als kämpfte er gegen ein fürchterliches Unwetter an? Der Kötter brachte allmählich die Pferde in Harnisch. Ich mußte handeln, ich hatte mein Wort gegeben. Oder hatte ich etwa auch Manschetten vor Beelzebub, Belial, Bitru, den ich in eigener Person zum Schutzherrn erkoren hatte? Wenn auch, heute bete ich dafür um so mehr. Die Stute wurde bockig, weil ein berittenes Tier, das menschliche Angst erkennt, sich verpflichtet fühlt, seine Verachtung für den Reiter zu bekunden. Nun brachen alle in Lachen aus. »Heho, der schießt sich schon in die Hosen!« frohlockte einer. Was, ging dem armen Teufel wirklich der Arsch mit Grundeis? Laut höhnend rückten meine Männer ringsum näher, um besser zu sehen zu können, worauf der Hund zum Schutz seines Herrn die Reiter so wütend anbellte, das etliche Pferde sich bäumten und ausschlugen. Das Opfer krümmte sich auf seiner Schindmähre, krümmte sich angstvoll und sagte keinen Ton. Zé Bebelo — jetzt wo die Pferde scheuten und die Männer lärmten, kamm mir plötzlich Zé Bebelo in den Sinn, seligen Angedenkens. Nur Zé Bebelo wußte, wie man sich in einem Schlamassel wie diesem aus der Äffäre zog. Wo war er? Und Plötzlich, jäh, mit einemmal, wußte ich, was ich zu tun hatte. Ich strammte die Zügel, ich zwang mein Pferd zum Steigen und Strampeln wie die anderen Tiere es taten und sagte, schrie hitzig, begeistert, wie es Zé Bebelo zu tun liebte, mitten im Getümmel wehender Mähnen und scheuender Pferde: »Blitzhurenteufelnocheins, ich brauch dieses Stück Malheur gar nicht umzubringen, weil ich mein Wort ja nicht seinetwegen gegeben habe. Zuert habe ich ja den kleinen Kötter gesehen!«</p>	<p>(8p) p. 359-60</p> <p>Ah, não! Somei que tive pena do homem? A cachorrinha se latia. Mas, como era que eu podia atirar numa triste pessoa daquelas, que semelhava com os ombros debaixo de tôdas ventanias? A cachorrinha perturbava os cavalos. Apêto do dever que eu tinha de cumprir, de editada palavra. Ou eu temi também o Tranjão, o Tibes, o Cujo, que eu mesmo ajustara por meu vigiador? Seja o que: hoje mais rezo. O homem nas costas da égua, desinquieta, que agora dava debate. Decerto porque, animal de montada, no que percebe aquêlo humano pavor alheio, o todo desprêzo ao cavaleiro está obrigado a demonstrar. Consequente que, sôbre assim, todos riram mais: — “Oé, ch, êle já está se deixando!” — algum reparou. Se via? Se o homem dera de obrar, mesmo pemeando para a sela, que se sujava? às caçadas, constavam de querer ver aquilo. Dai, o cachorro, por resguardo de seu dono, agrediu os cavaleiros — com qual a laticão dêle, e os arreganhos, os cavalos de uns desgostavam e se empinhavam, por reboz. O homem, mesmo, era que se franzia, no não dizer, não desbobeava. Ah, e Zé Bebelo! — repentino lembrei, as remotas vêzes. Os cavalos saltando assim, os cavaleiros bramando: recordação de Zé Bebelo. Só Zé Bebelo servia para apurar um impedimento dêsses, no deslindar. Onde êle? Ah! Ah e foi ai — então — que estouradamente achei: fortes idéias! Rapatrás, fazendo meu cavalo também se arquear e empinar, às as patas — eu disse. Disse, que bradei — num entusiasmamento daquêles mesmos de Zé Bebelo, na baralhada em pompa dos animais, arre crinas, na baralhada de arruaça. Eu pronunciei: — “Rai'-a-puta-pô! Não tenho que matar êsse desgraçado, porque minha palavra prenhada não foi com êle: quem eu vi, primeiro, e avistei, foi êsse cachorrinho!...”</p>
--	---

A sintaxe do texto em alemão está disposta de uma forma que dificulta deveras a comparação dos dois textos. O tradutor parece estar, a esta altura do trabalho, seguindo menos de perto o texto em português, fazendo inversões e trocando frases de lugar e produzindo um texto de fluxo mais rápido.

Na frase “somei que tive pena do homem?” Riobaldo faz uma pergunta a seu interlocutor, chamando o leitor a participar da resposta. Em alemão temos “Hatte



ich Mitleid mit dem Mann? (Tive eu pena do homem), o narrador faz a pergunta a si mesmo, isto é, lança mão de um recurso retórico para exprimir uma idéia ou conceito que deseja tornar público. Desta forma, o leitor fica à margem e participa passivamente da resposta, que lhe é dada pelo próprio Riobaldo.

O advérbio “decerto” indica, em português, uma suposição, quer dizer *talvez*; em alemão, o tradutor usa a conjunção subordinativa conclusiva *weil* (porque), que indica certeza, já que introduz uma explicação. O texto em alemão parece estar com uma redação muito mais dura do que o texto em português. Esta interpretação é identificada também em (1p)/(1a)<sup>22</sup> e mostra que o tradutor tem dificuldades em apreender toda a gama de significados da palavra *certo* e também daquelas que derivam dela.

Com a frase “Oé, he, êle já está se deixando” temos duas interpretações possíveis: a primeira, e mais óbvia, é que o caboclo, de medo, perde o controle de seu músculo esfíncter e defeca involuntariamente; a segunda, é que o medo é tanto que já lhe faltam os sentidos, como se sua alma já se fosse só mediante seu medo. Mais abaixo fica claro que se trata da primeira interpretação. A tradução “Heho, der scheißt sich schon in die Hosen” (Ah, ele já está se cagando nas calças) reforça a primeira interpretação, carregando o texto de um traço escatológico denotativo pouco desejável para o texto, já que, em português, a referência se dá no nível da metáfora.

Entrementes, a primeira é parcialmente recuperada em na expressão “Was, ging dem armen Teufel wirklich der Arsch mit Grundeis”, que significa ter muito medo. Literalmente traduzida temos: *o rabo do pobre diabo se vai com o primeiro gelo*, numa referência ao degelo invernal europeu. Nesta tradução, através do uso de uma imagem europeia, o tradutor explica o sentimento do sertanejo de Minas. O conceito é bom por dar a idéia de derreter, como o caboclo que *se vai*, e por fazer alusão à realidade europeia. Desta forma, vê-se como o conteúdo expresso por elocuições lingüísticas tão dispares e a partir de referências tão regionais serve para apontar e destacar um traço comum e humano, portanto universal, em ambos os textos e em ambas as línguas. Esta percepção se dá apenas através da intervenção da tradução e da leitura particularizada que ela proporciona de traços que, no texto de partida, encontra-se apenas na dimensão do potencial.

---

<sup>22</sup> cf. análise p. 135.

No nomear do diabo, em português, temos uma aliteração em *l* e *j* (Tranção, Tibes, Cujo) que, em alemão, é reconstruída com aliteração em *h* (Belial, Beelzebub, Bitru). A palavra Belial vem do hebraico בְּלִיעַל [belia'al], que significa *maldade, ruindade, imprestável*, de בְּלִי [b'li] = *não, nada* e יַעַל [ja'al], que significa *fazer*. O interessante é perceber que, ao contrário do que se pode imaginar de início, o que serve de referência para a adoção deste termo não demonstra ser a Bíblia cristã. A referência do tradutor deve ser, portanto, de outra natureza. Há na bibliografia européia pelo menos uma obra que qualifica e dá voz a um demônio e chama-o de Belial. Trata-se do *Paradise Lost*<sup>23</sup>, de John Milton. Também a palavra Beelzebub vem do hebraico בְּעֵלְזָבוּב [ba'al zebub] e significa *senhor das moscas*. Aparece também um Belzebu na obra de Milton e dez anos antes da publicação da tradução alemã que ora se estuda, sai também, na Inglaterra, o romance de Golding intitulado *The lord of flies*<sup>24</sup>, que tematiza diretamente o caráter do mal presente de forma latente na personalidade humana.

Os índices de religiosidade e de discorrer sobre o mal latente nos homens é um traço comum tanto na obra de Milton, quanto na Golding, quanto ainda na de Rosa. Isso se evidencia pelo fato de serem utilizadas palavras que se calçam nas obras dos dois primeiros autores na tradução do romance do segundo. Além disso, também no fato de que, verdadeiramente, as referências encontram sentido no contexto de chegada. Os contornos de um dialogismo entre as tradições literárias ficam, aqui, uma vez mais, patentes pelo processo de troca de elementos de fundo comum entre obras literárias.

Ao usar a palavra “Harnisch”, que vale como *Rüstung* (armadura), o tradutor, mais uma vez, evoca a figura do cavaleiro medieval, tal como em (1p)/(1a)<sup>25</sup>, e insere índices de sugestão que pode operar na imaginação do leitor da mesma maneira. Há uma valorização das características do romance que o aproximam da épica medieval. Esse fato deve aparecer, mais tarde, nos documentos de recepção a serem analisados.

Para “os cavalos de uns não gostavam e se impinavam, por rebofiz” temos a tradução “das etliche Pferde sich bäumten und ausschlugen” (que alguns cavalos se empinavam e escoiceavam). A imagem que temos no texto de chegada é violenta,

<sup>23</sup> MILTON, John. *Paradise Lost*. London: Oxford University Press, 1958. Ed. por Helen Darbishire.

<sup>24</sup> Golding, William. *The Lord of Flies*. London: Faber and Faber, 1954.

<sup>25</sup> cf. p. 131.

transcendendo a narrativa do texto de partida. Os cavalos, em português, impinavam em um movimento de recuo, o qual, na confusão do movimento de todos os cavalos, Riobaldo chama de *reholiz*. Violência está presente no paradigma de leitura para textos que aludam a América Latina e sua realidade, também dos textos literários, conforme visto no Capítulo II, e, portanto, facilmente se acomoda no horizonte de expectativas do leitor alemão dos anos 60.

Quando finalmente aparece-lhe a solução que julga acertada, Riobaldo irrompe com “Rapatrás”, provável aglutinação de *raspa-te para trás*. Esta palavra, iniciada por uma consoante vibrante e guturalizada, enunciada em um momento tão carregado de tensão, adquire quase o valor de um rosnado e podemos imaginá-la realmente dita como tal por Riobaldo. Sua fala seguinte, “Rai`-a-puta-pò!”, aglutinação de um xingamento, retoma a consoante de uma maneira completamente inesperada. “Rai”, com o uso da vibrante /r/ no lugar da consoante lábio-dental /v/, vai indicar toda a explosão de uma ferocidade de que Riobaldo lança mão para salvar de qualquer dúvida a sua autoridade de chefe e para corresponder às expectativas dos seus jagunços comandados. Em alemão, o tradutor constrói uma palavra inusitada “Blitzhurenteufulnocheins”, que é a composição de: *Blitz*, que significa *raio*; *Huren*, *putas*; *Teufel*, *diabo* e, finalmente, *noch eins* que significa *uma vez mais*. Esta palavra tem forte impacto, mas que não tem a animalização proporcionada pela consoante /r/ do texto de partida. Contudo, não deixa de ser impressionante a maneira como o tradutor evoca o diabo (Teufel) e conserva a ofensa de caráter sexual (Huren), que, entretanto, não se dirige a ninguém em especial, mas surge quase como um desabafo, um estouro da pressão crescente que estava sobre ele na iminência de matar ou não o homem.

O tradutor omite o verbo “agrediu” e a expressão “os arreganhos”. Talvez esta última tenha sido a origem da palavra “wütend” (furiosamente) que figura no texto em alemão. Acrescidos ficam por conta das expressões “strammte die Zügel” (retesou o arreio) e “wie die andere Tiere es taten” (como faziam os outros animais).

### 3.3- Confrontação com a tradução italiana

A partir deste ponto será analisada a tradução alemã de *Grande Sertão: Veredas* em alemão em confronto com a tradução italiana feita por Edoardo Bizzarri. É importante ressaltar que o foco de interesse aqui não é a tradução italiana, mas a alemã, de maneira que sua importância, nesta análise, é de dar suporte à análise do texto em idioma alemão, segundo as orientações de Berman.

As razões que justificam a escolha da tradução italiana são: 1) a tradução italiana está exposta à tradição literária europeia, assim como a alemã, de forma que semelhanças ou diferenças adquirem contornos significativos; 2) o italiano é uma língua românica, diferentemente do alemão, e as soluções diferentes encontradas neste idioma podem ajudar a esclarecer pontos obscuros dos motivos que levam o tradutor alemão a fazer as escolhas que faz; 3) existe bibliografia suficiente para apoiar a abordagem do texto italiano e, por fim, 4) o italiano é um idioma com o qual o autor desta pesquisa tem familiaridade suficiente para responder às demandas da comparação.

(li): pp.35-6	(3a): pp. 36-7	(3p): p. 33
<p>E le idee istruite di vossignoria mi donano pace. Principalmente la conferma, che mi ha dato, che il Tale non esiste: non è così? Il Rinnegato, il Cane, il Cramuglione, l'Individuo, il Gagliardo, il Pié-d'Anatra, il Sozzo, l'Uomo, l'Affunicato, lo Sciancato, il Temba, lo Scalognone, il Cosa-Trista, il Mafarro, il Pié-Nero, il Mancino, il Bafometto, il Giovanotto, il Tetro, il Non-so-se-dirlo, Quello-che-non-ride-mai, lo Sgraziato... Ebbene, non esiste! E, se non esiste, com'è che si può stipulare un patto com lui?</p>	<p>Und Ihr gelehrtes Wissen, Senhor, das gibt mir Frieden. Zumal die Bestätigung, die Sie mir gaben, daß der Betreffende nicht existiert, so ists doch? Der Abtrünnige, der Hund, der Gehörnte, das Individuum, die Spottgeburt, der Pferdefuß, der Schmutzfink, der Hinderer, der Linkser, der Oger, der Lügenbold, der Herr Dicis-et-non-facis, Der-nie-lacht, Der-nie-schertz... Also, der existiert nicht? Und er nicht existiert, wie kann man dann einen Pakt mit ihm abschließen?</p>	<p>E as idéias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe: pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Individuo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Cóxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Dubá-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe! E se não existe, como é que se pode se contratar pacto com êle?</p>

De início já é possível perceber que o texto em italiano segue mais de perto o texto em português. A resposta mais evidente, certamente, pousa no fato de o

português e o italiano terem um grau muito maior de permeabilidade do que o português e o alemão. Certamente este é o caso de “idéias instruídas” (“gelerntes Wissens”), que em italiano se transforma em “idee istruite”.

Em primeiro plano, isso facilita também a correspondência dos vinte e dois nomes dados ao diabo em português e em italiano contra os quatorze apresentados por Clason. Na tabela abaixo apresentam-se estes nomes em contraste:

EM PORTUGUES	EM ALEMAO	EM ITALIANO
O Arrenegado	Der Abtrünnige (apostata, <i>desertor</i> )	il Rinnegato (o renegado)
o Cão	der Hund (o cão)	il Cane (o cão)
o Cramulhão	-	il Cramuglione (o cramulhão)
o Indivíduo	das Individuum (o indivíduo)	l'Individuo (o indivíduo)
o Galhardo	der Gehörnte (cornudo, <i>galhado</i> )	il Gagliardo (o galhardo)
o Pé-de-Pato	der Pferdefuß (o pé de cavalo)	il Pié-d' Anatra (o pé-de-pato)
o Sujo	der Schmutzfink (o sujo e fedido)	il Sozzo (o sujo, obsceno)
o Homem	-	l'Uomo (o homem)
o Tisnado	-	l'Affunicato (o desventuroso)
o Côxo	der Hinderer (o coxo)	lo Sciancato (o coxo)
o Temba	-	il Temba (o Temba)
o Azarape	-	lo Scalognone (o azarento)
o Coisa-Ruim	-	il Cosa-Trista (o coisa-triste)
o Mafarro	-	il Mafarro (o Mafarro)
o Pé-Preto	-	il Pié-Nero (o pé-preto)
o Canho	der Linkser (o canhoto)	il Mancino (o manco)
o Dubá-Dubá	-	il Bafometto (o barbudinho)
o Rapaz	-	il Giovanotto (o jovenzinho)
o Tristonho	-	il Tetro (o tenebroso, funesto)
o Não-sei-que-diga	der Herr Dicis-et-non-facis (o senhor faça o que digo, não faça o que eu faço)	il Non-so-se-dirlo (o não-sei-dizer-lo)
O-que-nunca-se-ri	Der-nie-lacht (o que nunca ri)	Quello-che-non-ride-mai (aquele-que-não-ri-nunca)
o Sem-Gracejos	Der-nie-schertz (o que nunca brinca)	lo Sgraziato (o desgraçado)
-	die Spottgeburt (o bastardo)	-
-	der Ogcr (o ogro)	-
-	der Lügenbold (o mentiroso)	-

Não obstante, a maior permeabilidade lingüística percebida revela ser uma explicação simplista e insuficiente quando se dá conta que muitos dos nomes propostos pelo tradutor italiano não existem em seu idioma, mas são tão somente decalques que ele toma do texto de partida e introduz no de chegada. Bizzarri não encontra o menor problema em apresentar, a seu público, expressões conhecidas e

desconhecidas para nomear o diabo, cada nome valendo para revelar aspectos diversos da caracterização da entidade pelo romance. Diferentemente, Clason, é mais comedido e prefere manter seu leitor ligado a personificações que possam remeter à personificação do diabo ou do mal. Um exemplo claro disso é o uso da imagem do ogro.

Isso remete também a outra diferença, que diz respeito diretamente ao uso, por parte de Clason, de referências da literatura alemã para a formulação de nomes, em especial *Herr-dicis-et-non-facis*. Nem o italiano “il Non-so-se-dirlo”, nem outros nomes, fazem referência a obras da tradição europeia ou italiana.

Todos os nomes são traduções literais, com exceção de *Temba*, *Mafarro*, que são decalques e *Bafometto* que é uma compensação, já que esta palavra não traduz *Dubá-Dubá* a contento.

(2i): p. 70	(4a): pp. 74-5	(4p): pp. 64-5
<p>“Ebbene, allora, io prendo il comando. Non sono il migliore, mia gente, ma lotto per quel che voglio ed apprezzo, come voi tutti. La norma di Medeiro Vaz deve continuare, com impegno! Ma, se qualcuno non la pensa così, quel che è giusto, la gente lo decide sulla punta delle armi...”</p> <p>Eh, corbezzoli! Oh, Diadorim bello feroce! Ah, lui conosceva i modi di procedere. <i>Jagunço</i> com <i>jagunços</i>, quel che vale è il potere secco della persona... Molti, lì, avrebbero rischiato la vita per essere capi — ma non avevano avuto neppure il tempo di consolidarsi caldi in quell'idea. E gli altri approvarono e lodarono: “Riobaldo! Il Reinaldo!” fu l'approvazione loro. Ah.</p> <p>Spontanea, allora, in quell'attimo, mi venne su dall'intimo una negazione prepotente! No, Diadorim, no. Ma avrei potuto acconsentire. In nessun modo, per essere tanto di lui pazzo amico, e concepire per lui il conturbante affetto che mi corrodeva, come un perserso amore occulto — proprio per questo, in nessun modo, mai, io avrei potuto accettare quella trasformazione: il fatto di ricevere per sempre gli ordini da lui, soffrendo perché Diadorim era il mio capo, ehm, ehm? Mai e poi mai l'avrei tollerato. No, eh, gridai — come campana che disbatacchia:</p> <p>“Discordo.”</p>	<p>»Gut, dann ich übernehme die Führung. Der beste bin ich nicht, hört ihr, Leute, aber ich stehe für das ein, was ich will und wert halte, genau wie ihr alle. So wie es Medeiro Vaz gehalten hat, soll es weitergehen, auf den Buchstaben. Wenn aber einer meint, so seis nicht richtig, dann wollen wirs mit der Waffe austragen...«</p> <p>Donner und Doria! Der Diadorim legte sich ins Zeug! Haha, der wußte, wie man mit den Leuten umgeht. Von Jagunço zu Jangunço zählt nur eines: nackte Macht... Viele von den Männern hätten sich sicherlich umbringen lassen, um Hauptmann zu werden, hatten jedoch nicht die Zeit gehabt, mit dem Gedanken warm zu werden. Die anderen aber waren mit ihm einverstanden und frohlockten:</p> <p>»Reinaldo! Reinaldo soll es sein!« riefen sie durcheinander. Ah!</p> <p>Im Nu ertönte in meinem Innern ein energisches Nie und Nimmer. Jeder andere, nur nicht Diadorim. Nicht im Leben konnte ich dazu ja sagen. Nicht so sehr deshalb, weil ich sein besser Freund war und jene quällende Zuneigung zu ihm verspürte, die mir das Leben vergällte wie eine unerlaubte heimliche Liebe: was mir jedoch gegen den Strich ging, war der plötzliche, unerträgliche Gedanke, mich fortan von ihm herunkommandieren lassen zu müssen. Dergleichen war mit mir nicht zu machen.</p> <p>»Ich bin dagegen«, rief ich, stark wie ein Glockenklang.</p>	<p>— “A pois, então, eu tomo a chefia. O melhor não sou, oxente, mas porfio no que quero e prezo, conforme vocês todos também. A regra de Medeiro Vaz tem de prosseguir, com tenção! Mas, se algum achar que não acha, o justo, a gente isso decide a ponta d'armas...”</p> <p>Hê, mandacará! Ôi, Diadorim belo feroz! Ah, ele conhecia os caminhares. Em jagunço com jagunço, o poder sêco da pessoa é que vale... Muitos, ali, haviam de querer morrer por ser chefes — mas não tinham conseguido nem tempo de se firmar quente nas idéias. E os outros estimaram e louvaram: — “Reinaldo! O Reinaldo!” — foi o aprovo dêles. Ah.</p> <p>Num nũ, nisto, nesse repente, desinterno de mim um nego forte se saltou! Não, Diadorim, não. Nunca que eu podia consentir. Nanje pelo tanto que eu dêle era louco amigo, e concebia por êle a vexável afeição que me estragava, feito um máu amor occulto — por mesmo isso, nimpes nada, era que eu não podia aceitar aquela transformação: negócio de para sempre receber mando dêle, doendo de Diadorim ser meu chefe, nhem, hem? Nulo que eu ia estuchar. Não, hem, clamei — que como um sino desbadala:</p> <p>— “Discordo.”</p>

A tradução da palavra “oxente” para “*hört ihr*” mostra, quando comparada à tradução italiana que, de fato, a maior permeabilidade lingüística entre o português e o italiano não significa de modo algum que a tradução do primeiro idioma no segundo seja mais fácil. A solução de Bizzarri, “mia gente” (minha gente),

aproxima-se mais da versão alemã do que do texto de partida. Além disso, o tradutor italiano propõe uma solução que persegue a origem etimológica da palavra. Isso mostra, em princípio, que este também deve ter sido o caminho seguido por Meyer-Clason.

Da mesma forma, também na tradução de “se algum achar que não acha”, que em alemão fica “aber einer meint, so seis nicht richtig” (mas um acha que assim não seria certo) em “se qualcuno non la pensa cosi” (se alguém não pensa desta maneira) exhibe maiores afinidades com o texto em alemão do que com o em português.

Diferente é o que acontece na tradução de “Hê mandacarú!”. Enquanto Clason apoia-se na tradição literária de seu país com “Donner und Doria”, Bizzarri, com “Eh corbezzoli” (Eh, maravilha!), à semelhança do português, usa uma planta para montar uma metáfora de valor interjeitivo. *Corbezzoli*, em italiano, além de servir a ser interjeição, a qual veicula entusiasmo, designa os frutos de uma árvore chamada medronheiro (*Arbutus Unedo*), da família das ericáceas, e que são vermelhos, como a flor do mandacaru, e têm forma semelhante ao morango.

Para o português “Ah!” e o alemão “Haha” o italiano apresenta “Ah”. Semelhante ao português, e com os mesmos efeitos potenciais de leitura, dispensa maiores comentários. Da mesma forma se dá a tradução de “louco amigo” / “besser Freund” (melhor amigo) para “pazzo amico”, mais adiante no texto.

A solução do italiano “conosceva i modi de procedere” (conhecia os modos de proceder) aparece para traduzir “conhecia os caminhares”. Semanticamente, a proposta aproxima-se muito da solução de Clason “wie man mit den Leuten umgehen” (como se lida com as pessoas). Entretanto, se em alemão é ainda possível, embora difícil, recuperar algo do significado através do verbo *umgehen*, o mesmo não acontece com o texto em italiano. Resta ao leitor da tradução de Bizzarri uma construção sem metáforas, o que influenciará diretamente na formação da sua rede de relações implícitas à leitura.

Em “vexável afeição” / “quälend Zuneigung” (tendência atormentadora) o texto italiano dá “conturbante affetto” (sentimento perturbador). Como em alemão, a solução circunscreve-se dentro da ótica de uma moral cristã e afasta-se da questão da ética da jagunçagem, de onde deriva o medo e a hesitação do narrador. Da mesma forma que em alemão, apesar de não conservar fortes laços de eticidade com o texto



de partida, a tradução italiana se mantém coerente na lenta caracterização de um Riobaldo ligado à religiosidade católica. Apesar de este traço estar presente na personalidade do narrador, ele não é tão institucionalmente definido em português como aparece nas traduções.

Bizzarri vai ainda mais longe do que Meyer-Clason na tradução de “mau amor” / “unerlaubte Liebe” (amor escondido e não-permitido, interdito, proibido), propondo “perverso amore” (amor perverso). Nesta frase, embora não de maneira distoante do sentido geral do texto, o tradutor propõe um juízo de valor mais fortemente apegado à moral cristã do que é possível depreender do texto de partida ou do texto em alemão. Esta acentuação do caráter negativo do amor homossexual que Riobaldo dedica a Diadorim pode ser explicado, porque no horizonte do tradutor italiano encontra-se um público de maioria católica mais propenso a aceitar mais facilmente uma caracterização fortemente negativa do homossexualismo.

Admitindo essa interferência proposital, pode-se vislumbrar como um tradutor, a partir das indicações gerais do texto, pode potencialmente eleger um aspecto que considera importante, enfatizá-lo e traduzi-lo, eximindo-se de apresentar as concretizações *ipsis litteris* possíveis a partir do texto de partida. Isso acarreta que o tradutor, desta forma, reorganiza e insere novas possibilidades interpretativas de forma concreta à leitura, antes apenas potenciais no texto de partida.

Para o português “seco” e o alemão “nackt” o italiano apresenta “secco”, partindo dos mesmos pressupostos e relações potenciais do texto em português. O mesmo acontece com “como um sino desbadala” / “stark wie ein Glockenklang” (forte como o badalar de um sino) / “come campana che disbatacchia”. Neste caso, como em português, Bizzarri desmonta o conceito através da deformação do signo lingüístico, no caso, o verbo *disbatacchiare* (algo como \**desbater*).

A tradução de “nego” (verbo) para “negazione” cumpre às especificações do texto em português no campo semântico, mas não apresenta nenhuma compensação para o estranhamento do uso, em português, do verbo como substantivo. Em alemão, é preciso lembrar, o tradutor vale-se da aliteração da expressão de negação “Nie und Nimmer” (nunca e jamais).

Para traduzir “num nu, nisso, nesse repente”, o tradutor alemão conserva apenas uma expressão, justamente a que fora tomada de empréstimo de seu idioma: “im Nu”. O tradutor italiano propõe “spontanea, allora, in quell’atimo”

(espontaneamente, naquela hora, naquele átimo). Cumpre ressaltar a dupla função da palavra *allora* que aqui faz as vezes, em primeiro plano, de advérbio temporal sem se desvincular de seu significado mais corrente, que é conjuntivo. Desta maneira, esta frase assume traços de oralidade interessantes para a caracterização do discurso italiano, que tem se mostrado, até este ponto, bastante fiel às normas gramaticais do italiano escrito culto.

<p>(3i): p.133</p> <p>Diadorim — dirà vossignoria: dunque, io non notai niente di vizioso nel modo di parlar mi, di guadarmi, di voler me bene? No, assolutamente no — glielo dico e glielo assicuro. Forse, altre cose... Vossignoria ne dubita? Ora, diamine, vossignoria è persona felice, mi vien da ridere... Era che lui mi voleva bene, com l'anima, intende? Reinaldo, Diadorim, voglio dire. Eh, lui sapeva essere un uomo terribile. Accidenti! Vossignoria há mai visto un giaguaro femmina: la bocca tutta spalancata, nella furia, per i figli? Há visto rabbia di toro in piena campagna, infuriando: una vipera <i>jararacussú</i> dare sette scatti crepitanti: un branco pazzo di cinghiali in corsa, dando febbre nella floresta? E vossignoria non ha visto Reinaldo combattere!... Queste cose solo a credirci. <i>Il diavolo per la via, in mezzo al vortice...</i> Dico! Chi è che mi proibisce di dirlo, tutte le volte che voglio?!</p>	<p>(5a): p. 145</p> <p>Diadorim — werden Sie sagen —, haben Sie denn keine Veränderung in seinem Reden, seinen Blicken, in seiner Zuneigung zu Ihnen festgestellt? Nein und aber nein, dafür verbürge ich mich. Vielleicht andere Dinge... Zweifel Sie an meinem Wort? Er liebte mich eben mit seiner Seele, verstehen Sie mich? Reinaldo, ich meine Diadorim, Donner und Doria, der konnte schäumen, können Sie sich das vorstellen? Haben Sie je einen Jaguar gesehen, der zornläuchend den Rachen für seine Jungen aufsperrt, wie einen Schlund? Haben Sie im Hochland wilde Stiere wütend aufeinander losgehen, eine Jararacussú-Kobra blitzschnell sieben Schläge austeilten, eine Herde von Nabelschweinen wie von der Tarantel gestochen durchs entsetzte Dickicht brechen sehen? Sie haben Reinaldo nicht im Gefecht erlebt!... Daß muß man gesehen haben. <i>Der Teufel auf der Gasse, mitten im Wirbelwind...</i> Ich sage es Ihnen. Wer hält mich vom Sprechen ab, wenn ich im Fluß bin?</p>	<p>(5p): pp. 122-3</p> <p>Diadorim — dirá o senhor: então, eu não notei <i>viciice</i> no modo dêle me falar, me olhar, me querer-bem? Não, que não — fío e digo. Há-de-o, outras coisas... O senhor duvida? Ara, mitilhas, o senhor é pessoa feliz, vou me rir... Era que êle gostava de mim com a alma: me entende? O Reinaldo, Diadorim, digo. Êh, ele sabia ser homem terrível. Suspa! O senhor viu onça: boca de lado e lado, raivável, pelos filhos? Viu rusgo de touro no alto campo, bravejando: cobra jararacussú emendando sete botes estalados: bando dôido de queixadas se passantes, dando febre no mato? E o senhor não viu o Reinaldo guerrear!... Essas coisas se acreditam. <i>O demônio na rua, no meio do redemunho...</i> Falo! Quem é que me pega de falar, quantas vêzes quero?!</p>
---	---	--

Em “niente di vizioso”, o tradutor italiano não se distancia da mesma maneira que o alemão do sentido que a palavra “*viciice*” (“Veränderung”, mudança) apresenta em seu contexto. Aparentemente, a introdução da palavra *niente* (nada) parece pressupor uma dupla negação e uma inversão de sentidos, mas essa leitura, potencialmente distante, não se corrobora pelo estilo geral do parágrafo e pelo fato de não haver efeito de estranhamento em seu uso.

Diferente é a tradução de “Há-de-o, outras coisas” (em alemão “vielleicht andere Dinge”, talvez outras coisas) para “Forse, altre cose” (quicá, outras coisas). A carga semântica de *forse* traz semas que emprestam à frase um sentido de dúvida e indefinição, o que é bastante apropriado para a tradução deste trecho segundo as indicações oferecidas pelo texto de partida. Contudo, é pelo seu uso combinado com

a vírgula, que dá à palavra um caráter de divagação, que o tradutor alcança a desestabilização de sua carga semântica.

“Suspa!” é evidentemente uma interjeição de espanto ou de entusiasmo. Ambas as interpretações são viáveis no texto em português. Em italiano, o tradutor propõe “Accidenti” (acidentes, pessoas feias ou ruins), cujo significado interjeitivo, aqui, supera o denotativo. Estas propostas divergem da do tradutor alemão: “können Sie sich das vorstellen?” (o senhor consegue imaginar isso?), a qual, ao invés de veicular a expressão de um sentimento ou impressão, como é o caso da interjeição, presta-se mais à função fática, isto é, serve para o narrador se certificar de que o interlocutor está acompanhando sua história.

Ao observar comparativamente as traduções alemã e italiana é possível ter uma melhor compreensão da inadequação do uso de “Jaguar”, em alemão, para traduzir “onça”. Certamente percebendo as perdas que a inserção da palavra *giaguaro* provoca no texto, por ser uma palavra do gênero masculino, e não dispondo de recurso mais adequado dentro de seu idioma, Bizzarri propõe “giaguaro femina”. O tradutor procura compensar a perda através da inclusão de um adjetivo que elimina toda eventual associação do leitor com o macho da espécie.

Para traduzir “Jararacussú” ambos os tradutores partem do mesmo princípio. Conservam o nome da serpente em português e acrescentam uma explicação em vernáculo. A diferença fica por conta da dimensão que cada uma destas soluções alcança. Em alemão, “Jararacussú-Kobra” conserva a sonoridade da palavra portuguesa e reordena as indicações do texto que organizarão, em última instância, a leitura do público final do modo já discutido. “Vipera jararacussú”, em italiano, e expressão que vem construída com uma palavra neutra (*vipera*, víbora), o que poderia ter sido, também a solução do tradutor alemão. Desta forma, é possível deduzir que a opção deste último tenha sido ponderada e deliberada.

A proposta para “dôido” em italiano, “pazzo” (louco, insano) satisfaz às demandas semânticas indicadas pelo texto de partida e de se adequar perfeitamente a ele. Entretanto, quando comparada à solução alemã, “durch ein Tarantel gestochen” (picado por uma tarântula), ela se assoma acanhada e pobre. Aqui, a similaridade de idioma existente entre o português e o italiano age como fator que limita as relações e a construção do mundo imaginário do tradutor/leitor às construções lingüísticas contíguas à língua portuguesa e aos conceitos por elas veiculados. Nesse sentido, a

proposta de Clason é mais arrojada e desnuda de forma mais clara que a dimensão da personalidade da personagem descrita é humanamente universal.

Já para traduzir “queixadas” a proposta alemã reporta-se mais especificamente à realidade sul-americana. “Nabelschweinen” traduz-se por *porco-do mato e queixada*). Em italiano, Bizzarri propõe “cinghiali” (javali). A tradução não deixa de ser interessante por levantar associações entre as faunas dos dois diferentes continentes de modo aproximativo. O intercâmbio de traços particulares de realidades de fundo comum, identificado e analisado na tradução alemã em outros trechos, serve aqui também de justificativa. Desta forma, temos duas propostas completamente diferentes em alemão e em italiano. Ambas são satisfatórias. É importante ficar claro, entretanto, que as relações implícitas que se ligarão ao repertório dos leitores de uma e de outra será diverso, obedecendo, cada um, às sugestões implícitas nas sugestões dos tradutores.

O foco dado no texto de partida à execução da ação através do participio presente “se passantes” é desviado pelos dois tradutores. Ambos preferem enfatizar o modo como a ação é pretensamente executada. Imaginando, pelo uso da lógica e do contexto, que a vara de queixadas passa *depressa*, ambos traduzem o verbo por “blitzschnell” (rápido como um raio) e “in corsa” (na carreira), respectivamente em alemão e italiano.

Como em português, o texto em italiano sugere a necessidade da fé para assumir que os fatos narrados por Riobaldo são verossímeis e que, de fato, ocorreram tal qual ele apresenta. A expressão “queste cose solo a credirci” (estas são coisas nas quais só mesmo acreditando), que traduz “essas coisas se acreditam” também segue a orientação de impessoalidade do português, através do uso do pronome *ci*. Apesar da inversão de significado que se opera no texto em alemão, pelo menos a impessoalidade em “das muß man gesehen haben” (isso se deve ter visto) fica preservada, do mesmo modo que nos dois outros idiomas, pelo uso de um pronome que se presta à indefinição do sujeito: *man*.

Ao se comparar as frases “in seiner Zuneigung zu Ihnen” (em sua tendência ao senhor), com “nel modo di parlarmi, di guardarmi, di voleme bene<sup>26</sup>” percebe-se a desatenção do tradutor alemão com clareza. Tanto em português quanto em italiano, Riobaldo refere-se a si mesmo com os pronomes: “no modo dèle

<sup>26</sup> Grifos nossos.

*me* falar, *me* olhar, *me* querer-bem?<sup>27</sup>”. “Ihnen” só pode ser resultado de um engano na leitura do tradutor.

Finalmente, Bizzarri, assim como Meyer-Clason, apreende e registra o sentido geral de “quem é que me pega de falar, quantas vezes quero?” com “Chi è che mi proibisce di dirlo, tutte le volte che voglio?? (quem me proíbe de dizer tudo quanto quero?”); em alemão: “Wer hält mich vom Sprechen ab, wenn ich im Fluß bin?” (quem me impede o falar quando estou no fluxo?”, Fluß = rio). Entretanto, a tradução italiana aparece mais tensa do que as outras duas, já que, com a utilização do verbo *proibiscere* (proibir), acrescenta-se traços da proposição de uma hierarquia à qual, com sua atitude, Riobaldo rejeitaria.

---

<sup>27</sup> Grifos nossos

(4i): pp. 400-1	(6a): pp. 442-3	(6p): p. 371
<p>Il demonio. n'ebbi rabbia? Ci pensai? A volte. Quel che era in me coraggio, non pensava; e quel che pensava produceva dubbi e perplessità. Ripensavo, al reffreddare del giorno. Quando il sole rientra che fino ad allora è giorno, per suo rimorso. O allora, anche meglio, all'albeggiare, nell'istante dopo essermi svegliato e quando ancora non aprivo gli occhi: erano soltanto dei minuti, e, in quelli, nella mia amaca, io vedevo tutto chiaro e spiegato. Così: — <i>Stai attento, Riobaldo, non lasciare che il diavolo ti metta la sella...</i> — questo io avvertito. Allora io volevo fare un progetto: come sarei sfuggito a quello, al Temba, che maluguratamente avevo chiamato. Lui si aggirava lì intorno per governarmi? Ma, allora, si poteva governarmi, io non ero l'Urutù-Bianco, non venivo a essere capo di niente, di cosa nessuna! Ah, io avevo bisogno di un qualche espediente di un soccorso sagace, per schermire con il Sozzo nelle sue proprie porte, e liberarmi da una fine fatale. In che modo?</p>	<p>War ich zornig auf den Teufel? Dachte ich an ihn? Dann und wann. Zwar nicht mit dem Teil in mir, der tapfer war: plagten mich aber sorgenvolle Gedanken, so verschmolzen sie mit ihm. Ich dachte an ihn, wenn der Tag zur Neige ging, wenn die Tageshitze nachließ, die Nacht aber noch zögerte. Oder, noch besser, im Morgengrauen, sofort nach dem Erwachen, noch bevor ich die Augen öffnete. In jenen kurzen Minuten in meiner Hängematte sah ich alles klar und deutlich vor mir. Ich sagte mir: Sei wachsam, Riobaldo, laß dich nicht vom Teufel reiten... Ich wollte mir einen Plan schmieden, wie ich ihn, den Oger, überlisten könnte, den ich aus Versehen auf den Plan gerufen hatte. Trieb er, mein Meister, sich herum, um mich zu beherrschen? Wenn er mich beherrschen konnte, dann war ich nicht Urutù-Branco, die weiße Klapperschlange, ich war kein Chef, war der Hauptmann von nichts, ich war ein Nichts. Ich mußte ein Mittel, einen schlaun Kniff finden, mit dem ich den Schmutzflink mit seinen eigenen Waffen schlagen und mich schleunigst aus der Schlinge ziehen konnte. Aber wie?</p>	<p>O demo. tive raiva dêle? Pensei nêle? O que era em mim valentia, nao pensava; e o que pensava produzia era dúvidas de me-enleios. Repensava, no esfriar dia dia. A quando é do sol entrar, que então até é o dia mesmo, por seu remorso. Ou então, ainda melhor, no madrugada, logo no instante em que eu acordava e ainda não abria os olhos: eram só os minutos, e, ali durante, em minha rêde, eu preluzia tudo claro e explicado: Assim: — <i>Tu vigia, Riobaldo, não deixa o diabo te pôr sela...</i> — isso eu divulgava. Aí eu queria fazer um projeto: como havia de escapular dêle, do Temba, que eu tinha mal chamado? Ele rondava por me governar? Mas, então, governar pudesse, eu não era o Urutù-Branco, não vinha a ser chefe de nada, coisa nenhuma! Ah, eu carecia dum jeito, dum esperto socôrro, para tentear com o Sujo em suas próprias portas, e mediante me pôr livre de fim fatal. De que modo?</p>

Da mesma maneira como acontece com o alemão, o tradutor italiano apresenta a expressão “Ci pensai?” (pensei nisso?), tal como o alemão “denken” para traduzir o termo “repensava” do texto em português. Se em alemão *nachdenken* oferece melhores possibilidades para a tradução deste trecho, em italiano, seguindo as mesmas indicações, dever-se-ia usar ou *riflettere* ou *rispechiare* (ambos refletir, pensar demoradamente).

Neste trecho, o tradutor italiano transpõe “Urutù Branco” por “Urutu-Bianco” e não acrescenta maiores detalhes. Isso acontece porque, em trecho anterior, há índices que mostram ao leitor que Urutu é uma espécie de serpente. Deste modo, Bizzarri não acha necessário repetir a explicação, diferentemente de Clason, que

acrescenta um aposto: “Urutú-Branco, die weiße Klapperschlange” (Urutu-Branco, a cascavel branca).

Para traduzir “que eu tinha mal-chamado”, surge o italiano “che malaguratamente avevo chiamato” (que eu desafortunadamente chamara). A qualificação negativa mostra um Riobaldo arrependido, como o alemão “(...), den ich aus Versehen auf den Plan gerufen hatte” (que eu, por engano, chamara [a meu] plano). A opinião de Riobaldo de que o pacto foi uma ação mal pensada ou que as conseqüências são desproporcionais não indica nem nenhum momento que ele está arrependido de tê-lo contraído.

Já a frase “per suo rimorso” (por seu remorso) corresponde literalmente ao texto em português. A impressão de características humanizantes vale como uma bela imagem lírica. Apesar de a construção em alemão ser construída a partir de elementos diferentes, o efeito de prazer estético obtido com “die Nacht aber noch zögerte” (mas a noite ainda hesitava) é presente e grande.

Com “schermire” (proteger-se com armas brancas, esgrimir), a seu turno, que serve para traduzir “tentear”, acrescenta a indicação do uso de armas na luta contra o diabo, o que acontece também no texto em alemão com a introdução de “Waffen” (armas). Aparentemente, não se encontra no texto em português justificativa para ratificar esta leitura, mas o fato de dois tradutores incorrerem na mesma concretização indica que esta leitura é possível.

Fica mais evidente a vantagem rítmica obtida com a expressão “Dann und wann” (quando e então), em alemão depois de confrontada com a proposição italiana “a volte” (de vez em quando). A idéia de frequência é possível de ser depreendida do texto em português, mas em alemão e italiano ela se encontra declarada e expressa no texto. Entretanto, a tradução para o último não apresenta vantagens de compensação tal como se pode identificar no texto em alemão. O que permanece é o sentido mais rasteiro da expressão.

A fim de construir uma metáfora para descrever o fim do dia, Riobaldo usa a imagem de algo que se esfria por associação lógica: com o desaparecimento do sol tudo naturalmente se resfria. Este sentido figurado é reproduzido também em italiano por Bizzarri, que apresenta “al reffreddare del giorno” (ao resfriar do dia). O tradutor alemão, por outro lado, vale-se de uma associação a partir de uma imagem visual: o declínio do dia “wenn der Tag zur Neige ging” (quando o dia findou, literal:



quando o dia veio à curva). Apesar de processos diferentes, em todos os três textos fica clara a idéia denotada – do dia que termina – e também das relações conotativas que esse acontecimento pode evocar, pois tanto o frio quando a idéia de declínio estão associadas com o fim de um ciclo.

“Questo io avvertito” é uma ótima solução para a tradução de *divulgar* – da expressão “isso eu divulgava” – porque tem significado denotativo e conotativo corrente e similar ao verbo da língua portuguesa. O reenquadramento que se dá no nível estilístico da obra também acontece da mesma forma tanto em caso quanto em outro. Há vantagens de eticidade e poeticidade.

A tradução italiana para “escapular” é dada em “sfuggito” (sfuggire, fugir) que, como em português, traz a idéia de afastamento e evitação. O verbo “*überlisten*” (enganar, lograr), proposto por Clason, apresenta melhores características do que o verbo usado em italiano por estar mais de acordo, inclusive, com a intenção de ludibriar o diabo para não ter de cumprir com sua parte no pacto que ele imagina ter contraído. Ainda no mesmo espírito deste trecho, o que Clason traduz como “einen schlaunen Kniff finden” (encontrar uma manha ladina, em português: “eu carecia dum jeito, dum esperto socorro”) o tradutor italiano propõe “io avevo bisogno di un qualche espediente di un soccorso sagace” (precisei de um recurso qualquer de esperto socorro).

Em italiano, como em português, não há a repetição da função de Riobaldo no grupo: a palavra *capo* e *chefe*, respectivamente, aparecem uma vez apenas. Diferentemente, o texto alemão dá dois termos: *Chef* e *Hauptmann* (aqui: chefe)

(5i): pp. 388-9	(7a): pp. 429-30	(7p): pp. 359-60
<p>Ah, no! Conclusi che avevo pena dell'uomo? La cagnetta latrava. Ma, come mai potevo sparare su quella triste persona, che curvava le spalle sotto qualsiasi vento? La cagnetta perturbava i cavalli. Strettoia del dovere che dovevo compiere, della pubblica parola. O ebbi anche paura del Farfarone, del Tibes, del Tizio, che io stesso avevo assunto come mio sorvegliante? Quel che si fosse, oggi prego di piú. L'uomo in groppa, alla cavalla, inquieta, che adesso contrastava. Di certo perché, un animale di cavalcare, quando avverte quella paura umana nell'altro, ha l'oblio di dimostrare al cavaliere tutto il suo disprezzo. Ne segui che, all'improvviso, tutti si misero a ridere ancor piú forte: "Oé, eh, già se la sta facendo sotto!" osservò qualcuno. Si vedeva? Se l'uomo aveva evacuato, pur passando per la sella, che se sporcava? Gli scherzi, consistevano nel volerlo vedere. Allora, la cagnetta, in difesa del padrone, agredì il cavaliere — e con quell'abbaiare, e i digrigni, c'erano dei cavalli che s'irritavano e s'impennavano, girando su se stessi. L'uomo, anche, si accartocciava, nel non dire, non si scuoteva. Ah, e Zé Bebelo! — mi ricordai all'improvviso, le volte remote. Solo Zé Bebelo sarebbe servito per risolvere un impiccio così, sbrogliando la matassa. Dove è lui? Ah! Ah, e fu en quel momento — allora — che in un'esplosione trovai forti idee! Con uno strappo feci sì che anche il mio cavallo s'inarcasse e s'impennasse, sulle zampe — e parlai. Parlai, urlando in uno slancio di entusiasmo simile a quele di Zé Bebelo — una parlata eguale a quella di Zé Bebelo, nel rimescolarsi in pompa degli animali crinieri al vento, nell'esaltazione del</p>	<p>Verdammt noch eins! Hatte ich Mitleid mit dem Mann? Das Hündchen kläffte sich die Kehle aus dem Leib. Aber wie konnte ich diese Jammergestalt von Mann über den Haufen knallen, der mit seinen hängenden Schultern aussah, als kämpfte er gegen ein fürchterliches Unwetter an? Der Kötter brachte allmählich die Pferde in Harnisch. Ich mußte handeln, ich hatte mein Wort gegeben. Oder hatte ich etwa auch Manschetten vor Beelzebub, Belial, Bitru, den ich in eigener Person zum Schutzherrn erkoren hatte? Wenn auch, heute bete ich dafür um so mehr. Die Atute wurde bockig, weil ein berittenes Tier, das menschliche Angst erkennt, sich verpflichtet fühlt, seine Verachtung für den Reiter zu bekunden. Nun brachen alle in Lachen aus. »Heho, der schießt sich schon in die Hosen!« frohlockte einer. Was, ging dem armen Teufel wirklich der Arsch mit Grundeis? Laut höhnend rückten meine Männer ringsum näher, um besser zu sehen zu können, worauf der Hund zum Schutz seines Herrn die Reiter so wütend anbellte, das etliche Pferde sich bäumten und ausschlugen. Das Opfer krümmte sich auf seiner Schindmähre, krümmte sich angstvoll und sagte keinen Ton. Zé Bebelo — jetzt wo die Pferde scheuten und die Männer lärnten, kamm mir plötzlich Zé Bebelo in den Sinn, seligen Angedenkens. Nur Zé Bebelo wußte, wie man sich in einem Schlamassel wie diesem aus der Äffäre zog. Wo war er? Und Plötzlich, jäh, mit einemmal, wußte ich, was ich zu tun hatte. Ich strammte die Zügel, ich zwang mein Pferd zum Steigen und Strampeln wie die anderen Tiere es taten und sagte, schrie hitzig, begeistert, wie es Zé Bebelo zu tun liebte.</p>	<p>Ah, não! Somei que tive pena do homem? A cachorrinha se latia. Mas, como era que eu podia atirar numa triste pessoa daquelas, que semelhava com os ombros debaixo de todas ventanias? A cachorrinha perturbava os cavalos. Apêto do dever que eu tinha de cumprir, de editada palavra. Ou eu temi também o Tranjão, o Tibes, o Cujo, que eu mesmo ajustara por meu vigiador? Seja o que: hoje mais rezo. O homem nas costas da égua, desinquieta, que agora dava debate. Decerto porque, animal de montada, no que percebe aquê humano pavor alheio, o todo desprezo ao cavaleiro está obrigado a demonstrar. Consequinte que, sôbre assim, todos riram mais: — "Oé, eh, êle já está se deixando!" — algum reparou. Se via? Se o homem dera de obrar, mesmo pemeando para a sela, que se sujava? às caçoadas, constavam de querer ver aquilo. Dai, o cachorro, por resguardo de seu dono, agrediu os cavaleiros — com qual a latição dêle, e os arreganhos, os cavalos de uns desgostavam e se empinhavam, por reboiz. O homem, mesmo, era que se franzia, no não dizer, não desbobeava. Ah, e Zé Bebelo! — repentino relembrei, as remotas vêzes. Os cavalos saltando assim, os cavaleiros bramando: recordação de Zé Bebelo. Só Zé Bebelo servia para apurar um impedimento dêsces, no deslindar. Onde êle? Ah! Ah e foi ai — então — que estouradamente achei: fortes idéias! Rapatrás, fazendo meu cavalo também se arquear e empinar, às as patas — eu disse. Disse, que bradci — num entusiasmamento daquêles mesmos de Zé Bebelo, na baralhada em pompa dos animais, arre crinas, na baralhada de arruaça. Eu pronunciei: — "Rai '-a-puta-pô! Não tenho</p>

tumultuare. Dissi: “Putana dela malora” Non è questo disgraziato che io debbo ammazzare, perché la mia parola impegnata non riguardava lui: chi ho visto, per primo, chi ho scorto, è stata questa cagnetta!...”	mitten im Getümmel wehender Mähnen und scheuender Pferde: »Blitzhurenteufelnocheins, ich brauch dieses Stück Malheur gar nicht umzubringen, weil ich mein Wort ja nicht seinetwegen gegeben habe. Zuert habe ich ja den kleinen Köter gesehen!«	que matar esse desgraçado, porque minha palavra prenhada não foi com êle: quem eu vi, primeiro, e avistei, foi esse cachorrinho!...”
---	---	--

O contraste com a tradução italiana mostra que realmente o texto alemão se distancia do texto de partida em sua organização sintática, dificultando a comparação, como já observado. Entretanto, pode-se ainda notar pontos de proximidade como, por exemplo, na tradução de “somei que tive pena do homem?” por “Hatte ich Mitleid mit dem Mann? (Tive eu pena do homem), exatamente como em italiano “conclusi che avevo pena dell’uomo?” (conclui que tive pena do homem?).

O uso da palavra “decerto” aqui decididamente não veicula o sentido registrado no dicionário de *coisa certa, com certeza*, mas fixa-se em seu uso popular de *incerto, impreciso*. O mesmo acontece em italiano com “Di certo”. A substituição alemã com *weil* (porque), portanto, está fundamentada falsamente em um sentido canônico, mas inadequado tanto ao próprio sentido narrativo que se contrói tanto em português quanto em alemão.

A frase “Oé, he, êle já está se deixando”, traduzida por “Heho, der scheißt sich schon in die Hosen” (Ah, ele já está se cagando nas calças) em alemão e “Oé, eh, già se la sta facendo sotto!” em italiano, emprestam ao texto, ambas, uma noção escatológica denotativa apenas sugerida no texto de partida em português. Não obstante, a compensação do texto alemão (“Was, ging dem armen Teufel wirklich der Arsch mit Grundeis”, ter muito medo) não encontra paralelo no texto italiano, mostrando que o foco de Bizzarri aqui é a descrição dos fatos mais do que a construção estético-literária do trecho.

As aliterações em *t* e *j* do texto em português (Tranjão, Tibes, Cujo) que, em alemão, é reconstruída com aliteração em *b* (Belial, Beelzebub, Bitru) é também parcialmente recuperada em italiano. “Farfarone” (fanfarrão), “Tibes” (Tibes, decalque) e “Tizio” (fulano, cujo). Apesar disso, a repetição em /f/ e /t/ não chega a e

configurar propriamente numa aliteração funcional pelo fato de que outros sons como /b/ e /ts/, de “Tizio”, funcionam como ruído e quebram a continuidade sonora que caracteriza esta figura de linguagem.

O idiomatismo “in Harnisch” (nervoso) serve, em alemão, para traduzir “desinquieta”. Com este uso, Clason introduz efeitos interessantes em seu texto. Bizzarri, por outro lado, não goza deste mesmo proveito, dado que a sua solução (“inquieta”) não aponta para a existência de níveis metafóricos desta palavra neste contexto. Na seqüência, a frase “os cavalos de uns não gostavam e se impinavam, por reboliz” é traduzida em italiano para “e i digrigni, c'erano dei cavalli che s'irritavano e s'impennavano, girando su se stessi” (e os arreganhos eram dos cavalos e se irritavam e impinavam, girando sobre si mesmos) reproduz a ação dos cavalos da mesma forma que em português, sem acrescentar traços extras para a leitura. Em alemão, com “das etliche Pferde sich bäumten und ausschlugen” (que alguns cavalos se empinavam e escoiceavam), como já visto, há a inclusão de, pelo menos, um traço de violência no movimento dos cavalos, como anteriormente verificado.

Do mesmo modo, Bizzarri prefere a palavra *serpente*, mais neutra e idêntica ao português, diferente da *Kobra* de Clason, que evoca associações com a África e com a Ásia, trazendo-as para dentro de seu texto.

A solução italiana “Putana dela malora” não reproduz toda a força sonora e a carga semântica de violência e animalização de “Rai'-a-puta-pô!”. Trata-se de um xingamento convencional e que não oferece nenhum estranhamento ao leitor italiano. Desta perspectiva, a proposta alemã, “Blitzhurentefelnocheins” desponta como mais arrojada, embora também deixe a desejar no que se refere à eventual reprodução de um rosnado, diminuindo um pouco a tensão da cena.

A tendência de simplificação do tradutor italiano, neste trecho, é sentida também com a tradução de “Rapatrás”, omitido em alemão, por “strappo” (puxão) em italiano. Esta palavra serve, em português, como já analisado, para introduzir o xingamento que virá em seguida, dando conta do paulatino aumento de tensão que se levantava entre os jagunços. Em ambas as traduções há o enfraquecimento desta gradação: em italiano pelo exposto acima e em alemão pela sua sumária supressão.

No final do trecho, entretanto, o texto italiano vale-se da menor tensão lingüística que há com o português e consegue ser mais plástico e conservar mais as imagens visuais do que o texto em alemão com *inazzurravano* (azulavam) para o

alemão “verschwanden” (desapareciam). As repetições do nome do lugar descrito são mantidas nas duas traduções.

De modo geral, é somente com a confrontação com a tradução italiana que percebemos que Clason lança muito mais mão de sua interpretação, pois podemos constatar que Bizarri constrói um texto, não linguisticamente apenas, mais literariamente mais próximo do texto em português.

<p>(6i): p. 446</p> <p>Invero, come é che posso dare, precisi, gli elementi del luogo, definirlo per vossignoria? Solo se ricorro alla carta, con un grande disegno. Vossignoria formi, tracci una croce. Che abbia i quattro bracci, e la punta di ogni braccio: ognuna di per sé... Ebene, quella di cima era di dove la gente veniva, e il canalone. Alla nostra mano destra, cioè, a ponente, era la Floresta-Grande del Gran-Formichiere. Sulla stessa linea, a mano sinistra, la Floresta-Piccola del Gran-Formichiere. Quella in basso, la fine della pianura, — che era, brutalmente, di colpo, la parete della Serra del Gran-Formichiere, brutta, con scarpate screpolate. Le scarpate cineree, mostrando sporgenze e rientranze, scarpate molto strane — come i dorsi di una fila di molti animali... Ma, adesso, vossignoria segni, qui nel mezzo, tra la Serra del Gran-Formichiere e la Floresta-Grande del Gran-Formichiere, più o meno, i vecchi resti della casa di fazenda, che tanto crollò tutta; e, sulla stessa linea, nel camino dalla Serra alla Floresta-Piccola, quei poderetti, di poveri coltivatori. Li vossignoria l'ha, l'abbiamo. La <i>vereda</i> taglia, divide la pianura, in diagonale, dall'inizio della Floresta-Piccola alla casa di fazenda ed è allegrante verde, ma in curve corte, come fa qualsiasi serpente in un andar breve. E tutto. Il resto, cielo e campagna. Così vasti, come quando li vidi, alla fine: che sentii solo, per ampio cammino, i gridi e i nitriti: la molta povere, della fuga, e i cavalli che inazzurravano...</p>	<p>(8a): p. 493</p> <p>Wie soll ich Ihnen die Ortlichkeit anschaulich beschreiben? Nur mit Hilfe eines Stückes Papier und eines Bleistifts. Zeichnen Sie ein Kreuz, dessen vier Arme in vier Richtungen deuten. Norden ist die Richtung, aus der wir die Schlucht herunterkamen. Der rechte, das heißt, der westliche Arm deutet auf den Großen Wald von Tamanduá-tão. In entgegengesetzter Richtung, also links, liegt der Kleine Wald von Tamanduá-tão. Unten, am Ende der Niederung, ragt jäh die Serra-Wand von Tamanduá-tão mit ihren zerklüfteten Hängen. Die tückisch-grauen Rinnen mit ihren felsigen Höckern und Buckeln gleichen den Rücken einer großen Viehherde... Hier nun, halbwegs zwischen der Serra do Tamanduá-tão und dem Großen Wald liegen die Trümmer des alten Herrenhauses, und auf der anderen Seite, halbwegs zwischen der Serra und dem Kleinen Wald, zeichnen Sie Felder der armen Siedler ein. Damit haben wir das Ganze. Das Fließchen schlängelt sich schräg durch die Niederung von Anfang des Kleinen Waldes zur Fazenda, es ist ein fröhliches Grün, das in kleinen Windungen kobragleich dahinkriecht. Das ist alles. Der Rest ist Himmel und Feld. So weit, so groß wie der Aufruhr, den ich zum Schluß sah und hörte, Geschrei und Gewieher, das Staubgewirbel der fliehenden Pferde, die im Dunst verschwanden.</p>	<p>(8p): p. 414</p> <p>A bem, como é que eu vou dar, letral, os lados do lugar, definir para o senhor? Só se a uso de papel, com grande debuxo. O senhor forme uma cruz, traceje. Que tenha os quatro braços, e a ponta de cada braço: cada uma é uma... Pois, na de cima, era donde a gente vinha e a cava. A da banda da mão-direita nossa, isto é, do poente, era a Mata-Grande do Tamanduá-tão. Rumo a rumo, a da banda da mão-esquerda, a Mata-Pequena do Tamanduá-tão. A de baixo, o fim do varjaz — que era, em bruto, de repente, a parede da Serra do Tamanduá-tão, com barrancos escalavrados. Os barrancos cinzentos, divulgando uns rebólos e relombos, barrancos muito esquisitos — como as costas de fila de muitos animais... Mas, agora, o senhor assinale, aqui por entremeio, de onde é a Serra do Tamanduá-tão e a Mata-Grande do Tamanduá-tão, mais ou menos, os troços velhos da casa-de-fazenda, que tanto se desmantelou toda; e, rumo-arumo, no caminho da Serra para a Mata-Pequena, essas rocinhas de pobres sitiantes. Ai o senhor tem, temos. A Vereda recruza, reparte o plaino, de esguêlha, da cabeceira-do-mato da Mata-Pequena para a casa-de-fazenda, e é alegremente verde, mas em curtas curvas, como no sucinto caminhar qualquer cobra faz. E tudo. O resto, céu e campo. Tão grandes, como quando vi, quando no fim: que ouvi só, no estradalhal, gritos e os relinchos: a muita pocira, de fugida, e os cavalos se azulando...</p>
---	--	--

Para nomear o Tamanduá-Tão, Clason efetua um decalque e mantém em seu texto a palavra em língua portuguesa. O tradutor italiano, apesar de não existir palavra em seu idioma que traduza satisfatoriamente *tamanduá*, vale-se de um neologismo: *Gran-Formichiere*, em que *Gran* vale por *Tão* e *Formichiere* vale por *Tamanduá*. Note-se que o tradutor julga que o sufixo *Tão* denota um caráter aumentativo. É importante frisar, entretanto, que isso é, em português, *possível*, mas esta questão não está fechada. Em alemão estes significados ficam alheios ao leitor graças à distância do alemão e do português, que não lhes permite inferir de *Tão* a idéia de *grande*.

Com a frase “ai o senhor tem, temos”, tanto em português quanto em italiano, com “Li vossignoria l’ha, l’abbiamo”, o leitor é envolvido pelo narrador no processo narrativo. Desta forma, é de grande interesse, neste caso, manter a tradução próxima do proposto no texto em português, como faz Bizzarri, para preservar a identificação poética que leva o leitor a sentir-se co-autor do texto. A proposta alemã, entretanto, afasta-se ao apresentar “Damit haben wir das Ganze” (Com isso temos tudo).

A tradução italiana confirma, inclusive com o uso de uma palavra de uso mais corrente do que a usada no texto em português (“debuxo”), que Riobaldo fala da representação gráfica – do desenho – que ele dita a seu interlocutor. Assim, “*Bleistift*” (lápiz), apesar de lógico e coerente dentro do texto em que aparece, não se qualifica do ponto de vista da relação do texto traduzido com o texto de partida.

Ao traduzirem a expressão “rumo a rumo” por “entgegengesetzt” (do lado oposto) e “auf der anderen Seite” (do outro lado, segunda ocorrência) e “sulla stessa linea”, ambos os tradutores encontram soluções simples e eficazes em seus respectivos idiomas para adequadamente recriar o sentido sugerido no texto de partida. Para a tradução de “cabeceira”, entretanto, Bizzarri incorre no mesmo viés de leitura de Clason (“Anfang”, começo) e traduz a palavra por “inizio” (início). Como já visto, entender *cabeceira* como começo não condiz com o uso popular desta palavra, nem com o sentido dicionarizado mais amplo.

Diferentemente, para “escalabrado”, (arruinado, ferido) Bizzarri sugere “screpolate” (fendidas, gretadas) e Clason “*zerbluftet*” (acantilado, escabroso). Aqui, os tradutores aproximam suas leituras eliminando os traços de possível humanização

da descrição do ambiente e atendo-se basicamente à exposição plástica do meio-ambiente.

Na apresentação de outras soluções o tradutor italiano se mantém mais próximo do texto em português. Nesse trecho, isso acaba por se tornar uma vantagem em comparação ao texto em alemão, o qual começa apresentar sinais de um esgotamento do caráter de sua narrativa. Para “cinzentos”, por exemplo, que Clason traduz por “tückisch-grauen” (cinza maligno), Bizzarri mantém simplesmente “cineree” (cinzas); “divulgando uns rebôlos e relombos barrancos muito esquisitos” é transformado pelo tradutor em “mostrando sporgense e rientranze, scarpate molto strane” (mostrando montes e reentrâncias, escarpas muito estranhas), enquanto em alemão tem-se “mit ihren felsigen Höckern und Buckeln” (“com seus montes e amontoados rochosos”), que, inclusive, veicula um viés de interpretação; “animais” permanece um conceito geral e indeterminado em italiano (“animali”), enquanto em alemão há o direcionamento de leitura para o boi (“Viehherde”, boiada); “roça”, é traduzido por “poderetti” (sítios, campos cultivados), enquanto em alemão permanece a idéia geral de campo com “Feld” (campo); “na de cima” é vertida para “Norden ist die Richtung” (Norte é a direção) em alemão e “quella di cima” em italiano; “E tudo. O resto céu e campo” fica “Das ist alles. Der Rest ist Himmel und Feld” (Isso é tudo. O resto é céu e campo) em alemão e “E tutto. Il resto, cielo e campagna” (e tudo. O resto, céu e campo) em italiano; “azulando” é traduzido por “verschwanden” (desaparecer) em alemão e por “inazzurravano” (azulavam) em italiano e, finalmente, “em curtas curvas” fica “in kleinen Windungen kobragleich” (em pequenas curvas à maneira de uma naja).

Os termos omitidos por Clason neste trecho não o são por Bizzarri. Assim, as seguintes expressões são traduzidas para o italiano, conforme se apresenta, sem apresentar correspondência no texto alemão: “a bem” é traduzido por “invero”, “cada uma é uma” por “ognuna di per sé” (cada uma por si), “o senhor assinale” por “vossignoria segni” (o senhor desenhe) e “que tanto se desmantelou tôda” por “che tanto crollò tutta” (que tanto se desmanchou toda).



#### 4- Confronto da análise do texto alemão *Grande Sertão* com o projeto de tradução de Meyer-Clason

A primeira observação a ser assinalada neste confronto deve aludir à escolha do registro lingüístico de Meyer-Clason para a consecução da tradução de *Grande Sertão: Veredas* para o alemão. Como visto, o tradutor declara ter escolhido a língua alemã padrão (*Hochdeutsch*) para dar existência concreta à versão germânica do romance. Em mais de um texto, o tradutor justifica sua escolha, afirmando que o uso de registros regionais alemães pode levar o leitor alemão a realizar associações indesejáveis com regionalismos europeus, o que, segundo sua opinião, apaga as chances de vislumbramento do regionalismo mineiro.

Esta visão, entretanto, é bastante simplista e redutora, pois o regionalismo não é o único elemento relevante a ser levado em consideração no romance de Rosa no que se refere à linguagem, e certamente não é o mais importante.

No que se refere mais especificamente à linguagem, os procedimentos adotados por Curt Meyer-Clason durante a tradução para a língua alemã de *Grande Sertão: Veredas* anotados neste capítulo contam com a realização de poucas transgressões das regras gramaticais da norma do padrão culto, com a inclusão de palavras, frases e expressões, com omissões de palavras, frases e expressões, com alterações da construção de frases, alterações na pontuação, e análise da tradução de palavras cujo emprego pode levar o leitor alemão a estabelecer um diálogo próprio e característico com essa obra, apenas latente antes do processo de tradução.

As opções lingüísticas de Clason na realização desta tradução são bastante representativas do registro escrito do idioma, perpassados por traços de coloquialismo corrente na década de sessenta. As alterações do texto traduzido, portanto, são extremamente acanhadas se comparadas ao texto em português, o que acarreta expressiva perda de recursos expressivos de ordem semântica e imagética, cuja presença nele seria importante e desejável. A sintaxe e a configuração geral do texto, como confessa o próprio tradutor, deixa a desejar em expressividade.

Por outro lado, podemos observar que as inclusões e omissões de palavras, expressões e frases caminham sempre em dois sentidos: primeiramente, na tentativa de esclarecer e explicar idéias que, no texto de partida, encontram-se apenas

sugeridas; em segundo lugar, no intuito de organizar o discurso narrativo, de maneira a conferir-lhe maior coerência e coesão. Desta forma, o texto em alemão perde em sugestividade narrativa.

Semelhantemente, a pontuação é modificada por Curt Meyer-Clason sem motivo aparente ou explicações, o que priva o texto alemão das nuances do texto em português. Em todos os casos que assinalamos, tal alteração sempre trouxe, como consequência para o texto em português, algum desvio de sentido.

Finalmente, assinalamos a tradução de palavras cujo emprego leva a desvios de significado também está muito presente no texto traduzido. Aqui, podemos identificar um grupo de palavras que, embora com conteúdo semelhante ao da palavra portuguesa, contêm semas e variações de significado que permitem ao leitor alemão realizar uma leitura por vezes, diversa daquela possível em português. O segundo grupo de palavras é composto por aquelas cujo conteúdo não veicula absolutamente o sentido da palavra portuguesa, o que inviabiliza totalmente a emersão, no texto em língua alemã, dos mesmos sentidos que emergem no texto em português. Clason torna-se, de fato, um fundamentalista lingüístico; porém em sentido estrito.

Clason admite que a linguagem alemã do *Grande Sertão* deve veicular certo grau de ilusão acústica que remeta à linguagem ao sertão de Minas Gerais. Com *ilusão acústica* ele certamente se refere às aliteraões e assonâncias que deseja preservar. Como vimos, o uso destes recursos são bastante irregulares em língua alemã e de forma nenhuma servem de ponte entre o leitor alemão e a linguagem do sertão de Minas simplesmente pelo fato de tal linguagem ser *res ignota* para o leitor, que sempre se volta para seu repertório para construir o sentido do que está lendo.

Clason afirma ainda que a opção pelo alemão padrão se dá, também, na tentativa de preservar um caráter latino-americano que o tradutor afirma reconhecer na estrutura de *Grande Sertão: Veredas*. Entretanto, não diz qual seria este caráter. A aceitação tácita do caráter metafísico atribuído à obra pode ter levado o tradutor a querer aproximar o romance de Rosa das características de tendências latino-americanas gerais, como o Realismo Mágico, por exemplo. Entretanto, ainda assim não há sentido lógico ou estético que sustente sua afirmação.

Outra afirmação do tradutor é de que os expressionismos lapidares de Rosa devem-se incorporar ao alemão sem tradução interpretativa, o que revela sua

preocupação com a dimensão poética do texto. De fato, em muitos trechos, ele consegue manter um caráter poético, em outros, consegue recuperar ou transferir pelo menos em parte, algo de poético que se lê no texto em português. Entretanto, de modo geral, seu texto é muito mais referencializado e desprovido de metáforas.

Nesse ponto é que se pode divisar, além de sua concepção lingüística, seu projeto poético para a tradução do romance de Rosa. De fato, ela pratica uma tradução que não busca a exatidão em termos filológicos, definindo-a como *livre*. Entretanto, a pretensa fidelidade que julga ter mantido ao *cerne musical da epopéia e ritmo da poesia* do romance pode ser questionado. Há uma perda deste ritmo conforme se aproxima o fim da narrativa, de maneira que, às vezes, pode-se mesmo perceber uma sutil porém inegável mudança de estilo, algo mais apressado.

Desta maneira, não existe uma diferença tão grande assim entre o que ele chama de tradução como processo criativo, como chama seu trabalho, da tradução acadêmica (*wissenschaftliche Übertragung*) ou literal. Faltam elementos teóricos ao tradutor para aprofundar esta questão e suas teses ficam no nível das formulações impressionistas.

Os fatores determinantes de seu projeto e de sua criação como tradutor certamente influenciaram a tradução de *Grande Sertão*: sua preferência pelas obras do cânone europeu se evidencia várias vezes, sua concepção tradicionalista e até mesmo reacionária diante da linguagem também, como descrito acima, e sua vontade de imprimir um caráter pessoal na obra pode ser encontrado nos trechos analisados.

Suas diretrizes axiais, isto é, a observância das aliterações, das expressões idiomáticas, rimas, provérbios e dos trechos de elevada poesia não é, portanto, seguida tão de perto quanto ele declara.

Não obstante, o texto em alemão é capaz de “entrar” no espírito do sertão. O movimento de “entrar e sair do sertão” aludido por Clason é o mesmo realizado pelo leitor final. Trata-se de adentrar o universo estético-poético do romance e apreender-lhe os valores intrínsecos a partir das categorias propostas pelo tradutor e de seu próprio repertório enquanto leitor europeu.

## 5- Universalidade, regionalismo ou literatura universal?

As generalizações / simplificações / reduções da tradução / do tradutor respondem também a um a necessidade natural do homem que busca conhecer o que se lhe é desconhecido.

É evidente que GSV tem um apelo universal. Entretanto, o caminho, o tradutor implícito, o *pulo do gato* está nas ocorrências e / ou referências universais / universalizantes presentes na tradução e não presentes no original ou quando o original caminha no sentido do regionalizante ou cor local e a tradução busca uma “compensação” na tradição europeia - literária ou mitológico-cultural. Este procedimento mostra a compreensão do tradutor do sentido universal do regionalismo rosiano, entretanto, por se tratar de uma prática etnocêntrica, esse método tradutório impede o leitor de, através de um processo de estranhamento com elementos novos que a tradução possa eventualmente oferecer, alargar seu horizonte de expectativas.

Há um processo de interculturalidade que se processa da seguinte maneira: o Brasil, como a Alemanha, é herdeiro de uma tradição literária europeia. Entretanto, o modelo de assimilação dessa tradição acontece de modo diverso aqui e lá. A praxis e a experiência cultural determinam a leitura. Na tradução, o tradutor tende a acomodar as imagens.

As obras individuais das *Nationalliteraturen* conseguem conversar com o patrimônio cultural geral (*Weltliteratur*) através do elemento apropriado. Num movimento dialético, que por um lado toma, a apropriação é retrabalhada e refundida da tradição literária, carregada de elementos peculiares. Ao retornar à *Weltliteratur* leva consigo elementos novos que são, graças a uma identificação, graças elemento conhecido, torna-se uma fácil assimilação pelo sistema literário mundial e passa a integrá-lo. Neste processo ocorre uma apropriação de mão dupla em que o sentido do particular passa fazer parte do repertório geral e coletivo e este último, a seu turno, encontra-se, mediante a instauração deste procedimento, espelhado no particular. Sem este processo, o leitor estrangeiro tenderá a subestimar Rosa por não depreender o valor estético-literário e a importância da obra por não ter um canal de diálogo aberto com a obra.

A tradução de Clason, nos trechos em que logra reconstruir a linguagem peculiar do romance de Rosa, pauta-se pela certeza de que a riqueza implícita do alemão permite antever a riqueza da recriação rosiana ao invés de se concentrar na temática ou nos valores intrínsecos da obra. Daí se perceber também que o tradutor não mergulha apenas racional, mas emocionalmente na tradução do autor brasileiro.

Em português, o leitor tem sua necessidade de ilusão, tal como Iser a define, satisfeita na medida em que, durante a leitura, há uma identificação catártica dos valores do jagunço Riobaldo com seus valores de ser brasileiro. Este também é o apelo exigido de sua imaginação.

Por outro lado, o texto em alemão oferece, a seu leitor, elementos calcados em seu próprio patrimônio literário cultural, os quais concorrem para a elucidação e aceitação do elemento exógeno que tanto exige de sua capacidade de ficcionalização e imaginação, tal como proposto sobretudo por Iser. Estas são as relações não-formuladas, oferecidas pelo autor e pelo tradutor, que organizam as estratégias de leitura do texto e conduzem o leitor a interagir com a obra.

A leitura da tradução alemã de *Grande Sertao* transforma-se, desta forma, numa de interação de experiência com o texto e repertório.

CAPÍTULO IV: A RECEPÇÃO DE *GRANDE SERTÃO* SEGUNDO A  
CRÍTICA: ANÁLISE DE DOCUMENTOS

O capítulo anterior é dedicado à análise do texto em alemão de *Grande Sertão* em cotejo com o texto de partida e com a tradução italiana. Este procedimento conduz à identificação de variáveis que interferem e direcionam o processo de leitura e fruição do texto e, portanto, da recepção.

A tradução pode, segundo sugere a análise proposta, ser entendida como um processo de procura do centro de irradiação do essencial da obra, a mesma instância que também ilumina os elementos periféricos e secundários, tal como lembra Graouvá<sup>1</sup>.

Desta forma, se por um lado o fato de que o conhecimento das referências sócio-culturais do período é necessário para a análise plena da recepção de uma obra, por outro esta concepção de tradução reforça a premência de se abordar igualmente os documentos de recepção, pois não há outra forma, dentro do método de investigação recepcionais, de conhecer a extensão dos efeitos e da interação do texto de chegada e de seus leitores, de saber, enfim, se há, e até que ponto, fusão do horizonte da obra e do leitor.

Desta forma, este capítulo destina-se à apresentação, análise e interpretação dos dados colhidos nos documentos de recepção da tradução alemã de *Grande Sertão: Veredas*. Para tanto, é necessário discorrer sobre o método de coleta, análise e sistematização destes dados.

Diante do problema de analisar os documentos disponíveis da recepção deste texto e de sua repercussão na Alemanha levantam-se os seguintes problemas: 1) que tipo de dado é relevante para ser coletado, 2) como deve ser o procedimento de análise e 3) conciliar a coleta de dados e a análise em um texto coeso.

Primeiramente é necessário considerar que nem método de Berman nem os procedimentos da Estética Recepção dão indicações empíricas de como proceder à análise dos dados. Em geral, seus métodos variam segundo a subjetividade de cada pesquisador. Desta forma, é desejável que seja delineada uma abordagem que dê conta desta análise e seja fiel às teorias que ancoram este trabalho.

---

<sup>1</sup> cf. GRAOUVÁ, Sarka. Machado de Assis na Mitteleuropa. In: *D.O. Leitura*. São Paulo, mar-01. pp. 28-31.

É preciso observar as características do estudo e dos dados a serem coletados. O objetivo principal deste procedimento é identificar, apresentar, analisar e interpretar os dados presentes nos documentos de recepção. Para alcançar este fim é desejável realizar um levantamento empírico, qual seja, uma leitura exploratória à busca de toda e qualquer enunciação de opiniões, valores, ajuizamentos ou caracterizações de *Grande Sertao*. Em outras palavras, os dados não devem ser colhidos a partir de categorias pré-estabelecidas, mas anotados conforme aparecem no texto.

Esta definição do modo de colher os dados passa primeiro pela consideração de sua natureza. Está claro que não se trata aqui de uma análise que visa à mera quantificação de dados. Diante deste quadro, o método que melhor se apresenta inscreve-se dentro das assim chamadas abordagens qualitativas.

As pesquisas de abordagem qualitativa têm o caráter de incorporar, para além da mera quantificação de informações, questões relativas ao significado e à intencionalidade inerente aos dados e à sua análise, suas transformações e a natureza significativa seu papel nas relações humanas. Isso revela uma preocupação intrínseca com a questão do processo em que os dados se engendram e não apenas com o produto ou resultado deste processo<sup>2</sup>.

A perspectiva mais favorável que se descortina com a utilização desta abordagem é que ela se presta a cumprir os passos prescritos pela teoria de ancoragem do trabalho e pelo modelo de análise de Berman. Além disso, tem as seguintes características positivas para sua utilização aqui: 1) leva em consideração o fato de o mundo real existir porque temos consciência dele e fazemos parte dele, ou em outras palavras, considera presente a questão da subjetividade; 2) considera o fato de a sociedade ser constituída, em seus diferentes níveis e em suas mais diversas manifestações, por micro-processos, distanciando-se, assim, da idéia de um todo unitário; 3) aceita, em seus procedimentos, o fato de que o movimento e a mudança, que se dá a partir da

---

<sup>2</sup> A origem desta abordagem remonta aos anos que se seguiram à II Guerra Mundial e está ligada, sobretudo, aos estudos antropológicos e lingüísticos de Malinowski. Seu aporte teórico varia desde o Materialismo Dialético marxista até a fenomenologia e o Estruturalismo-Funcionalismo, o que interessa de perto a este trabalho.



ação individual e grupal, são fundamentais na configuração das sociedades e de suas manifestações.

Além disso, a análise qualitativa de dados sistematizados tem seu foco sempre complexo e aberto, o que pressupõe uma atitude e visão holística do objeto de estudo. Desta maneira, favorece-se a emergência de um raciocínio indutivo e dialético. O elemento básico de análise é o discurso, ao invés de dados estatísticos, o que abre a possibilidade de inserir elementos de interpretação, isto é, da busca do significado dos dados apresentados para seu contexto mais amplo.

Entretanto, está claro que esta abordagem não se constitui no método único que abarca em si a totalidade e a complexidade do tema estudado. Desta forma, é preciso proceder a um recorte. Tais estas divisões, se por um lado dependem em grande parte do ponto de vista do pesquisador, por outro se limitam pela teoria utilizada, de forma a garantir um grau aceitável de objetividade.

A primeira tarefa que se impõe é a de, portanto, identificar as fontes<sup>3</sup> a se estudar através da definição do universo de trabalho. O objeto de estudo deste capítulo, a que aqui se chama de *corpus secundário*, encontra-se dividido em dois grupos. Primeiramente, consideram-se as resenhas e artigos publicados em periódicos de grande circulação na Alemanha, Suíça e Áustria. Somente os artigos destes periódicos são considerados, pois artigos de pequenos jornais repetem, não raro *ipsis litteris*, as matérias veiculadas pelos meios de comunicação de grande circulação. Por isso mesmo, estas e outras repetições foram desconsideradas nesta análise. A análise dos artigos de jornal tem aqui prioridade porque, pelo menos em tese, refletem mais genuinamente os efeitos e opiniões do grande público acerca de uma obra literária.

O grupo seguinte compõe-se de textos produzidos por acadêmicos e estudiosos da literatura brasileira e latino-americana. Sua apreciação fica recuada para segundo plano por tratar-se do registro de uma leitura especializada realizada por pessoas informadas, geralmente, a partir da crítica brasileira.

---

<sup>3</sup> Os originais das fontes levantadas encontram-se nos seguintes institutos e bibliotecas: Biblioteca da FFLCH/USP. Biblioteca da FCL/As-Unesp. Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP) — Arquivo Guimarães Rosa; Arquivo da editora Kiepenheuer & Witsch, em Colônia; *Zeitungsbibliothek Staatlichen Bibliothek Preußischer Kulturbesitz*, unidade auxiliar em Wedding; *Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz*, unidade principal na rua Unter den Linden; *Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz*, unidade auxiliar na Postdamer Straße; Ibero-amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, além de *sites* e bancos de dados disponíveis na Internet.

Este tipo de abordagem dos documentos de recepção da tradução de *Grande Sertão: Veredas* na Alemanha pode ser considerada êmica, em uma extensão deste termo da Lingüística, por levar em conta sua estrutura de sistema em que a transmissão de significados se faz por unidades distintivas mínimas, no caso as fontes, próprias a esse sistema. Isso deve revelar categorias, valores intrínsecos e da identidade próprios do público receptor estudado, levando-se em conta os princípios de lógica e coerência (contexto sócio-cultural e literário) com que aí se apresentam.

Fica claro, pois, que um dos pressupostos da abordagem qualitativa é o critério de *transferibilidade*<sup>†</sup> dos resultados, isto é, da aceitação de que a amostra é representativa do todo e da possibilidade de estender as conclusões a outros contextos.

Ao final, entretanto, é desejável proceder a uma triangulação dos resultados, o que implica na aplicação de mais de uma técnica na análise dos dados. Como no caso deste estudo a comparação com dados estatísticos não leva a padrões de comparação aceitáveis, os dados levantados previamente na incursão exploratória devem ser proporcionalizados a fim de que se evidenciem eventuais ratificações ou explicações para a análise prévia, o que se faz em anexo. Este é, entretanto, apenas um procedimento de rigor e não se deve esquecer que se trata de um procedimento complementar e serve apenas à confirmação — ou não — da análise dos dados.

Ao final encontram-se, em anexo, as resenhas e os artigos analisados que não estão disponíveis para consulta no Brasil em nenhum instituto ou biblioteca. Encontram-se também aqueles cuja referência bibliográfica foi impossível de ser recuperada e compilada nas referências bibliográficas.

---

<sup>†</sup> Alves, 1991; Chizzotti, 1991

#### 4.1- Recepção de *Grande Sertao* na Alemanha: O papel dos periódicos de grande circulação

A recepção de uma obra de arte, seja cinematográfica, musical, literária ou em qualquer outra linguagem, não se restringe a um sentido aparente, à racionalização de seus componentes formais. Muito das mensagens produzidas pelo receptor constitui-se de padrões estéticos e culturais, por vezes assimilados inconscientemente. Como lembra o estudioso da arte Hans Ernest Gombrich, nem os próprios autores têm total controle sobre as obras, de modo que a *vontade de formar* é também uma *vontade de conformar*, é uma “assimilação de qualquer forma nova pela *schemata* e pelos modelos que um artista aprendeu a manipular [em sua própria formação]”.

Atento à multiplicidade midiológica de nossos tempos, Roland Barthes forneceu subsídios para seguir-se em frente, estabelecendo pontes de entendimento – entre os signos e os insignificantes, o intelectual e o intuitivo, a escritura e a imagem, a alta literatura e os anúncios de macarrão, o escutar e o ouvir, entre o “óbvio e o obtuso”. Como estudar as linguagens artísticas, como analisar seus componentes cognitivos e simbólicos, sem considerar seus constituintes puramente sensoriais ou não-intelectivos? Mesmo porque, segundo este autor, o sentido nasce de uma combinatória de elementos significantes.

Desta perspectiva podem também ser considerados os artigos que ora analisamos. Tas resenhas, publicadas em periódicos de grande circulação, têm sua presença circunscrita, na Alemanha, a dois períodos principais. O primeiro deles se dá quando da primeira publicação do romance na Alemanha, em 1964. Entretanto, apesar disso, não há uma quantidade de documentos que possa ser considerada enorme<sup>5</sup>. De modo geral, os artigos veiculados são cópias de outros. Não obstante, artigos que têm o foco nas duas outras traduções de obra de Rosa nos anos 60 — *Corps de Ballet* e *Das dritte Ufer des Flusses* — trazem comparações com *Grande Sertao*, ajuizamentos e opiniões sobre ele, de forma

<sup>5</sup> Nesse sentido, existem mais resenhas e artigos publicados sobre *Das dritte Ufer des Flusses* do que sobre *Grande Sertao*. Curiosamente, a tradução do romance de Rosa vende muito, ao passo que a do volume de contos não passa da marca dos quatro mil exemplares.

que se constituem em fonte importante para o estudo da recepção da tradução do romance. Assim, o primeiro período de publicações pode ser delimitado entre os anos de 1964 até meados de 1971.

O segundo período também acompanha a publicação da segunda edição do romance, em 1987 e se estendem até o ano seguinte. Com a feira do livro de Frankfurt, em 1994, saem novos artigos, já que o Brasil é o tema central do evento. A editora Kiepenheuer & Witsch, nesta ocasião, dedica um *stand* especialmente à obra de Rosa. Desta forma, mesmo considerando a presença de uma lacuna de aproximadamente cinco anos sem publicação que tenha sido localizada entre as datas limites, pode-se considerar o segundo período de 1987 a 1994.

#### 4.1.1- A recepção de 1964 a 1971

A partir da publicação da tradução de *Grande Sertão* na Alemanha, em 1964, surgem os primeiros artigos e resenhas que buscam apresentar tanto a obra quanto seu autor ao leitor alemão. Quem sai na frente, nesse sentido, é a própria editora. Através dos periódicos que publica e oferece, a seus leitores e clientes, os editores procuram delinear a imagem de uma romance que alcança o *status* de obra-prima da literatura brasileira.

Na edição do *Die Kiepe* dedicada à publicação de *Grande Sertão*, há um artigo traduzido da autoria de Jorge Amado, autor cujo nome já é conhecido do grande público na Alemanha de forma mais ou menos generalizada e reconhecido como um dos principais autores da literatura brasileira de então. Desta forma, nesta mesma edição, a editora vale-se desta posição de Amado e usa seu prestígio para introduzir o nome de Rosa a seus leitores.

O próprio Dr. Witsch assina artigo no qual faz uma caracterização ambivalente do romance, ressaltando, por um lado, se tratar da história de um homem que parte de sua vida de trabalhador rural para viver como ladrão, rebelde e fora-da-lei; por outro, fala das características e do sentido metafísico do todo que a narrativa alcança, o que a leva a atingir as esferas do mundo, da vida e do ser humano.

Partindo do pressuposto de que estes são os dois pólos entre os quais se articula a crítica da obra e o registro de sua recepção, pelo menos nesse período, cumpre analisar os artigos para anotar de que forma aparecem as nuances destes tópicos.

Desde sua publicação, surge uma quantidade considerável de resenhas que procura apresentar a obra ao leitor a partir da apresentação do contexto original em ela aparece, isto é, persegue as condições gerais em que o texto de partida emerge. Isso se dá de diferentes modos. O procedimento preferido é a inclusão de dados bio-bibliográficos de Guimarães Rosa, ressaltando, em primeiro lugar, seu papel e importância dentro do contexto literário brasileiro e, em segundo, o fato de ele ter sido vice-cônsul em *Hamburg* nos anos 50. O autor

e obra (*Grande Sertão: Veredas*) são celebrados como clássicos da literatura brasileira.

Numa apresentação desse tipo, comparações são esperadas. Guimarães Rosa é confrontado a Jorge Amado, a João Ubaldo Ribeiro em pelo menos uma resenha cada um deles. Pelo que a leitura destes artigos revela, a comparação não se dá em nível da estrutura e configuração estética e lingüística das obras dos três autores. Antes, refere-se ao fato de estes autores serem nomes conhecidos na Alemanha e servirem, assim, de parâmetro de contextualização do autor e obra a serem introduzidos.

A comparação, especialmente com Amado, pode responder em grande parte pela falsa associação do cenário do romance com as paisagens do nordeste do Brasil e a formação de alguns estereótipos, como se comenta mais adiante.

Com menos intensidade acontece também contextualização do autor e do romance com a América Latina. De modo geral, como arrazoado nos capítulos I e II, a recepção se dá na fusão do horizonte de expectativas da obra e do leitor, considerado o momento histórico específico em que ocorre a recepção. Desta forma, é natural que uma produção brasileira seja enquadrada de acordo com o entendimento alemão de literatura latino-americana, num período em que se direciona a atenção em especial para a produção dessa literatura.

O fato estranho, na consideração destas ponderações, fica por conta da apresentação, em dois artigos, de citações de Rosa. O elemento de estranhamento se dá pelo fato de que o autor, ao discorrer sobre seu romance, reporta-se ao texto em português e não ao da tradução alemã, que é, na verdade, o assunto do artigo. Os resensores não demonstram fazer diferença entre as duas versões do texto.

Apesar de este fato revelar ser provável que resenhas sejam escritas com base na emissão de conceitos e opiniões recebidos diretamente da crítica brasileira, apenas um artigo, dentre todos os publicados nesse período, confessa buscar tal apoio para efetivar sua apreciação.

A apresentação de temas e da estrutura da obra é também uma estratégia usada por muitos autores. Cinco artigos fazem uma apresentação da narrativa por meio de um resumo. Nestes apanhados, a ênfase fica por conta da apresentação da ação, delineando os outros elementos a partir basicamente da apresentação deste ponto específico.

Não obstante, a característica formal mais assinalada de modo mais acentuado é a dimensão de monólogo do romance, cuja referência aparece em pelo menos vinte artigos. De fato, esta característica não pode ser apagada do romance traduzido sem alterar profundamente suas características primárias.

A dicotomia bem *versus* mal, Deus *versus* diabo também é referida. Conforme os documentos, esta é uma questão dialética percebida e recebida a partir de uma perspectiva maniqueísta e circunscrita dentro dos parâmetros cristãos do modo de entender esta questão. Não há, na discussão deste ponto, nenhuma referência ao Fausto ou a qualquer outra tradição narrativa européia, de modo que a discussão parte da questão mais abrangente do bem e do mal presente em qualquer tradição humana e em seus arquétipos antropológicos e sociais, mas também literários.

Na discussão das personagens, apenas um artigo define o que é um jagunço de forma satisfatória. A maioria não apresenta distinção entre esta categoria e o cangaceiro. Para o público mais abrangente, não há a diferenciação de ética e honra que diferenciam um tipo do outro.

Outro tema aludido em duas ocasiões é a questão do homoerotismo de Riobaldo. Na apresentação do tema, o autor levanta a questão sem qualquer tipo de sensacionalismo e não adianta qualquer vislumbre do desenlace do romance, quando só então Riobaldo descobre a condição feminina de Diadorim.

Outra questão anotada é a diferença de apresentação *realismo* e o que é apontado como *irrealismo*. Em três ocasiões fala-se ainda em um *mundo mágico* do sertão. Este comentário refere-se à percepção do traço narrativo que, se por um lado se mantém fixo a descrições do espaço físico, por outro o relativiza. Através de uma reorganização signica e narrativa particular, o texto leva o leitor a um outro nível de percepção do mundo, onde a lógica cartesiana não faz mais sentido e onde o subjetivismo do narrador organiza a apresentação dos fatos.

Não obstante, este é um tipo de recepção que aproxima perigosamente *Grande Sertao* do Realismo Mágico, tendência com a qual a obra tem afinidades esparsas, mas com a qual não se identifica plenamente. A atribuição da característica de ser *latino-americano* ao romance facilita associações com os romances hispânicos produzidos segundo esta linha.

Outra característica bastante presente é sua classificação como livro filosófico ou portador de uma dimensão filosófica. A razão aparente que motiva esta afirmação é o fato de Riobaldo questionar o mundo, a natureza do bem e do mal e da existência do diabo. Contudo, a dimensão mais profunda do caráter filosófico da obra está na tentativa latente de Riobaldo de entender o mundo e a realidade, a fim de conferir-lhe um sentido que explique e abranja todas as coisas do mundo. A sua reflexão sobre si mesmo e sua vida de jagunço vale, nesse sentido, como chave para entender o mundo.

A leitura das resenhas revela também a forte impressão que a natureza e o modo como ela é apresentada causam no público. Em primeiro lugar, isso se deve certamente à curiosidade natural que o elemento novo da configuração geográfica, da fauna e da flora do sertão de Minas desperta no público alemão. Não obstante, registram-se efeitos diferentes da leitura e recepção desta paisagem.

Em primeiro lugar, a natureza causa um efeito negativo, o que é representado em três artigos. Apresentada como um ambiente inóspito e selvagem, a natureza contribui, na visão de alguns leitores, para realçar os temas negativos discutidos no romance, tal como a natureza do mal. Por outro lado, e em segundo lugar, a natureza também é sentida, por outros leitores, de maneira positiva. Deste ponto de vista a natureza é exuberante, parte integrante da simbologia do romance e funciona como elemento-chave em sua interpretação. Em ambos os casos incluem-se descrições do sertão com nomes aproximados de plantas e locais.

De qualquer forma, tanto em um caso quanto em outro a natureza representa um elemento novo para o leitor, o que levará a um efeito de estranhamento que, por sua vez, contribui indelevelmente para a reorganização de seu horizonte de expectativas em relação à obra em si. A diferença que pode ser percebida está nos resultados desse estranhamento nos diferentes leitores, o que leva a um efeito positivo ou negativo.

Os textos da primeira fase veiculam uma atenção especial para a linguagem do romance de Rosa. Grande parte dos artigos é dedicada a comentar a linguagem da obra. A *lingua de Rosa* é considerada labirintica, experimental, o



que, como visto, não corresponde à posição linguageira de Clason nem a seu projeto lingüístico para esta tradução.

Outros artigos — nada menos do que quinze ocorrências — atribuem características impressionistas de caráter positivo a essa linguagem, tais como *força expressiva*, o que supostamente serve para avaliar a densidade lingüística com que Rosa, e não Clason, materializa o romance. Este é o tipo de avaliação que leva a considerar o emprego peculiar da linguagem na composição romance uma manifestação ímpar de erudição e de competência lingüística. Entretanto, não fica claro nestas avaliações se se refere ao texto de partida ou à tradução. A aceitação tácita de que se trata do texto traduzido não leva a conclusões consistentes, mediante o levantado, sistematizado e analisado no capítulo precedente, de forma que, pelo mais uma vez, a avaliação da matéria lingüística do *Grande Sertao* se dilui e assume, independentemente de ter ou não as mesmas características, as qualidades lingüísticas atribuídas ao texto de partida para quem o lê em português.

A linguagem de Rosa é considerada o elemento que dá sentido à obra e que promove a sua elevação à categoria de obra de arte poética. Esta leitura não se refere apenas à caracterização no sentido geral do termo poético, mas também no sentido estrito de poesia. Pela quebra de expectativa lingüística há o rompimento das formas tradicionais de narrativa. Isso aponta para o rearranjo estético inerente à obra em que o lírico e o narrativo amalgamam-se no discurso de Riobaldo de modo a ser difícil, ou até mesmo impossível, definir os limites de um tipo e de outro. Nestas ponderações não se mencionam, em momento algum, qual é o papel da tradução ou do texto traduzido neste aspecto.

*Arcaico* é um adjetivo usado em dois textos para definir tanto a sociedade retratada pelo romance quanto a linguagem usada para representá-la. De modo geral, entretanto, a tradução não veicula usos lingüísticos que, da perspectiva do alemão, possam ser considerados arcaicos e que desempenhem simultaneamente um papel de relevância no romance. Diante disso levantam-se duas possibilidades. A primeira é de que o efeito causado pelo tratamento dos temas do romance se estende para a percepção da linguagem no momento da leitura. A segunda é que esta não é uma caracterização genuína do público

alemão, sendo mais um reflexo das opiniões exaradas a partir do Brasil sobre o texto de partida.

Como se pode perceber, a avaliação da linguagem da obra publicada em alemão mostra-se ambígua e cheia de vieses particulares de leitura. A linguagem resenhada não é a da tradução, mas a do texto original. Isso deve à aceitação implícita de juízos colhidos a partir da crítica brasileira ou a partir da opinião de acadêmicos cuja análise incide no exame do texto de partida e não no da tradução de Meyer-Clason.

As bases de uma explicação para este fato podem repousar no fato de que a primeira edição de *Grande Sertão* na Alemanha ter vindo a lume feita apenas oito anos depois de sua publicação no Brasil, quando as publicações de Rosa ainda despertam, tanto positiva quanto negativamente, o entusiasmo dos críticos no Brasil. Não obstante, o impacto de sua linguagem particular ainda atordoava tanto os leitores laicos quanto os especializados. Desta forma, a crítica da Alemanha absorve estas opiniões e passa a desconsiderar a publicação alemã enquanto tradução, assumindo que as implicações tanto para o texto de chegada quanto para o de partida são os mesmos.

Há, entretanto, pelo menos sete artigos que apresentam o romance como uma tradução e, em cinco deles, o resultado é avaliado. De modo geral, a linguagem é considerada, senão experimental como nos demais textos, pelo menos ousada e de caráter vivificador.

Um outro artigo ainda identifica, segundo entende seu autor, os critérios para a tradução. Tais critérios, entretanto, ligam-se apenas à questão da linguagem, deixando de lado a consideração de outros aspectos.

Para exemplificar estas características, dois artigos apresentam citações de trechos do livro, vale dizer, trechos da tradução. Pelo até aqui exposto, isso revela pelo menos dois tipos de leitura: 1) a falta de clareza quanto ao que é crítica que remete ao texto de partida e o que é crítica que remete à tradução e 2) a aceitação e transposição dos critérios e categorias atribuídos ao texto de partida para o texto de chegada, desconsiderando quaisquer tipos de diferenças, o que significa considerar os dois textos absolutamente idênticos e equivalentes.

As resenhas também revelam uma variada gama de estereótipos associados ao conteúdo do romance. O sertão, por exemplo, é caracterizado como uma região perigosa, selvagem, cheia de violência e de miséria, povoada por bandidos e por bandos de ladrões. Em parte, tal caracterização faz jus à narrativa de Riobaldo. Entretanto, da maneira como é colocada nas resenhas, imagina-se um local onde a violência gratuita campeia. Também em parte, a suposição da presença de bandidos deriva da confusão entre jagunço, cangaceiro e ladrão.

Aventura é outra característica atribuída ao romance por pelo menos cinco autores. Este efeito pode ter sua origem na fusão do horizonte da obra, a partir da ação por ela veiculada, com a expectativa daquilo que o leitor alemão da época espera de um romance de ação, que é o seu horizonte. Em contraste com a produção literária alemã da época, da qual se tem exemplos representativos apresentados no capítulo II, o leitor certamente tende a fazer generalizações, avaliando a literatura de fora a partir de categorias pré-concebidas, tal como o romance de aventura<sup>6</sup>.

Outra opinião dirige a leitura a partir do que chama de exotismo. Os parâmetros que balizam este tipo de recepção encontram ressonância e justificativa nos estereótipos que se cristalizam na Alemanha acerca do Brasil e da América Latina, sobretudo desde o século XVI até meados do século XIX. Naturalmente, a palavra desnuda a existência superficial de idéias prontas usada para avaliar o romance, mas revela também, em sua leitura mais aprofundada, a percepção do outro pela diferença. Nesse sentido, o *exótico* aqui, pode ser tomado no seu sentido etimológico, que é o de algo estranho, não conhecido ou de fora.

No mais, há que se por em relevo, ainda, que oito artigos trazem informações errôneas ou equivocadas sobre o romance, como, por exemplo, a afirmação de que a ação transcorre no Nordeste do Brasil. A despeito das afinidades entre este espaço e o de Minas, e apesar de parte da narração se dar no sul da Bahia, a associação com o Nordeste é menos uma questão geográfica e mais de sensibilidade de percepção da cultura do outro.

---

<sup>6</sup> Este tópico, na possibilidade de haver maior número de documentos que lhe abordassem diretamente, seria um ótimo exemplo para se estudar a partir da perspectiva de instauração de um *círculo hermenêutico*, tal como postula e defende Gadamer.

O olhar alemão está treinado para se dirigir para a América Latina e para seus produtos, como obras literárias, a partir de categorizações que se formam lentamente no imaginário coletivo alemão e que enxergam apenas padrões, o que deixa passar detalhes. A visão político-sociologizante dos anos 60, não se pode negar, tem um papel importante na composição deste quadro. Se por um lado aumenta o conhecimento especializado sobre a América Latina, e a consciência da inteligência alemã se alarga nesse campo, por outro este processo pode provocar também o direcionamento de uma leitura que acaba por se tornar distorcida na mente do leitor menos informado, o qual tende a fundir a seu horizonte de expectativas elementos verdadeiros a fantasiosos das mais diferentes origens. Não é possível esquecer que a formulação de estereótipos no processo de leitura funda-se na necessidade de ficção do leitor e que este mesmo processo, numa reação cíclica, dá-lhe lastro.

Em muitos artigos o romance é apresentado a partir de uma aproximação com a literatura européia. Rosa é identificado com Thomas Mann (uma vez), Martin Walzer (uma vez), e Peter Handke (uma vez). Os motivos de cada associação, entretanto, divergem uns dos outros. Mann e Walzer são mencionados como baluartes da literatura alemã e emprestam, por este expediente, seu prestígio a Rosa. Handke certamente é suscitado mais graças às simetrias referentes à quebra da expectativa lingüística do leitor do que pela temática que desenvolve nesta época.

*Grande Sertão* é classificado em cinco artigos como Romance de Desenvolvimento (*Entwicklungsroman*). Este é um conceito que quase se sobrepõe ao de romance de formação (*Bildungsroman*). Trata-se de um tipo de romance rico em detalhes sobre as vivências, experiências e da dimensão psicológica das personagens, cuja personalidade se constrói no transcorrer de adversidades. Outro texto fala no romance como Romance Dialógico (*Unterhaltungsroman*), sem delongas na caracterização, fixando-se tão somente ao fato de a narrativa ser colocada na forma de um diálogo do narrador com um interlocutor-narratário.

Além dos autores alemães, a comparação mais freqüente é com James Joyce, não só pela via da transformação lingüística, mas sobretudo pela via da

revolução narrativa. Talvez ninguém mais do que Joyce, ao lado de Proust, represente o paradigma de renovação do romance no século XX, razão pela qual seu nome é evocado tantas vezes.

O romance é classificado como um épico ou como um romance de características épicas em nada menos do que nove artigos. Isso mostra, em primeiro lugar, que a sensibilidade do leitor alemão para perceber as características épicas do romance está aguçada, evidentemente em razão da importância desse tipo de texto dentro do seu repertório de leituras. Esta identificação mostra claramente haver um processo de reconhecimento do texto estranho a partir do seu pré-conhecimento, o que o levará, mais tarde, a redimensioná-lo. Em segundo lugar a percepção do épico em *Grande Sertão* mostra que esta característica, segundo consenso da crítica brasileira, intrínseca ao texto de partida é reconstruída no texto de chegada, em que pesem as possíveis diferenças de efeito que o sentido de *épico* pode causar no leitor brasileiro e no alemão.

Apenas um artigo distoa dos demais e considera a *passagem épica* do romance negativa. A característica a que o artigo se reporta diz respeito menos à caracterização de Riobaldo enquanto herói épico e mais à estrutura narrativa da obra enquanto forma romanesca.

Nessa perspectiva, Riobaldo apresenta-se com as características do que um autor chama de *herói positivo*. Com isso ele procura resgatar a possível classificação que leitores desatentos podem fazer por associarem Riobaldo a bandidos, levando a discussão mais para o âmbito da apreciação teórica da questão. Assim, Riobaldo não se apresenta como o herói do romance do século XX, mas como o herói problemático do romance do século XX que assume valores e exerce uma ética de herói medieval. Esta visão é corroborada por outros artigos que, por comparação, aproxima o código de ética dos jagunços do código de honra e de moral dos cavaleiros medievais.

O leitor está atento também à presença de similaridades e paralelismos com mitos europeus. Não passa despercebido ao leitor alemão que há uma relação arquetípica entre os mitos do velho continente e a construção da narrativa de Riobaldo. Este tipo de associação leva a um efeito catártico identificador que aproxima o leitor de seu objeto de leitura.

Desta forma, o que leva os autores das resenhas a aproximar o romance da literatura européia, sem dúvida, em primeiro plano, são as numerosas afinidades existentes entre a narrativa de Riobaldo e os textos europeus, seja por aproximação formal, seja por convergência temática. Entretanto, em segundo plano, porém de maior relevância para a presente análise, está o fato de que há, de fato, um fundo comum aos textos, que é o que, de fato, os aproxima. Tanto os antigos textos europeus quanto a narrativa de Riobaldo abordam questões que falam profundamente tanto ao leitor medieval, quanto ao brasileiro da década de 50 ou ao alemão da década de 60. Perpassa os textos uma discussão dos valores do homem e da real condição humana.

No mais, aqui, como em outros casos, a aproximação é promovida pela percepção do leitor que atualiza o texto que lê a partir de seu repertório, o qual, por sua vez, tem de passar também por um redimensionamento a partir do enfrentamento com o novo texto.

Dentre essas características todas, a que chama mais atenção são as que apontam diretamente para a existência na obra, de uma dimensão do caráter do sempre humano e universal. A maneira de compreender e sentir esta dimensão da obra manifesta-se considerando que o seu conteúdo se desenvolve de tal modo que há um apagamento das características regionalistas mais contundentes da obra para que, a partir delas, surja o sempre humano.

Dois artigos apresentam uma visão e interesse etnográfico. Isso significa que consideram que o romance é portador de um ou de vários aspectos sociais e culturais do Brasil e dos brasileiros, de modo específico, ou da América Latina e dos latino-americanos, de modo amplo.

Outra forma de perceber esta dimensão universal da obra é dar a ela uma dimensão ontológica, ou seja, assumir que *Grande Sertão* discute o ser humano e sua condição de homem enquanto tal e que a concepção das personagens revela uma natureza comum e inerente a todos os seres humanos. Desta forma, o romance promove um embate no nível da consciência pela qual se procura determinar as regras fundamentais válidas não só para Riobaldo e sua realidade, que para o alemão é a realidade brasileira ou latino-americana, a fim de, nesse processo, procurar o que possa aproveitar como seu. Desta forma, a

tradução oferece um caminho para se chegar à verdade universal que se esconde atrás da aparência do regional e do particular.

Complementando esta perspectiva, o tema do regionalismo é tratado dialeticamente a partir do binômio *regionalismo vs. mundo*, mostrando que quanto mais se mergulha no regional, mais se vai ao encontro o sempre humano e do ontologicamente válido.

Uma resenha fala, neste sentido, em contribuição para a *Weltliteratur*. Em princípio, a primeira leitura de poucos artigos indica que o termo é usado no sentido que o senso comum atribui a ele, qual seja, o de uma obra que ingressa para o cânon das obras-primas de uma literatura comum. Entretanto, a leitura acurada revela, quando isso não está declarado no texto, que o termo também aparece vinculado aos comentários acerca das características do romance que se ligam e que se prestam a discutir as questões inerentes ao ser humano. Este fato em especial mostra que o termo também está sendo usado na acepção goetheana do termo, já que ambas as formas de entender o termo não são mutuamente excludentes.

Também se fala do mito e do cosmo. Nesta proposição, se *cosmo* vale como sinônimo do elemento universal da obra, *mito* vale para uma esquematização, uma representação ilusória das questões importantes para o ser humano, tomada, portanto, enquanto esquema provisório, da história particular de Riobaldo. Não se trata, pois, de uma oposição na qual um conceito aponta para o universal e o outro para o particular tal como a proposição *regionalismo vs. mundo* pode deixar supor à primeira vista. Trata-se de uma dimensão abertamente universal e outra que faz do particular seu instrumento para alcançar a mesma dimensão universal.

Como se percebe, a recepção neste período dá grande ênfase às questões formais do romance, principalmente no que se refere à questão da linguagem, o que ocupa grande parte das resenhas. Isso se explica em parte pela falta de referências no sistema literário alemão de categorias que dessem conta de apresentar com clareza o romance ao público, visto que a obra é, nesta primeira fase, algo totalmente novo. Por outro lado, algumas tentativas aproximam-se da obra, estabelecendo pretensas ligações do romance com as tendências do realismo mágico, o que pode ser entendido, mas que não corresponde à realidade.

Não obstante, o sentido mais amplo da tradução e recepção de *Grande Sertão: Veredas* na Alemanha se dá, de fato, na busca da significação universal de sua narrativa.



#### 4.1.2- A recepção de 1987 - 1994

Não há dúvidas de que, nos anos 80, mais do que nos primeiros anos do período pós-guerra, as relações econômicas globais levam as editoras alemãs a se concentrarem no comportamento do leitor/consumidor, desenvolvendo estratégias específicas de marketing que visam acentuar seu gosto já natural e procuram, desta forma, assegurar um crescimento de vendas<sup>7</sup>. Também graças a isso, um volume maior de estudos críticos sobre a literatura brasileira aparece nos anos de 1990.

Como mencionado anteriormente, os textos relativos ao segundo período começam a ser publicados com a publicação da segunda edição de *Grande Sertão*, em 1987, e se estendem até a feira do livro de Frankfurt de 1994. A análise desta fase mostra, além da visão da época e de sua interação com o romance, quais são as variáveis que permanecem constantes na recepção da obra e quais se modificam com o tempo, o que leva à percepção das mudanças dos horizontes de expectativa do público alemão.

A maioria dos artigos inclui uma abordagem e análise sucinta da temática do romance. O recorte mais frequentemente aludido é a questão do *bem vs. mal*. A discussão não se dá de forma diferente do período anterior: sem referências ao Fausto e articulação no âmbito do pensamento cristão ocidental.

A pretensa metafísica do texto é, outra vez, sentida pelo leitor alemão. A narrativa é considerada portadora deste caráter tão peculiar às produções da literatura alemã consideradas em perspectiva diacrônica. O próprio Rosa considera que seu texto tem esta característica e que o leitor alemão está particularmente apto a percebê-la:

“Em três particularidades, pelo menos, o leitor alemão se diferencia do leitor norte-americano, com relação a um romance destes: 1) quanto

<sup>7</sup> Em 1981 existem na República Federal 2.044 editoras que publicam cerca de 67.176 títulos por ano, dos quais 18,5 % é a cifra que cabe à literatura (portanto 12.427,56 títulos). Neste mesmo ano a taxa de livros traduzidos para o alemão ocupa 10% do mercado, isto é, cerca de 6.7176 títulos dos quais 4.4784 (6,6%) títulos são vertidos a partir do inglês e 2.2392 (3,3%) a partir de outras línguas.

ao pensamento metafísico: 2) a visão mais minuciosa das paisagens, da natureza; 3) a poesia implícita. Creio que, quanto a estes três pontos, o alemão (assim como os escandinavos, etc.) reage de modo positivo; enquanto que, os norte-americanos, reagem mais para o meio-negativamente. Estou certo?”<sup>8</sup>

Neste trecho de uma carta de Rosa a Clason, o autor demonstra estar convencido não só que seu romance veicula uma característica metafísica, mas de que o leitor alemão vai reconhecê-la e interagir com ela. Isso de fato acontece, mas os registros de recepção não revelam que este aspecto tem grande peso no processo de recepção.

A questão da *realidade vs. irrealidade* é abordada em pelo menos um artigo deste período. A questão da representação fidedigna e verossímil da realidade, importante já nos anos 60 como ferramenta de crítica social, adquire novos contornos após a publicação das obras da escola do Novo Realismo, sobretudo, neste período, de Wallraff e da publicação de sua literatura-jornalismo de caráter engajado. O olhar do receptor está aguçado para sentir e perceber este tipo de representação da realidade. Ao se deparar com a narrativa de Riobaldo, o estranhamento do encontro leva-o a classificar o não verossímil da narrativa de Riobaldo de *irrealidade*.

O rio e sua simbologia são comentados. Entretanto, não há um aprofundamento real da questão e nem comparação com a simbologia dos rios na Europa, apesar de o São Francisco ter sido, diversas vezes, comparado ao Reno.

Apenas dois artigos trazem citações da obra, na tradução de Clason, para ilustrar a apresentação dos temas. Como no período da primeira edição, também agora não há qualquer menção ao fato de a oferta se tratar de uma tradução, o que também elimina a possibilidade de o leitor levantar questões sobre um possível cotejamento com o original.

A estrutura e esfera formal do romance é ainda percebida e anotada pelos leitores da década de 80. Dois artigos fazem referência à técnica narrativa de *Grande Sertão*, isto é, ao fato de se tratar de um romance em que o narrador se

---

<sup>8</sup>VERLANGIERI, Iná Valéria R. J. *Guimarães Rosa — Correspondência inédita com a tradutora Harriet de Onís*. Dissertação de mestrado. Araraquara. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. 1993. p. 29.

vale de um interlocutor com o qual interage. Há também menção ao fragmentarismo e subjetividade da organização dos eventos.

Outro o classifica como romance aberto. Esta observação em especial revela uma percepção interessante do leitor. Isso porque a sua afirmação mostra que ele apreendeu conscientemente os vazios textuais (Iser) e realizou sua concretização consciente do processo que transcorre.

Outro efeito leva o leitor a perceber a obra como *anti-romance*, isto é, como romance que desmonta a estrutura formal do romance típico, sobretudo, do século XIX tanto pela técnica narrativa quanto pela caracterização das personagens e abordagem dos temas.

Nesta segunda fase pode-se identificar ainda a presença da percepção e recepção da obra por meio do senso comum expressos na forma de formulação de estereótipos. O mais freqüente é o que caracteriza o romance como uma história de aventura ou portador de um caráter aventureiro.

A percepção dos embates entre os grupos de jagunços é entendida ainda como uma guerra de bandidos e de bandos. Não há sinais de ter havido uma incorporação de novos elementos ao horizonte de expectativa do leitor no que se refere a este tema.

Ademais, quatro artigos veiculam informações enganosas ou equivocadas acerca do sertão. Um autor se refere ao sertão, inclusive como um ambiente não-civilizado, certamente a partir de uma perspectiva que o contrapõe à Europa, ambiente dos recensores, e representação do ideal europeu de civilização.

Ainda nesta linha, outro artigo faz referência à existência de um certo *exotismo* na obra. Esta visão é a mesma desde os anos 60. Isso mostra que não houve evolução quanto à percepção deste aspecto, por um lado; por outro, entretanto, o fato de se tratar de apenas uma ocorrência mostra que esse tópico não se reveste de grande importância no âmbito da recepção.

Um documento revela o olhar e o interesse de cunho social de seu autor. Isso não chega a ser exatamente um anacronismo, mas não deixa de ser estranho que nos anos 80, quando a visão da literatura enquanto ferramenta de análise e crítica política e social já arrefeceu e apresenta sinais de esgotamento, que uma crítica ainda se refira a uma obra latino-americana nestes termos.

A apresentação do contexto original da obra, nesta fase, não apresenta uma mudança significativa. As referências utilizadas se prestam a considerar o texto a partir de seu contexto latino-americano e sua natureza latino-americana.

O que diminui sensivelmente é a associação da obra com o contexto literário brasileiro. Isso porque, nos anos 80, há uma maior consciência acerca das produções literárias brasileiras e de suas características convergentes e divergentes do restante do contexto literário latino-americano, especialmente após o desenvolvimento da literatura alemã que, nos anos 1970, parte para um movimento dialético dos elementos que caracterizam a politização e engajamento social na produção literária dos anos 1960 e de ingredientes de uma tentativa nova de subjetivação. A nova subjetividade, como foi chamada esta tendência, traz, portanto, um relaxamento e uma distância das ações políticas abertas. A produção literária, a partir de então, aproxima-se mais do horizonte desta última e não se desenvolve sem dificuldades.

Apesar da evolução em relação ao conhecimento da literatura brasileira na Alemanha a partir dos anos 60 e 70, a formulação de uma opinião alemã concreta e de contornos definidos sobre essa literatura fora dos meios acadêmicos especializados ainda não pode ser delineada. Desta forma, resta à crítica veicular acerca de *Grande Sertão* conceitos tomados a partir da crítica literária brasileira, o que é declarado em apenas três documentos.

Entretanto, os avanços no conhecimento das especificidades da literatura brasileira, apesar de mínima<sup>9</sup>, servem para diminuir a idéia latente, presente para muitos leitores, de que Rosa se enquadra no programa do Realismo Mágico. *Grande Sertão* em especial, é relativizado e separado deste contexto. No que interessa mais de perto à sua recepção na Alemanha, também suas ligações com a Europa são relativizadas. Isso demonstra a percepção de que não se trata apenas de uma mera relação de descendência de estilo ou de técnicas, mas de que se trata de um parentesco de outra ordem. O que se percebe e leva a este

---

<sup>9</sup> Não se pode esquecer que a feira do livro de Frankfurt de 1976 tem como tema a América Latina. Uma vez mais, porém, a ênfase incide na América hispânica, cristalizando de uma maneira quase definitiva a associação dos dois conceitos, o que, para o Brasil, significaria exclusão, senão total, pelo menos parcial.

reenquadramento é a percepção, talvez inconsciente, de que há, tanto na obra de Rosa quanto na tradição européia que lhe serve de fonte um fundo comum.

Em dois casos, estas questões são ilustradas com citações do próprio Rosa. A esta altura, suas formulações acerca da natureza de sua obra já são clássicas e de certo modo canonizadas pela crítica. As citações são tomadas da entrevista cedida a Lorenz em Gênova. Outro aspecto deste expediente é mostrar, além da obra, que se trata da produção de u autor de grande capacidade literária, o que sugere que também a obra em si o seja.

Persiste a associação com autores europeus nesta fase. Aos nomes que são referência para a comparação nos anos 60, isto é, Thomas Mann e James Joyce, acrescentam-se, de língua alemã, Franz Kafka, Robert Musil e Herman Broch. Autores de outras nacionalidades são também incluídos: Faulkner, Pirandello, Huckly, Unamuno e Conrad.

Rosa tem sua narrativa aproximada pela maioria dos documentos sobretudo a Joyce, Prout, Thomas Mann e Faulkner, dos quais sua técnica narrativa é considerada herdeira. Neste ponto é possível perceber uma certa hierarquização de literaturas, que situa a literatura européia como modelo para Rosa. Isso é verdade em parte, porque o romance de Rosa tem de fato pontos de convergência com a literatura européia e esta é também fonte para sua lírica narrativa. Entretanto, como visto no capítulo III, a tradução alemã acentua os contornos desta relação de diversas maneiras, por meio de referências diretas ou indiretas no correr da narrativa. Os dois exemplos concretos deste procedimento têm-se na referência à peça de Schiller e ao *Der abendteuer Simplicissimus*, de Grimmelshausen. Este último, inclusive, é reconhecido e mencionado em um dos artigos<sup>10</sup>.

Um outro modo de considerar esta questão de derivação da literatura européia está no fato de que as leituras de Rosa chamam a atenção do autor de um artigo. Além de este procedimento desnudar exatamente para que tipo de referência o leitor alemão está sensibilizado, mostra também que as relações arquetípicas reconhecidas não estão nos modernos, com os quais Rosa mantém

<sup>10</sup> Não se descarta também, entretanto, que esta relação implícita tenha surgido graças à aproximação da narrativa de *Grande Sertão* com o tema da viagem, como estudado, e com as características que levam muitos críticos a classificar a obra como um romance de desenvolvimento ou um *Bildungsroman*.

relações de afinidade formais e lingüísticas, mas em autores de um cânone europeu mais amplo. Assim são citados Virgílio, Cervantes, Quevedo e Tirso de Molina.

Por outro lado, há um artigo que reconhece as particularidades e especificidades do texto de *Grande Sertão* e o distingue particularmente da narrativa de Joyce.

Ao contrário do que seria de se esperar, não há, pelo menos por parte da crítica, comparações com o *Faust* ou com o elemento fáustico, com exceção de duas ocorrências. No primeiro caso, isso demonstra que a tradução e recepção da obra na Alemanha se constroem dentro da perspectiva clara que distingue Riobaldo de Fausto, o que nem sempre está claro para o brasileiro. No segundo, com referência é direta a Goethe e a Marlowe fica claro o reconhecimento das similaridades. Se Riobaldo não é o Fausto sertanejo, em que pesem aqui as diferentes opiniões sobre o assunto, não se lhe pode negar que ele, no particularismo de sua experiência com o diabo — ou com o mal —, tem inquietações que poderiam perfeitamente ser de Fausto. O contrário também é verdadeiro. Por este viés é que se pode perceber a identificação de ambos e, em seguida, perceber que as preocupações de ambos são estendíveis à reflexão da natureza do homem.

Além da aproximação com autores europeus, de modo geral, e com alemães, de modo específico, há um artigo que considera que a obra tem características que correspondem a expectativas do sistema literário alemão especificamente, tais como a natureza abstrata do tratamento de seus temas principais.

No que se refere à apreensão da natureza, se na primeira fase ela é percebida dentro de uma configuração cuja variação se dá dentro dos limites do positivo e do negativo e, portanto, sua comunicação com o leitor vista pela perspectiva de um estranhamento, neste período a comunicação se faz pelo efeito de identificação associativa, pois a referência à natureza é feita sempre em comparação à estepe européia. Não se pode deixar de assinalar que, na Alemanha, mesmo a estepe corresponde à imagem de uma vegetação estrangeira, já que ela é mais comum mais no norte da Europa e Ásia. A aproximação entre a paisagem européia e a sertaneja se dá pela escassez de vegetação pela baixa umidade do ar.

o que a qualifica a seu propósito ilustrativo. Entretanto, por ser típicas de climas frios, pode haver distorções de interpretação.

A aproximação ocorre também pelo reconhecimento de elementos da literatura e da cultura europeia no romance. Novamente o caráter épico é entendido como um traço fundamental presente na obra. Deste ponto de vista, a narrativa de Riobaldo se aproxima do *Ulisses* de Homero, por exemplo. Nestes textos o herói representa as aspirações e ideais da sua comunidade. É Hegel quem afirmar que

“é como totalidade original que o poema épico constitui a Saga, o Livro, a Bíblia de um povo. Todas as nações grandes e importantes possuem livros deste género, que são absolutamente os primeiros entre todos e nos quais se encontra expresso o espírito original. Assim, estes monumentos constituem a verdadeira base sobre a qual repousa a consciência de um povo (...)”<sup>11</sup>.

Mais adiante, assevera:

“Se a ingênua consciência de um povo se exprime pela primeira vez, na epopéia propriamente dita, o verdadeiro poema épico pertence essencialmente a essa época intermédia em que um povo, saído de sua ingenuidade e sentindo o seu espírito despertar, se pôde a criar um mundo que lhe seja próprio e no qual se sente à vontade”<sup>12</sup>.

Com estas palavras, Hegel, de certo modo, abre um flanco que permite aproximar, pelo menos parcialmente, as epopéias gregas e o *Grande Sertão*. Nas primeiras existe uma tentativa evidente de afirmação de identidade de um povo, a afirmação de um passado comum e glorioso que leva as pessoas a um sentimento de unidade. No segundo, não há este objetivo, mas o particularismo de sua natureza adquire um *status* mais abrangente — universal — também pelo processo da leitura identificadora. É justamente por isso que há documentos que associam diretamente o romance com as sagas germânicas e com a *Odisséia* homérica.

<sup>11</sup>HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: poesia*. trad. Álvaro Ribeiro. [s.l.]: Guimarães Editores, 1980. p. 170-1.

<sup>12</sup>Idem. p. 172.

A associação de Riobaldo com o herói épico se dá de maneira dupla. Os heróis gregos agem segundo valores intuitivos de honra e moral e o medieval obedece a um código de honra que tem o valor de lei. Riobaldo não é nem uma coisa, muito menos outra, mas mantém os traços básicos característicos, que levam à sua identificação enquanto herói épico.

Um texto faz alusões a Alexandre Magno e a Heródoto. O primeiro aparece como o grande arquétipo do herói épico. Como ponto de convergência da figura histórica e de Riobaldo há também a questão do homossexualismo latente do primeiro<sup>13</sup> e do caráter de sua existência ter adquirido contornos de lenda dentro do imaginário ocidental com o tempo. O Segundo é referido graças à sua capacidade narrativa e por ser o arquétipo do registro histórico.

Duas ocorrências fazem referência às gestas, textos que narram feitos guerreiros e servem para compor uma versão popular da história de uma comunidade. Estas narrativas tornam-se modelos de valores morais, dos valores da fé cristã e dos ideais de bravura, levando seus heróis a alcançarem uma enorme popularização e aproximando o público de um ideal comum de justiça e fé religiosa, do mesmo modo como Riobaldo entende sua missão de jagunço. Em tais textos sobressaem-se, principalmente<sup>14</sup>, os atos de intrepidez dos cavaleiros<sup>14</sup>.

Um autor percebe a dimensão de tragédia que existe na estruturação do romance. Todos os elementos estão presentes: Riobaldo torna-se, no âmbito da jagunçagem, um grande homem e o seu *pathos* emerge do engano (*hermatia*) em relação, sobretudo, à condição ambígua da sexualidade de Diadorim. Quanto à ação é possível assinalar também uma peripécia (*peripeteia*), que começa com a Morte de Joca Ramiro e o reconhecimento (*anagnorisis*), quando Riobaldo

<sup>13</sup> Este tópico representa, entretanto, uma leitura moderna de uma expressão antiga da sexualidade do homem grego.

<sup>14</sup> dentre as quais as mais importantes são: *Chanson de Rolland* (Canção de Rolland), *Chanson de Guillaume* (Canção de Guillaume), *Chanson de Gormont et Isembart* (Canção de Gormont e Isembart). Destas, talvez a mais conhecida seja a *Chanson de Rolland*, que narra o massacre das tropas de Carlos Magno — cuja direção está sob a responsabilidade de seu sobrinho, o valoroso Rolland — numa emboscada preparada pelos inimigos sarracenos com a colaboração de um traidor. Um fato a ser enfatizado pela sua importância no papel de elemento fomentador das canções de gesta é o de que, com a formação e estabilização das cortes, há também a formação de um público consumidor potencial interessado nas histórias de bravos heróis, os quais, assim como o público, têm sempre origem na nobreza.



descobre que Diadorim é mulher. Estes elementos estimulam o repertório do leitor de forma a interagir com ele.

O reconhecimento com a tragédia é particularmente interessante, pois contrariamente às assertivas de Platão, Aristóteles considera que a *mimesis* trágica não copia a aparência do mundo, mas a representa de maneira que dá a realidade em si forma e significado. Desta forma, tanto a tragédia quanto o *Grande Sertao*, aceitando as similaridades de ambos, apontam para o universal e não para o particular, mas a partir dele. A poesia, afirma Aristóteles, é assunto mais sério que a história porque assume dimensões universais enquanto a história mantém-se no nível no particular.

Uma ocorrência do mito da Idade do Ouro. Mais do que a mera metáfora da representação do *locus amoenus*, trata-se da atribuição ao romance de valores do mito, e do proveito que a retroação catártica que esta identificação pode produzir.

A ocorrência compara o romance de Rosa às pinturas de Goya para ilustrar a mesma forma de representação subjacente à obra de ambos: a representação subjetiva da realidade objetiva.

Assim, delineia-se pouco a pouco um novo quadro de um antigo tema. isot é, a questão da universalidade de *Grande Sertao*. Cinco artigos, ao todos, empregam este termo específico para defini-la. Apesar de estar muito próxima da recepção dos anos 60, as resenhas dos anos 80 registram novas nuances, o que é muito significativo.

Cinco texto falam do estado original *Urstand* do mundo e fazem referência aos mitos. Este conceito deve ser interpretado aqui como uma narrativa de significação simbólica e coletiva, que subsiste diacronicamente e que formula uma explicação de algum aspecto da natureza humana.

Talvez a opinião que marque mais contundentemente o reconhecimento da existência de uma dimensão universal no *Grande Sertao* seja a existência de um artigo identifica os valores do romance não em seus aspectos formais e lingüísticos, mas na abertura da obra para mundo.

A dimensão do mítico e do lendário é assinalado também nas resenhas dos anos 80. Além do mito, a nova associação que se impõe ao texto de *Grande Sertao* é a da lenda. Para o enfoque aqui desenvolvido, este viés é interessante, já

que enquanto uma narração de caráter extraordinário ou sobrenatural, a lenda veicula sempre fatos que ganham uma dimensão específica no imaginário popular, também pela concorrência de um caráter literário e poético, como no caso dos contos-de-fada, por exemplo. Por definir-se no âmbito da coletividade, a lenda vale como uma representação abstrata e simplificada — e que se estende à todos os seres humanos — de fenômenos concretos. Assim também é entendida a narrativa de Riobaldo. Neste caso, a aceitação da existência desse microcosmo riobaldiano implica na aceitação de que ele representa o macrocosmo humano em sua dimensão mais ampla, no qual ele também, o leitor, está incluído. Desta forma é que a narrativa de Riobaldo passa a valer por uma representação (*Darstellung*) simbólica do homem.

Não é surpresa alguma, portanto, que duas resenhas considerem o romance um exemplo e um modelo para a humanidade e um espelho dos acontecimentos do mundo, na medida em que a sua história pode ser a história de qualquer pessoa, em qualquer lugar. Uma outra forma de expressar este viés de leitura há em outro artigo, que afirma que a narrativa de *Grande Sertao* serve de bastidor para a representação do homem (*Menschenbild*).

Outra faceta deste aspecto da recepção encontra-se no reconhecimento de que a obra tem um caráter universal por sua *indole artística*, isto é, por empregar elementos ditados pelo *Zeitgeist* que sugere aos autores daquele tempo a mesma — ou semelhante — estética autoral.

A porta de entrada pela qual estas características se incorporam ao horizonte do leitor alemão está em seu próprio sistema de referências. A sensibilidade para estas questões acerca da validade universal do texto de *Grande Sertao* leva-o a questionar a obra e a si mesmo a partir de uma ótica existencialista, sobretudo nas palavras de Martin Heidegger e Jean-Paul Sartre. Em pelo menos duas resenhas os recensores encontram a discussão do *Dasein* do ser humano nas palavras sertanejas de Riobaldo.

Em duas ocasiões, os autores encontram o *Dasein* do homem nas palavras sertanejas transmutadas em valores germânicos a partir do sertão de Minas e a partir de Riobaldo.

Considerando uma recepção efetuada nestes moldes, é evidente que a obra, nesta segunda fase, é olhada a partir da perspectiva de categorias da *Weltliteratur*.

#### 4.1.3- Recepção no meio acadêmico alemão

Nos anos 70, o interesse dos alemães pela literatura brasileira arrefece e não desperta muito o interesse dos escritores alemães<sup>15</sup> e dos acadêmicos<sup>16</sup> à exceção de uns poucos. Neste contexto, a recepção das obras de Guimarães Rosa restringe-se mais aos círculos letrados.

Com a exceção da publicação de *Miguelins Kindheit*, em 1970, somente em 1978 volta-se a publicar um texto de Rosa na Alemanha, o que se dá em publica uma antologia de Wolfgang Eitel<sup>17</sup>. Não se trata, entretanto, de uma tradução nova, mas de uma republicação.

Atualmente não há muitos títulos disponíveis da literatura brasileira para compra direta nas livrarias alemãs<sup>18</sup>. Embora constem de catálogos, é necessário fazer o pedido da obra à editora. Entretanto, obras como *Grande Sertao* já não constam mais da oferta ao público.

<sup>15</sup> A persistência na América Latina enquanto tema literário releva-se ainda em textos, como os de Hubert Fichte que, através da sua poesia étnica, na qual reúne seu estilo direto com temas polêmicos, transforma a discussão da década anterior em um debate de proporções ontológicas. Exemplo é seu romance autobiográfico *Ensaio sobre a puberdade*, de 1974. cf. FICHTE, Hubert, *Versuch über die Pubertät*. Apesar disso tudo, surge uma tensão dialética desta nova tendência com a com um persistente grau de politização da literatura dos anos 60, a qual se ocupa também das representações política e literária contra armamento nuclear e com protestos sociais, como os trabalhistas.

<sup>16</sup> No cenário acadêmico surge um número maior de trabalhos cujo objeto é a literatura brasileira. Diferentemente do início do século XX, agora os estudos ocupam-se de obras e autores individuais, além de temas específicos. Dieter Woll escreve um trabalho sobre Machado de Assis: WOLL, Dieter, *Machado de Assis: die Entwicklung seines erzählerischen Werks*, Braunschweig: Georg Westermann, 1972. Heinz Willi Wittschieer estuda Antônio Vieira: WITTSCHIER, Heinz Willi, *Antônio Vieiras Pestpredigt: kritischer Text und Kommentar*, Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1973. (Portugiesische Forschungen der Görresgesellschaft: III, 2); Erhard Engler, em 1975, estuda Euclides da Cunha: ENGLER, Erhard, *Euclides da Cunha: ein geistiger Vorkämpfer für die nationale Unabhängigkeit Brasiliens*. Tese de Doutorado. Rostock: Fakultät für Geisteswissenschaften, 1975. Apesar destes avanços, a marginalização da literatura brasileira se faz notar em publicações tais como, por exemplo, *Materialien zur lateinamerikanischen Literatur* de Mechtild Strusfeld, de 1976, no qual o Brasil encontra-se completamente excluído.

<sup>17</sup> EITEL, Wolfgang (Hrg.), *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart: Kröner, 1978.

<sup>18</sup> Durante o verão alemão de 2002 percorremos as mais importantes livrarias, inclusive especializadas em América-latina, realizando uma pesquisa exploratória dos títulos da literatura brasileira, em particular Guimarães Rosa, disponíveis para compra direta em importantes centros, dentre os quais: Berlin, Dresden Leipzig, Erfurt, Köln, Frankfurt, Heidelberg, München e Zürich. Infelizmente, não há no mercado oferta regular, com exceção de livros de Paulo Coelho (sem considerar aqui a natureza de seu trabalho). Entretanto, há a possibilidade de requisitar a compra por catálogos, um sistema que é eficiente e toma poucos dias.

A presença quase inexpressiva de autores brasileiros nas livrarias alemãs, hoje, faz-se acompanhar de um desconhecimento, mesmo da parte de estudantes de romanística, da composição e evolução geral da literatura brasileira. As bibliotecas das universidades e institutos que oferecem a oportunidade de pesquisá-la têm, geralmente, um acervo razoavelmente atualizado no caso das literaturas hispano-americanas, o que não acontece em absoluto com a literatura brasileira, que encontra na defasagem de livros e de títulos recentes um grande obstáculo ao estabelecimento de seu estudo.

#### 4.4- Discussão final

Diferentes *Weltanschauungen* produzem diferentes concepções do que seja traduzir e ler, tradução e os valores de fidelidade (literariedade). Por essa perspectiva, e lembrando a lição de Jauß, o que em determinada época é considerado legítimo pode ser repudiado em outra época. Isso nos abre também a perspectiva de considerar, em recorte sincrônico, as diferenças entre culturas de países diferentes.

Há uma forma de controle ideológico através da manipulação dos vazios textuais, o que se transforma, em último caso, em uma apropriação do sentido. Nesta linha de pensamento, uma importante constatação deriva da leitura das resenhas. Na maioria delas os autores não resenham sempre exatamente o texto traduzido, mas mesclam características do texto de partida com os de chegada. Não se estabelece, portanto, para o leitor, uma diferença clara para o leitor do que se trata do texto original e do que se trata do texto traduzido.

Tal fato, entretanto, deriva em parte da falta de clareza do próprio crítico a respeito da natureza híbrida do seu objeto de análise. Desta forma, sobrepondo e fundindo ambos os textos, eles se tornam uma unidade, a que se pode chamar de *meta-texto*, e que é, em primeira instância, a referência do crítico e dos leitores. Assim, ao criticar esse meta-texto, o crítico realiza uma análise limitadora, por um lado, mas por outro descortina um caminho para entender melhor o funcionamento do processo de recepção de *Grande Sertão*.

Isso suscita a dúvida de se as resenhas refletem legitimamente a recepção da tradução na Alemanha. Mesmo que a crítica alemã se oriente eventualmente, como um eco, a partir da crítica desenvolvida no Brasil e que as considerações nela veiculadas digam muito mais respeito das características da obra em língua portuguesa do que seu texto vertido para o alemão, ainda assim esses textos são reveladores na medida em que revelam não uma concepção estética prévia acerca do texto, mas uma estética que emerge a partir do enfrentamento do leitor e do texto e as condições em que este embate acontece. Esta constatação abre a possibilidade de também o tradutor ter incorporado

elementos desse horizonte e redimensionando aqueles que, presentes no texto em português, atendem a esta expectativa, ampliando a abertura universalizante já presente no texto de partida.

A tradução de um texto como o de Rosa, do ponto de vista da recepção, exige sensibilidade lingüística do tradutor, profundo conhecimento etimológico tanto do português quanto das línguas para a qual se traduz, conhecimento das peculiaridades do sertão de Minas e do momento histórico em que a narrativa transcorre, conhecimento de sua própria história a fim de promover efeitos catárticos pretendidos pelo leitor implícito. Porém, a análise contrastiva do texto em alemão e em italiano da tradução de *Grande Sertão: Veredas*, em cotejo com o texto em português, mostra que, na Alemanha, Rosa não é o autor da linguagem revigorada e transformada como acontece no texto de partida. Desta forma, seu valor deve repousar em outras características.

É evidente que a literatura européia está presente no texto de *Grande Sertão* não só pelas relações implícitas previstas pelo próprio leitor implícito do texto de partida, mas também pelas novas relações formuladas pela tradução. É possível identificar no texto traduzido traços fundamentais da identidade cultural não só européia, da *paideia* grega ou da *humanitas* latina, dos textos arquetípicos da cultura clássica como a epopéia, a tragédia e a comédia ou de recortes a partir da visão do mito e do logos, da filosofia e da metafísica

“A palavra alemã *Bildung* (formação, configuração) é a que designa de modo mais intuitivo a essência da educação no sentido grego e platônico. Contém ao mesmo tempo a configuração artística e plástica, e a imagem, ‘idéia’, ou ‘tipo’ normativo que se descobre na intimidade do artista. Em todo lugar onde esta idéia reaparece mais tarde na História, ela é uma herança dos Gregos, e aparece sempre que o espírito humano abandona a idéia de um adestramento em função de fins exteriores e reflete na essência própria da educação”<sup>19</sup>.

A aproximação de *Grande Sertão*, sobretudo aos textos épicos, não se dá apenas do ponto de vista do seu conteúdo, mas sobretudo devido à existência de similaridades entre as condições que propiciam o surgimento de um e de outro.

<sup>19</sup> JAEGER, Werner W. Introdução: Lugar dos Gregos na história da educação. In: *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p.1-20. Citação pp. 13-4.

Por outro lado, quanto aos arquétipos universais na tradução alemã de *Grande Sertão: Veredas* o familiar se torna estranho, o estranho familiar num processo especular, tal como conceberam os românticos, também o universal é suscitado, o que leva ao conceito de *Weltliteratur* de Goethe. Nesse sentido, Carvalhal assinala:

“Neste contexto, as relações entre ‘universalismo’ e ‘particularismo’, centrais à reflexão comparatista, tendem a uma redefinição, não ficando reduzidas mais à simples oposição entre os termos, que seria indicativa de uma mútua exclusão. Na verdade, é a configuração do mundo como um espaço ‘global’ que permite que as ‘diferenças’ se constituam como ‘diferenças’ e sejam percebidas como tal. Dessa maneira, os vários particularismos não estariam em posição antagônica entre si, mas coexistiriam na totalidade criada.

É o que Ernesto Laclau, professor de Ciências Políticas da Universidade de Essex, Inglaterra, examina em *Emancipación y diferencia* (1996). Segundo ele, uma ‘identidade diferencial’ só se constituiria plenamente pela integração a um dado contexto regido por princípios universais compartilhados, pois, como diz, ‘o universal emerge a partir do particular, não como um princípio subjacente que explicaria o particular, mas como um horizonte incompleto que sutura uma identidade particular deslocada.

[...]

O que se deduz da leitura de sua obra é que haverá uma permanente assimetria nas relações de dependência e de interação por meio as quais se articulam o particular e o universal. Trata-se de um verdadeiro paradoxo, porque a uma ‘lógica da diferença’ – que procura legitimar o diferencial – se agrega uma ‘lógica da equivalência’ – que, embora sem expressar nenhuma unidade, regula as relações das diferenças entre si quando elas convergem para reivindicações comuns. Além disso, conforme ele ressalta, ‘toda articulação é ‘contingente’ e estará submetida a processos contraditórios de contextualização e descontextualização.’<sup>20</sup>

Rosa foi traduzido na Alemanha naquele momento não apenas por suas características universais, tal como amplamente postulado (tal como o Fausto), mas porque o que de seu a ser traduzido (uma traduzibilidade latente e intrínseca e em devir, à espera de sua concretização) encontra uma Alemanha na “idade” ou “época”, para usar a terminologia de Goethe, para a plena realização de um

<sup>20</sup> CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura Comparada e Globalização. In: \_\_\_\_\_. *O próprio e o alheio: ensaios de Literatura Comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003. p. 61-3. A obra sobre a qual a autora parte em suas ponderações é LACLAU, Ernesto. *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Compañía Editora espasa Calpe, 1996.



comércio intenso entre estas duas instâncias culturais. É nesta convergência do caminho para a tradução oferecido pela obra e neste diálogo instaurado perceptível na recepção da obra na Alemanha, que se apreende o verdadeiro valor universal ou universalizante da obra literária.

Desta forma, o tradutor procura responder à pergunta que se impõe ao texto e que só lhe pertence em sentido amplo.

## CONCLUSÃO

A principal questão aberta por este trabalho, isto é, a recepção da tradução alemã de *Grande Sertão: Veredas* da perspectiva da *Weltliteratur* goetheana se define a partir da tensão dialética entre o leitor alemão e o texto, da descoberta da tradição literária universal a partir do mergulho profundo na tradição literária do sertão.

Universal é um termo que, aqui, descreve, em primeiro lugar, o reconhecimento de sua alteridade a partir do não-eu e a procura no outro de valores intrínsecos que possam ser apropriado como um valor próprio e, em segundo lugar, a potencialização de todas as literaturas nacionais em valores arquetípicos.

Para dar conta dessa discussão, o presente trabalho ancora-se principalmente na Estética da Recepção. Seus pressupostos são discutidos a partir de suas raízes formalistas e estruturalistas, focando-se os conceitos retomados e aproveitados por Jauß e Iser. Assim é que de Gadamer aproveita-se a conceituação do próprio processo hermenêutico em si e de como ele se desenvolve ligado a uma cultura, tradições e normas, além das idéias de *pré-conceito* (*Vor-urteil*) e de *circulo hermenêutico*, ambas utilizadas nas análises dos capítulos III e IV. De Ingarden ficam as noções da leitura enquanto concretização, dos diferentes aspectos do texto e dos pontos de indeterminação do texto. Mukařovský contribui com o conceito que, segundo afirma, leva o objeto artístico a se transformar em objeto estético, que varia no tempo e gera manifestações de aceitação e de rejeição. Isso fica particularmente claro na análise contrastiva entre o primeiro e o segundo período de publicações de resenhas sobre o *Grande Sertão* na Alemanha. Finalmente, Vodička acrescenta a concepção eminentemente semiótica do objeto artístico.

Esta apresentação, além de considerar em perspectiva diacrônica o engendramento da Estética da Recepção permite discutir amplamente os seus mais importantes conceitos. Desta forma, as sete teses de Jauß surgem como desenvolvimento natural de um longo processo histórico e teórico. Iser, baseado em Jauß e em seus precursores, formula os conceitos dicotômicos de leitor externo e leitor implícito, *horizonte explícito X horizonte implícito*, retomado, mais tarde, por Zilly em sua formulação de *tradutor implícito*. Ele fala ainda em *imaginário* do

leitor e de relações não-formuladas. Todos estes conceitos são fundamentais para a discussão e argumentação dos capítulos III e IV.

O horizonte explícito e o horizonte tradutório da obra são tomados do exame diacrônico da recepção da literatura brasileira na Alemanha, mesmo considerada a partir de e praticamente sufocada pela associação com os demais escritores latino-americanos.

Como visto, o interesse inicial não se engendra a partir de obras literárias, mas da necessidade de organizar formalmente um quadro de referências ao qual a literatura brasileira pudesse responder, isto é, os esforços voltam-se para a história da literatura. Mesmo nesse campo as publicações são esparsas.

Contudo, o cenário literário do pós-guerra, sobretudo na década de 60, reordena este horizonte, permitindo que a antes desmerecida literatura latino-americana seja, agora, vista com interesse e atenção. Esta mudança de expectativa, responsável em primeiro plano pela mudança do sentido da recepção das obras, liga-se a questões extra-literárias tal como o engajamento político e a discussão do Terceiro Mundo.

Outros elementos do horizonte explícito analisados é a produção alemã do período, com a consideração de autores e críticos tais como Enzensberger, Peter Handke, Günter Lorenz Dieter Reichardt, Leo Pollman Ronald Daus, autores ligados ao *Dortmunder Gruppe 61*, sobretudo Günter Wallraff. Também é apresentada o conjunto de publicações da editora Kiepenheuer & Witsch como forma de recortar os interesses específicos dos leitores dessa editora em particular. Isso dá, em certa medida, a dimensão da expectativa estética do público leitor na Alemanha à época da publicação de *Grande Sertão*.

Entretanto, por se tratar, neste estudo, da investigação da recepção de um texto traduzido, cumpre saber qual interesse e cooperação possíveis pode haver entre uma análise literária e uma tradução e sua respectiva análise.

O elo que mais evidentemente se levanta para responder a estas indagações, no caso específico da tradução alemã de *Grande Sertão: Veredas* é a idéia da *Weltliteratur* goetheana, segundo a qual a permeabilidade que se estabelece entre as obras de seu rol, sobretudo pelo expediente da tradução, não só permite uma cooperação entre os processos literários e os tradutológicos, como

também, em seu objetivo mais específico, promove o livre intercâmbio literário entre as diferentes tradições literárias, o que leva, ulteriormente, à formação de uma tradição universal, a *Weltliteratur*.

A presença de textos traduzidos em um sistema literário possibilita a existência de apropriações dos elementos oferecidos por eles. Nunca é demais lembrar, entretanto, que o termo *apropriação* não é — nem deve ser — entendido aqui com contornos etnocêntricos.

Por um lado, essas ponderações, além de darem lastro à argumentação desenvolvida, contribui também para justificar parcialmente o recorte escolhido para a verificação da tese proposta, por outro, entretanto, não oferece sozinho a ligação necessária entre literatura e tradução de maneira suficiente, pelo menos do ponto de vista dos estudos literários.

Uma resposta satisfatória é dada pelos poetas românticos alemães da primeira fase, dentre os quais Novalis e seu fragmento. A aproximação da poesia e do processo da tradução fica muito evidente, inclusive pela própria natureza de ambos no que diz respeito à índole de eterna incompletude, isto é, tanto a poesia quanto a tradução estão condenadas a nunca estarem acabadas e sempre em constante reavaliação.

Assim, se a tradução encontra, pela *Weltliteratur* e da poesia progressiva, um caminho eficaz com para dialogar com a literatura, o modelo de Berman para a análise de tradução fornece uma via de acesso para a concretização deste projeto.

Os procedimentos são claros e simples. Trata-se da busca de partes nos textos de partida e de chegada das passagens com bons e maus exemplos de tradução e a busca da posição tradutória do tradutor. Esta investigação conduz às conclusões seguintes: Clason assume seus limites com o português e define sua experiência como parâmetro mínimo dentro do qual ele trabalha; seu *moto* é *traduzir é conviver*, o que define seu trabalho como de base intuitiva e espelhada na literatura canônica internacional; que ele considera seu trabalho como um ato de recriação literária segundo princípios que ele chama de congenialidade e a conlingualidade.

Assim aparece o tradutor implícito de Zilly, uma das faces do leitor implícito de Iser: o texto de Rosa apela ao repertório da literatura universal de

Clason, através da interação do texto com a imaginação do tradutor. Daí também deriva o projeto de tradução de Clason para o romance de Rosa. Lingüisticamente, o tradutor prefere manter-se ligado ao registro formal supra-regional: o *Hochdeutsch*.

Mais adiante, quando se compara este projeto com o que Clason efetivamente realiza, pode-se perceber que ele segue de perto estas diretrizes principais. Entretanto, apesar de bons resultados ocasionais, a tradução não flui de modo uniforme do começo ao fim, dando a impressão de que há cortes e mudanças de estilo, como se fossem pessoas diferentes a traduzir o livro do meio ao começo e do meio ao fim.

A confrontação dos elementos tomados a partir do texto de partida leva em consideração as ponderações de Berman sobre a definição de tradutibilidade que, para este autor, está ligado à questão da legibilidade e, por extensão, acrescenta-se aí também *receptibilidade*. A existência desta característica já implica em tradutibilidade e vice-versa. Entretanto, esta análise não pode circunscrever e permanecer fechada à questão da consideração da língua, pois a tradutibilidade, ainda segundo Berman, não repousa apenas na tensão das línguas, mas destas com a obra literária. Isso fica claro na análise do capítulo III, que não prescinde da análise lingüística, mas foca-se na questão da articulação, desmontagem e aglutinação dos elementos de interesse da análise literária.

Isso fica facilitado, inclusive, pelo cotejo com a tradução italiana porque revela o que é necessidade específica das línguas, o que é necessidade específica da obra e o que é livre escolha dos tradutores.

Com isso procura-se esclarecer que a obra *Grande Sertao*, num movimento dialético, apropria-se e refunde elementos da tradição literária do sertão, dando-lhes um caráter universal, no primeiro sentido em que esta palavra foi acima definida e, ao mesmo tempo, oferece à tradição universal elementos novos e que passam a integrá-la, isto é, vai se transformar em um arquétipo, o que responde ao segundo sentido de universalidade tal como definido no capítulo I.

Finalmente, a última tarefa deste trabalho na perseguição da dimensão do universal a partir do mergulho no absolutamente particular está em verificar se

isso se evidencia no registro da recepção da obra na Alemanha. Para isso analisam-se as resenhas de jornal, sobretudo.

Constata-se a existência de, pelo menos, duas fases. Uma que vai de 1964 a 1968 e outra que vai de 1987 a 1994. Há diferenças significativas em alguns aspectos da recepção, outros permanecem inalterados. Entretanto, em relação a este aspecto, é possível perceber que, em primeiro lugar, as resenhas, de modo geral e razoavelmente uniforme, consideram a obra a partir de um ponto de vista positivo; em segundo lugar, a configuração, a partir do regionalismo brasileiro, não é, sozinho, o fator responsável por esta recepção da tradução de *Grande Sertão: Veredas* na Alemanha, tal como a consideram as resenhas lá publicadas. Isso leva à conclusão de que há a formação de um quadro complexo no qual uma caracterização simplista do Brasil como país exótico não justifica a contento tal efeito. A introdução de *Grande Sertão*, obra com traços de um regionalismo próprio e cheio de referências intrínsecas à cultura brasileira *lato sensu* e à de Minas, *stricto sensu*, apesar das informações difusas e dos diferentes horizontes sócio-históricos e culturais consegue penetrar no mercado editorial e no repertório do leitor alemão, consideradas as variáveis e proporções deste caso específico.

Neste sentido, a tradução alemã de *Grande Sertão: Veredas* carrega em seu bojo a perspectiva de um intercâmbio entre o particular e o universal, entre a tradição peculiar do sertão e as demandas do espírito humano, entre o caráter do micro e do macro-cosmo transformado esteticamente em representação simbólica do estado de ser humano.

A interpretação de *Grande Sertão* é feita a partir de um horizonte histórico e literário diverso. Isto influencia diretamente o processo de leitura, formação e identificação de sentidos que são, na ótica do leitor, inerentes à própria obra. Por outro lado, considerando que são os vazios significativos do texto que evocam essas relações, que neste trabalho são chamadas de implícitas, se não se pode chamá-la de inerente, pelo menos estão latentes.

Esta recepção desencadeia um processo de identificação e estranhamento catárticos que transformam a procura de sentidos numa busca no outro, da tradição literária do sertão um sentido que possa aproveitar como seu.

Isso quer dizer que as tradições encontram-se na recepção da obra, passa a ser sua reproposta ou, em outras palavras, uma passagem que conduz à obra, o

ponto de encontro de tradições diferentes: a tradição do sertão e a tradição literária universal.

Esta relação intrínseca e inversamente proporcional do particular e do universal, isto é, quanto mais se mergulha no particular mais se alcança a dimensão do universal, fica evidente e adquire contornos mais claros durante o processo da tradução e da recepção literária. Assim, este trabalho pretende ser apenas uma contribuição para a discussão mais ampla do tema e da problemática que ele traz.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## 1- FONTES PRIMÁRIAS:

- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 2.ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.
- . *Grande Sertao*. trad. Curt Meyer-Clason. Köln, Kiepenheuer & Witsch Verlag, 1964.

## 2- FONTES SECUNDÁRIAS: DOCUMENTOS DA RECEPÇÃO DE GRANDE SERTAO NA ALEMANHA UTILIZADOS NESTE TRABALHO:

- AMADO, Jorge. J. G. Rosas Stellung in der brasilianischen Literatur. In: *Die Kiepe* n. 2. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1964.
- BILLER, Maxim. Vergiß den Wilden Westen: Auch Brasilien hat einen Ort mythischer Abenteuer. In: *Männer Vogue*. N. 7. jul-87.
- BOLLE, Willi. Guimarães Rosa — “Artigo de Exportação”. In: *Humboldt*. 1974. v. 14, n. 30. p. 93-9.
- BOUNDY, François. Grande Sertao. In: *Neue Zürcher Zeitung*. 5 out. 1964.
- Brasilien-Epos Grande Sertão wieder aufgelegt. In: *dpa*. 30-jun-1987.
- BRI João Guimarães Rosa: Grande Sertão. In: *Literaturreport 87*. Stuttgart: Verband Verleger und Buchhändler.
- BRIESEMEISTER, Dietrich (Org.). *Brasilianische Literatur der Zeit der Militärherrschaft (1964 - 1984)*. Frankfurt a/M: Vervuert, 1992.
- BRUNN, Albert von. *Moderne brasilianische Literatur: (1960 - 1990): Essays zu neuen Werken brasilianischer Autoren*. Mettingen: Brasilienkunde Verlag, 1997.
- Der Rio São Francisco, der in den Sertão, [...]. sem imprenta.
- DERSCHAU, Christoph. Was ich gerade lese. In: *Stern*. 15-abr-87.
- DURÃES, Fani Schiffer. *Riobaldo und Faust: Untersuchung zum Faust-Mythos bei João Guimarães Rosa*. Bonn, Romantisch Verlag, 1996.
- E.B. Brasilien-Epos neu aufgelegt. In: *Kölner Rundschau*. 01-ago-1987. *Frankfurter Buchmesse*. sem imprenta.
- FRANZBACH, Martin. João Guimarães Rosa. In: EITEL, Wolfgang. *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart*. Stuttgart: Kröner, 1978. pp. 156-69.
- FROSCH, Friedrich. Jenseits von Gut und Böse. In: *Falkner*. 10/1994.
- G. STR. João Guimarães Rosa: Grande Sertão. In: *Deutsche Post*. 20-set-1987.
- GHOSTA, M. *Der Mut, naïve zu sein*. National-Zeitung Basel, Nr. 460. 5 out. 1968.
- Grande Sertão. In: *Ulm*. 06-nov-87.
- HAHN, Hans, Heinz. João Guimarães Rosa: Grande Sertão. In: *Bücherschau. Zeitschrift für Betriebs- und Gewerkschaftsbüchereien*. Wien. N. 96, jul-set. 1987.

- \_\_\_\_\_. Bandenkrieg in der Sertão. In: *Neue AZI - Wiener Tageblatt*. 13-mai-87.  
Hauptwerk der modernen brasilianischen Literatur. In: *Mittelbayrische Zeitung*.  
Regensburg. 09-mai-1987.
- HERBST, Uwe. Die Empfehlung des Buchhändlers. In: *Hamburger Abendblatt*.  
26-fev-88.
- Hiepenheuer & Witsch. João Guimarães Rosa: Grande Sertão. In: *Das gute Buch*  
– *Lesezirkel Bücherdienst*. N. 6. 1987.
- J.S. Die Begegnung mit dem Bösen. In: *Kursbuch*. Bremen. jul-1987.
- Katonale Kommission für Gemeinde- und Schulbibliotheken. Rosa, João  
Guimarães. Grande Sertão. *Treffpunkt Bibliothek. Nachrichten, Berichte,*  
*Besprechungen*. Zürich. N. 3. 1987.
- KLEIN, Lene. *Der Sohn des Sertão*. Berlin: Neues Leben Verlag, 1978.
- KROLOW, Karl. Brasilianische Tropen-Saga. In: *Süddeutsche Zeitung*. 17 set.  
1964.
- KÜMMEL, Peter. Verloren in Grande Sertão. In: *Stuttgarter Nachrichten –*  
*Messebeilage*. 05-out-94.
- KÜPPER, Klaus. *Bibliografie der brasilianischen Literatur. Prosa, Lyrik, Essay*  
*und Drama in deutscher Übersetzung*. Frankfurt a/M: Teo Ferrer de  
Mesquita, 1994.
- LIND, Georg Rudolf. Das Arkadien der Angst. In: *Stuttgarter Zeitung Nr. 147*. 29  
jun. 1968.
- \_\_\_\_\_. Regionalismo e universalismo na obra de João Guimarães Rosa. In:  
*Humboldt*. 1971. v. 11, n. 23. pp. 55-8.
- \_\_\_\_\_. Regionalismus und Universalismus im Werk João Guimarães Rosas. In:  
*Germanisch-Romanisch Monatschrift*. Heidelberg, Bd. 21 (52), 1971, fasc.  
3, p. 327-43.
- LOETSCHER, Hugo. *Im Sertão: eine brasilianische Begegnung*. Zürich: TA-  
Media, 2000.
- LORENZ, Günter W. "A terceira margem do rio" de João Guimarães Rosa. In:  
*Humboldt*. 1968. v. 8, n. 18. p. 86.
- \_\_\_\_\_. Ein Welt in ihrem Urzustand. In: *Die Welt*. 17 set. 1964. suppl. lit.
- \_\_\_\_\_. Grande Sertão: das grandiose Epos des Landes Brasiliens. In: *Die Kiepe*.  
Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1964. n. 3.
- \_\_\_\_\_. Legenden aus der Steppenwelt Brasiliens. In: *Die Welt*. 04 jul. 1968.
- LORENZ, Günter W. Romances modernos brasileiros em alemão. In: *Humboldt*.  
1966. v. 6, n. 14. pp. 93-6.
- MEYER-CLASON, Curt. A grande aventura de traduzir: os Gerais que a  
Alemanha entende, o Rosa que a palavra recria. In: *Jornal do Brasil*. 19 jun.  
1971.
- \_\_\_\_\_. *Die Menschen sterben nicht, sie werden verzaubert*. München, R. Piper  
Verlag, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Ertens die Freiheit*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 1978.
- \_\_\_\_\_. In memoriam. In: *Humboldt*. 1968.
- \_\_\_\_\_. Übersetzungsprobleme bei João Guimarães Rosas "Grande Sertão: Veredas".  
In: *Humboldt*. 1964. v. 4, n. 10. pp. 96-7.
- \_\_\_\_\_. Vorwort. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana: Erzählungszyklus*. Köln:  
Kiepenheuer & Witsch, [s.d.]. pp. 9-23.

- MEYER-KOEKEN, Klaus. *Die illusion von Oralität im brasilianischen Roman: Zur Simulation realer Sprachsituationen in drei 'mündlichen erzählten Lebensgeschichten'*. Köln: Gabriele Klein Verlag, 1990.
- MINWEGEN/REDAKTION. Rosa. João Guimarães Grande Sertão. In: *Büchereinrichtungen*. Salzburg: N. 11. 1988.
- \_\_\_\_\_. Rosa, João Guimarães: Grande Sertão. *Das neue Buch*. jun-87.
- MÜNCHSCHWANDER, Martin. *Grande Sertão: Veredas — Form und Figur: Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln*. Köln: Universität zu Köln, 1972.
- N.J. Brasilien: Saga vom Braven Banditen. In: *Deutsches Blatt*. 12-mai-88.
- NEUDERT, Georg. Rosa, Guimarães João Grande Sertão. In: *Erwachsenenbildung in Österreich*. Wien: N. 33. 1987.
- Nützliche Bücherkiste. In: *Neue Post*. N. 41/2. out. 87.
- RADLMAIER, Steffen. Magische Weltsicht. In: *Nürnberger Nachrichten*. 05-out-94.
- RAUSSE, Andrea. João Guimarães Rosa Grande Sertão. In: *GIG*. Meinster/Osnabrück. out/1994.
- ROSENFELD, Werner. Guimarães Rosa und die deutsche Kultur. In: *Staden Jahrbuch*. São Paulo. V. 21/22 (1973/74). pp. 21-33.
- RÖSSNER, Michael. 'Literatura fantástica' in Brasilien? Die phantastische Kurzerzählung bei João Guimarães Rosa. In: *Canticum Ibericum*. Frankfurt a/M: 1991. pp. 244-56.
- SCHMIDT, Aurel. Der Mythos des Sertão. In: *Basler Zeitung*. 12-set-87.
- \_\_\_\_\_. Rosinen eines eher mittelmäßigen Herbsts. In: *Bücher Pich*. N. 31. 1987.
- SCHWADERER, Richard. Tradition und Innovation in João Guimarães Rosas Roman 'Grande Sertão: Veredas'. In: *Iberomania*. Tübingen, n. 12 (1980). pp. 155-74.
- SERRA, Tânia R. C. A 'viagem de Riobaldo Tatarana. In: *Lusorama*. Frankfurt a/M. n. 29 (1996). pp 48-53.
- SPERBER, Georg Bernard. Presença da Literatura Brasileira em Frankfurt. In: *Humboldt*. 1995. v. 37, n. 70. p. 15-7.
- STRAUSFELD, Mechtild. *Brasilianische Literatur* Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1984.
- THUSWALDNER, Anton. Das Leben ist ein gefährliches Geschäft. In: *Salzburger Nachrichten*. Salzburg. 01/10/1994.
- VOGELGESANG, Fritz. Belimbeleza und die Banditen von Minas Gerais. In: *Stuttgarter Zeitung*. 17 out. 1964.
- WITSCH, Joseph. Begegnung mit J. G. Rosa. In: *Die Kiepe*. Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1964. n° 2.
- WORWEG, Heinrich. Form is Aufrichtigkeit. In: *Die Welt*. 12 out. 1964.
- \_\_\_\_\_. Ich bin ein Fakir. In: *Die Kiepe*. Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1964. n° 3.

### 3- LITERATURA SOBRE GUIMARÃES ROSA:

- ADRIANO, Carlos. A angústia das inaptações. In: *Cult 43: Revista brasileira de literatura*. São Paulo: Lemos Editorial & Gráficos, 2001. pp. 61-3.
- AGUIAR, Flávio. Veredas Comuns. In: *Bravo*. São Paulo. jun 2000, n. 45. pp. 57-9.
- ANER, Margarida. O tema fáustico em Thomas Mann e Guimarães Rosa. In: *Correio do Povo*. Porto Alegre, 29 nov. 1969.
- ARRIGUCCI Jr, David. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: PIZARRO, A. (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina/ Editora da Unicamp, 1995.v.3.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Romance e experiência em Guimarães Rosa. In: *Novos Estudos*. CEBRAP, nº 40, novembro de 1994.
- ARROJO, Rosemary. Literariness and the desire for untranslability: some reflections on "Grande Sertão: Veredas". In: *TextconText*. Heidelberg: Julius Groos Verlag, 1990. v. 5, n. 2, pp. 75-81.
- ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em "Grande Sertão: Veredas"*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- \_\_\_\_\_. Riobaldo e Fausto. In: *Folha da Tarde*. São Paulo, 27 dez. 1964.
- BARBOSA, Fábio Luís Chiqueto. *A imagem do sertão na tradução alemã de Grande Sertão: Veredas*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: FFLCH/USP, 1999.
- BOLLE, Willi. *Fórmula e Fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BRANDÃO, R. O. O mito épico na ficção brasileira. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, 34: 139-48, 1992.
- BRASIL, Assis. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.
- BUSSOLOTTI, Maria A. F. Marcondes. *Proposta de Edição da Correspondência entre João Guimarães Rosa e seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason (23 de janeiro de 1958 a 27 de agosto de 1967)*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: FFLCH/USP, 1997.
- CAMACHO, Fernando. Entrevista com João Guimarães Rosa. In: *Humboldt*. 1978. v. 18, n. 37. pp. 42-53.
- CANDIDO, Antônio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1977.
- CASTELLO, José. As aldeias resistentes. In: *Bravo*. São Paulo. jun 2000, n 45. pp. 52-6.
- CORREIA FILHO, João. Rememorações de seu Zito. In: *Cult 43*. São Paulo: Lemos Editorial & Gráficos, 2001. pp. 50-5.
- COUTINHO, Afrânio (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. Coleção Fortuna Crítica.
- COUTINHO, Eduardo. Sertão: um conceito múltiplo em 'Grande Sertão: Veredas'. In: \_\_\_\_\_. *Em busca da terceira margem: ensaio sobre o 'Grande Sertão: Veredas'*. Salvador: Casa de Jorge Amado, 1993. pp. 15-30.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- ELIAS, Maria Cristina. Os não-lugares de Rosa. In: *Cult 43*. São Paulo: Lemos Editorial & Gráficos, 2001. pp. 48-9.

- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- GARBUGLIO, José Carlos. O fato épico e outros fatos. In: *Literatura e realidade brasileira*. São Paulo: Conselho Estadual de Literatura, 1970.
- \_\_\_\_\_. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.
- HERNAO RESTREPO, Darío. Grande Sertão: Veredas: os dilemas fáusticos do progresso no interior do sertão. In: \_\_\_\_\_. *O fáustico na nova narrativa latino-americana*.
- LEITE, Dante Moreira. Grande Sertão: Veredas & A ficção de Guimarães Rosa. In: *O Amor Romântico e Outros Temas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Hucitec, 1987.
- LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.
- LIMA, Deise Dantas. *Encenações do Brasil rural em Guimarães Rosa*. Niterói: EdUFF, 2001.
- LIMA, Luiz Costa. O sertão e o mundo: termos da vida. In: \_\_\_\_\_. *Por que literatura?* Petrópolis: Vozes, 1969.
- LLERAS, Gabriela Hofmann-Ortega. *Die produktive Rezeption von Thomas Manns Doktor Faustus: Einzeltextanalysen zu Joao Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Michel Tournier und Danièle Sallenave*. Heidelberg: Winter, 1995.
- LOPES, Paulo César Carneiro. *Utopia Cristã, Sertão Mineiro*. Petrópolis, Vozes, 1977.
- MARTINS, Wilson. Um novo regionalismo: Guimarães Rosa. In: *Humboldt*. 1965. v. 5, n. 12. p. 26-7.
- MEGALE, Heitor. Grande Sertão: Veredas: uma narrativa que retoma traços de *A demanda do Santo Graal*. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo. v. 41 1996: 37-49.
- MELO E SOUZA, Ronald de. *Ficção e verdade. Diálogo e catarse em 'Grande Sertão: Veredas'*. Brasília: Clube de Poesia, 1978.
- MEYER-CLASON, Curt. A tradução ou O encontro procurado. *Revista de Estudos Brasileiros*. São Paulo, IEB/USP, 1966.
- \_\_\_\_\_. Guimarães Rosa e a língua alemã. In: ADONIAS FILHO et al. *Guimarães Rosa*. Lisboa: Instituto Luso Brasileiro, 1969.
- MORAIS, Márcia Marques de. *A travessia dos fantasmas: leitura e psicanálise em Grande Sertão: Veredas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- NEVES, Sheila Grecco de Oliveira. *Brasis-Brasília: o vôo parado da modernidade: Leituras de Guimarães Rosa*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: FFLCH/USP, 2000.
- OLVIEDO, Ollie Olympo. *The reception of the Faust motive in Latin American literature: archetypal transformation in works by Estanislao del Campo, João Guimarães Rosa, Carlos Fuentes*. Nova York: Univ. Diss., 1987.
- PACHECO, Ana Paula. História, psique e metalinguagem em Guimarães Rosa. In: *Cult 43*. São Paulo: Lemos Editorial & Gráficos, 2001. 42-7.
- PASSOS, Cleusa Rios P. Desenredos em Guimarães Rosa. In: *Cult 43*. São Paulo: Lemos Editorial & Gráficos, 2001. pp. 56-9.
- PEREIRA DA COSTA, Dalila L. *Duas epopéias das Américas: 'Moby Dick' e 'Grande Sertão: Veredas' ou O problema do mal*. Porto: Lello & Irmãos, 1974.

- PINTO, Edith Pimentel (Org.). *O escritor enfrenta a língua*. São Paulo: FFLCH/USP, 1994.
- REGINA, Silvia La. *Sagarana em italiano: minha experiência de tradutora*. In: *Tradutologia*. Peacere: n 5, mai-ago, 2000. pp. 31-43.
- REVISTA USP: *Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa*. São Paulo: Coordenadoria de Comunicação Social/USP. (dez/jan/fev 1997-98). n° 36.
- SCHWARZ, Roberto. 'Grande Sertão' e 'Dr. Faustus'. In: *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 28-36.
- Scripta*. Revista do programa de pós-graduação em letras e Centro de estudos afro-brasileiros da Puc Minas. Belo Horizonte: PUC/MG, 2 sem 1998. v. 2, n. 3.
- SOETHE, Paulo Astor. *Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg e Grande Sertão: Veredas*. (Tese de Doutorado). São Paulo: FFLCH/USP, 1999.
- STRAUSFELD, Mechtild (Org.). *Brasilianische Literatur*. 1. ed. Frankfurt a/Main: Suhrkamp, 1984.
- THEOBALDO, Carlos & BITTENCOURT, Ercilia. *Dois visões: Guimarães Rosa & Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2000.

#### 4- LITERATURA TEÓRICA:

- AMMANN, Margret. Das bekannte Bild einer fremden Kultur: ein Textvergleich. In: *TextconText*. Heidelberg: Julius Groos Verlag, 1993. v. 8, n. 1/2. pp.63-79.
- ARRIGUCCI JR., David. *América Latina: palavra, literatura e cultura*. v. 03 (Vanguarda e Modernidade), 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec/Editora da UnB, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e de Estética*. 4. ed. trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: HUCITEC/Ed. da UNESP, 1998.
- BARBOSA, João Alexandre. Envoi: A tradução como resgate. In: ??????. pp. 155-9.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *Literatura Comparada: teoria e prática*. Porto Alegre: Sagra/ D.C. Luzzatto, 1996.
- BLEICH, David. *Literature and self-Awareness: critical questions and emotional responses*. New York: Harper and Row, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Subjective criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- BUTLER, Eliza Marian. *The tyranny of Greece over Germany*. Boston: Beacon Press, 1958.
- CAMPOS Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- \_\_\_\_\_. A transgermanização de Euclides: uma abordagem preliminar. In: *Revista USP*, n. 20. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993-94.

- \_\_\_\_\_. Da tradução como criação e como crítica. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem: Ensaios de teoria e crítica literária*. Petrópolis, Vozes, 1967.
- CHEVALIER & GHEERBRAND. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- COELHO, Jacinto Prado et al. *Problemática da leitura*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980.
- DALLENDACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: *Intertextualidades: Poétique n° 27*. trad. Clara Crablé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.
- DAUS, Ronald. Literatura latino-americana no exílio europeu. In: *Humboldt*. 1985. v. 25, n. 50. p. 30-40.
- DELILLE, Karl H. *Problemas da tradução literária*. Coimbra: Almedina, 1986.
- DORNBUSCH, Cláudia Sibylle. *Aspectos interculturais da recepção de Thomas Mann no Brasil*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (USP), 1992.
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Leitura do texto literário (Lector in fabula)*. Lisboa: Editorial Presença, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Einzelheiten I: Bewußtseins-Industrie*. Frankfurt a/M: Suhrkamp Verlag, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Einzelheiten II: Poesie und Politik*. Frankfurt a/M: Suhrkamp Verlag, s/d.
- EXNER, Richard. Die Heldin als Held und der Held als Heldin. Androgynie als Umgehung oder Lösung eines Konfliktes. In: PAULSEN, Wolfgang (Org.). *Die Frau als Heldin und Autorin: neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur*. Bern: A. Francke, 1979. pp. 17-54.
- FELÍCIO, Vera Lúcia. *A imaginação simbólica*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1994.
- FISCH, Stanley E. Interpreting "Interpreting the *Variorum*". In: *Critical Inquiry* 3. 1976. pp. 191-96.
- \_\_\_\_\_. Interpreting the *Variorum*. In: *Critical Inquiry* 2. 1976. pp. 465-85.
- \_\_\_\_\_. Literature and the reader: affective stylistics. In: \_\_\_\_\_. *Self-consuming artefacts*. Berkeley: University of California Press, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Surprised by sin: the reader in "Paradise Lost"*. New York: St. Martin's Press, 1967.
- FLORY, Suely Fadul Villibor. *Texto, contexto e metatexto. O papel catalizador do leitor no discurso ficcional de José Saramago e David Mourão-Ferreira*. Tese de Livre-docência. Assis: Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 1994.
- FROTA, Maria Paula. *A singularidade na escritora tradutora*. Campinas: Pontes, 2000.
- GARDT, Andreas. Übersetzen und interkulturelle Germanistik: ein Kongreßbericht und Beitrag zur Diskussion. In: *TextconText*. Heidelberg: Julius Groos Verlag, 1988. v. 1, n. 3. pp. 1-31.
- GENETTE, Gérard. *Introduction à l'Archetexte*. Paris: Ed. du Seuil, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Structures mentales et création culturelle*. Paris: Editions Anthropos, 1970.
- GERIGHAUSEN, J. & SEEL, P. (Org.). *Interkulturelle Kommunikation und Fremdverstehen*. München: Goethe Institut, 1983.



- GRAUOVÁ, Sarka. Machado de Assis na Mitteleuropa. In: *D.O. Leitura*. São Paulo, mar 2001. pp. 28-31.
- GRIMM, Gunter. *Rezeptionsgeschichte*. München: Fink (UTB), 1977.
- HABERLY, David T. *Three sad races*. Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- HAUBRICH, Walter. A América Latina através de binóculos. In: *Humboldt*. 1997. v. 39, n. 74. p. 14-6.
- HEUPEL, Carl. O sertão e os motivos de paisagem na literatura ocidental. In: *Humboldt*. 1965. v. 5, n. 12. p. 22-5.
- HOHENDAHL, Peter Uwe. Introduction to Reception Aesthetics. In: *New German Critique* 4. n. 10. 1977. pp. 29-63.
- HÖLLERER, Walter et al. *Sprache im technischen Zeitalter: Übersetzung: Forschung, Vermarktung, Rezeption*. Berlin: Aufbau Verlag GmbH, 1994.
- HUSSERL, E. *Experience and judgment: investigations in a genealogy of Logic*. trad. James S. Churchill & Karl Ameriks. Evanston: III Northwestern University Press, 1973.
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. trad. Albin E. Beau et al. Lisboa: Caloustre-Gulbenkian, 1973.
- ISER, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Wilhelm Fink, 1976.
- \_\_\_\_\_. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999. v. I e II.
- \_\_\_\_\_. *The implied reader*. 5. ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. The reading process: a phenomenological approach. In: *New literary history* 3. 1972. pp. 279-99.
- JAUSS, Hans R. *Pour une Esthétique de la Réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz GmbH, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1965. pp. 150-97.
- KOHUT, Karl. Para além do realismo mágico: pesquisa da literatura latino-americana na Alemanha. In: *Humboldt*. 1992. v. 33, n. 65. p. 79-82.
- KOLLER, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1983.
- KÖPF, Gehard & POPP, Helmut (Org.). *Erzählen 1*. München: R. Oldenbourg, 1978.
- KRUSCHE, Dietrich & WIERLACHER A. (Org.). *Hermeneutik der Fremde*. München: Iudicium, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Literatur und Fremde*. München: Iudicium, 1985.
- LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- LINK, Hannelore. *Rezeptionsforschung*. Stuttgart: Kohlhammer, 1980.
- LORENZ, Günter W. *Lateinamerika — Stimmen eines Kontinents*. Tübingen: Horst Erdmann Verlag, 1973.

- MACHADO, Maria Helena Marcondes. *Problemas da tradução poética e sua prática em textos de Baudelaire*. Dissertação de Mestrado: São Paulo: PUC, 1977.
- MARTINEZ, Bonate Felip. La Estética de la Reception. In: *Dispositio*. v. IV, 10, 1979.
- MATUSSCHE, Petra (Org.). *Wie verstehen wir Fremdes?* München: Goethe Institut, 1989.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. *Romance de Formação em perspectiva histórica: O Tambor de Lata de Günter Grass*. São Paulo: Ateliê, 1999.
- MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê, 1998.
- MEYER-CLASON, Curt (Org.). *Lateinamerikaner über Europa*. 1. ed. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1987.
- MOREIRA, Maria Eunice. A visão europeia sobre a literatura brasileira. In: *Miscelânea*. Assis: Faculdade de Ciências e Letras, 1998. v. 03. pp. 53-65.
- OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de Literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.
- RÖHLER, Petra & CAMPOS, José Anibal. Toda uma cultura a transmitir. In: *Humboldt*. 1998. v. 40, n. 77. pp. 8-9.
- SCHNELL, Ralf. *Die Literatur der Bundesrepublik: Autoren, Geschichte, Literaturbetrieb*. Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1986.
- SIEFKEN, Heinrich. *Thomas Mann, Goethe. „Ideal der Deutschheit“: Spiegelungen 1893 – 1949*. München: W. Fink, 1981.
- SIGNORINI, Inês (Org.). *Lingua(gem) e identidade*. Campinas: Mercado das Letras/FAPESP/UNICAMP, 1998.
- STAUT, Lea Mara. *A recepção da obra machadiana na França: um estudo crítico-estilístico das traduções de quatro romances*. (Tese de Doutorado). São Paulo: FFLCH/USP, 1991.
- STEMPEL, Wolf Dieter. Aspects Génériques de la Réception. In: *Poétique*. n. 39, 1979.
- STIERLE, Karlheinz. Réception et fiction. In: *Poétique*. n. 39, 1979.
- STRICH, Fritz. *Goethe und die Weltliteratur*. Bern: Francke Verlag, 1957.
- SULEIMAN, Susan. Introduction: Varieties of audience: oriented criticism. In: \_\_\_\_\_. *The reader in the text*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- TODOROV, Izvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Ed. du Seuil, 1970.
- WARNING, Rainer (Org.). *Rezeptionsästhetik*. München: Wilhelm Fink (UTB), 1988.
- WATT, Ian. trad. Mário Pontes. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- WEINRICH, Harald. *Literatur für Leser*. Stuttgart: Kohlhammer, 1971.
- WHITE, Leslie. *O conceito de Sistemas Culturais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- WIERLACHER, Alois (Org.). *Das Fremde und das Eigene: Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik*. München: I
- WILLEMART, Philippe. *A pequena letra em teoria literária*. São Paulo: Annablume, 1997.
- WILLEMSEN, August. *Het woord als gedicht, het boek als de wereld*. Mimeo obtido na Editora Kiepenheuer & Witsch em janeiro de 1996. sine imprenta. pp. 529-62.

- WITTE, Heidrun. *Die Kulturkompetenz des Translators: Theoretisch-abstrakter Begriff oder realisierbares Konzept?* In: *TextconText*. Heidelberg: Julius Groos Verlag, 1987. v. 2, n. 2/3. pp. 109-36.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.
- ZILLY, Berthold. Um depoimento brasileiro para a história universal. Traduzibilidade e atualidade de Euclides da Cunha. In: *Humboldt*, v. 38, n° 72. Bonn: Inter Nationes, 1996. p. 8-16.

## 5- LITERATURA SUPLEMENTAR:

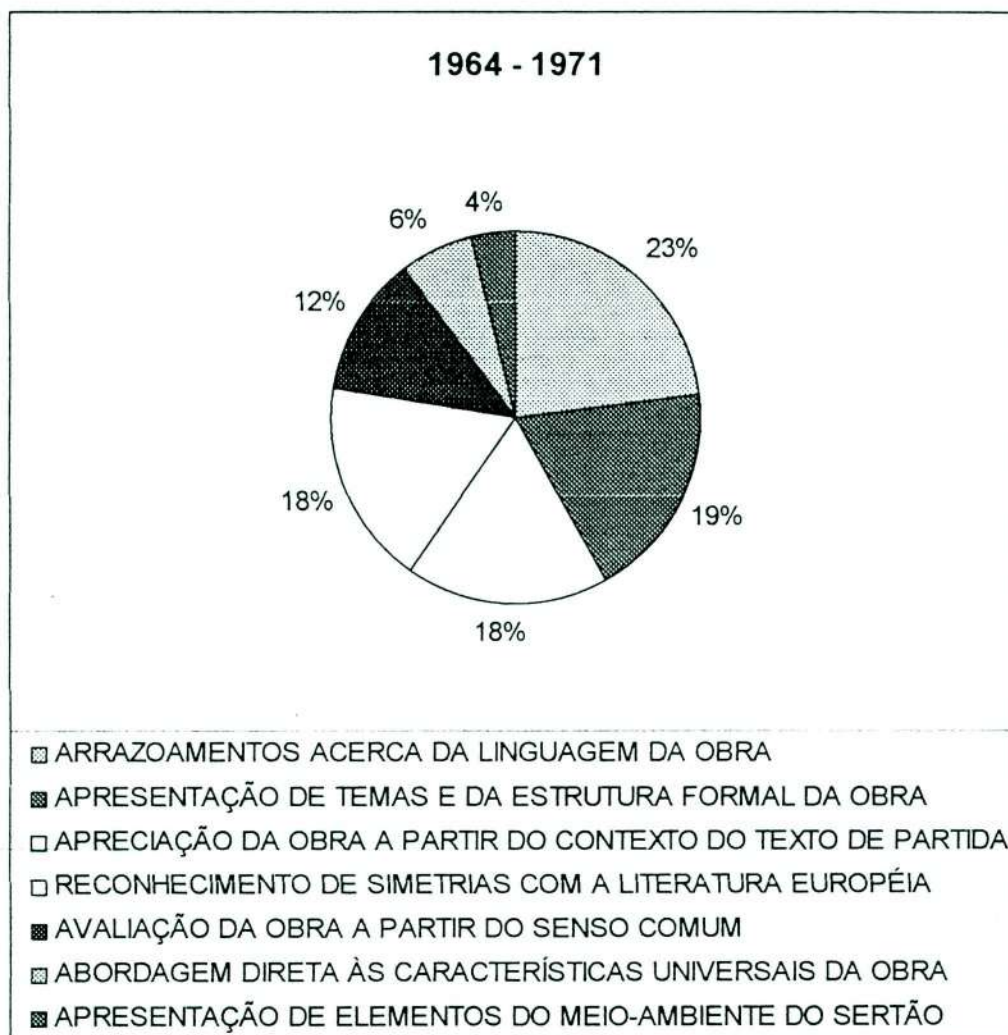
- BADER, Wolfgang. Metafísica y trabajo: los alemanes em la literatura brasileña. In: *Humboldt* 27/87. Bonn. 1986. pp. 49-59.
- BENSE, Max. Brasilianische Intelligenz. In: *Humboldt*. 1965. v. 5, n. 12. pp. 100-2.
- BRIESEMEISTER, Dietrich. Die Rezeption der brasilianischen Literatur in den deusprachigen Ländern. In: *Lateinamerika-Studien* 13 1. München: Fink, 1983. 165-92.
- CUNHA, Euclides da. *Krieg im Sertão*. trad. Berthold Zilly. 1. ed. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1994.
- DAUS, Ronald. Quadros da realidade: a nova literatura latino-americana. In: *Humboldt*. 1984. v. 24, n. 48. pp. 12-9.
- ENGLER, Erhard. *Jorge Amado: der Magier aus Bahia*. München: Text und Kritik Verlag, 1992.
- GELLHAUS, Axel. "Estranha proximidade". In: *Humboldt*. 1998. v. 40, n. 77. pp. 2-3.
- HAUBRICH, Walter. A Alemanha descobre a literatura da América Latina. In: *Humboldt*. 1983. v. 24, n. 46. pp. 31-40.
- LIND, Georg Rudolf. João Cabral de Melo Neto: Modelo dum poeta objectivo. In: *Humboldt*. 1970. v. 10, n. 21. pp. 25-31.
- METTMANN, Walter. A literatura brasileira na Alemanha. In: *II Colóquio de Estudos Teuto-brasileiros*. Recife: Editora Universitária. 1984. 283-96.
- MEYER-CLASON, Curt (Org.). *Die Reiher und andere brasilianische Erzählungen*. Tübingen: Horst Erdmann Verlag, 1967.
- MEYER-CLASON, Curt. *Portugiesische Lyrik des 20. Jahrhunderts*. München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1993.
- MEYER-CLASON, Curt. *Portugiesische Tagebücher*. 1. ed. München: A-I Verlag., 1997. Mit einem Nachwort von Walter Jens.
- OBERACKER JR., Carlos. O Brasil hodierno visto por um intelectual alemão. In: *Humboldt*. 1962. v. 2, n. 5. pp. 88-9.
- OBERACKER JR., Carlos. O mundo luso-brasileiro através do livro alemão. In: *Humboldt*. 1977. v. 17, n. 35. pp. 87-93.
- RAUH, Annette. *Mulatas und mulatos als literarische Heldinnen: zum Romanwerk von Aluísio Azevedo und Jorge Amado*, 1997.

- ROGMANN, Horst. Mambo, Rumba — eine Soße: über die Umgang mit lateinamerikanischen Literatur in der BRD. In: *Ila-Info 100*. Bonn. 1986. pp. 56-7.
- SCHWEDER-SCHREINER, Karin von. No Brasil tem couve-de-Bruxelas? In: *Humbold*. 1998. v. 40, n. 77. pp. 4-7.
- SIEBENMANN, Gustav. *Die neuere Literatur Lateinamerikas und ihre Rezeption im deutschen Sprachraum*. Berlin: Colloquium, 1972. Bibliotheca Ibero-Americana 17.
- STRAUSFELD, Mechtild. *Lateinamerikanische Literatur in Deutschland: Schwierigkeiten und Kriterien für ihre Vermittlung und Veröffentlichung*. München: Fink, 1983. Lateinamerikanische Studien 13/II. pp. 927-39.
- WELLERSHOFF, Dieter. Literatura, mercado e indústria cultural. In: *Humbold*. 1970. v. 10, n. 22. pp. 44-8.
- ZAPATA, José A. — Knobelbecher und Hackenkreuz: Das Lateinamrikabild in der deutschen und das Deutschlandbild in der lateinamerikanischen Literatur. In: *Zeitschrift für Kulturaustausch 30* 1. 1980. pp. 50-9.

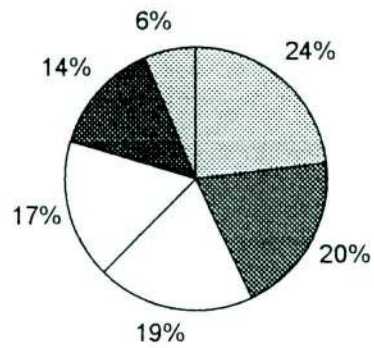
## ANEXO I:

Dados coletados nos documentos  
de recepção proporcionalizados

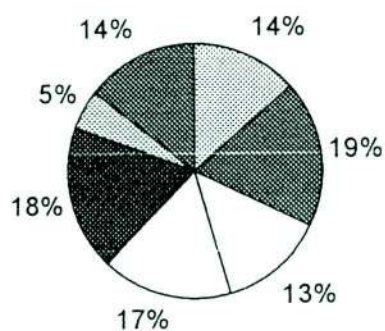
### 1- Levantamento nos documentos da primeira fase: 1964 - 1971



1987 - 1994



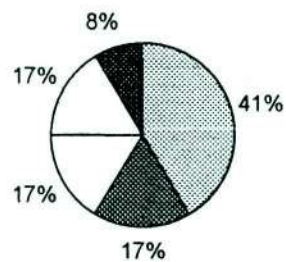
- ABORDAGEM DIRETA ÀS CARACTERÍSTICAS UNIVERSAIS DA OBRA
- RECONHECIMENTO DE SIMETRIAS COM A LITERATURA E A CULTURA EUROPEIA
- APRECIAÇÃO DA OBRA A PARTIR DO CONTEXTO DO TEXTO DE PARTIDA
- AVALIAÇÃO DA OBRA A PARTIR DO SENSO COMUM
- APRESENTAÇÃO DE TEMAS E DA ESTRUTURA FORMAL DA OBRA
- APRESENTAÇÃO DE ELEMENTOS DO MEIO-AMBIENTE DO SERTÃO

**1964 - 1971 / 1987 - 1994**

- ABORDAGEM DIRETA ÀS CARACTERÍSTICAS UNIVERSAIS DA OBRA
- RECONHECIMENTO DE SIMETRIAS COM A LITERATURA [E CULTURA] EUROPÉIA
- ARRAZOAMENTOS ACERCA DA LINGUAGEM DA OBRA
- APRESENTAÇÃO DE TEMAS E DA ESTRUTURA FORMAL DA OBRA
- APRECIÇÃO DA OBRA A PARTIR DO CONTEXTO DO TEXTO DE PARTIDA
- APRESENTAÇÃO DE ELEMENTOS DO MEIO-AMBIENTE DO SERTÃO
- AVALIAÇÃO DA OBRA A PARTIR DO SENSO COMUM

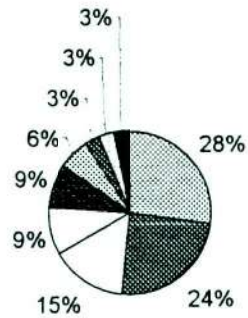


**ABORDAGEM DIRETA ÀS CARACTERÍSTICAS UNIVERSAIS DA OBRA**



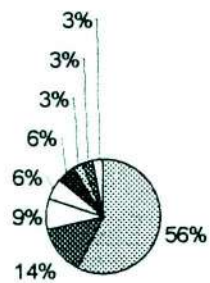
- Dicotomia mito vs. cosmo
- Perspectiva e interesse etnográfico
- Romance de dimensão ontológica
- Características do regionalismo vs características universais
- Romance como contribuição para a Weltliteratur

### RECONHECIMENTO DE SIMETRIAS COM A LITERATURA EUROPÉIA



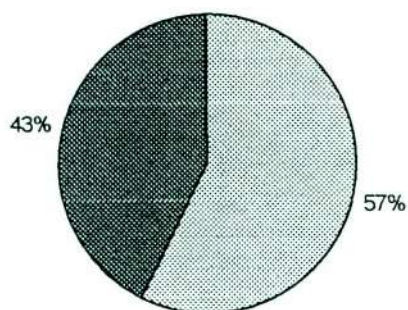
- ▣ Épico, narração de características épicas
- ▣ Comparação da narração com mitos europeus
- Associação com o romance de Desenvolvimento (Entwicklungsroman)
- Comparação com James Joyce
- Comparação com autores alemães: Thomas Mann (1), Martin Walzer (1) Peter Handke (1)
- ▣ Associação com o código de honra e moral da Idade Média
- ▣ Riobaldo como herói positivo
- Classificação do romance como uma "passagem épica" negativa
- Associação com o romance Dialógico (Unterhaltungsroman)

### APRESENTAÇÃO DE TEMAS E DA ESTRUTURA FORMAL DA OBRA



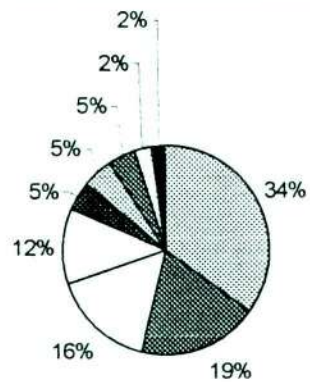
- Dimensão da obra pela perspectiva do monólogo
- Resumo da narrativa
- mundo mágico
- Caracterização como livro filosófico ou obra de dimensão filosófica
- Citação do homoerotismo como característica do romance
- Apresentação da dicotomia Deus (bem) vs. diabo (mal)
- Definição correta de jagunço
- Apresentação da dicotomia realismo vs. "irrealidade"

APRESENTAÇÃO DE ELEMENTOS DO MEIO-AMBIENTE DO  
SERTÃO



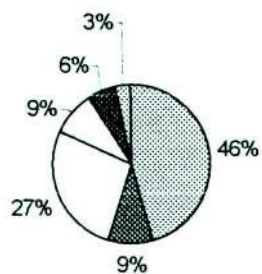
☐ Natureza apresentada de perspectiva positiva e descrições    ■ Natureza apresentada de perspectiva negativa

### ARRAZOAMENTOS ACERCA DA LINGUAGEM DA OBRA

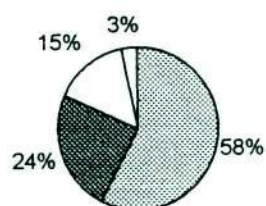


- Linguagem vista da perspectiva de sua força expressiva
- Caracterização da linguagem como labirintica e experimental
- Citação de que o texto em exame se trata de uma tradução
- Comentários sobre a tradução
- Caracterização da linguagem como arcaica
- Linguagem como fator de direcionamento do elemento poético da obra
- Emprego de citações do livro para exemplificar a linguagem
- Reconhecimento de haver critérios para a consecução da tradução
- Considerações acerca do estilo peculiar da narrativa de Rosa

### APRECIÇÃO DA OBRA A PARTIR DO CONTEXTO DO TEXTO DE PARTIDA



- Citação de dados bio-bibliográficos de Guimarães Rosa
- Referência a Jorge Amado (2) e a João Ubaldo Ribeiro (1)
- Caracterização do romance e seu autor como clássicos da literatura brasileira
- Associação da obra com o contexto literário latino-americano
- Emprego de citações de Guimarães Rosa
- Declaração de que o artigo se baseia na crítica brasileira

**AVALIAÇÃO DA OBRA A PARTIR DO SENSO COMUM**

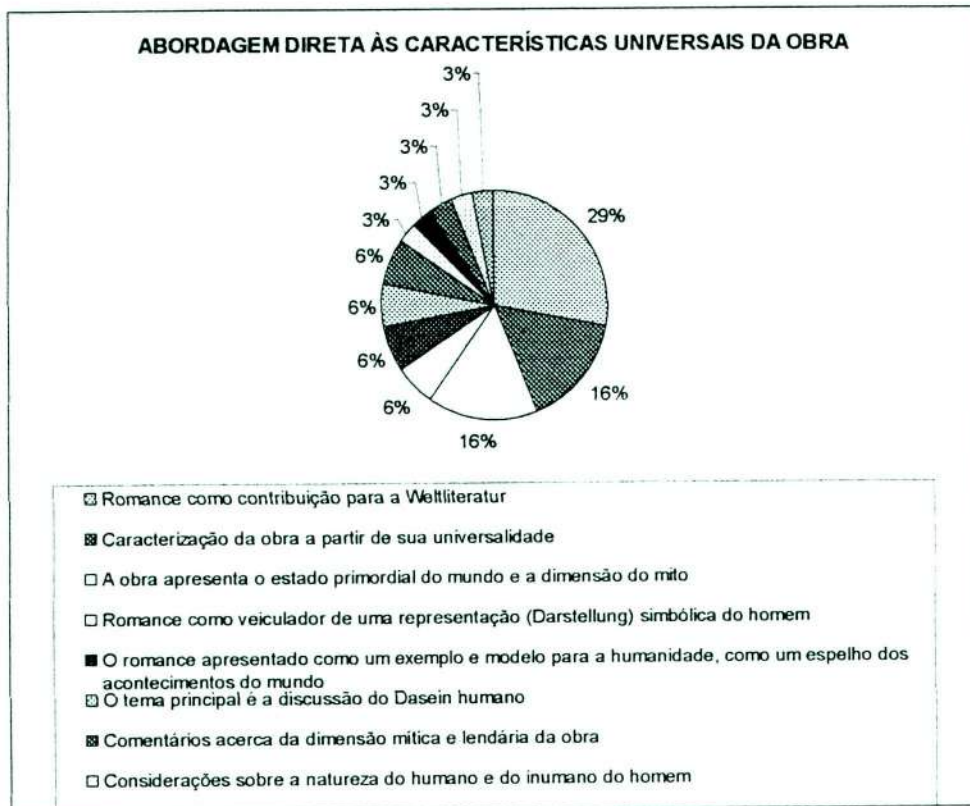
Veiculação de estereótipos: sertão como região perigosa, selvagem, cheia de violência e de miséria (6), presença de bandidos e de bando de ladrões (13)

Veiculação de informações equivocadas sobre a obra, seu autor ou sobre o Brasil

Classificação da obra como romance de aventura

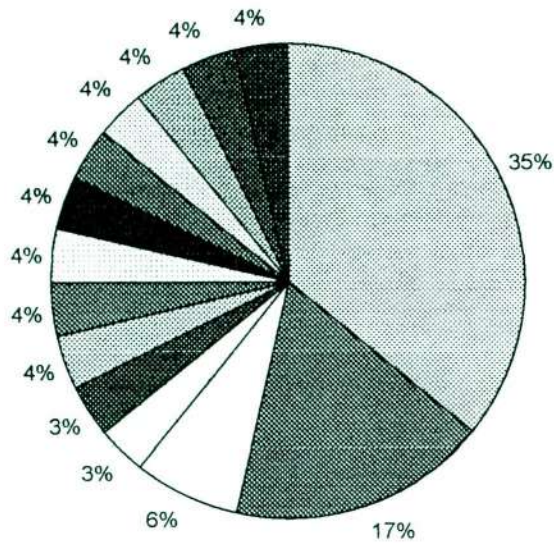
Apreciação da obra pelo viés do exotismo

### 1- Levantamento nos documentos da segunda fase: 1987 - 1994



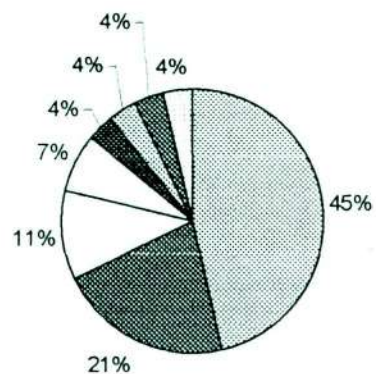


### RECONHECIMENTO DE SIMETRIAS COM A LITERATURA E A CULTURA EUROPEIA

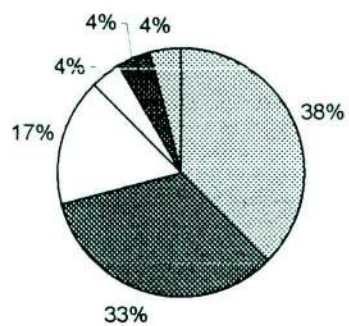


- Épico, narração de características épicas
- Caracterização de Riobaldo como um herói épico
- Comparação com as narrativas medievais de gestas
- Caracterização do romance como uma saga, comparação à Odisséia homérica
- Identificação de elementos da tragédia no romance
- Alusão às empresas de Alexandre, o Grande e aos textos de Heródoto
- Menção ao mito da Idade do Ouro
- Comparação da narrativa do romance a quadros de Goya
- Referências do sistema alemão para introduzir a obra
- Comparação com o Faust, de Goethe
- Referência à obra Der abenteuerliche Simplicissimus, de Grimmelshausen
- Comparação com Joyce, Kafka, Musil, Proust, Thomas Mann, Faulkner, Pirandello, Huck, Unamuno, Conrad, Herman Broch
- Técnica narrativa do autor apresentada como herança de Joyce, Prout, Thomas Mann, Faulkner
- Comparação a Virgílio, Cervantes

### APRECIÇÃO DA OBRA A PARTIR DO CONTEXTO DO TEXTO DE PARTIDA

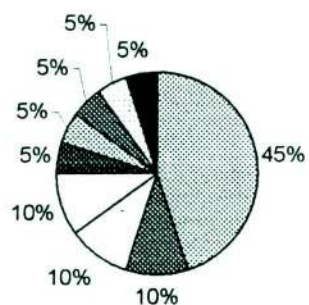


- Apresentação da obra a partir do contexto literário latino-americano, com ênfase na questão da natureza
- Apresentação da obra a partir do contexto literário brasileiro
- Declaração de que o artigo se baseia na crítica brasileira
- Emprego de citações do autor
- Alusão às leituras de Guimarães Rosa
- Elenco de características que diferenciam Rosa de Joyce
- Apreciação da obra de uma ótica que relativiza suas conexões com a literatura latino-americana e europeia
- Menção da grande capacidade literária do autor

**AVALIAÇÃO DA OBRA A PARTIR DO SENSO COMUM**

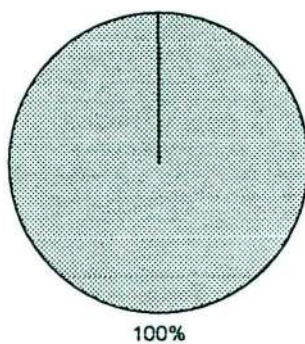
- Classificação da obra como romance de aventura
- Narrativa como o relato de uma guerra de bandidos e de bandos
- Veiculação de informações equivocadas sobre a obra, seu autor ou sobre o Brasil
- Mundo do romance como não-civilizado
- Apreciação da obra pelo viés do exotismo
- Declaração de que o romance é de interesse da crítica social

### APRESENTAÇÃO DE TEMAS E DA ESTRUTURA FORMAL DA OBRA



- Apresentação da dicotomia bem vs. mal
- A obra como portadora de características metafísicas
- Emprego de citações de trechos do livro
- Considerações acerca da técnica narrativa do romance
- Apresentação da dicotomia realidade vs. "irrealidade"
- Comentários acerca da simbologia do rio no romance
- Classificação da obra como romance aberto
- Classificação da obra como anti-romance
- Identificação do "elemento fáustico"

APRESENTAÇÃO DE ELEMENTOS DO MEIO-AMBIENTE DO SERTÃO



■ Associação da paisagem do romance às estepes europeias

## ANEXO II:

Resenhas não disponíveis para  
consulta no Brasil

1	[Sem autor], [sem Título]: Áustria. [sem data]
2	BILLER, Maxim. Vergeß den wilden Westen: auch Brasilien hat einen Ort mystischer Abenteuer. In: <i>Männer Vogue</i> . jul-87.
3	[Bri] – João Guimarães Rosa <i>Grande Sertão</i> . In: <i>Literaturreport 87</i> . Stuttgart: Verband der Verleger und Buchhändler, 1987.
4	DERSCHAU, Christoph. Was ich gerade lese. In: <i>Stern</i> . 15-maio-87.
5	[EB]. Brasilien-Epos neu aufgelegt. In: <i>Kölnische Rundschau</i> . Köln, 1-ago-87.
6	[sem autor]. Grande Sertao. In: <i>Südwest Presse</i> . Ulm, 6-nov-87.
7	[sem autor]. Brasilien-Epos „Grande Sertao“ wieder aufgelegt. DPA, 30-jun-87.
8	<i>Frankfurter Buchmesse</i> . sine imprenta.
9	FROSCHE, Friedrich – Jenseits von Gut und Böse. In: <i>Falkner</i> . Wien: out-94.
10	[G. Str.]. João Guimarães Rosa „Grande Sertao“. In: <i>Deutsche Post</i> . 20-set-87.
11	HAHNL, Hans Heinz. João Guimarães Rosa <i>Grande Sertao</i> . In: <i>Bücherschau. Zeitschrift für Betriebs- und Gewerkschaftsbüchereien</i> . Wien: jul/set-87
12	HAHNL, Hans Heinz. Bandenkrieg in der Sertão. In: <i>Wiener Tageblatt</i> . Wien. 2/13-maio-87
13	[sem autor]. Hauptwerk der modernen brasilianischen Literatur. In: <i>Mittelbayerische Zeitung</i> . Regensburg. 9-maio-87.
14	HERBST, Uwe. Die Empfehlung des Buchhändlers. In: <i>Hamburger Abendblatt</i> . Hamburg. 26-fev-88.
15	[sem autor]. Joao Guimaraes Rosa <i>Grande Sertao</i> . In: <i>Das gute Buch</i> . [sine loco]: Lesezirkeldienst. jun-87.
16	[sem autor]. Die Begegnung mit dem Bösen. In: <i>Kursbuch</i> . Bremen. jul-87.
17	[sem autor]. Rosa, João Guimarães. <i>Grande Sertão</i> . In: <i>Treffpunkt Bibliothek: Nachrichten, Berichte, Besprechungen</i> . Zürich: Kantonale Kommission für Schulbibliotheken. 1987.
18	KÜMMEL, Peter. Verloren im Grande Sertão. In: <i>Stuttgarter Nachrichten – Messebeilage</i> . Stuttgart. 5-out-87
19	[Minwegen/Redaktion]. Rosa, João Guimarães. <i>Grande Sertão</i> . In: <i>Das neue Buch</i> . [sine loco]. jun-87.
20	[Minwegen/Redaktion]. Rosa, João Guimarães. <i>Grande Sertão</i> . In: <i>Das neue Buch</i> . Salzburg: Österreichischer ?????werk. jan-88.
21	[NJ]. Brasilien: Saga vom braven Banditen. In: <i>Deutsches Tageblatt</i> . 12-maio-88.
22	NEUDERT, Georg. Rosa, Guimaraes Joao: <i>Grande Sertao</i> . In: <i>Erwachsenen in Österreich</i> . Wien. 87.
23	[sem autor]. Nützliche Bücherkiste. In: <i>Neue Post</i> . 2-out-87.
24	RADLMAIER, Steffen. Magische Weltsicht. In: <i>Nürnberger Nachrichten</i> . Nürnberg. 5-out-94.
25	RAUSSE, Andrea. Joao Guimaraes Rosa <i>Grande Sertao</i> . GIG. Münster/Osnabrück, out-94.
26	SCHMIDT, Aurel. Rosinen eines eher mittelmäßigen Herbsts. In: <i>Bücher Pick</i> . 87.
27	SCHMIDT, Aurel. Der Mythos des Sertão. In: <i>Basler Zeitung</i> . 12-set-87.
28	THUSWALDNER, Anton. „Das Leben ist ein gefährliches Geschäft“. In: <i>Salzburger Nachrichten</i> . Salzburg. 1-out-94.

Bücherei

Nr. 96 (Juli - Sept. 8)

Zeitschrift für Betriebs- u.  
Gewerkschaftsbüchereien  
(Hrsg. Österreichischer Gewerkschafts-  
bund, Wien)

JOAO GUIMAJARAES ROSA

Grande Sertao

Roman. Aus dem brasilianischen Portu-  
giesisch von Curt Meyer-Clason. Kie-  
penheuer & Witsch, Köln 1987. 550  
Seiten, gebunden, S 310,40.

Nach 23 Jahren ist wieder Rosas „Grande Sertao“ erschienen, einer der großen Romane der lateinamerikanischen Literatur, eines der Werke, die ihren Ruhm in der Welt begründet haben, aber auch ein Schlüsselwerk der Literatur des 20. Jahrhunderts in der kühnen Sprachgestaltung, in einem ganz neuen Begriff des Regionalismus, der die Welt nicht auf eine Provinz reduziert, sondern in einer Region die Größe der Welt darstellt.

„Grande Sertao“, das ist das gewaltige, unwegsame Hochland im Nordosten Brasiliens. Brasiliens Notprovinz mit verelendeten Landarbeitern und reichen Grundbesitzern. Hier ist Rosa (1908-1967) als Sohn eines reichen Viehzüchters aufgewachsen. Der Sertao war aber auch immer ein Land der Banditen. Riobaldo, die monologische Hauptfigur, erzählt einem städtischen Zuhörer die wildbewegte Geschichte seines Banditenlebens. Die Bandenkriege des Sertao sind durchaus unseren alten Mythen vergleichbar.

Dieser epische Roman hat aber auch eine große Bedeutung für die Rezeption der lateinamerikanischen Literatur in unserer Sprache durch das glanzvolle Husarenstück von Curt Meyer-Clasons Übersetzung. Rosa hat für seinen Roman ein neues Idiom geschaffen, eine Mischung aus Dialekt, Archaismen und volkstümlichen Ausdrücken, die außerordentliche rhythmische Qualitäten besitzt. Man darf sich aber nichts Künstliches vorstellen, keine Verbalakrobatik, diese Sprache stimmt in ihrer Ausdrucksvielfalt mit der Welt ihrer Gestalten überein.

Der Roman hat seinen historischen Hintergrund in den auch politisch motivierten Bandenkriegen um die Jahrhundertwende. Auseinandersetzungen zwischen

Reich und Arm, zwischen Gott und Teufel vollziehen sich in einem archaischen Anarchismus. Es findet hier ein Kampf zwischen Gut und Böse statt, bei dem der monologische Erzähler selbst seine Mühe hat, auf der richtigen Seite zu stehen. Der Sertao wird zum Symbol der Ungerechtigkeit der Welt, in der das Recht des Stärkeren gilt. h.h.h.



Neue A 21  
Wiener Tagblatt

2.13.57

### Bücherwurm

João Guimarães Rosa: „Grande Sertão“.  
Kiepenheuer und Witsch, Köln, 550 Sei-  
ten, 310.40 Schilling.

Nach 23 Jahren ist wieder Rosas „Grande Sertão“ erschienen, einer der großen Romane der lateinamerikanischen Literatur, eines der Werke, die ihren Ruhm in der Welt begründet haben, aber auch ein Schlüsselwerk der Literatur des 20. Jahrhunderts in der kühnen Sprachgestaltung, in einem ganz neuen Begriff des Regionalismus, der die Welt nicht auf eine Provinz reduziert.

für seinen Roman ein neues Idiom geschaffen, eine Mischung aus Dialekt, Archaismen, wissenschaftlichen und volkstümlichen Ausdrücken in einer oft chaotisch anmutenden Syntax, die außerordentliche musikalische und rhythmische Qualitäten besitzt. Mit dieser Sprache erzählt er den Mythos Sertão in „Kritischen Märchen“, wie er seine Erzählungen definiert hat. Man darf sich aber nichts Künstliches vorstellen, diese Sprache stimmt in ih-

HANS HEINZ HAHNL

### Bandenkrieg in der Sertão

sondern in einer Region die Größe der Welt darstellt.

„Grande Sertão“, das ist das gewaltige, unwegsame Hochland im Nordosten Brasiliens. Brasiliens Notprovinz mit verelendeten Landarbeitern und reichen Grundbesitzern. Hier ist Rosa (1908 bis 1967) als Sohn eines reichen Viehzüchters aufgewachsen. Der Sertão war aber auch immer ein Land der Banditen. Riobaldo, die monologische Hauptfigur, erzählt einem städtischen Zuhörer die wildbewegte Geschichte seines Banditenlebens. Die Bandenkriege des Sertão sind durchaus unseren alten Mythen vergleichbar.

Dieser epische Roman hat aber auch eine große Bedeutung für die Rezeption der lateinamerikanischen Literatur in unserer Sprache durch das glanzvolle Husarenstück von Curt Mayer-Clasons Übersetzung. Rosa hat

rer Ausdrucksvielfalt mit der Welt seiner Gestalten überein. Ihm ging es darum, den „Feinden der Poesie“ das erstarrte Sprachskelett zu entreißen und ihm neues Leben einzuhauchen. Keine Verbalakrobatik, sondern ein mythischer Realismus, der diese exotische Welt des Sertão zum Leben erweckt.

Der Roman hat seinen historischen Hintergrund in den auch politisch-motivierten Bandenkriegen um die Jahrhundertwende, Auseinandersetzungen zwischen Gott und Teufel, mit den Idealen der Revolution, vollziehen sich in einem archaischen Anarchismus. Es findet hier ein Kampf zwischen Gut und Böse statt, bei dem der monologische Erzähler selbst seine Mühe hat, auf der richtigen Seite zu stehen. Der Sertão wird zum Symbol der Ungerechtigkeit der Welt, in der das Recht des Stärkeren gilt.

Mittelbayerische Zeitung  
(Regensburg)

9.5.97

## Hauptwerk der modernen brasilianischen Literatur

Der Roman „Grande Sertao“ von Joao Guimaraes Rosa (1908-1967) gehört zu den großen Werken der modernen brasilianischen Literatur. Der Sertao, jenes gewaltige unwegsame Hochland im Nordosten Brasiliens mit seinen Urwäldern und Weiden, Bergen und Schluchten ist das Thema dieses Abenteuer- und Entwicklungsromans. Hier lebt Riobaldo, der Held und Ich-Erzähler. Einst ein Gesetzloser und nun ein ergrauter Pflanzer, berichtet er einem fremden Besucher des Landes von seinem Leben. 1964 zum erstenmal in deutscher Sprache erschienen, war das nun wieder aufgelegte Werk sogleich ein Erfolg. Die Kritik lobte die „eigenwillige Verbindung elementaren Geschehens und sprachlichen Raffinements“. (Joao Guimaraes Rosa: „Grande Sertao“, Roman, aus dem brasilianischen Portugiesisch von Curt Meyer-Clason, 555 Seiten, Kiepenheuer & Witsch Verlag Köln, 39.80 Mark).

## Die Empfehlung des Buchhändlers

Uwe Herbst, Buch-  
handlung Uwe  
Herbst, Hamburg-  
Neugraben, Neu-  
grabener Bahnhof-  
straße 24:



Eigentlich wollte Mcanally nicht mehr für die IRA arbeiten, aber man zwingt ihn dazu. Die Sache geht schief, er wird geschnappt, und nun drohen ihm zwanzig Jahre Haft. Wenn er aber im großen Stil auspackt, verspricht ihm die Polizei Straffreiheit und ihm und seiner Familie eine neue Existenz.

Aber welcher Ire wird schon zum Verräter? Erträgt er die Verachtung seiner Familie? Kann er den Versprechungen des englischen Militärs trauen? Wird ihn die Polizei überhaupt schützen können? Wirklichkeitsnähe und Spannung zeichnen den außergewöhnlichen, in Belfast spielenden Thriller „Der Kronzeuge“ von John Seymour aus (List Verlag, 34 DM).

Seymours großer Roman zählt zu den Höhepunkten der zeitgenössischen Thrillerliteratur.

In einer willkommenen Neuauflage ist eines der großen Werke der lateinamerikanischen Literatur wieder erschienen – der Roman „Grande Sertão“ des brasilianischen Erzählers João Guimarães Rosa (Kiepenheuer & Witsch Verlag, 39,80 DM).

Wie fast alle Bücher Rosas („Das dritte Ufer des Flusses“ u. a.) spielt auch dieses im Sertão, der schwer zugänglichen Hochlandsteppe im Nordosten Brasiliens. In einer kraftvollen, farbigen Sprache berichtet der Ich-Erzähler Riobaldo von seinem Dasein als gesetzloser Bandenführer, von seiner Jagd nach einem Verräter, von seiner Liebe, seinen Zweifeln und seinen Verfehlungen.

Kunstvoll eingewoben in die dichte Handlung sind gleichnishaft Episoden über den Ursprung des Bösen, über Gott und den Teufel.

Ja, gute Sache

(Lesezeit) 10 Minuten

6/1987

penheuer&Witsch

Gabriel García Márquez: Die Liebe in den Zeiten der Cholera. Roman.

512 S. Gebund. DM. 39,80 - Der Nobelpreisträger

riel García Márquez hat einen großen Liebesroman geschrieben, eine Geschichte voller Lebenslust, Lebenskraft und Poesie, die von der lebenslangen Liebe Florentino Arizas zu Fermina Daza erzählt. Eine abenteuerliche Dreiecksgeschichte aus der Zeit zwischen 1860 und 1940, als es in der Karibik noch verheerende Cholera-Epidemien gab. Florentino wird zum Don Juan aus unerfüllter Sehnsucht. Dabei bewahrt er seine Treue zu Fermina, er endlich mit über siebenzig würdig liebt....

Guimaraes Rosa: Grande Sertão. Roman. 556 S. Gebund. DM. 39,80  
s der schon klassischen Werke der modernen brasilianischen Literatur, großer Abenteuer- und Entwicklungsroman. Rosa erzählt temperamentvoll in einer mitreißenden Sprache vom Leben im wilden Hochland Brasiliens, schafft ein faszinierendes Bild des Sertão und seiner Bewohner, je gewaltige unwegsames Hochland im Nordosten Brasiliens mit seinen Urwäldern und Weiden, Bergen und Schluchten. 1964 erstmals in deutscher Sprache erschienen, wurde das Buch ein Erfolg bei Lesern und Kritik.

Mein Buch  
(Bremen)

13. Sept. 1987  
Juli 87

## Die Begegnung mit dem Bösen

Ein alter Mann erzählt einem Durchreisenden seine Lebensgeschichte – ein Monolog, der sich über 556 Seiten erstreckt, ohne einmal langweilig zu werden, in dem der Reisende kein einziges Mal zu Wort, wohl aber vorkommt. Geht doch Riobaldo, der Erzähler, immer wieder auf seinen Gegenüber zu, erläutert ihm, hilft ihm, wo der Faden, der die Geschichte zusammenhält, gerissen scheint.

Seine Erzählungen führen den Reisenden, möglicherweise einen Gelehrten, durch eine Abenteuerwelt voller abergläubischer Paradoxien, schlechter und guter Omen – und schließlich zu der Frage, ob es das Böse, den Allesverneiner und Teufel, wirklich gibt.

### Ohne Abenteuer kein Leben

Rosas Roman handelt vom unruhigen, rastlosen Leben Riobaldos, der eine gesicherte Existenz in Reichtum und Anerkennung, die Verwirklichung seiner Liebehehnsüchte ausschlägt und sich einer Jagunco-Bande anschließt. Jaguncos sind bezahlte Reitertrupps, die, wenn sie nicht auf eigene Rechnung plündern oder brandmarken, von reichen Grundbesitzern mit politischen Ambitionen angeheuert werden, um Andersdenkende einzuschüchtern. Hier wird das Bild einer Männergesellschaft gezeichnet, die sich ihrem eigenen, strengen – uns Europäern bisweilen widersinnig erscheinenden Moralkodex unterwirft. Ein Rechtsverständnis, das, ausgeübt von Menschen, die ohne Skrupel töten oder rauben und quälen – die Bezeichnung „Dieb“ als schlimmste nur denkbare Beleidigung betrachten ... Riobaldo sieht diese Widersinnigkeiten – auch als er sich zum Bandenhauptmann erklärt hat –

und er sieht sie nicht, weil sie ihn bedrücken und seinen Freunden entfremden. Er spürt die moralischen Abgründe, leidet unter ihnen und kann dennoch nicht gehen. Zu sehr fühlt er sich eins mit der atemberaubenden Naturlandschaft und ihren Menschen, den Jaguncos, die ihm zur Heimat geworden sind.

### Poetischer Reichtum und Tiefe

In diesem Roman ist nichts eindeutig, es sei denn der Glaube der Banditen an die Heilige Mutter, an Gott – und an den Teufel, den sie sprichwörtlich im Detail suchen. Ansonsten ist alles im Fluß, nur wenig erscheint gesichert, alles zweifelhaft und zweifelt.

Vom Sertao, dem wilden Nordosten Brasiliens, von den Menschen, die dort leben und der Natur, die sie umgibt, erzählt Joao Guimaraes Rosa bei Kiepenheuer erschienenen Buch 'Grande Sertao'. Längere Zeit nur schwer erhältlich, liegt es jetzt wieder vor. Ein Glücksfall, denn François Bondy hat recht, wenn er schreibt, daß das Epos „ein innerlich lebendiges Werk (ist), eine Prosa, die atmet.“



Die Spannungen, die sich aus dem Gegeneinander von Todesverachtung und ungestüme Lebensfreude ergeben, die Strapazen und Feldzüge der Jaguncos, die vor sich nur das Ungewisse des Morgen haben, machen die ureigene Atmosphäre des Epos aus. Die Abenteuer der Jaguncos, das Leben im Sertao und die hinreißenden Naturschilderungen allein hätten das Buch nicht so schnell zu einem Klassiker gemacht. Da ist noch mehr – und dieses Mehr ist die Sprache Rosas. Wo sie ihm zu eng wurde, schuf der brasilianische Schriftsteller neue Worte, neue Wendungen; Hochsprache und Sertao-Slang finden zueinander und klingen trotzdem ungekünstelt, eben wie aus einem Guß.

Minutiöser, gleichsam „barocker“ Stil, ein poetischer Reichtum und Tiefe, wie man ihn nur selten antrifft, machen dieses Buch zu einem außergewöhnlichen Leseerlebnis.

js

Joao G. Rosa  
Grande Sertao  
Kiepenheuer & Witsch, 1987,  
556 Seiten

Treffpunkt Bibliothek  
Malerarbeiten - Besuche - Inspektionen  
(Hof- u. Kantonale Kommissionen für  
Jernwerk- u. Steinbibliotheken,  
Zinn)

4. Flug  
Nr. 31.1937

Rosa, João Guimarães. *Grande Sertão*. A. d. Brasil.  
Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1987. 548 S. Fr. 36.60.  
Dieses neuaufgelegte klassische Werk der modernen  
brasilianischen Literatur erschien erstmals 1964 in  
deutscher Sprache, drei Jahre vor dem Tod des Au-  
tors. Zuerst Arzt, dann Diplomat, bekleidete Rosa  
nach der Stelle als Vizekonsul in Hamburg hohe Äm-  
ter im Aussenministerium. Er stammte selbst aus den  
Minas Gerais im Sertão, dem spärlich besiedelten,  
weiten Hochland im Nordosten Brasiliens, das er hier  
besingt. Ein alter Pflanzer erzählt einem Besucher  
seine Lebensgeschichte. In einem unaufhörlichen Re-  
deschwall berichtet er von seinem Aufstieg zum  
Banditenführer und dem grossen Rachefeldzug gegen  
eine gegnerische Bande mit endlosen Ritten durchs  
Hochland und wilden Kämpfen. Von Armen und  
Grossgrundbesitzern, von Freundschaft und Hass,  
Liebe und Tod, Teufel und Gott ist die Rede. Poe-  
tisch schön sind die Landschafts- und Naturschilde-  
rungen. Im Umgang der Banditen untereinander stört  
manchmal ein gar modernes schnoddriges Deutsch.  
(Übersetzung?) Ein Buch für sehr ausdauernde Le-  
ser, die sich gerne von einer wortreichen Erzählung  
mittragen lassen und 550 Seiten lang durchhalten  
können. Der Alte sagt selbst: «Aber verflucht noch-  
mal, mein Mund kennt keine Ordnung! Ich erzähle  
alles kunterbunt durcheinander, schweife ab.» Schä  
Länder: Amerika: Brasilien

Rosas Jahrhundertroman

## Verloren im Grande Sertão

Zu einem großen Buch gehört ein großer Schluß. James Joyces Ulysses endet, nach gut siebzig Seiten ohne Punkt und Komma, mit Molly Blooms Lebensbekenntnis „Ja ich will.“ Thomas Manns „Zauberberg“ entläßt uns im Schlachtenquäl des Ersten Weltkriegs mit einem fettgedruckten *Finis Operis*. Beiläufig umgehen Martin Walsers Novelle „Ein fliehendes Pferd“ und Flann O'Briens Roman „Der dritte Polizist“ das Problem des Aufhörmüssens; beide Geschichten enden, wie sie begonnen haben. Mit Pomp beendet der brasilianische Schriftsteller João Guimarães Rosa (1908-1967) seinen einzigen Roman, das Meisterwerk „Grande Sertão“ (1956, nun wieder aufgelegt); am Ende steht wie ein Siegel die liegende Acht, das Zeichen der Unendlichkeit.

Eine Geschichte im Zeichen des Flusses: sie ist vorbei und wird anderswo weitergehen. Ein Mann hat sein Leben erzählt, er hat seinen Freund gerächt, er hat sich dem Teufel angeboten, um Gott aus seinem Versteck zu locken. Vor allem hat er seinem Gehirn beigebracht, im Rhythmus des Flusses zu denken und „schneller zu sein als meine Augen“.

„Grande Sertão“ ist die Lebensbeichte eines *Jagunço*, eines Banditen aus dem Sertão, der kargen Hochebene des brasilianischen Nordostens. Der Bandit, im Alter milde geworden, heißt Riobaldo und verstrickt sich im Versuch, einem



In den Favelas von Bahia, Brasilien

Foto: foto-present

stummen Herrn aus der Stadt von seinem Leben zu erzählen, in das Universum der Sprache. Da es für vieles, was er erlebt und empfunden hat, noch keine Begriffe gibt, erfindet er sie selbst. Das Buch ist ein Erzählfuß ohne Struktur und Zäsuren. Rosas Protagonist bedient sich vieler Sprachregister, er verirrt sich mit dem Mut des *Desperados* in ihnen, sein Bericht ist eine Flucht nach vorn, hinein in das Reich des Bösen, und sein Motto lautet: „Erst im Mut schlägt das Herz richtig... Mut ist ein Stoff, von dem einer immer mehr einsaugen kann.“

Dem Leser wird es ähnlich gehen: Je

mehr er liest, desto größer wird sein Verlangen, das Leben mit den Augen Riobaldos zu sehen. Der Übersetzer Helmut M. Braem hatte einmal bemerkt, für Rosa bedeute Schreiben Gnosis, also Erkenntnis. Anders gesagt: Er lernte schreibend mehr über den Menschen als auf jede andere Weise. Genau das ist „Grande Sertão“: ein grandioser Versuch der Weltaneignung. Peter Kümmel

★

João Guimarães Rosa: Grande Sertão. Roman. Aus dem brasilianischen Portugiesisch von Curt Meyer-Clason. Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln. 554 Seiten. 48 Mark.

Das neue Buch

611937

Rosa, João Guimarães: Grande Sertão. Roman. Aus d. brasil. Portug. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1987. 554 S. ISBN 3-462-01809-4 fest geb. 39,80

Der Hauptmann einer Räuberbande aus dem Grande Sertão erzählt in der Rückschau von seinem Leben. (2.1; 5.4)

Das Buch ist ein groß angelegter Abenteuer- und Entwicklungsroman (erstmalig deutsch 1964 erschienen, dnb 64/930). Riobaldo, der früher ein Jagunco, Mitglied einer Räuberbande, war, dann aber ein erfolgreicher und geachteter Pflanzer wurde, erzählt sein Leben. Weit ausholend berichtet er von seiner Jugend, seinem plötzlichen Entschluß, aus der Gemeinschaft auszuweichen und sich einer Bande anzuschließen. Er wurde deren Anführer, begegnete guten und bösen Menschen, lud Schuld auf sich und versuchte Gutes zu tun. Aber immer wieder geht es ihm bei diesem Versuch einer Rechenschaft um die Frage: Gibt es den Teufel? Ist das Böse existent in seiner Gestalt? Oder gibt es nur die harte Natur, die das Gute und Böse im Menschen hervorbringt und sein Leben bestimmt? — Der Roman ist ein großes Bild voller Gegensätzlichkeiten. Seine Sprache ist „barock“-ausladend, voller Einschübe und Rückblenden, sich steigernder und jagender Szenen. Das Urtümliche, Hart-Realistische gehört zu ihr wie auch lyrische, stimmungsvolle Bilder. Leser, die sich von diesem sprachlichen und dramatischen Panorama fesseln lassen, erleben einen bedeutenden Roman und einen Autor von urtümlicher Erzählfähigkeit.  
Minwegen/Redaktion



in der nächsten  
(Öster. Roman aus der  
Saglung)

Nr 11 1983

Rosa, João Guimarães: Grande Sertão. Roman. Aus d. brasil. Portug. Köln: Kiepen-  
heuer & Witsch 1987. 554 S. fest geb. 310,-

*Der Hauptmann einer Räuberbande aus dem Grande Sertão erzählt in der Rückschau  
von seinem Leben.* (D)

Das Buch ist ein großangelegter Abenteuer- und Entwicklungsroman (erstmalig deutsch  
1964 erschienen). Riobaldo, der früher ein Jagunco, Mitglied einer Räuberbande, war,  
dann aber ein erfolgreicher und geachteter Pflanzer wurde, erzählt sein Leben. Weit  
ausholend berichtet er von seiner Jugend, seinem plötzlichen Entschluß, aus der Ge-  
meinschaft auszubrechen und sich einer Bande anzuschließen. Er wurde deren Anfüh-  
rer, begegnete guten und bösen Menschen, lud Schuld auf sich und versuchte Gutes zu  
tun. Aber immer wieder geht es ihm bei diesem Versuch einer Rechenschaft um die  
Frage: Gibt es den Teufel? Ist das Böse existent in seiner Gestalt? Oder gibt es nur die  
harte Natur, die das Gute und Böse im Menschen hervorbringt und sein Leben be-  
stimmt? – Der Roman ist ein großes Bild voller Gegensätzlichkeiten. Seine Sprache ist  
„barock“ ausladend, voller Einschübe und Rückblenden, sich steigernder und jagender  
Szenen. Das Urümliche, Hart-Realistische gehört zu ihr wie auch lyrische, stimmungs-  
volle Bilder. *Leser, die sich von diesem sprachlichen und dramatischen Panorama  
fesseln lassen, erleben einen bedeutenden Roman und einen Autor von urtümlicher  
Erzähkraft.* *Minwegen/Red.*

---

### Brasilien: Saga vom braven Banditen

---

João Guimarães Rosa:  
Grande Sertão, Roman, Kiepenheuer & Witsch, Köln,  
1987, 555 Seiten, gebunden,  
39,80 DM

Riobaldo erzählt einem imaginären Zuhörer – also uns, den Lesern – seine abenteuerliche Lebensgeschichte – ein 550 Seiten langer Monolog. Freilich keiner ohne Punkt und Komma, sondern eine abwechslungsreiche Erzählung, durchsetzt mit epischen Passagen und lebhaften Dialogen.

Riobaldo hat eine lange Karriere als Räuberhauptmann im gesetzefernen brasilianischen Sertão hinter sich. Er treibt jetzt „dem Alter entgegen, geordneten Sinns und arbeitsam“. Aus dem Banditen ist ein seriöser Pflanzer geworden. Die Vergangenheit läßt ihn indes nicht los. Vor allem deshalb, weil er seine früheren Erfolge einem Pakt mit dem Teufel zu verdanken glaubt, und den sucht er loszuwerden, indem er sich damit herausredet, der Teufel existiere nicht.

Der Autor, 1967 gestorben, war Diplomat, davor praktizierte er als Arzt. Grande Sertão gilt als klassisches Stück brasilianischer Literatur, ein Abenteuerroman, der den Leser in eine äußerlich fremde Welt einführt und zugleich die großen, überall gültigen Themen des Lebens aufrollt: Liebe und Freiheit, Treue und Verrat, Kampf und Weisheit im Angesicht des Alters und Todes.

NJ

Erweiterung der Bildung in Österreich  
(Wien)

Nr. 331/1987

Rosa, Guimaraes Joao: Grande Sertao. A. d. brasilian. Portugies. — Köln: Kiepenheuer & Witsch 1987. 558 S. S 343.20.

Der Grande Sertao ist ein gewaltiges, unwegsames Hochland in Brasilien, in dem eigene Gesetze gelten. Abenteuerer, Gesetzlose, Koptjäger und Gutsherren sind daher auch die Handlungsträger dieser dichten und leidenschaftlichen Erzählung des ehemaligen Banditenführers Riobaldo. Der Ich-Erzähler schildert einem Zuhörer nicht nur sein Leben, er versucht gleichzeitig, sich über die Existenz des Teufels klarzuwerden. Der — auch was die Übersetzung betrifft — wie aus einem Guß wirkende Erfolgsroman des 1967 verstorbenen Diplomaten ist nicht nur ob seiner Sprache, sondern auch aufgrund des Eindrucks, den er dem Leser von dieser uns unbekanntem Welt vermittelt, so faszinierend. — *Ein abenteuerliches Leben im brasilianischen Hochland.* (1) Georg Neudert

Neue Post

nr. 4-1/2 No. 57



## Nützliche Bücherkiste

João Guimarães Rosa: „Grande Sertão“ (Verlag Kiepenheuer und Witsch, Köln, 44 DM). João Guimarães Rostas epischer Roman gilt als eines der großen Werke der modernen brasilianischen Literatur. Der Sertão, jenes gewaltige unwegsame Hochland im Nordosten Brasiliens, ist das Thema dieses Abenteuer- und Entwicklungsromans. Hier lebt Riobaldo, der Held und Ich-Erzähler. Einst ein Gesetzloser und nun ein ergrauter Pflanzer, berichtet er einem fremden Besucher des Landes von seinem Leben.

„Sertao. Sie wissen ja. Sertao ist da, wo Faust und Verschlagenheit das Regiment führen. Auch Gott, sollte er sich hierherwagen, soll lieber eine Knarre mitbringen! Eine Kugel ist immerhin ein Stückchen Metall.“

Mit seinem Roman „Grande Sertao“ hat Joao Guimaraes Rosa (1908-1967) nicht nur dieser faszinierenden Landschaft ein Denkmal gesetzt, sondern auch eines der wichtigsten Bücher der modernen brasilianischen Literatur geschrieben. Der Roman, im Original 1958 erschienen, kommt rechtzeitig zur Buchmesse als Neuauflage in der bewährten Übersetzung von Curt Meyer-Clason heraus. Der Brasilien-Spezialist hat außerdem die deutsche Erstausgabe des soeben veröffentlichten Erzählbandes „Tutaméia“ besorgt. Gelegenheit, einen brasilianischen Klassiker (wieder) zu entdecken.

Joao Guimaraes Rosa, der neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit als Arzt und Diplomat gearbeitet hat, liefert mit seinem Beitrag zur Weltliteratur alles andere als leichte Kost. Wie Curt Meyer-Clason anmerkt, sind

## Magische Weltsicht

Ein Klassiker: Joao Guimaraes Rosa

Rosas Bücher auch für brasilianische Leser anstrengend und nur mit Glossar zu entschlüsseln. Das liegt vor allem am eigenwilligen Stil inklusive ungewöhnlicher Sprachschöpfungen. Rosa, der keinen Unterschied zwischen Prosa und Poesie macht. Er mischt Altes mit Neuem, Brasilianisch, Portugiesisch und Latein, verwendet Worte und Ausdrucksweisen aus verschiedenen Regionen: „Ich möchte die Zunge, die man vor Babel sprach.“

„Grande Sertao“, dieses 500-Seiten-Epos, ist ein einziger Monolog: Ein altgewordener Abenteurer erzählt aus seinem Leben im Sertao, von Banditen, Gutsherren und Frauen, im Grunde aber geht es bei seiner Lebensbeichte um den uralten Kampf zwischen Gut und Böse. Sein Resümee lautet: „Es gibt den Teufel nicht. Das würde ich sagen, wenn das

Gespräch darauf käme... Es gibt den Menschen. Die Überfahrt.“

Im Gegensatz zu dem Riesenepos hat Rosa für „Tutaméia“, das kurz vor seinem Tod veröffentlicht worden ist, die kurze Form gewählt: Es enthält vierzig knappe Erzählungen und vier programmatische Vorworte, die in das Buch eingestreut sind. „Tutaméia“ bedeutet Nichtigkeit, Geschwätz, Lappalie, aber auch „All das meine.“ Der Autor meint damit „Anekdoten, die das allgemeine Geheimnis spiegeln, das uns umhüllt und erschafft und den Übersinn der Dinge ahnen läßt“. Diesem Geheimnis der menschlichen Existenz versucht Rosa mit einer neuen, unverbrauchten Sprache auf die Spur zu kommen. Und er kommt zu dem Schluß: „Die Menschen sterben nicht, sie werden verzaubert. Die Welt ist magisch.“

STEFFEN RADLMAIER

Joao Guimaraes Rosa: „Grande Sertao“, Roman (554 Seiten, 45 Mark) und „Tutaméia“, Erzählungen (271 Seiten, 39,80 Mark), beide in der Übersetzung von Curt Meyer-Clason bei Klempenheuer & Witsch, Köln.

5 (Meinster Osuebrück) Okt. 94

JOAO GUIMARAES  
ROSA

GRANDE SERTAO

Pünktlich zur Frankfurter Buchmesse mit dem diesjährigen Schwerpunktthema Brasilien erscheint im Kiepenheuer-&-Witsch-Verlag eine Neuauflage des Romans "Grande Sertao" von Joao Guimaraes Rosa. Rosa gilt zu Recht



als einer der großen Erzähler Brasiliens, der eine neue und einzigartige Prosa geschaffen hat.

Als alter Mann erzählt Riobaldo, ehemals ein Jagunco, Angehöriger einer Räuberbande, einem zufälligen Besucher in einem einzigen Monolog von über 500 Seiten von seinem Leben im brasilianischen Sertao und von den Fragen, die ihn berühren. Der Erzähler versteht es, sein Publikum zu fesseln, biswei-

len mit seinem Monolog zu verschlingen. Mit einer vorgeblich einfachen, doch sehr eigenwilligen Sprache voller Wortschöpfungen und überraschenden Zusammenstellungen erzählt die Hauptperson Riobaldo von seiner Jugend, davon, wie er durch Zufall Jagunco und schließlich sogar Hauptmann einer Räuberbande wurde, von seinen Kämpfen, seinen Mißerfolgen und Siegen, von den Frauen, die er geliebt hat und schließlich von seiner tiefen, scheinbar homoeroticen Liebe zu seinem Kampfgefährten Diadorim.

Das ganze Leben Riobaldos erweist sich als Suche nach Wahrheit. Seine Grübeleien werden beherrscht vom Kampf zwischen Glauben, Unglauben und Aberglauben, von der Frage nach der Existenz von Gott und Teufel, und Riobaldo gelingt es, eine Antwort zu finden: "Es gibt den Teufel nicht, es gibt den Menschen." Der Roman Grande Sertao verbindet Epos mit Tragödie, philosophische Tiefe mit Räuberromantik und Brutalität. Ein literarisches Kunstwerk, ein Genuß zu lesen.

Rosa, Joao Guimaraes: Grande Sertao. Aus dem brasilianischen Portugiesisch von Curt Meyer-Clason. Kiepenheuer & Witsch Verlag Köln 1994, 555 S., DM 48,-.

Andrea Rauße

Bücher Pick

Nr. 31 1987

Aurel Schmidt: Kreuz und quer durch die Programme

## Rosinen eines eher mittelmäßigen Herbsts

Man braucht kein Hellseher zu sein, um nach einem Blick in die Herbstprogramme der Verlage festzustellen, daß es eine dominierende literarische Tendenz, einen «mainstream», wie die Amerikaner sagen würden, im Augenblick nicht gibt.

Auch in den zurückliegenden Jahren gab es sie nicht. Was derzeit geschieht, ist eine Atomisierung der Literatur: eine Verteilung und Verstreuung auf eine unendlich große Zahl von Formen, Stilen, Schreibweisen, Inhalten. Ob das ein Vor- oder eher ein Nachteil ist, ist schwer zu sagen. Was Bestand hat, läßt sich in der Gegenwart nicht bestimmen, es erweist sich erst später. Zu Goethes Zeit war der Räuberroman *Rinaldo Rinaldini* von Christian Vulpius der große Hit, aber wer spricht heute noch davon? Andere Werke sind es, die sich im Lauf der Zeit in der Werteskala etabliert haben. Die Einschätzungen schwanken. Ob *Das Parfum* von Patrick Süskind in einer Generation noch gelesen wird, wagt niemand zu behaupten.

Die literarische Atomisierung birgt allerdings doch, so meine ich, etliche Vorteile. Es wird möglich, an der Peripherie zu sondieren und, wer weiß, Entdeckungen zu machen, ohne von zuviel Pflichtlektüre abgelenkt zu werden. Auch wird es möglich, verpaßte Bücher nachzuholen. Alles das heißt: Das Spektrum gewinnt an Breite.

Der Carl Hanser Verlag bringt in diesem Herbst den Roman *White Mule. Erste Schritte in Amerika* (ca. 320 S., ca. Fr. 33.10) des amerikanischen Schriftstellers William Carlos Williams heraus. Es ist Hans Magnus Enzensberger zu verdanken, daß er in der Bibliothek Suhrkamp schon vor langer Zeit eine Gedichtauswahl von Williams zugänglich gemacht hatte. Sie gehören zu den schönsten der amerikanischen Literatur.

Der Diogenes Verlag läßt von Victor Hugo den Roman *Das Teufelschiff* erscheinen (deute 21 549, ca. 496 S., ca. Fr. 16.80). Hugo gehört in Frankreich zu den am meisten verehrten Autoren; eigentlich stellt er so etwas wie eine Institution dar. In Deutschland ist er nie richtig und umfassend zur Kenntnis genommen worden, wenn man einmal vom *Glückner von Notre-Dame* und von den *Elenden* absieht, vielleicht auch noch von der kleinen Erzählung *Der letzte Tag eines Verurteilten*, in der Hugo gegen die Todesstrafe polemisiert. Es ist überhaupt erstaunlich, daß er bei uns eher noch als Künstler denn als Schriftsteller bekannt ist; seine Zeichnungen waren an den vergangenen Zürcher Juni-Festwochen in einer Ausstellung zu sehen.

An Hugo läßt sich verfolgen, wie die Romantik sich zur bürgerlichen Avantgarde entwickelt hat. Später hat Hugo sein Leben lang, zum Teil im Exil, für seine republikanischen Ideen gekämpft. *Das Teufelschiff* erscheint aus Anlaß einer dreiteiligen Verfilmung des Werks, die von der ARD im kommenden Winter ausgestrahlt wird.

Diese Aufzählung will nichts anderes, als einige Anhaltspunkte über die Vielfalt der Veröffentlichungen in diesem Herbst geben: eine affektive Geographie auf der literarischen Landkarte.

Der Lenos Verlag setzt seine Cendrars-Publikationen mit der Erzählung *Abhauen* (ca. 80 S., ca. Fr. 18.-) und mit *Im Hinterland des Himmels* (ca. 100 S., ca. Fr. 20.-), dem poetischen und politischen Manifest *Blaise Cendrars' fort*. Qumran hat das Buch *Das Meer* (336 S., ca. Fr. 36.60) von Jules Michelet, dem französischen Historiker des 19. Jahrhunderts, ausgegraben. Michelet, der eine zehnbändige «Geschichte der Revolution» (natürlich der Französischen) schrieb, geht in diesem Werk auf das Meer wie

auf eine Persönlichkeit ein und beschreibt es wie ein Künstler. Suhrkamp legt endlich das schon lange angekündigte Buch *Rabelais und seine Welt* (ca. 520 S., ca. Fr. 71.80) des russischen Literaturwissenschaftlers Michail Bachtin in deutscher Übersetzung vor: ein Werk, das ein Stück mittelalterlicher Geschichte aufarbeitet und zugleich eine Methode der Kulturbetrachtung entwickelt.

Dieser Kreuzzug durch die Programme gerät unversehens zu einer literarischen Speisekarte: Was lese ich? Die Auswahl ist groß. Neue Erzählungen des mexikanischen Schriftstellers Carlos Fuentes (*Verbranntes Wasser*, DVA, ca. 180 S., ca. Fr. 24.10), Albrecht Schönes Auseinandersetzung mit Goethes Farbenlehre (*Goethes Farbentheologie*, C. H. Beck, ca. 200 S., ca. Fr. 27.50). Schöne hat mit seinen Goethe- und Lichtenberg-Interpretationen Maßstäbe gesetzt, der Reisebericht des französischen Seefahrers Jean-François Lapérouse (*Zu den Klippen von Vanikord*, Edition Erdmann, ca. 368 S., ca. Fr. 35.-), Erzählungen von Julio Cortazar (*Ein gewisser Lukas*, Suhrkamp, ca. 150 S., ca. Fr. 25.90), die Lebensbeschreibung des «Antipsychoaters» Ronald D. Laing (*Weisheit, Wahnsinn, Torheit*, Kiepenheuer & Witsch, 240 S., Fr. 31.30). Außerdem kündigt sich das Schopenhauer-Jahr 1988 mit zahlreichen Veröffentlichungen an.

Daß bei Rowohlt Neuauflagen der zwei Romane *Der Baphomet* (208 S., Fr. 29.50) und *Die Gesetze der Gastfreundschaft* (384 S., Fr. 38.60) des französischen Philosophen Pierre Klossowski angekündigt sind, wird zur willkommenen Gelegenheit, diese zwei Werke endlich zu lesen. Und dann lese ich gerade den Roman *Grande Sertão* (556 S., Fr. 40.50) des brasilianischen Schriftstellers João Guimarães Rosa, der im vergangenen Frühjahr bei Kiepenheuer & Witsch erschienen ist. Rosa beschreibt in diesem Buch das Leben der «jagunços», der Räuberbanden, die den Sertão, das dürre Buschland im Nordosten Brasiliens, unsicher gemacht haben. Ein Buch von ebenso großer poetischer Direktheit und Kraft wie von ethnologischem Interesse – ein Werk, das vieles, was in unseren Breitengraden geschrieben wird, als blutleer, verstiegen und belanglos erscheinen läßt.

A. S.

RECHT

## Der Mythos des Sertão

Mit Sertão wird das arme und aride Hinterland im Nordosten Brasiliens bezeichnet. Es besteht aus Savanne; die wenigen Menschen, die dort leben, schlagen sich mühsam durch. Im Roman «Grande Sertão» des brasilianischen Schriftstellers João Guimarães Rosa (1908-1967) nimmt der Sertão die Bedeutung eines Mythos ein.

«Sertão - der ist innen im Menschen», schreibt Rosa an einer Stelle. Solche Sätze, die den Sertão suchend umschreiben, kommen immer wieder vor. Sie sind geheimnisvoll, deuten etwas an, lassen alles offen, vermitteln indessen in einem Einbruch in die Realität alles, was man wissen muss. Sie sind wie Fenster zu einer anderen Welt. Die Kunst besteht in der Andeutung, nicht im Aussprechen. Bei Rosa ganz besonders.

Den Sertão «findet man nicht, solange man ihn sucht. Plötzlich aber, wenn man es am wenigstens vermutet, kommt der Sertão ganz von allein. Und wo wir waren, da war der Sertão, der hundsgemeine Sertão in Person.» Ein anderes Mal

## Sehnsucht

Alle Sehnsucht ist eine Art Altersschwäche.

João Guimarães Rosa,  
«Grande Sertão»

Den Schriftsteller ergriff die Sehnsucht - nach all den Jahren war dieses Wort also immer noch gültig -, wieder in den fremden Weltstädten zu leben.

Peter Handke, «Nachmittag eines Schriftstellers»

heisst es: «Die Reise durch den Sertão ist die Reise durchs Leben.»

Der Sertão ist alles: die Menschen, der Tag und die Nacht, das Leben, die Grausamkeit und Härte, die Schönheit. Entweder versteht man das vom ersten Satz an, oder man wird es nie verstehen. Erklären lässt sich der Sertão nicht. Aber indem Rosa gar nicht auf die Idee kommt, diesen Versuch zu unternehmen, erweckt er ihn im Wort auf tausendfache Weise zum Leben.

Der Sertão bleibt für ihn das Unergründliche, das niemand durchdringt. Dadurch jedoch wird er für Rosa eine unerschöpfliche Quelle der Inspiration. Rosa ist kein realistischer Erzähler, sondern ein poetischer, auch wenn die Geschichte, die er erzählt, sehr realistische Züge trägt.

Darin besteht vielleicht die grösste Schwierigkeit mit dem Buch: dass es ein Stück Realität wiedergibt, ohne dem Realismus zu verfallen, und doch realistisch bleibt. Ich will versuchen, das zu erklären.

Der Sertão ist die Bühne, auf der

sich die Menschen darstellen; das grosse Theater der *jagunços*, das heisst der Banditen und Räuberbanden, die das Land unsicher machen, von den *fazendeiros*, den Gutsbesitzern, Zoll erheben oder aber von ihnen angestellt werden, um deren Interessen zu vertreten.

Das Leben ist einfach, rau, hart, erbarmungslos. Ein Menschenleben gilt nicht viel. «Das Beste, Rundeste ist immer, einen Feind oder Verräter mit einem sauberen Schuss ins Jenseits zu befördern, bevor er einem in die Quere kommen kann!» In Rosas Roman erzählt der Hauptmann der *jagunços*, Riobaldo, alt geworden, einem Besucher sein Leben. Es ist ein mehr als 500seitiger Erzählstrom mit kurzen Unterbrüchen, Abschweifungen, eingeschobenen Reflexionen. Auch Reflexionen über das Erzählen der Geschichte und der Schwierigkeiten, die dabei für Riobaldo, aber das heisst wohl auch: für Rosa entstehen. Doch nichts wäre verfehlter, als das Buch wie ein Stück Räuberromantik zu lesen, das erst noch in einer exotischen Umgebung spielt (nur für uns; für Rosa natürlich keineswegs). Das ist nicht gemeint - dazu ist die Handlung des Romans viel zu dokumentarisch wiedergegeben, sozusagen mit ethnologischem Blick, handle es sich nun um Lebensformen, die Zubereitung des Essens, medizinische Heilmittel, genaue Ortsangaben, Hinweise auf Fauna und Flora und so weiter.

Der andere Aspekt, weshalb der Inhalt nicht zu sehr in den Vordergrund gerückt werden sollte, ist in der Tatsache zu suchen, dass Rosa nicht nur zuallererst den Mythos des Sertão meint, sondern er den Sertão und seine Bewohner, indem er sie beschreibt und poetisiert, auch zu einem Sprach- und Literaturwerk erhebt. Rosas Roman ist ein Kunstwerk, das die wiedergegebene Realität umwandelt in eine neue, eigene Realität: in die der Sprache. Auch dort noch, wo Rosa die Spra-

che soweit wie möglich reduziert auf die einfachsten, einprägsamsten Ausdrücke und Wendungen.

Das Leben, nicht die Worte geben den Ausschlag. Aber darstellen lässt sich das Leben nur durch die Worte, durch die Sprache. Das ist zwar eine literarische Bedingung schlechthin, doch muss Rosa, um sie seiner Absicht entsprechend zu erfüllen, eine eigene Sprache elaborieren, die nicht einfach Bedeutungen vermittelt, sondern Anklänge, Stimmungen, Erinnerungen.

Das Poetische von Rosas Sprache ist das doppelte Ergebnis von Direktheit und der Authentizität. «In Jaiba fällt die Nacht wie ein Flügelschlag, wie ein Faustschlag.» In diesem Satz ist alles enthalten. «Nur was der Mensch aufrecht denkt, hat Wert.» die Lebenseinstellung der *jagunços* könnte nicht treffender beschrieben werden.

Auf diese Weise wird am Ende das Poetische authentisch und das Authentische poetisch: Ausdruck dafür, was Rosa sagen und so angemessen wie möglich sagen will.

Man liest das Buch wie einen Traum. Wie eine Erinnerung an das Leben, auch wenn das pathetisch klingt. Ich möchte das gern ver-

ständlicher erklären können, sehe aber, dass es fast nicht zu machen ist. Ich habe beim Lesen immer den Eindruck einer grossartigen Vision des Lebens gehabt. Auch wenn darin alles sinnlos erscheint, heisst das deswegen noch nicht, dass dem Leben nicht zahllose schöne Seiten abzugewinnen sind. Oder erst dann ist es möglich. Aber zu einem bestimmten Preis: dem der vollen Hingabe. Von dieser Hingabe handelt das Buch.

Angesichts so vieler Seelenschmerzen in der deutschen Literatur unserer Zeit - parallel zu Rosas Buch las ich Peter Handkes «Nachmittag eines Schriftstellers» - bin ich gerne bereit, den grössten Teil der deutschsprachigen Literatur beiseite zu schieben und zu sagen: Das Buch von Rosa lohnt sich, gelesen zu werden. Es ersetzt 99 andere Bücher. Es ist ein Glücksfall.

Aureli Schmidt

João Guimarães Rosa: Grande Sertão. Roman. Aus dem brasilianischen Portugiesisch von Curt Meyer-Clason. Kiepenheuer & Witsch. 555 Seiten. Fr. 40.50.



In der Antike brännte die „Bibelthek von Alsandra“ ab, das gesamte Wissen der Menschheit ging damit zugrunde. Ein Blinder erzählt diese Geschichte in einem verborgenen Dorf der Verdammten am 29. Februar 1896, und er behauptet, daß von da an Lüge und Fälschung in die Welt gekommen sein müssen. „Seit diesem Tag weiß man, daß die ganze Geschichte gefälscht ist oder halb gefälscht, und jede neue Generation beschließt das, was vor ihr geschehen ist, und so ist die Geschichte in den Büchern genauso erfunden wie die in den Zeitungen, wo Lügen zu lesen sind, daß einem die Berge zu Haare stehen. Es gibt wenig Bücher, denen man trauen darf, genauso wie es wenig Menschen gibt, denen man

trauen darf, das ist ganz das gleiche.“

So steht es geschrieben bei Joao Ubaldo Ribeiro (geboren 1941), der seinem Roman „Brasilien, Brasilien“ ein Lob der Phantasie voranstellt: „Das Geheimnis der Wahrheit ist folgendes: Es gibt keine Tatsachen, es gibt nur Geschichten.“ Jorge Amado, der möglicherweise populärste Romanier Brasiliens, sieht es nicht anders. Literatur schreibt eine Gegengeschichte zur offiziellen Geschichte. In seinem Roman „Tocaia Grande – Der große Hinterhalt“ (Bertelsmann Verlag) macht er eine Stadt zur eigentlichen Heldin. Während der 70-Jahr-Feier von Irisópolis (vormals: Tocaia Grande) treten alle Honoratioren an, um das Lob dieser Stadt anzustimmen. Gemeinsam bilden sie einen gewaltigen Chor, doch niemand wagt den Ursprung dieser Stadt zu benennen. Das erste Mal kam dieser flecken Land nämlich ins Gerede, als in nebelhafter Vorzeit ein Gemetzel eine Unzahl von Leichen zurückließ. Bevor noch die Stadt gegründet wurde, gab es schon einen Friedhof. In einer ironischen Vorbemerkung des Autors ist deshalb nachzulesen, daß es ihm darum gehe, „die dunkle Seite (zu) finden und aufzutun, die aus den Geschichtskompendien gelöscht wurde.“

Aber dennoch, bei Jorge Amado ein Autor so weitverbreiteter Bücher wie „Dona Flor und ihre zwei Ehemänner“ oder „Gabriela wie Zimt und Nelken“ finden wir ein geschöntes Bild Brasiliens vor. Er ist das Leichtgewichtler der dortigen Autoren, der seine Unterhalten möchte, auch auf die Fahrt hin, daß seine Romane leichtfüßig über die gewaltigen Probleme eines Landes hinweghüpfen. Hier schreibt Macho, der nie auf den Gedanken kommen würde, seine Gesinnung zu zergehen. Seine Sozialkritik, sei sie nun und wann beabsichtigt, bleibt auf dem Wege stecken. Wichtig, wichtig ist, daß etwas läuft zwischen den Geschlechtern. Und solange er, ob reich oder am Verhungern, Schenkel vorfinden, zwischen ihnen auszuruhen sich lohnt, ist Amavelt noch in Ordnung.

Nicht viel anders verhält es sich mit Carlos Rey, der mit „Memoiren eines Mannes“ (Verlag Klett-Cotta) einen Rotorgelegt hat, in dem das heiter-schwermelodische Glück des Augenblicks die Tristesse des Lebens hinwegjagt. Der Autor konstruiert eine völlig

überdrehte Geschichte, um Heiterkeit zu simulieren. Die Ansprüche dieses Autors an sich selber sind denn auch bescheiden. Er will unterhalten, einmal so richtig auf den Putz hauen, er zielt auf das leichte, rasch zugängliche Vergnügen, das, kaum hat man es gelesen, sich auch schon wieder in Rauch aufgelöst hat. Dann lieber doch ein Blick auf Joao Ubaldo Ribeiro.

Was also gibt es für einen Autor seines Kalibers zu tun in solch einer Lage, wenn die Wahrheit zu finden eine aussichtslose Angelegenheit ist? Die Erzähler sind aufgerufen, das Bild von der Welt neu zu schaffen, mit Geschichten zu definieren, welche Stellung der Mensch in der Gesellschaft einnimmt und zu eruieren, was

vorgeht. Brasilianische Autorinnen und Autoren, welchen Zugang sie sich auch immer zum Verständnis der Welt suchen, kleben nicht an dem, was jedermann überprüfbar vor Augen liegt. Sie schreiben von handfesten Konflikten, beziehen Position, wenn sie von den Kämpfen schreiben, die die Gesellschaft teilen, und sie suchen gleichzeitig auch immer nach einer Welt hinter jener der sichtbaren Erscheinungen. Das Leben ein Kampf, das kann doch nicht alles gewesen sein. Das Leben besteht voller Gefühle, Phantasien und Einbildungen, Träume – und immer mischt der Tod mit. Was macht also der Mensch aus seiner Lage, wenn er als Einzelkämpfer in einer Wirklichkeit steht, von der nie ganz sicher ist, wie sie ein anderer erfährt?

## Sprache für Emotion

Die Schriftsteller nehmen sich gebrochener, leidenschaftlicher Figuren an und haben keine Scheu, eine Sprache für Emotionen zu finden, für den Aufruhr der Gefühle. Es gibt eine Kluft, die den Menschen von der vollkommenen Harmonie trennt. Ein Autor wie Joao Ubaldo Ribeiro sucht zu erkunden, was nicht stimmt in der brasilianischen Welt, in der wir immer auch ein Stückchen von unserer finden.

Die brasilianische Literatur weist Autoren auf, die zu den kreativsten Geistern dieses Jahrhunderts zählen. Joao Guimaraes Rosa ist solch ein Markstein, ein Schriftsteller, der Maßstäbe gesetzt hat und das Projekt der Moderne auf seine Weise vorangetrieben hat. Joao Ubaldo Ribeiro ist zu loben, weil er ein Meister seines Faches ist, ein Perfektionist, der sich souverän durch Zeiten und Räume bewegt, ein riesiges Kompendium einer Gesellschaft in Aufruhr schafft und dabei nie die Übersicht verliert. „Brasilien, Brasilien“, das ist ein Roman, der nichts weniger als die Totale anstrebt.

Jedes Kapitel ist ein kleines Meisterwerk für sich, erzählt von einer unerhörten Begebenheit – und zusammen ergeben sie das widersprüchliche Bild einer Gesellschaft. Das Volk, wer immer sich hinter solch einem großen Begriff verbergen mag, ist nicht so leicht auf einen Begriff zu bringen. Einem

Joao Guimaraes Rosa über eine Gesellschaft in Aufruhr – Autoren Brasiliens in neuen Übersetzungen und Auflagen

„Das Leben ist ein gefährliches Geschäft“

ANTON THUSWALDNER

Gedanken, die sein ganzes bisheriges Leben in Frage stellen. Immer stand er auf der Seite der Macht, nun empfindet er Sympathien für Leute, die er einst leichten Herzens auszurotten keine Hemmungen verspürte. Was ist also das Volk? Nur jene Menschen, denen man sich zugehörig fühlt? Oder doch etwas anderes, größeres, Widersprüchlicheres? ... in Wahrheit waren sie (die sogenannten Feinde) arme Brasilianer, in Elend und in ein Leben der Fron gezwängt, Brasilianer, zu Fremden gestempelt für die, welche in den Städten lauthals ihre Ausrottung forderten und sie haßten und fürchteten, wie man den Teufel haßte und fürchtet. Und nun, Tod. Und es würde mehr Tod kommen, dessen war er sicher, weil die Macht weiter unterdrücken würde, und die Unterdrückten würden sich unweigerlich erheben." Bei Ribeiro kann man nachlesen, wie Lebenspläne zerfallen, wie sich Menschen wandeln, wie ihnen Zeit und Geschichte mitspielt, so daß alle Ansprüche ans Leben allmählich schwinden. Die Brasilianer, ein Volk der Verlierer und stolzen Widerständler.

Aber Joao Guimaraes Rosa ist ein kein Vollender bestehender literarischer Formen, er ist ein Erfinder, der sich stets auf den Weg begibt, andere Ausdrucksformen zu entwickeln. Keine bekannten Muster scheinen ihm göltig,



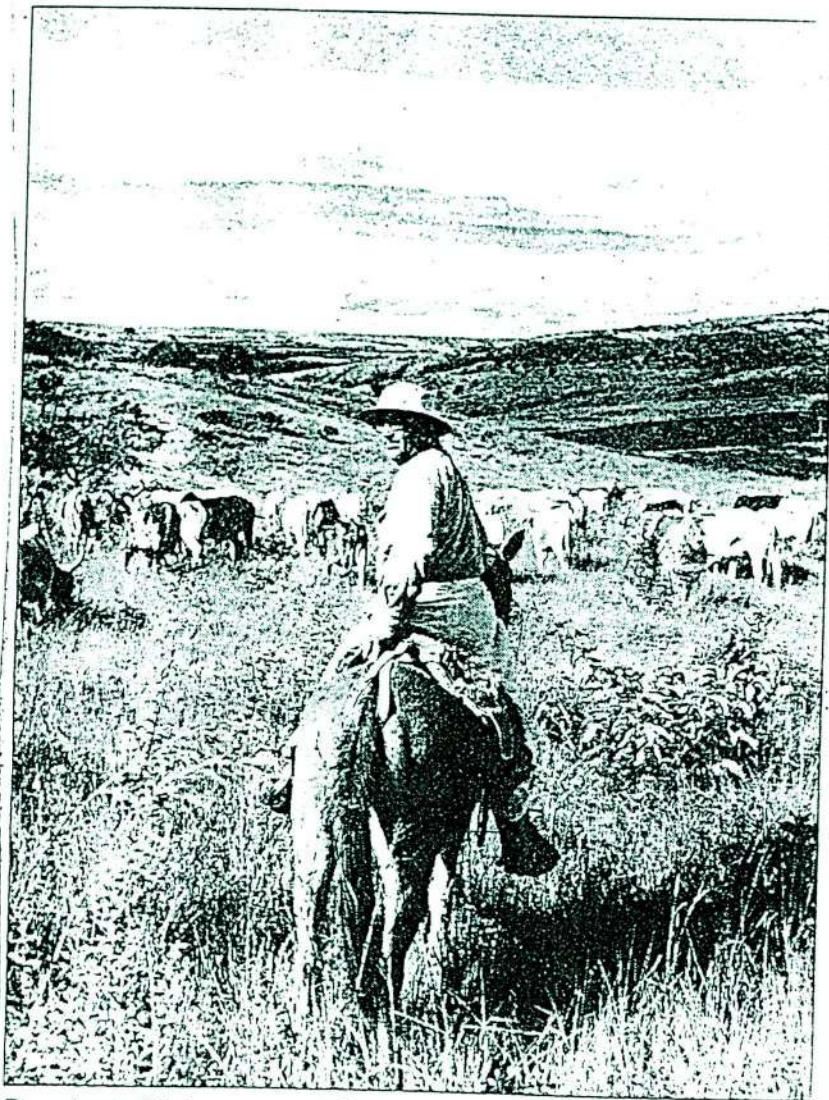
Der Diplomat

Bilder: Kiepenheuer & Witsch (2)

seinem Brasilien Ausdruck zu verleihen. Mit dem Roman „Grande Sertao“ wurde er 1964 der deutschen Leserschaft vorgestellt — und damit war eine literarische Sensation perfekt. So etwas hatte man noch nicht gelesen, da war ein unerhörter, neuer Ton aus einer bislang unbekanntem Welt.

„Im wirklichen Leben gehen die Dinge weniger glatt auf, oder sie haben kein Ende. Es ist besser so ... Das Leben ist eben ein gefährliches Geschäft“ (Joao Guimaraes Rosa).

Rosa begnügte sich nicht mehr damit, in einer geläufigen Sprache vom Außergewöhnlichen zu erzählen. Er stellte sein gesamtes Schreiben auf eine neue Basis. „In meinen Büchern ist nichts dem Zufall überlassen“, schrieb er einmal. „Wir müssen dem Üblichen entfliehen, dem Flachen, dem falschen Zierat, das Logische muß dem Magischen weichen, kurz: wir müssen alles vermeiden, was der faule Leser normalerweise vom faulen Autor erwartet ... Die Wörter müssen mehr vermitteln, als sie bedeuten. Sie müssen durch ihre graphisch-suggestive Form wirken, ihre Sonorität muß zur Schaffung einer Art ‚unterschwelliger Musik‘ beitragen.“



Der Arzt, Diplomat und Schriftsteller Joao Guimaraes Rosa

**Der Rio São Francisco, der den Sertão, das unwirtliche Hinterland des brasilianischen Nordostens, teilt, wird zur symbolischen Grenze: An ihr scheiden sich Magie und Normalität, Gut und Böse**

Um die Verkörperung des Bösen, den Verräter Hermógenes, zu besiegen, schließt Riobaldo einen Pakt mit dem Teufel. Doch Rosa ist nicht so naiv, den Leibhaftigen erscheinen zu lassen. Das Erlebnis bleibt in exakt kalkulierter Schwebelage, alles könnte auch Einbildung gewesen sein. So wird der gewaltige Roman zur ungelösten Frage nach der Existenz des metaphysischen Widersachers. Die zweideutige Szene ist Initiation des Helden, erst danach kann er seiner Berufung als Führer der Gruppe folgen. *Per mala ad astra.*

Unter den jagunços fühlt sich Riobaldo Diadorim, dem Gefährten von Jugend auf, besonders nahe; seine Rede gestaltet sich zunehmend unaufdringlich homoerotisch. Am Ende wird die unterdrückte Spannung sich lösen: Als Diadorim im Kampf stirbt, entdeckt Riobaldo, daß er eine verkleidete Frau war. Erst im Tod läutert sich die unerfüllte Liebe. Das Ideal des Durchschnittsmenschen wird wieder in seine Rechte eingesetzt, als der Erzähler für seinen Lebensabend eine brave, seßhafte Frau heiratet und das unstete Banditenleben aufgibt.

Reales und Phantastisches koexistieren, Legende und soziale Wirklichkeit, archaische Sprache und urwüchsige Kreativität im Ausdruck schieben sich ineinander, ohne wirklich eins zu werden. Doch Rosa ist nicht Derrida: Logos und Mythos gehen am Ende versöhnt aus dem Werk hervor. Der Ich-Erzähler konstruiert den Sinn seines Lebens, indem er ihn in der Fülle der Zeit sucht und nach Überwindung seiner Gespaltenheit jenseits von Gut und Böse findet.

„Es gibt den Menschen. Die Überfahrt.“ Mit dem Unendlichkeitszeichen schließt der Roman. □

Im Verlag Kiepenheuer & Witsch sind – sämtlich in der Übersetzung von Curt Meyer-Clason – folgende Werke erschienen: Mein Onkel der Jaguar. öS 77,-; Grande Sertão. Roman. 560 S., öS 351,-; Tutameia. Erzählungen. 320 S., öS 311,-

**E**in Hoch auf die epische Breite! Wieso? Zunächst ist man einfach nur froh, daß man es geschafft hat, die sechshundert Seiten von *João Guimarães Rosa* Roman *Grande Sertão* (Kiepenheuer & Witsch, 39,80 Mark) zu beackern, zu durchstöbern und sich bis zur allerletzten Zeile zu erarbeiten. Dann aber: Das ausgelesene Buch liegt endlich wieder zugeklappt vor einem, und jetzt, da alles fertig ist – jetzt erst steigen wahrhaftig die Figuren, Düfte, Stimmungen und Ideen dieser anfangs so endlos scheinenden Schwarte auf, werden real, setzen sich im Leserkopf fest und bleiben. Arm sind die, die ihre Bücher nur anlesen.

Es hat sich gelohnt. Wir befinden uns im Sertão, dem gefährlichen Hochland Brasiliens, um die Jahrhundertwende. Im Südosten liegen Rio de Janeiro und São Paulo, zivilisiert und harmlos. Aber hier, im wilden Norden – wild north! –, herrschen Chaos, Faustrecht, Straßenräuber (Jagunços genannt) und anehelicher Sex.

Blumig, abschweifend, aber dennoch zielstrebig-linear – episch eben – erzählt Riobaldo, der alte Bandenführer, wie es ihm seinerzeit im wilden Norden ergangen ist. Natürlich – er hat viele Schlachten geschlagen. Doch Riobaldo spricht vor allem von seiner seltsamen, ihn selbst befremdenden Liebe zu seinem Kumpanen Diadorim. Und er spricht ernst vom Teufel, den er oft in der Haut seines ewigen Jagunço-Widersachers Hermógenes vermutet, manchmal aber auch in seiner eigenen. Habe ich, Riobaldo, etwa einen Pakt mit dem Belzeub höchstpersönlich geschlossen?

Man kann Riobaldo die selbstkritische Frage nicht verdenken. Aber, zur Beruhigung, er ist ein positiver Held. Wenn er einen erschößt oder erstach, dann nur im Zorn und vielleicht auch weil es irgendwie, im Jagunço-Kodex entsprechend, um Ehre und Gerechtigkeit ging. Gerecht ist auch, daß zum Schluß der wahre Deivel Hermógenes durch Diadorims Säbelstoß den Tod bekommt. Doch auch Diadorim fällt in der metaphysischen Entscheidungsschlacht. Und siehe da, er war eine Frau. Das – und



## Vergeßt den Wilden Westen: Auch Brasilien hat einen Ort mythischer Abenteuer

# Wild North

des Teufels Tod – müssen wir nicht weiter kommentieren. Das spricht aus sich selbst. Das ist mehr als nur die Essenz dieses großartigen, abenteuerlich-philosophischen Buches. Das – ist so.

Ähnlich großzügig und breit angelegt wie Rosas Sertão-Epos ist *Tocaia Grande* (C. Bertelsmann, 42 Mark), das neue Werk seines um einiges berühmteren Landsmanns *Jorge Amado*. Auch in diesem Roman, der in derselben historischen Phase spielt, herrscht ähnlich bleihaltige Luft, es wird genauso gehurt, gemordet und, im Mittelpunkt des Geschehens, eine Stadt aufgebaut.

Die Literaten Brasiliens scheinen die gewalttätige Gründerzeit ihres Landes wirklich ernst zu nehmen. Doch wo Rosa klugspannend die Blutstropfen zählt, mit denen Brasiliens heute schon so starker Baum begossen wurde, da

ist Jorge Amado ein routiniert-gelungweiliger Chronist, der mal wieder eine Epopöe zum Thema auszuspucken hatte. Ein Unterhaltungsroman, aus guten Worten gut zusammengesetzt – mehr ist „Tocaia Grande“ nicht.

Von Brasilien nach Argentinien. Hier ist alles weniger wildwüchsig, ursprünglich – und statt dessen europäisch-überfeinert. So sagte mal Jorge Amado: „Es gibt keinen größeren Unterschied als den zwischen den Argentinern – das sind die Engländer der Literatur – und den Brasilianern; wir sind die kleinen Neger.“ In *Adolfo Bioy Casares'* Erzählband *Liebesgeschichten* (Suhrkamp, 38 Mark) findet man diesen Gedanken bestätigt. Die Figuren des Argentiniers Casares sind allesamt Menschen, die uns in ihrem Fühlen und Verhalten mehr als verwandt sind. Sie wälzen luxuriös Liebesprobleme, sie fahren amerikanische Autos, sie machen in Europa Ferien und freuen sich dann an den überraschten Mienen ihrer Gastgeber, wenn diese feststellen, daß Argentinien nicht ein Land naturhafter Gauchos ist, sondern urbaner Dekadenzler.

Der Schriftsteller, der nicht schreiben kann. Die Witwe, die vom jungen Liebhaber ignoriert wird, weil der lieber stundenlang in ihrem Wagen herumkurvt. Der argentinische Massentourist, der in Frankreich von gleich zwei Dirnen hereingelegt wird. Und viele mehr.

Adolfo Bioy Casares erzählt spröde, ironisch, knapp. Das ist Salonprosa im besten Sinne, Small talk und Lebensdiskurs zugleich. Ein Buch zum Mitreden.

Der Schluß gehört einem südamerikanischen Zahlenspiel: drei Autoren, zwei Welten, eine Wahl – *Argentina*. Rosas „Sertão“, Amados „Tocaia Grande“ – diese Fremde schaut man sich gern von weitem an. Aber Casares' Boulevards, Ironie und Liebeleien reizen zum näheren Hinschauen. Auf Wiedersehen in Buenos Aires. Eine unliterarische Wendung? Im Gegenteil. *Maxim Biller*

Literaturreport 87

C. Hofb. Verlag d. Kath. Verleger  
u. Buchhändler, Stuttgart

74. Jly

João Guimarães Rosa  
**Grande Sertão**

Roman. Aus dem Brasilianischen von  
Curt Meyer-Clason (Kiepenheuer &  
Witsch) 1987. 455 S. Geb. 44,- DM.

Neuaufgabe der meisterlichen  
deutschen Fassung (von 1964)  
eines Meisterwerks der brasilianischen  
Literatur (von 1956).  
Der alte Riobaldo erzählt in un-  
bekümmerter monologischer  
Breite einem fremden Gast die  
Geschichte seines früheren har-  
ten Lebens inmitten einer un-  
barmherzigen Natur. Die Ge-  
walt, das Böse, der Teufel be-  
herrschen diese magisch-leiden-  
schaftliche Welt, die Guimarães  
Rosa mit großartiger, eigenwilliger  
Sprachkraft in das Epos des  
Banditenlebens im Sertão  
bannt. Bri.

que é (fiza) enfatizado nestas notas ultra curtas?

Stern

15.4.87

### Was ich gerade lese

Christoph Derschau,  
Lyriker



»Ich lese gerade das endlich neu aufgelegte lateinamerikanische Buch der Bücher: »Grande Sertão« von João Guimarães Rosa, congenial übertragen von Curt Meyer-Clason (Kiepenheuer & Witsch, 556 Seiten, 44 Mark). Mit diesem Buch hat sich der Brasilianer genauso weit in die weißen Flecken der Sprache vorgewagt wie James Joyce mit »Ulysses«. In eindrucksvollem Sprach- und Bilderfluß läßt Rosa einen Pflanzer aus dem Sertão in einem einzigen Monolog sein Leben erzählen.«

Wolfgang Kutschera

1.9.97

## **Brasilien-Epos neu aufgelegt**

Der breitangelegte Roman „Grande Sertao“ von Joao Guimaraes Rosa, ein Klassiker der modernen brasilianischen Literatur, ist im Kölner Verlag Kiepenheuer und Witsch neu aufgelegt worden (aus dem brasilianischen Portugiesisch von Curt Meyer-Clason, 555 S., 44 DM). Das kühn und eigenwillig mit der Sprache umgehende Werk war bei seinem ersten Erscheinen in der Bundesrepublik 1964 sogleich ein großer Erfolg.

Der Sertao, jenes unwegsame Hochland im Nordosten Brasiliens, ist das Thema dieses Abenteuer- und Entwicklungsromans. Im Mittelpunkt steht der Ich-Erzähler Riobaldo, ein ehemaliger Bandit, der von seinen Begegnungen mit Kopfgängern, Gutsherren und Viehtreibern sowie von seinen Triumphen und Niederlagen bei den Frauen berichtet. EB

Südwest Presse  
(Mün)

6. 11. 87

#### Grande Sertao

Der epische Roman „Grande Sertao“ von João Guimarães Rosa, ein Klassiker der modernen brasilianischen Literatur, ist im Kölner Verlag Kiepenhauer & Witzsch neu aufgelegt worden (aus dem brasilianischen Portugiesisch von Curt Meyer-Clason, 555 S., DM 44,-). Das kühn und eigenwillig mit der Sprache umgehende Werk war bei seinem ersten Erscheinen in der Bundesrepublik 1964 sogleich ein Erfolg. Der Sertao, jenes unwegsame Hochland im Nordosten Brasiliens, ist das Thema dieses Abenteuer- und Entwicklungsromans. Im Mittelpunkt steht der Ich-Erzähler Riobaldo, ein ehemaliger Bandit, der von seinen Begegnungen mit Kopfgängern, Gutsherrn und Viehtreibern und von seinen Triumpfen und Niederlagen bei den Frauen berichtet. •



30.6.82

dpa

Brasilien-Epos „Grande Sertao“ wieder aufgelegt =

Köln (dpa) - Der epische Roman „Grande Sertao“ von Joao Guimaraes Rosa, ein Klassiker der modernen brasilianischen Literatur, ist im Kölner Verlag Kiepenheuer & Witsch neu aufgelegt worden (aus dem brasilianischen Portugiesisch von Curt Meyer-Clason, 555 S., DM 44,-). Das kühn und eigenwillig mit der Sprache umgehende Werk war bei seinem ersten Erscheinen in der Bundesrepublik 1964 sogleich ein Erfolg. Der Sertao, jenes unwegsame Hochland im Nordosten Brasiliens, ist das Thema dieses Abenteuer- und Entwicklungsromans. Im Mittelpunkt steht der Ich-Erzähler Riobaldo, ein ehemaliger Bandit, der von seinen Begegnungen mit Kopfjägern, Gutsherren und Viehtreibern und von seinen Triumphen

und Niederlagen bei den Frauen berichtet.

Daher das Zurückgreifen auf Reime, Assonanzen und besonders auf Alliterationen." Und dem Kritiker Heinrich Vormweg erklärte er sein Programm so: „Wir brauchen neue Wörter. Und die traditionelle Syntax, sie ist ein Gefängnis für den Geist. Das Neue muß gesagt werden, sonst wird gar nichts darüber gesagt. Ich bin offen für alles. Meine Bücher mischen alles, wie sich in Brasilien alles mischt. Wo ich gebo-

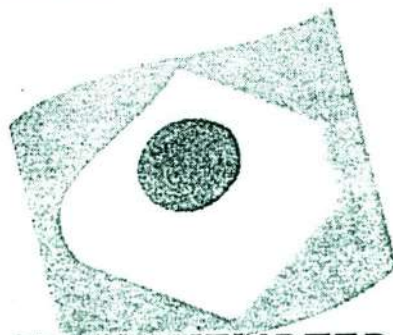
sich im Kopf an Ängsten, Visionen und Phantasien zusammenbraut. Der Teufel läßt diesen Erzähler nicht los, hat er möglicherweise von ihm bereits Besitz ergriffen, gibt es einen Ausweg aus dem Dilemma, in das ihn seine Biographie gebracht hat? Hilft es, wenn er seine Worte an ein Gegenüber richtet und noch einmal gezwungen ist, Rechenschaft abzulegen über alles, was ihm widerfahren ist und was er selber angerichtet hat? Läutert er sich in dieser Art von Beichte, spricht er sich gar frei, redet er um einen Freispruch von Schuld zu kriegen?

Guimaraes Rosa stellte einen ganz bestimmten Anspruch an seine Literatur. Sie sollte unmittelbar mit dem Leben zu tun haben, er wollte von Menschen und Schicksalen, von Tieren und Pflanzen, von Bergen und Flüssen auf eine Weise schreiben, daß sie unmittelbar vor dem Leser zur greifbaren, sichtbaren, mit allen Sinnen wahrnehmbaren Wirklichkeit werden. Er wollte das Leben in all seinen Erscheinungsformen und seinen unzähligen Wandlungen darstellen — und dazu gehört auch, daß die Menschen von ihren Geistern im Kopf heimgesucht werden.

Manchmal ist Rosa *der* moderne Sprachkünstler, ein Autor unseres Jahrhunderts, der seelische Tiefen auslotet und formale Wagnisse eingeht. Und dann wieder meint man, in einem archaischen Epos zu lesen, wenn wir in eine unerforschte Welt der Vormoderne vorstoßen. Aber es paßt gut zu Rosa, daß alles nebeneinander verfügbar ist, daß der Mensch als ein Wanderer zwischen Gestern und Heute, aufgeklärter Zivilisation und mythischer Vergangenheit gesehen wird.

## Gestern und heute

Rosa war im diplomatischen Dienst tätig und hielt sich bis zu seiner Ausweisung im Jahr 1942 als Vizekonsul in Deutschland auf. Der erste Erzählband des damals 38jährigen erschien 1946. Als Schriftsteller war Rosa zeit seines Lebens hoch geachtet, wenn ihm auch der Nobelpreis nie zugesprochen wurde. Vier Tage, nachdem er in die Academia de Letras („Die Unsterblichen“) aufgenommen wurde, war er tot.



## FRANKFURTER BUCHMESSE

ren bin, da gab es früher eine Anzahl deutscher Kolonien: Sie sind längst aufgesogen. Brasilien ist ein sehr plastisches Land. Wir sind immer bereit, Neues zu sehen und es aufzunehmen."

Solch eine Literatur sollte eigentlich Übersetzer abschrecken. Es heißt, dieser Autor, der sich seine eigene Sprachmelodie und Wörter erfunden hat, sei nicht zu übertragen. Sicher ist er im Deutschen einfacher, kulinarischer, weniger spröde geworden.

„Grande Sertao“ (Kiepenheuer & Witsch), möglicherweise sein opus magnum, ist ein einziger, endloser Monolog eines Mannes, den seine Geschichte nicht losläßt und der, wenn er sein Leben als Jagunco (also als Gesetzloser in den unübersehbaren Weiten des Hochlandes) rekapituliert, einer ganzen Region Farbe und Atmosphäre verleiht. Dieser Autor ist nicht nur ein sprachlich experimentierender Autor, er ist auch einer, der sich — und damit stellt er sich in Lateinamerika in eine Reihe mit den besten Autoren — auf keine Welt der einfachen Erklärungen einläßt. Wirklichkeit ist immer mehr als das, was einfach runterzuerzählen wäre. Wirklichkeit ist auch das, was

talks (Wien) 10/94

# Jenseits von Gut und Böse

João Guimarães Rosa (1908–1967) gilt als der brasilianische Dichter dieses Jahrhunderts schlechthin: ein Moderner, der – Faulkner oder Joyce vergleichbar – sprachliche Innovation mit dem Entwurf eines eigenen mythologischen Kosmos verband. Anlässlich des Messe-Schwerpunkts „Brasilien“ hat Kiepenheuer & Witsch einige Werke Guimarães Rosas (neu) herausgebracht. Darunter dessen einzigen Roman „Grande Sertão“. FRIEDRICH FROSC

**S**eine Gestalten ließ er die Sprache der einfachen Leute sprechen. Und zwar so, daß man ihn auch in Brasilien nicht überall versteht. Seinen Werken haftet das Siegel des Hermetischen an, obwohl er vorgibt, bloß dem Volk von Minas, den Rinderhirten, genau aufs Maul geschaut und sich selbst (etwas) hinzugedacht zu haben.

João Guimarães Rosa: ein polyglotter Weltreisender, kreativer Sprachforscher, Schöpfer erstaunlicher Neologismen, Meister der Ver-Dichtung, der kunstvollen Verschränkung, der Erzählung auf mehreren Ebenen. Sein Stilverständnis ist jenem von Joyce und Faulkner vergleichbar, wie diese betrachtet er das Sprachspiel nicht als Selbstzweck, sondern als Reflexion. Das Wortmaterial ist einem ständigen Prozeß der Veränderung unterworfen, es geht um die Arbeit an der Sprache, schon Sinn, bevor am Ende der Übersinn sich fügt.

Geboren im tiefsten brasilianischen Hinterland, wurde der Dichter nicht müde, darauf zu verweisen, daß der Teil seines Namens „Guimarães“ identisch sei mit der Wiege des mittelalterlichen portugiesischen Königsgeschlechts derer von Bragança. Im Berufsleben war er Arzt, Diplomat, Konsul in Hamburg, schließlich hoher Beamter ohne Funktion im Amt für Grenzziehung, um sich ganz dem Werk widmen zu können, das ihn zum größten Erneuerer des Portugiesischen in unserem Jahrhundert machte. Spät hatte er zu schreiben begonnen, unter dem Pseudonym Viator, ein unbekannter Reisender. Der Verlag, in dem sein Erstling, der Erzählband „Sagarana“ (1946), erscheinen sollte, suchte per Inserat nach dem Autor.

Es folgten der Novellenzyklus „Corpo de Baile“ (1956, dt. Corps de Ballet), „Grande Sertão: Veredas“, im gleichen Jahr, „Primeiras Estórias“ (1962, dt. nach dem Titel einer Erzählung desselben Bandes „Das dritte Ufer des Flusses“), sowie posthum „Estas Estórias“ (1969, daraus auf deutsch die längere meisterhafte Erzählung „Mein Onkel der Jaguar“) und „Ave. palavra“ (Miscellen). Alle Übersetzungen ins Deutsche besorgte in treffsicherer Weise Curt Meyer-Clason – eine einsame Pionierleistung.

1967 endlich hatte Guimarães Rosa die höchste Sprosse zum offiziellen literarischen Olymp Brasiliens erklommen: Er wurde in die Akademie berufen. Drei Tage danach starb er. Weltgewandter Verehrer Thomas Manns

und Träumer in archaischer Sprache – der Autor gelangt offenbar mit seinem Werk nicht zur Deckung.

Erst in seinem letzten zu Lebzeiten veröffentlichten Werk, „Tutaméia“ – von dem der Literaturwissenschaftler Paulo Rónai meint, es sei von „aggressiver Vitalität“ – gibt er gleichsam den Schlüssel zum eigenen Schaffen aus der Hand. Es ist an seinen zahlreichen Adepten, dieses in seinem Anthologiecharakter aufzuschließen und die Lektüre zurück an den Ursprung zu unternehmen. Guimarães Rosa hat hierzu vier Vorworte zwischen die vierzig „estórias“ (Variante von „histórias“, also Geschichten) gesetzt und in ihnen eine Poetik erläutert, die selbst schon daran ist, estória zu werden.

Diese „prefácios“ handeln vom mythopoetischen Wesen der Anekdote – sie „korrigiert das Lächerliche und erhebt es zum Sublimen“, der verdoppelten Sicht der Welt, der Verfremdung des Objekts, dem Wortspiel und der Essenz des Schöpferischen sowie der Welt als Vorstellung (Repräsentation). In den kurzen, von Brüchen und offenen Enden geprägten Texten nähert sich die Sprache dem Verstummten. Der Fabel (Mord, Untreue et cetera) wird ihr mechanistisches Prinzip entzogen, das Unerwartete, Befremdliche kolonisiert den Text.

Als Versuch, herkömmliche Erzählweisen mit ihren eigenen Mitteln zu bekämpfen, bald ironisch, bald tragisch, oft rätselhaft, steht „Tutaméia“ (omnia mea, im gelehrten Sinn, umgangssprachlich „Kleinigkeit, Zeugs“) im Spannungsfeld zwischen Aktivität und Passivität der Handelnden. Gegensätze schließen einander nicht aus, gehen aber auch keine Synthese ein. Wie um die Zweideutigkeit des Titels selbst ist es um vieles andere in der deutschen Fassung bestellt – es läßt sich einfach nicht übersetzen.

**D**as bekannteste Werk des Dichters ist wohl dessen einziger Roman, „Grande Sertão: Veredas“. Der Rio São Francisco, welcher das brasilianische Hinterland des Nordostens, den unwirtlichen Sertão, mit seiner bis vor kurzem archaischen Gesellschaft teilt, bildet für den Erzähler Riobaldo eine symbolische Grenze. Auf der linken Seite herrscht die To-

pographie des Magischen vor, in ihr offenbaren sich Rache und Schmerz: Sie ist das Reich des irdischen Widersachers Hermógenes. Die rechte Seite ist das Gebiet der Normalität.

Der unermüdlich erzählende „Jagunço“ (da sich der Begriff nicht übersetzen läßt, nennen wir ihn einen „rechtschaffenen Banditen“) mit einem mittelalterlichen Ehrenkodex legt sein Leben hüben und drüben offen. Im nicht-geographischen Sinn heißt dies auch: in den Gründen des Guten und des Bösen. Der im Original knapp 600seitige Monolog ist prima facie die Lebensbeichte des ehemaligen Brandschatzers, der sich die Reinheit seiner Seele bewahrt hat. Doch auch diese Integrität zerfällt in zwei Hälften: jene vor dem vermeintlichen Sündenfall und die danach.



Der bedeutendste Neuerer des Portugie-

Deutsche Post

(Hrsg. Postgewerkschaft)

39. Jg. Nr. 18  
20. 9. 87

João Guimarães Rosa:  
„Grande Sertão“  
Kiepenheuer & Witsch, Köln,  
1987; 550 Seiten; 39,80 DM.

Das gewaltige, unwegsame Hochland im Nordosten Brasiliens mit seinen Urwäldern, Bergen und Schluchten ist das Thema dieses großen Romans. Der Ich-Erzähler Riobaldo, einst ein Gesetzloser, nun ein ergrauter Pflanzer, berichtet einem fremden Besucher von seinem aufregenden Leben. In ei-



nem einzigen Monolog schildert er seine Jugend als Bandenführer, seine Abenteuer mit Kopfgängern, Gutsherren und Viehtreibern. Er spricht aber auch von seinen Verfehlungen und seinen Zweifeln an sich selbst. Zugleich ist sein Monolog auch ein leidenschaftliches Zwiegespräch mit sich selbst über die Existenz oder Nichtexistenz des Teufels. Der Autor geht kühn und eigenwillig mit der Sprache um; wo das Gebräuchliche ihm verbraucht erscheint, verwandelt er es und erfindet neue Worte. o. s. r.

## ANEXO III:

Outros textos

# Shakespeare und sein Hintergrund

QUENNELLS: William Shakespeare und seine Zeit. Deutsch und Englisch. Piper Verlag, 402 Seiten, 24 DM.

Das Jahr hat uns — die Shakespeare-William Quennell herausgegeben. Er erschien vor einem Londoner Titel: „Poet and his Background“ — Peter Quennell ist Lyriker, der die Zeitschrift History of Verben von Werken über „Byzanz und andere. Sein are-Bild“ hat zwölf Kapitel, Leben folgen, die Werke n versuchen, den historischen „Hintergrund“ des Elisabethanischen „altera“ ausleuchten „kulturalhistorischen Fakten des 1. Theaters so genau beschreiben wir genau darüber Be-üben. Wirklichkeit wider Shakespeare's Leben sehr Geist des Dichters analysiert uns für die elisabethanische leider viel zu wenig be- daß uns ein Bild von trieb...den konnte. Der Hintergrund ist heute ziem-wo die Kernpunkte im Königtum und ihrer Trubun- nem „Ankel bleiben, wel-

ches das Ganze hält, und ihre Kraft verloren, wo der Verstand sie durchdringen wurde.

Damit ist angedeutet, was Stärke und Schwäche des Quennellschen Buches sind. Es erzählt alles so, als wisse die Wissenschaft darüber Bescheid. Es ist immer da gut, wo es Shakespeares Sprache, Rhythmus, Bilder, Metaphern, dem dichterischen Ausdruck, seinem gestischen und mimischen Duktus spricht, sich also an die Texte hält, und es versagt, wo es darüber hinausgeht, wo es vom Leben und seinem Hintergrund spricht. Da Quennell aber so schreibt, als sei alles ziemlich gewiß, entsteht ein Shakespeare-Bild von unscharfer Banalität. So sagt er über die historischen Dramen: „Wieder fragen wir uns, was der Dramatiker wirklich von den Großen dieser Welt und dem Spiel der hohen Politik gehalten hat. Obgleich einige Forscher in Shakespeares Werken tiefes politisches Verständnis zu erkennen glauben, sprechen sehr viel gewichtigere Gründe dafür, Shakespeare in erster Linie als einen Privatmann anzusehen, der sich, wenn er es irgend ermöglichen konnte, am liebsten mit ganz privaten Themen beschäftigte: „mit dem Wesen von Freundschaft und Liebe...“ Solche

Sätze finden sich häufig und vermitteln eine sehr flauere Stimmung.

Aus Shakespeare wird ein Literat und kaufmännisch gewandter, hochbegabter Dichterschauspieler, um den sich die Großen der Zeit ebenso reiten, wie die Kollegen neidisch oder bewundernd sein Genie erkennen müssen. Er kennt den Hof, das Volk und die Unterwelt. Er weiß dem Theater zu geben, was es braucht: „Shakespeare befriedigte das Volk, dem er diente, mit seinem gewohnten flinken, flüchtigen Geschick.“ Solche Sätze bringen den Leser in Verzweiflung. Was soll er ihnen entnehmen? Im Zusammenhang mit den Sonetten erwähnt Quennell den Grafen Southampton als Adressaten und schreibt: „Dann wäre der ältere Mann dem niederlichen erfahrenen Jüngling zum Opfer gefallen.“ Selbst wenn es so gewesen sein sollte, paßt das Ausdrucksklischee vielleicht zu einem historischen Film, aber nicht in eine literarische Biographie. Wenn der Verfasser Falstaff einen „Gebieten der Sprache“ nennt, wird das Versagen seiner Ausdruckskraft beinahe lächerlich. Natürlich war Falstaff ein genialer Quäzler und Blinder, geschützt durch Einfalt. Aber einen Gebieten der Sprache kann man höchstens Shakespeare selbst nennen. CURT HOHOFF

# Die Kreuzzüge neu beleuchtet

ATTYA: Ausfahrt und Kaufmann. Christentum und dem Amerikanischen von Rudolf W. Kohhammer, 264 S., mit einer Übers., 19,80 DM.

Attya, Jahrzehnten einer lichte... Kenner des Islam rabische Geschichte, hat an ten (in Ägypten Alexandria) als auch in d in Vereinigten Staaten: seit iger Zeit wirkt er versität von Utah.

n neu... über die Begeg-Christentum und Islam be-ferfas... erneut seine Auf- ad die herge allzu starre ng der Kreuzzüge mit den on vor... nach Paps Un-redig... dem Konzil zu bis zum Jahre 1291, zum kkon... weitest nicht aus- das... rnis der Kul- vahn und Mittleren Ostens hrste... richtig zu vere- Kreuzzüge müßen als inne... b der Geschichte lunge... wischen Ost und sehen, d. h. einerseits bis lech... raischen Kriegen Erobr... gen Alexanders 1 zurückverfolgt, ander- über 14. Jahrhundert ersuch... werden, vor allem Erforschung des „Gegen-“, n... ch der östlichen uf die Aktion des Westens, ederg... t des islamischen irie, c... wichtigsten Ergeb- christlichen Heerfahrten Land.

Diese ganze „Kreuzzugsbewegung“ zu betrachten erweist sich in der Tat als neuer fruchtbarer Forschungsaspekt, der nach Ansicht des Autors noch nicht einmal bis zum Jünglingsalter gediehen sei. Vor diesem von der Antike sich bis zum Ende des Mittelalters hinziehenden historischen Horizont betrachtet Aziz S. Attya Kreuz-

züge, Handel und Kultur als drei aufeinanderfolgende Phasen in der Entwicklung des mittelalterlichen Lebens in wechselseitiger Durchdringung von Ost und West. Der Verfasser unterstreicht mit Recht die aktuelle Bedeutung dieser Sicht bei der Betrachtung der gegenwärtigen Spannungen zwischen dem Nahen und Mittleren Osten und den Staaten des Abendlandes.

# Weltgeschichte am Nil

ALAN MOOREHEAD: Zwischen Gott und Mohammed. Hundert Jahre Weltgeschichte am Nil. Übertragen von Werner und Margretle Neumann-Wieschlag (dms — das moderne Sachbuch Band 27). Henry Goverts Verlag, Stuttgart. 318 Seiten mit sechzehn Bildtafeln und zahlreichen Textillustrationen, 12,80 DM.

Alan Moorehead, der 1910 in Melbourne (Australien) geborene Autor vieleleisener Tatsachenberichte, hat mit seinem vor zwei Jahren erschienenen Buch „Die Quellen des Nil, Abenteuer und Entdeckung“ bereits den Akkord angeschlagen, der mit dem jetzt heraus gekommenen Band „Zwischen Gott und Mohammed, 100 Jahre Weltgeschichte am Nil“ wieder aufgenommen worden ist. Das Schwergewicht liegt hier weniger auf der Entdeckungsgeschichte des Nils (besonders seiner Quellen) als auf der welt-historischen Rolle der ausgedehnten Gebiete, die heute von Ägypten, dem Sudan und Äthiopien eingenommen

werden, in der Zeit vom Zug des Generals Bonaparte zu den Pyramiden bis zu den Ausklangen der Herrschaft Theodoros II. von Abessinien, der 1868 im Kampf gegen die Engländer unterlag —, also jener Epoche, die den Weg des nordöstlichen Afrika aus jahrhundertelanger Mameluckenherrschaft und äthiopischer Despotie, aus Sklavenhandel und blutigen Auseinandersetzungen in die Gegenwart gebnet hat. In ihr haben das moderne Ägypten ebenso wie der Sudan, der gerade vor kurzem erst eine Krise seiner jungen Souveränität überstanden hat, und das Reich des Nigust-Negasti die Zeichen ihrer kolonialen Vergangenheit abgestreift und ihre Ansprüche auf ein mitentscheidendes Wort in der Weltpolitik angemeldet. Alan Mooreheads Buch läßt zum Glück erkennen, daß der Autor seine Kenntnisse nicht nur in Bibliotheken und Archiven, sondern an Ort und Stelle erworben hat. GEORG BOSE

ars  
hiten die Bilder  
sola un... enauer von Meisterwerken der Kunst rten un... Bildseiten, Leinen 22,80 DM  
r werden wie Menschen geachtet, vernichtet, shnt... erzählt die Schicksale von Meistern de...unst: Ein ungemein spannendes und ich be...herndes Buch!

azoh...  
— Die... mme Gefährtin  
Neups... ng von Arnold Krieger ien, Leinen 14,80 DM  
e En... tung, diese Neuschöpfung, die hier deutsche... Autor vorgenommen hat, führt zu ahnten letzten Möglichkeiten, an die Grenzen hen... Dieseitigen und dem Jenseitigen. Werk... und viele Menschen ansprechen und

PETER MEYER-RANKE, Kairo-Korrespondent seit vier Jahren, schrieb einen fesselnden Bericht über Ägypten und seinen Herrscher  
**DER ROTE PHARAO**  
Ägypten und die arabische Wirklichkeit  
330 Seiten. Leinen DM 19,90  
„Ein notwendiger Versuch und ein glücklicher Versuch.“  
CHRIST UND WELT

Gleichzeitig erschien von dem in München besonders be-kannten

## BÜCHER ZUM VERSCHENKEN



**J. G. Rosa**  
**Grande Sertão**  
Roman. Aus dem Portugiesischen von Curt Meyer-Clason  
3. Auflage. 556 Seiten. Leinen DM 26,—  
Die Realität des Teufels und des Traums, der weißen Hitze, der Gewehre und Pistolen, der exotischen Tiere und Krankheiten, der hitzigen Liebe, der Eifersucht und der männlichen Zartheit treffen mit Ungestüm aufeinander und verzehren einander. Man wird nicht müde, einem fremdartigen Epos zuzuhören, dessen unerhörte Gegenwärtigkeit von der Gestaltungskraft eines großen Romanciers kündigt.  
Karl Krolow, Süddeutsche Zeitung

**Fritz Graßhoff**  
Die klassische Halunkenpostille  
Mit zahlreichen Illustrationen des Autors.  
208 Seiten. Leinen DM 16,80

**Panait Istrati**  
Kyra Kyralina — Onkel Angiel — Die Haiduken  
Drei Romane.  
Aus dem Französischen von O. R. Sylvester  
520 Seiten. Leinen DM 16,80

**Herbert Frenzel · Western Saga**  
Klassische Wildwestgeschichten  
431 Seiten. Leinen DM 17,50

**Jacques-Ives Cousteau**  
Das lebende Meer  
Aus dem Englischen von Isolda Kolbenhoff  
292 Seiten. 64 Abbildungen und Farbtafeln.  
Leinen DM 19,80

## VERLAG KIEPENHEUER & WITSCH

**Neuerscheinungen**  
Walter Mehring  
Die verlorene Bibliothek  
Erweiterte und revidierte  
Neuausgabe 1964. 304 Seiten  
Ganzleinen DM 19,80  
Autobiographie einer Kultur

Franz Schoenberger  
Bekenntnisse eines  
europäischen Intellektuellen  
352 Seiten. Ganzl. DM 22.—  
Erinnerungen des letzten  
Antinazi-Redakteurs des  
SIMPLICISSIMUS  
vor der Gleichschaltung

Klaus Wolf  
Das Bismarck-Denkmal  
240 Seiten. Ganzl. DM 14,30  
Der neue Roman des eigen-willig konservativen Autors

Prospekte erhalten Sie vom  
**KREISSELMEIER  
VERLAG**  
München 19 · Laimer Str. 14

Joachim Reize  
Reise  
Briefe  
auf  
naiz  
224 Seiten. Ln. 14.— DM

**R. WITTRAM**  
**Peter I.**  
Czar und Kaiser

Zur Geschichte Peters des  
Großen in seiner Zeit  
2 Bände. Zusammen 1144  
Seiten, Leinen 74.— DM.  
Einzelb: Band I 35.— DM,  
Band II 45.— DM.

Dieses Werk des Göttinger  
Historikers — eine groß-angelegte Biographie und ein farbenreiches Zeit-bild — darf zu den hervor-ragenden Leistungen der deutschen Geschichts-wissenschaft gerechnet werden. Ein umfassendes Quellenstudium hat hier vielfach Abwechslung von den bisherigen Deutungen ergeben.



# KIEPENHEUER NEUE BÜCHER HERAUSGEBEN 1964 & WITSCH

## Philosophie in Gips

### Banalität und methodischer Wirrwarr bei Ortega y

Es ist wohl dreißig Jahre her oder noch etwas länger, daß Max Rychner im damaligen Dusseldorfer „Sturm“ die für die Verlagswerbung viel verwendeten, aber auch sonst einen Rang stauernden Worte schrieb: „José Ortega y Gasset ist eine der glanzvollsten Erscheinungen der heutigen Weltliteratur, der urbanste und formbegabteste Untersucher der Fragen unserer Zeit.“ Dämpft man die enthusiastischen Ober-töne des Satzes und versucht, ihn einfach als Sachverhalt zu nehmen, so könnte er zu der Zeit, als er geschrieben wurde, sogar „richtig“ gewesen sein. Inzwischen haben sich aber nicht nur viele Probleme der „Zeit“ bis zur Unkenntlichkeit verändert, vor allem hat ein gewisser Sprachgebrauch sein Leben und mit ihm seine Wahrheit, seine Wirklichkeitsentsprechung eingebüßt. Untersucher der Fragen der Zeit? Nun ja, denke sich etwas dabei, wer es noch kann, es wird ihm dann vielleicht auch gelingen, in „Glanz“, „Urbanität“, „Formbegabung“ jene Gipfelwerte für einen philosophischen Autor zu entdecken, die das Urteil über Ortega anscheinend impliziert. Fürs nächste scheint uns aber noch eher ein anderes Kriterium der Nachprüfung wert, das jüngerem Datums ist, von einem spanischen Ortega-Interpreten stammt und geradezu behauptet: „Ortega ist ein Philosoph der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts.“ Es soll für spanische Verhältnisse hier nichts präjudiziert werden. Nur für den deutschen Leser Ortigas und auch für den, der seinen Aufstieg und Glanz von Werk zu Werk als eigene Induktions-erhellung unterlebte, wäre jenes lapida-re Urteil eher die Gegenwährheit zu allem, was sich ihm in der Bilanz sei-ner Eindrücke und Überlegungen, sei-nes Für und Wider in Sachen Ortega langsam und schmerzlich herauszuklar-en beginnt. So ergibt sich eine ungute Lage, von einem bedeutenden Geist, der seine Zeit und seine Wirkung in gerul-tem Maß gehabt hat, nach dem Tode Ansprüche abwehren -- und damit in-direkt auch der eigenen Dankbarkeit widersprechen zu müssen. Ansprüche, die „Verleumd“, „Jüngel“, vielleicht auch nur Intere-senten für ihn und seine Zukun-ft erheben.

Der deutsche Verleger Ortigas tut seit dessen Tode fast jedes Jahr etwas, um den spanischen Philosophen bei uns zu „gerettet“ zu erhalten. Es gab Neuausgaben aller Werke, es gab neue Zusammensetzungen der einzelnen Essays, es gab ein Nachlaufwerk „Der Mensch und die Leute“, bei dem man insgehlem (1957 schon) hoffte, es würde vorerst das letzte sein; es gab Gesammelte Werke, deren jeweilige Verlegerische-Empfehlung merklich darauf abwe-chnimmt war, „aktuelle“ Seiten von Or-tigas Essays ins Licht zu rücken. Dieser an sich nicht verwerfliche Prozeß scheint mit der allernähesten Ortega-Veröffentli-chung über die Grenze zu enden, wo solche Lichtführung in optische Täu-schung übergeht. „Gott ist Sicht“ heißt ein „neuer“ Band „Beobachtungen“, Or-tigas, der den Anspruch erhebt, den Gottesbegriff des spanischen Philoso-phen zum Mittelpunkt“ zu haben. „Die vier Essays“ -- ordnen sich, obwohl von Ortega zu verschiedenen Zeiten nieder-geschrieben und von der unerschöpf-

lichen Vi- um diese ... Bewegung sein Gewinn ... Verstehen ... ihnen er- ... irgende- ... eine Art ... bilanz in ... Der alte K ... Grenzen ... seinen phi ... delte. Her ... suchte d ... Cohen, G ... Lehrer, G ... sophie zu ... werk. Die ... end etw ... produkt ... zum mu ... machen ... Hand en ... langred ... Zeit“ sei ... ganzen ... relativ ... phisch“ ... (das) d ... Denken“ ... gischen, ... schen, d ... christlich ... Richtung ... weitere ... ein Feu ... „Tod in ... Sicht“ ... wenn n ... zwar en ... heige ... äußerliche ... Problem ... philosoph ... nenne d ... tersuchen ... dessen“ ... gelegent ... der letz ... tena-E ... auf „G ... können ... doch ... annähe ... Gottesf ... doch R ... wie die ... gosität ... weise v ... tega we ... kaffiche ... er in F ... bestande ... mit der ... einer ... Maximum ... melaph ... das all ... behrnt ... einen ... über ... Unter ... tega ... ihm ... zusamm ... oder ... cher ... Gott ... die el-

### J. G. Rosa

# Grande Sertão

Roman, Aus dem Portugiesischen von Curt Meyer-Clason, 555 Seiten, Leinen DM 29,-

Wir stehen vor einem der größten Bücher, die unsere Literatur hervorgebracht hat: brutal und zart, herzlich und wild, weiträumig wie Brasilien selbst, das Abbild unseres Landes, gesehen von einem Manne in der höchsten Beherrschung seiner Kunst. Geführt von der Hand dieses Meisters, erlangen die ungestumten Gestalten aus dem Herzen des Hinterlandes Brasiliens den Grad von Unsterblichkeit, den allein die Kunst verleihen kann.

### Heinrich Böll

# Entfernung von der Truppe



Erzählung, 141 Seiten, Leinen DM 7,90, in der Reihe „Die kleine Kiepe“

Böll nennt das kleine Erzählwerk eine Gedächtniskapelle, im Rohbau errichtet, geschmückt mit Sgraffito oder Frescomaleri -- eine Erinnerung an die, die im Mahlwerk des Krieges vernichtet wurden oder verfehrt. Ein Mosaik, zusammengesetzt aus zersplitterten Hoffnungen, aus ohnmächtig gewordenem Zorn, aus zerborstenen Idealen. Eine Klage des Einzelgängers, des Einsamen, der in seiner Verlassenheit -- inmitten der Horde -- aufbegehrt gegen Phrase und Heldenattitüde, gegen Selbstsicherheit und Banalität des bürgerlichen Friedens. F. A. Z.

### Julian Gloag

# Als ob nichts geschehen wäre

Roman, Aus dem Englischen von Anja Hegemann, 264 Seiten, Leinen DM 19,30

Ein außergewöhnlicher erster Roman. Eine höchst spannende Lektüre. Orville Prescott. „New York Times“. Ich las dieses Erstlingswerk voller Bewunderung und Vergnügen. Ein Autor, von dem wir uns viel versprechen können. Evelyn Waugh.

### Panait Istrati

# Kyra Kyralina Onkel Angiel Die Haiduken



Drei Romane, Aus dem Französischen von O. R. Sylvester, 320 Seiten, Leinen DM 16,80

Es ist, als habe jemand scheinbar unabsichtlich Geschichten zu erzählen begonnen: die ersten Nächte der Tausend und einen Nacht, Märchen von Schmugglern, von rätelhafte schönen Frauen, von Gospodaren, Mädchenhändlern, Paschas und Knaben, Sklaven und Raubern zwischen Braila und Bagdad, zwischen Konstanta und Alexan-drien, Lebenworte, Niemanden zu und vor allem und immer wieder die Bewußtsein von der Schönheit dieser Erde, das ist das große Grundmotiv, über dem hier gelebt und gehaft, gesungen, betrogen, entführt, verknüpelt, geraubt, gesoffen, gefressen gefugelt, gelacht und getödet wird.

### Günter Herburger

# Eine gleichmäßige Landschaft



Erzählungen, 256 Seiten, Leinen DM 12,80

Herburgers sieben Geschichten spielen in Kleinstädten, Eigenheimwohnungen auf dem Land, in einem Wintersportort, in einem Fernsehstudio, in meistens adretten, etwas provinziellen Milieus unter alltäglichen, scheinbar harmlosen, vielleicht manchmal ein wenig verdrehten Menschen, aber allmählich spürt man -- und das ist allen Geschichten gemeinsam und verbindet sie --, daß unter dieser Oberfläche ein Erdbeben arbeitet. Eindringlicher als jede sozialpsychologische Analyse es konnte, hat Herburger die Entstehung der Gewalttätigkeit aus dem gestaueten, unterdrückten Leben dargestellt.

### Henry James

# Die Damen aus Boston



Roman, Aus dem Amerikanischen von Herta Haas, 192 Seiten, Leinen DM 24,80

Dieser Roman ist leichter und „unterhaltender“ zu lesen als die nach der Jahrhundertwende geschriebenen Werke. Mit sachlicher Ironie behandelt James die Themen -- Frauenemanzipationen, Reformbestrebungen und Fortschrittfanatismus --, die zu jener Zeit in der Neuen Welt höchst aktuell waren und es auch heute noch sind.

### Bernard Malamud

# Ein neues Ideal

Roman, Aus dem Amerikanischen von Herta Haas

## Mangelwesen Mensch

### Zu Erich Rothackers „Philosophischer Anthropologie“

Sieht man einmal ab von den außerordentlich fruchtbaren Ansätzen zu einer philosophischen Anthropologie bei Herder, Kant und Hegel; sieht man auch davon ab, daß es in dem Werk von Marx einen anthropologischen Ansatz gibt, der ein Jahrhundert nach seiner Fixierung noch gar nicht in der

phisch ... dende ... Einzel ... der A ... schalt ... Klage ... und ... Mens ...

# Wortströme aus dem Innern Brasiliens

Guimarães Rosas Roman „Grande Sertão“ / Von Germán Kratochwil

Eine Gruppe lateinamerikanischer Schriftsteller war unlängst zu Besuch in der deutschen Bundesrepublik. Sie trugen auffallend lange, schräge Mäntel; sie spielten Gleichmut, aber ihre Gefühle waren wie verirrte Schmetterlinge über Groniand. Gibt es denn hier keine Cafés? Mein Gott, ein Lektor, der ein Auto besitzt. Fünfhundert Mark für ein Rundfunkfeuilleton?

Der Paraguayer Roa Bastos staunte ergriffen in dieses Wunderland. Jorge Luis Borges grinste und nickte und dachte an den Golem, an Auschwitz, an Schopenhauer. Miguel Angel Asturias, der Guatemalteke, erstarrte zum indianischen Götzenbild — ein wenig böse blickte er drein, dann plötzlich ein Lächeln, als wäre er Präsidentschaftskandidat.

Ganz urban zeigte sich allein der Brasilianer João Guimarães Rosa: ein großer, korpulenter Mann, die Hände in Pfarrerhaltung über der weigespannten Gürtellinie gefaltet, immer bereit zu einem firtelnden Gekicher, zu einem Monolog über seine Literatur und sein Land.

Er nähert mir sein Gesicht, bildet mit der Hand verschwörerisch einen halben Trichter um den Mund und flüstert: „Ich werde Ihnen ein Geheimnis verraten.“ Dann blinzelt er mich streng durch die Brille an und streckt den Zeigefinger empor. „Werden Sie schweigen können? Ich schrieb das Buch, als ich glaubte, sterben zu müssen. Meinen Sertão sollte ich verlassen? Haben Sie hinter den Worten nicht den Rhythmus einer quälenden Furcht vor der Zeit gehört?“ Dieses „Können Sie über einem Fluß schlafen?“ zitiert er aus seinem Roman

João Guimarães Rosa: „Grande Sertão“, aus dem Portugiesischen von Curt Meyer-Clason; Kiepenheuer & Witsch, Köln; 556 S., 26,— DM.

Rosa ist mit Recht stolz auf die deutsche Übersetzung. Was hatte er mit dem brasilianischen Portugiesisch nicht alles getrieben! Er hatte sich in die weißen Flecken der Sprache vorgewagt, an die Grenzen der Zivilisation; bis dorthin, wo sie zur Gebärde, zum Befehl, zum Fluch und zum Gestammel wurde. Er erschloß ihr den Sertão, das Hochland im Innern Brasiliens, aus dem die Flüsse in alle Himmelsrichtungen fließen, wo der Boden schründig wird bis aufs rote Urgestein in den Trockenperioden, wo Regenstürze die

Hütten und Pflanzungen der armen Pächter fortzuschwemmen, wo große Landgüter von letzten Sprößlingen einer feudalen Herrschaft regiert werden, wo sich Söldner im Dienst dieser fazendeiros, freie Banditen und Soldaten der Regierung erbarmungslos zerteilen. Rosas deutscher Übersetzer war ein verständnisvoller Begleiter, sparte nicht mit „Knarre“, „abnibbeln“, „Lapperkerl“, „verratzt“ und zeigte sich sattelfest im lateinischen Barock, das vom Übersetzer mehr den hurtigen Verstand als wogende Gefühle verlangte.

„Grande Sertão“ ist die in einem einzigen Redefluß vorgetragene Geschichte des alten jagunço (Banditen) Riobaldo. Er erzählt sie einem gelehrten Herrn aus der Stadt. Eine den jagunço beunruhigende Frage zieht sich durch das Erzählen: Was kann der Mensch tun in einer Welt, wo die Möglichkeiten des Bösen viel größer sind als die des Guten? Wo das Böse so verlockend, herausfordernd und unterhaltsam ist und das Gute so farblos und langweilig?

Guerrilla, physische Leistung, Verrat, Liebe im Vorbeiflühen füllen das Leben der jagunços im Hochland aus. Rosa vermag es, lebendige, einprägsame Personen zu schildern: Schwätzer, Halunken, Sadisten, Kindsköpfe. Es ist, als sei er selber, der 1908 geborene Militärarzt, Diplomat (von 1938 bis 1942 Generalkonsul in Hamburg) und heutige Leiter der Abteilung „Landesgrenzen“ im brasilianischen Außenministerium, in den dreißiger Jahren ein jagunço gewesen.

„Die Furt der Welt ist die Freude“, sagt der jagunço Riobaldo, der selten auf einen Menschen sein Gewehr angelegt hat, ohne ihn zu treffen, der einen Pakt mit dem Teufel zu schließen bereit war, der sich aber an seinem Lebensabend durchringt, zu glauben, daß es den Bösen gar nicht gibt, daß es der Mensch ist, an dem man immer noch, und trotz erlebtem Grauel, glauben sollte. Als wahre „Furt der Welt“ erwies sich der Mut. Mut, wie ihn Hemingway umschrieb: Standhaftigkeit und Würde unter äußerem Druck.

Flußläufe-Lebensläufe sind das Grundbild in Rosas Buch. Veredas stand unter dem portugiesischen Titel, schimmernde Wasserspuren durch Busch, Steppe, Urwald. Von einem ununterbrochenen Sprachfluß wird der mit dem mathemati-

schen Zeichen für „Unendlich“ schließende Bericht des jagunços getragen. Das Flußbild dient auch in anderen Zusammenhängen: „Das Zuschauervolk war ein Fluß, anstichwellig, steigend, hin und wieder durchschauert von einem Kimmern, wie das Blinzeln eines Papageis.“ Symbole für Erinnerungen sind die schlanken Buriti-Palmen, die als lichte Heine den Fluß auf beiden Seiten säumen. Ein horizontales Element, der Fluß, ein vertikales, die Palmen, ziehen die Koordinaten des Buches; das fortfließende Leben, das verzögernde Erinnern.

Das eindrucksvolle Epos von João Guimarães Rosa lockt Widerstand gegen seine Faszination hervor. Man will, als kritischer Leser, nicht, daß geschieht, was der Autor einem aufzwingt: hineingezogen zu werden in den Wort- und Bildstrom, in das Hin und Her von Handlung und Reflexion, zum stummen Zuhörer des monologisierenden jagunços zu werden. Man wehrt sich: „Die Flußsymbolik ist bestimmt kein genialer Einfall!“, oder: „Ihre Kenntnisse der Frauenseele scheinen sehr gering zu sein!“, oder: „Der Trick mit der verkleideten Jungfrau, die Sie da bis zuletzt als einen Mann schildern, ist reichlich abgeschmackt!“, oder: „Lassen Sie uns mit Ihrer aufdringlichen Dämonologie in Frieden“, oder der Stoßseufzer: „Mein Gott, was das Sitzfleisch eines Autors ausmacht...“

Rosa entzieht sich, wie alle großen Autoren, die uns mit ihrem Quälen und Können ein psychisches Wechselbad zumuten, solchen Angriffen; er braucht sich weder vor den Pyrotechnikern des literarischen Feuilletons noch vor den Prospektoren der Philologie zu fürchten. Er arbeitete scheinbar unbekümmert und rücksichtslos und bosselte aus seinem Idiom ein Schmuckstück nach dem anderen. „Für mich reicht der Getrag der Trauersäule bis zum heutigen Tag nach Nesselblütern.“ „Aber wie kein Mitleid haben! Was den Menschen überwältigt, ist die Bösartigkeit des Leidens, nicht der Charakter des Leidenden.“ „Es war ein zierlicher Kleinkrieg, wie Rahmenstickerei.“ „Diese eingebilbete Unterhaltung schloß durch mein Gehirn wie eine glühende Kohle durch eine Schüssel Wasser.“

Man kapituliert vor dem jagunço. Nichts wird „Grande Sertão“ vor der Literaturgeschichte unseres Jahrhunderts retten können.

behalten lassen,  
enerk...  
inspr...  
rank... aus  
yon b...  
im Jahre 1963 an die  
Verf...  
ten gezahlt.

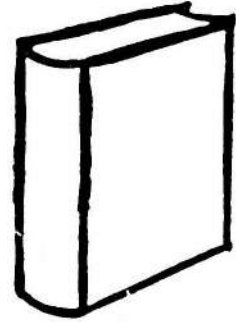
Ich bin  
Privatpatient  
— und Sie?



KANKENVERSICHERUNGEN



# Neue Romane und Neuerscheinungen



für unsere Liste  
„Ein wertvolles Buch  
für einen  
neuen Abonnenten“

**Robert Anstl**  
**Diagnose**  
Roman, Leinen, 219 Seiten

**Hans Anselm**  
**Simplicius 15**  
Roman, Leinen, 214 Seiten

**Maria W. Dörmann**  
**Mafia**  
Mafia, die gefährlichste Organisation der Welt. Ein Roman. 48 Seiten, 18 Abb., 1 farb. Bild, 2 Karten.

**Alfred Eisenberg**  
**Die Zauberflöte**  
Opern- und Theatergeschichte. 192 S., 16 Abb., 1 Karte.

**Hans Esch**  
**Gespräche mit Maillo**  
Mit 18 Zeichnungen von Hans Esch. 100 Seiten, 100 Seiten.

**Hans Esch**  
**Kleines Musiklexikon**  
Leinen, 191 Seiten

**F. M. Dostojewski**  
**Sämtliche Erzählungen**  
Leinen, 547 Seiten

**Erwin Evers**  
**Ull-rein Möbelbuch**  
Die Sekunde, Leinen, 181 Seiten, 11 Zeichnungen und 8 Farbabb.

**Walter Hasencamp**  
**Reisetagebuch eines Europäers**  
Leinen, 177 Seiten, 2 Farbabbildungen

**Alfred Heilmann**  
**Großstadt**  
Leinen, 197 Seiten, 10 Abbildungen, 1 Karte

**Antike Geisteswelt**  
Die Geisteswelt der alten Welt. Antike. 100 Seiten, 100 Seiten

**Antoine de Saint-Exupéry**  
**Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum**  
Leinen, Leinen, 207 Seiten

**Johannes E. 1964**  
**Entführung**  
und andere Erzählungen. Leinen, 117 Seiten

**H. E. Hager**  
**China**  
Schicksal unserer Kinder. Leinen, 200 Seiten und 12 B. überl.

**Meyers Handbuch über die Technik**  
Leinen, 1912 Seiten und 614 Abb., 1 Karte

**J. J. R. R. Tolkien**  
**Grande Sertan**  
Leinen, Leinen, 198 Seiten

**Dr. Paul von Sigmund**  
**Südtirol und das Trentino**  
1. u. 2. Band. Leinen, 343 Seiten, 120 Abbildungen

**Paul Ivers**  
**Kyra Kyralina, Onkel Angeli, Die Haiduken**  
Ives Romane. Leinen, 329 Seiten

**Jens Peter Christen**  
**Das lebende Meer**  
Leinen, 297 Seiten, 24 Seiten mit Farbbildern

**Walter Gropius**  
**Weltichtung der Gegenwart**  
Leinen, 471 Seiten

**Dr. Paul Schmidt**  
**Statist auf diplomatischer Bühne 1923-45**  
Fiktionale die Charakteristiken der Außenpolitik. Leinen, 997 Seiten

**Svend Flensburg**  
**Fleurons schönste Tiergeschichten**  
Leinen, 231 Seiten, 24 Abbildungen

**Ernst Jünger**  
**Französische Geschichte**  
Leinen, 206 Seiten, 62 Abbildungen

**Werner Böckmann**  
**Frankreich - Maske und Gesicht**  
Leinen, 234 Seiten

**Jacques Audoubert**  
**Die Gräber schließen schlecht**  
Roman, Leinen, 273 Seiten

**Maxwell Page**  
**Die Wasser der Hugel**  
Roman, Leinen, 434 Seiten

**Walter Hasencamp**  
**... und wusch ihre Hände in Unschuld**  
Roman, Leinen, 236 Seiten

**Paul Wolfgang Weller**  
**Märchen deutscher Dichter**  
Leinen, 880 Seiten

**Ernst Kästner**  
**Die Lerchenschule**  
Prosa, Leinen, 277 Seiten

**Jens Peter Christen**  
**Solange das Leben währt**  
Roman, Leinen, 307 Seiten

**George Bernard Shaw**  
**Ferrareser Geschichten**  
Leinen, 349 Seiten

**Arthur Schnitzler**  
**Abschied von dreitausend Jahren**  
Die Geschichte Europas. Leinen, 214 Seiten

**F. von Moltke**  
**Die Insel**  
Roman, Leinen, 448 Seiten

**Ernst Jünger**  
**Amerika Saga**  
Leinen, 300 Seiten

**Ernst Jünger**  
**Flucht vor dem Zauberer**  
Roman, Leinen, 289 Seiten

**M. J. P. J. P.**  
**Unter dem Jägermond**  
Roman, Leinen, 479 Seiten

**Walter Brant**  
**Wann geht der nächste Schwan**  
Historische Fiktion. Leinen, 349 Seiten, 24 Abbildungen

**Hermann Kesten**  
**Deutsche Literatur im Exil**  
Die deutsche Literatur im Exil. 1933-1945. 194 Seiten, 194 Seiten

**Walter Hasencamp**  
**Leitartikel bewegen die Welt**  
Leinen, 479 Seiten

**George Weller**  
**Der Fall Lindbergh**  
Die Täuschung. 191 Seiten, 191 Seiten

**Warren Report**  
Über die Ereignisse, die zu den 27. 11. 1963 führten. 27. 11. 1963. 191 Seiten, 191 Seiten

**Bruno Zevi**  
**In den Tag gesprochen**  
Leinen, 248 Seiten

Eines dieser Bücher erhalten Sie, wenn Sie 2... ans...  
Bezieher werden. Weitere Titel können Sie...  
Buchliste wählen, sie enthält etwa 400 wertvolle Werke, darunter  
Romane der Weltliteratur, Bildbände, Nachschlagewerke aus den  
verschiedensten Gebieten.

**Frankfurter Allgemeine**  
ZEITUNG

Ich habe einen neuen Abonnenten für Sie gewonnen.

Lehren Sie bitte die Frankfurter Allgemeine Zeitung dem...  
Namen, Titel und Preis des Buches, das durch diesen...  
Buchliste wählen, sie enthält etwa 400 wertvolle Werke, darunter  
Romane der Weltliteratur, Bildbände, Nachschlagewerke aus den  
verschiedensten Gebieten.

Vor- und Nachname des neuen Abonnenten: \_\_\_\_\_

Wohnort (für den Fall einer Abrechnung): \_\_\_\_\_

Ort und Datum der Bestellung: \_\_\_\_\_

Bitte senden Sie das Buch...  
Name des Buches, das durch diesen...  
Buchliste wählen, sie enthält etwa 400 wertvolle Werke, darunter  
Romane der Weltliteratur, Bildbände, Nachschlagewerke aus den  
verschiedensten Gebieten.

Das Buch ist die große...  
Buchliste wählen, sie enthält etwa 400 wertvolle Werke, darunter  
Romane der Weltliteratur, Bildbände, Nachschlagewerke aus den  
verschiedensten Gebieten.

App.  
T.M.  
Sapp.  
K.B.  
Fren.  
K.B.  
Lapp.  
Barn.  
Sch.  
S.



JOAO GUIMARAES ROSA

Foto: DIE WELT

## Form ist Aufrichtigkeit

Gespräch mit Joao Guimaraes Rosa / Von HEINRICH VORMWEG

Der Roman „Grande Sertao“ von Joao Guimaraes Rosa ist kürzlich im Verlag Klempner & Witsch, Köln, als erstes Werk des Brasilianers in deutscher Übersetzung erschienen. Wie in Lateinamerika wurde das Buch auch bei uns von den Kritikern mit außerordentlichem Beifall begrüßt. Außer Zweifel steht, daß J. G. Rosa einer der großen Epiker dieser Epoche ist. Die Entdeckung von „Grande Sertao“ für Deutschland ist ein literarisches Ereignis. Rosa hat in diesen Tagen Deutschland besucht. Er gehörte zu der Gruppe lateinamerikanischer Autoren, die aus Anlaß der Berliner Festwochen zu einer Tagung geladen waren. Danach war Rosa Gast seines Verlegers in Köln. Dort fand das Gespräch statt, über das hier berichtet wird.

Köln, 11. Oktober

Samstag/Sonntag, 10./11. Oktober 1964

Kölner Stadt-Anzeiger — Nr. 236

## In Köln und Rio gibt es mehr Mystiker, als man ahnt

Gespräch mit dem brasilianischen Dichter I. G. Rosa

Gestern wußte ich noch nichts von ihm. Und heute ist mir, als gehörte er mir schon immer, als ständen seine Werke schon von meiner Kindheit an unter den literarischen „Göttern“, mit denen ich groß geworden und für die zu leben sich noch lohnt. Ich muß an Ralph Waldo Emerson denken, der einmal die Begegnung mit einem wahren Dichter zu den großen Augenblicken des Lebens zählte, in denen alles um uns herum ein neues Gesicht erhält.

Ich spreche von Joao Guimaraes Rosa. Er kommt von Brasilien, war zuerst Militärarzt, ist Diplomat (von 1938 bis 1942 war er brasilianischer Generalkonsul in Hamburg), und der Anlaß, der ihn nach Köln brachte, ist die Herausgabe seines ersten Buches in deutscher Sprache im Verlag Kiepenheuer & Witsch, des 550 Seiten umfassenden Romans „Grande Sertao“.

Brasilien... Als Goethe den Begriff „Weltliteratur“ prägte, konnte die epigonenhafte Literatur dieses Landes noch nicht einbezogen werden. Die 1922 mit elementarer Wucht, einer Rebellion gleich, einsetzende „modernistische Bewegung“ bringt überraschend eine Wende. Eine Nation, bisher in einem Dämmerzustand dahinlebend, wird sich ihrer selbst bewußt. „Das einheimische Idiom“,

sagt Yorge Amado, soll nun in ein „literaturfähiges Sprachwerkzeug“ verwandelt werden. Noch ist es ein Stammeln, aber die Revolution von 1930 trägt eine zweite Schriftstellergeneration nach oben, die den Gärungsprozeß vollenden kann. Zu ihr gehört J. G. Rosa. 1946 erregt er mit seinem Kurzgeschichtenband „Sagarana“ Aufsehen. Ein Jahrzehnt später erscheint der Roman „Grande Sertao“. Erst jetzt — durch die Entdeckertat des Kölner Verlegers — erscheint er in deutscher Sprache. Und zugleich greift eine ganze Welt nach ihm.

„Sertao“ ist das von Wäldern durchzogene Gebiet des brasilianischen Hinterlandes. Aber der Weg eines vom Teufel besessenen Gesetzlosen in die Gesetzlichkeit einer gesitteten Menschenordnung, dieser ungeheure Monolog des Romanhelden, ist nicht nur die Darstellung einer bestimmten Folklore. Der Weg vom Archaischen in die höchste Region menschlicher Bewußtheit, in der der Teufel nicht mehr existiert, ist der Weg des Menschen schlechthin. Aber gerade weil er an einem Ende der Welt bis zur Neige ausgekostet wird, erweitert er sich zur Lebensstraße aller. Grande Sertao, das weite brasilianische Hinterland, wird zum Spiegel des Weltgeschehens.

Auschnitt aus:

Westdeutsche Rundschau, Wuppertal-Barmen

vom:

19. Sept. 1964

## Brasilianischer Monolog

Jose Guimaraes Rosa: Grande Sertao.  
Roman. Klempner + Witsch, Köln—  
Berlin, 206 Seiten, DM 21,—

Längst war der brasilianische Schrift-  
steller Rosa zu einem der renommier-  
testen Literaten Südamerikas avan-  
ciert, als ihn auch Europa entdeckte.  
Repräsentativ für sein Schaffen ist eine  
Kurzgeschichten-Sammlung, die bereits  
klar das zentrale Thema Rosas erken-  
nen läßt: Brasilien. Sein Zentrum auf  
dem deutschen Buchmarkt erschlie-  
denbar. Rosa: "Grande Sertao" erzählt  
die Geschichte von einem Mann und nur  
schon aus dem Namen: "Grande Sertao"  
gleiches Namens im Nordosten von  
Brasilien. Zwar zeigt dieser Roman  
Züge zum Abenteuer hin auf, geht

aber auf diesem kleinen Urweg in  
den Kernpunkt der Geschichte.

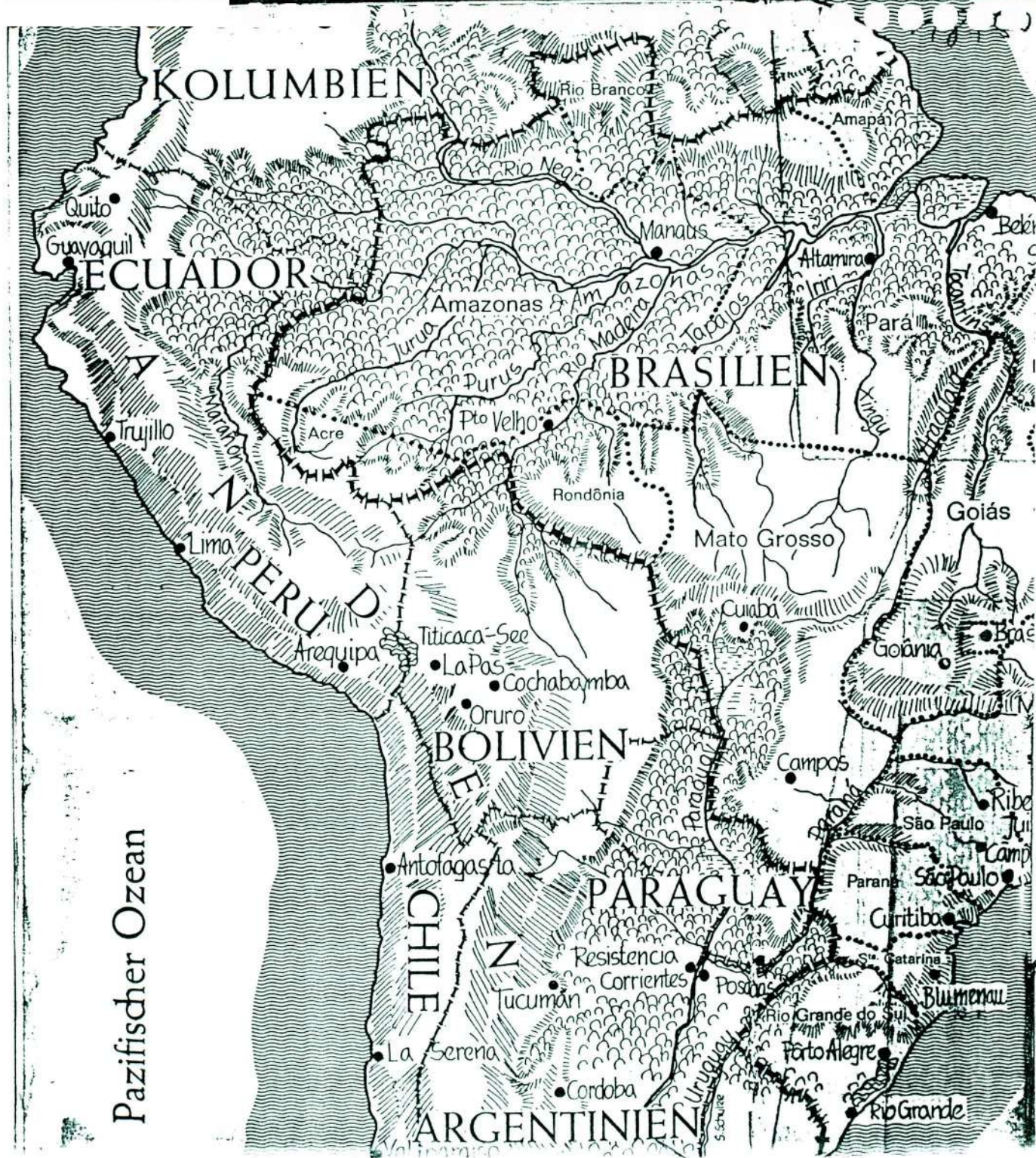
Sertao scheint eine ideale Kulisse  
für das Menschenbild zu sein, zu  
sein, weil Mensch, Natur und Unge-  
walt in diesem Drama nicht  
alltäglichen Rahmen. Außer-  
gewöhnlich ist auch die Form dieses  
Romans, denn Rosa läßt seinen Helden,  
Riobaldo in einem einzigen "emotionalen"  
Monolog erzählen. Bei Rosa  
wird dieser Monolog des Gesetzlosen,  
der sich schließlich aber zum achtbaren  
Bürger wandelt, zu einem großen  
Dialog mit sich selbst. Somit läuft  
Rosa nie die Gefahr, den Leser zu  
langweilen. Vielmehr mischt er in  
rauhenden bewegten Farben das Bild  
eines Abenteurers und seiner Erle-  
bnisse mit Kopfjägern, Gulsherren, Ban-  
diten und Frauen. Verblüffend seine  
Meditationen über Existenz oder  
Nicht-Existenz des Teufels. Man könnte  
bei Riobaldo von einem brasilianischen  
Faust sprechen, und selbst wenn dieser  
Vergleich auf Steilen geht, so wird  
man einfach an ihm das seltsame Zu-  
sammenwirken von Leidenschaftlich-  
keit und Unberechenbarkeit registrie-  
ren, dem bei aller Improvisation der  
Wunsch nach Versöhnung und Aus-  
gleich eigen ist.

Den Realismus, der sich bei der  
Schilderung von Alltäglichkeiten auf-  
drängt, verwandelt Rosa subtil in Tat-  
sachen, die in seiner Wortgewalt und  
seiner extravaganten Diktion ein neues  
Bild ergeben. Sein Erzählerstil ver-  
spricht Vitalität und koppeltempera-  
ment und Ursprünglichkeit. Nur so  
kann Rosa den einzigen Monolog  
seines Helden Riobaldo durchhalten.

Curt Meyer-Clason, einer der besten Kenner und Übersetzer südamerikanischer Literatur, gibt mit diesem ersten Sammelband brasilianischer Erzählungen in deutscher Sprache einen umfassenden Überblick über die Erzähler der Jahrgänge 1882 bis 1937.

Die Kontraste in Brasilien sind groß: üppig die von geheimnisvollen Geräuschen erfüllten Urwälder, weit die Ode des Sertão, heftig die Regengüsse, in denen die Flüsse aus den Urwäldern treten, alles mit sich reißend, glühend die Hitze in den Trockenzeiten, wenn in der Bläue des Himmels die Geier kreisen. Auch die Menschen sind voller Gegensätze: schwarz die einen, rot die anderen, weiß die dritten, und Herkunft, soziale Stellung und gesellschaftliche Bildung liegen im Widerstreit. Die Temperamente prallen aufeinander, und Kampf allein scheint hier die Devise des Daseins. Und doch wächst alles aufeinander zu und vereint sich zu der grandiosen Symbiose, die Brasilien für den ist, der es kennt.

Die zeitgenössischen brasilianischen Erzählungen sind die geistige Geographie ihres Landes. Dramatik ist ihr hervorstechender Zug. Das trifft für die im heiteren Ton erzählte Liebesgeschichte zu (*Die kleine Bahianerin*) wie für die Abenteuergeschichte – etwa die vom Ingenieur, der auf einer Reise in der unbegründeten Furcht lebt, von seinem Begleiter ermordet zu werden. Und selbst Kindheitsgeschichten (*Der kleine Gaetano, Zirkus der jungen Kaninchen*) sind nicht Zustandsschilderungen: Konflikte mit der Umwelt und die Erfahrung der



Todesnähe verleihen ihren Helden eine erschrockene Nachdenklichkeit. Indifferente Tonlagen gibt es nicht. Das Groteske ist hier dem Tragischen nah, die Ironie dem Pathos, die Hoffnungslosigkeit der verführerischen Süße der Erinnerung. So singt ein Vagabund vor einer einsamen Alten, und sie weiß nicht mehr, was Gegenwart, was Vergangenheit ist, denn Jugendträume werden vor ihrem gewaltsamen Ende wach: «Ich hatt' eine Liebe im Leben, / eine alte Liebe im Süden. / Und wenn der Abend kommt, Leontina...»

In allen Geschichten ist die heroische Haltung des Menschen, seine Bewährung im Leben, die grundlos ist, Anfang und Mitte des Erzählens, und das gibt ihnen eine Unmittelbarkeit, der man sich kaum entziehen kann.

In der Reihe **GEISTIGE BEGEGNUNG**, herausgegeben vom Institut für Auslandsbeziehungen, erschienen bisher Anthologien mit zeitgenössischen Erzählungen aus Indien, Mexiko, Argentinien, der Türkei, Ägypten, Japan, Jugoslawien, den Philippinen, Westindien, Pakistan, Syrien/Libanon, Korea und Brasilien. Erzählungsbände zeitgenössischer Autoren aus der Tschechoslowakei, Rumänien, Spanien, Peru und Schweden sind in Vorbereitung.

Der brasilianische Schriftsteller João Guimarães Rosa, 1908 geboren, war zuerst Arzt, dann Diplomat und begann seine literarische Laufbahn 1946 mit einer Kurzgeschichten-Sammlung. Die Werke dieses großen brasilianischen Schriftstellers, der einer der bedeutendsten lateinamerikanischen Erzähler der Gegenwart ist, werden jetzt in alle europäischen Sprachen übersetzt.

Der Rahmen fast aller Werke Rosas ist der Sertão, die zentrale, unermessliche, weite und noch immer schwer zugängliche Hochlandsteppe im Nordosten Brasiliens. Und der Sertão, in dem der Mensch dem Menschen, der Natur und dem Bösen ausgeliefert ist, der Sertão, durch den der Mensch sich dennoch seinen Weg bahnt, ist auch das Thema dieses Buches, das zugleich ein Abenteuer- und Entwicklungsroman ist. In einem einzigen »emotionalen« Monolog erzählt Riobaldo, einst ein Gesetzloser, ein Jagunço, und jetzt ein in Ehren ergrauter Pflanzer, einem fremden Besucher des Landes sein Leben. Er berichtet von seiner Jugend, wie er Bandit und Bandenführer wurde, von seinen Abenteuern und Begegnungen mit Kopfjägern, Gutsherren, Frauen, von der Liebe, von seinen Zweifeln an sich selbst, seinen Triumpfen, seinen Verfehlungen. Riobaldos Bericht ist zugleich ein leidenschaftlicher Dialog, den er mit sich selbst führt, über die Existenz oder Nichtexistenz des Teufels.

Riobaldo ist ein brasilianischer Faust. Aus ihm spricht der Sertanejo, der Ureinwohner des Sertão, des Buschs, gleichsam aus der Erfahrung des ersten Schöpfungstages. Noch herrscht die Gewalt, die unerhörte, fast unschuldige Grausamkeit der Anfänge. Der Sertão mit seinem ungeahnten Reichtum und

seiner unfaßbaren Armut ist der chaotische Kosmos, den Rosa in der Geschichte seines Helden entziffert und ordnet: Diese Geschichte ist wie ein riesiges Fresko, in dem der Brasilianer seine Ursprungswelt entdeckt – den Sertão als Quelle, aus der sich sein Wesen nährt –, in dem er sich selbst erkennt mit seiner Leidenschaftlichkeit, seiner Unberechenbarkeit, seiner Gabe des Improvisierens und Lavierens, mit seiner Phantasie und seiner liebenswertesten Eigenschaft, dem Bedürfnis nach Freundschaft, nach Versöhnung, nach Ausgleich.

Der Roman *Grande Sertão* ist ein Epos, eine Dichtung von musikalischem Temperament, unterbrochen von Fermaten, die an moderne Kompositionen erinnert. Rosas Sprache ist tropisch reich, musikalisch barock. Eigenwillig geht er mit seiner Muttersprache um. Wo das Gebräuchliche ihm verbraucht erscheint, verwandelt er es und erfindet neue Worte. Er ist ein temperamentvoller, ursprünglicher Erzähler. »Aber selbst dann«, schreibt ein französischer Kritiker, »wenn Rosa die Menschen im grellsten Lichte beschreibt und ihre alltäglichsten Verrichtungen, ist er im herkömmlichen und demagogischen Sinne des Wortes ebensowenig ein realistischer Schriftsteller, wie Goya ein realistischer Maler ist. Rosa wurzelt in der lateinischen Tradition Cervantes' und Tirso de Molina's. Seine wahre Originalität liegt darin, daß er den spanischen, den wahren, den einzigen Realismus in der lateinamerikanischen Literatur wieder zum Leben erweckt hat.«



JOAO GUIMARAES ROSA

# Sorôco, Mutter und Tochter

**D**er Eisenbahnwagen stand schon seit dem Vorabend auf dem Nebengleise, er war mit dem Schnellzug aus Rio gekommen und wartete nun auf dem Bahnsteig der Station. Es war kein gewöhnlicher Personenwagen erster Klasse, er war nur neu und stach deshalb ins Auge. Wenn man genau hinsah, erkannte man den Unterschied. Er war irgendwie unterteilt, das eine der beiden Abteile hatte Gitterfenster wie ein Karzer, für Gefangene. Man wußte, daß er in Kurze an den zurückfahrenden Schnellzug gehängt und als Teil des Zuges zurückrollen würde. Er sollte zwei Frauen mitnehmen, auf eine weite Strecke, auf immer. Der Zug aus dem Sertão fuhr um 12.45 Uhr hier durch.

Es standen bereits viele Menschen in einem Haufen vor dem Wagen und warteten. Da sie aber nicht traurig werden wollten, unterhielten sie sich lebhaft und wetteiferten dabei in Gelassenheit, als kenne sich ein jeder besser aus als der andere, wie das Leben mitunter spielt. Es kamen immer mehr Leute — es wurde fast ein Aufruhr. Und das am Ende des Bahnsteigs, etwa beim Viehverladekorral, noch vor dem Bahnwärterhäuschen, nahe bei den Holzstößen. Sorôco wurde die beiden Frauen bringen, so war es vereinbart. Seine Mutter, schon betagt und über die Siebzig, und seine Tochter, er hatte nur die eine. Sorôco war Witwer. Außer diesen beiden wußte man von keinem anderen Angehörigen Sorôcos.

Die Sonne brann'te, und das Volk suchte Schatten unter den Zedern. Der Wagen erinnerte an ein großes Kanu an Land, an ein Schiff. Im Sonnenglast schien er sich zu krümmen und an den Enden aufzubauen. Das bauchig gewölbte Dach glänzte schwarz. Es sah aus wie eine Erfindung von weither, ohne Erbarmen, man konnte es sich nicht recht vorstellen, sich auch nicht daran gewöhnen, es hatte wohl auch keinen Besitzer. Der Ort, wohin er die beiden Frauen bringen sollte, hieß Barbacena, und das war weit weg. Für den Armen liegen alle Orte weit weg.

Der Bahnhofsvorsteher erschien, in gelber Uniform, das schwarzgebundene Buch unter dem Arm, dazu ein grünes und ein rotes Fähnchen. „Sieh nach, ob frisches Wasser im Wagen nach-

gefüllt ist...“, befahl er. Dann kam der Bremser und machte sich an den Schläuchen der Kupplung zu schaffen. Jetzt rief jemand: „Sie kommen...!“ Sie tauchten aus Richtung Untergasse auf, wo Sorôco wohnte. Er war ein Bulle von Kerl, vierschrotig, mit massigem Gesicht, einem schütterten, vergilbten Bart, mit einem Paar Füßen in Strohsandalen. Die Kinder fürchteten sich vor ihm, besonders vor seiner Stimme, die zunächst abgehackt, brockig klang, dann aber weicher wurde. Sie kamen, hinter ihnen ein Schwanz von Menschen.

Dann blieben sie stehen. Die Tochter — ein junges Mädchen — hatte zu singen begonnen und die Arme erhoben, das Lied klang aber nicht richtig, weder im Ton, noch in den Worten — eigentlich überhaupt nicht. Das Mädchen blickte in die Höhe wie eine Heilige oder eine Erstaunte. Sie war absonderlich herausgeputzt mit bunten Papier- und Stoffetzen, eine Kapuze über dem strähigen Haar, umhüllt von den unmöglichsten Kleidungsstücken, von flatternden, lanzenden Bändern und Schärpen — lauter verrücktes Zeug. Die Alte war ganz in Schwarz, schwarzes Hailtuch, sie nickte sehr sanft vor sich hin. Trotz aller Unterschiede waren sie einander ...cht ähnlich.

Sorôco hatte beide am Arm gefaßt, eine auf jeder Seite. Ein Lügner hätte gesagt: ein Hochzeitszug auf dem Weg zur Kirche. Trauriger Anblick! Das ganze Cock eher einem Leichenzug. Alle hielten sich abseits und vermieden es, hinzusehen, wegen des ungebührlichen lächerlichen Aufzugs, aber auch wegen Sorôco, um ihn nicht zu kränken. Heute stak er in Stiefeln, einem Rock, auf dem Kopf ein großer Hut, er trug seine besten Kleider, lauter Lumpen. Er ging gemessen und befangen, beschelden. Alle hatten ein Wort der Hochachtung für ihn, aus Mitleid. Und er antwortete: „Gott vergelt euch die Unkosten...“

Was die anderen untereinander sagten: Sorôco habe viel, zuviel Geduld gezeigt. Er würde die verstörten armen Luder nicht vermissen, es würde sogar eine Erleichterung für ihn sein. Die Sache war ausweglos, sie wurden nie wiederkehren, nie mehr. Bisher hatte Sorôco zahlloses Ungemach erduldet, er hatte es sich sauer werden lassen, um mit den beiden auszukommen. Aber mit den Jahren ging es bergab mit ihnen. Er wurde ihrer nicht mehr Herr und mußte nach und nach um fremde Hilfe bitten, das Verhängnis ließ sich nicht länger verheimlichen. Die Hilfe kam, alle Vorkehrungen wurden kostenlos getroffen, die Regierung, die den Wagen zur Verfügung stellte, zahlte alles. Kraft dieses Entscheids sollten die beiden jetzt ins Irrenhaus eingeliefert werden. Dazu hatte alles geführt.

Plötzlich löste sich die Alte aus Sorôcos Arm und heckte sich auf die erste Stufe des Wagens. „Sie stellt nichts an, Herr Stationsvorsteher...“ Sorôcos Stimme war sanft. „Sie hört nicht, wenn man sie anspricht...“ Jetzt hob das Mädchen wieder zu singen an, zum Volk gekehrt, zur Luft, ihr Gesicht starre Ruhe, sie wollte keine Schaustellung geben und gab doch ein Schauspiel einseitiger, unmöglicher Größe. Aber nun sah man, wie die Alte zu ihr aufblickte, bezaubert von uralten Vorahnungen, von äußerster Liebe. Und leise beginnend, dann die Stimme steigend, stimmte sie ein in den Gesang der anderen, den niemand verstand. Nun sangen sie zusammen, sie hörten nicht mehr auf.

Aber gleich mußte der Zug abfahren, es galt: Schluß zu machen mit den Vorkehrungen und die beiden dazu zu bringen, in den Wagen mit den vergitterten Fenstern zu steigen. Und zwar ohne Aufhebens, ohne großes Abschiednehmen, was sie ohnehin nicht begriffen hätten. Wer zu ihrer Betreuung die lange Reise mitmachen sollte, waren Nenêgo, gewandt und beherzt, und Jose Abenquado — der Gesegete —, ein sehr umsichtiger Mensch. Diese beiden sollten unterwegs für die Frauen sorgen und stets zur Hand sein. Auch etliche junge Burschen stiegen mit ein, sie trugen die Koffer und Kisten, außerdem den Proviant, reichlich bemessen, damit es nicht gebrach, mehrere Pakete Brot. Zum Schluß erschien Nenêgo auf der Plattform, zum Zeichen, daß alles in Ordnung sei. Die beiden wurden ihm nicht zur Last fallen.

Nun aber horte man nur noch den Aufruf des Gesangs, das klagende Gemurm, das einem seltsam nahging — ein Beweis dafür, welche Abgründe das Leben barg, wie weh etwas tun konnte im Herzen, das weder mit dem Anlauf noch mit dem Ort zu tun hatte, dafür aber mit dem Vorher und Nachher.

Sorôco.

Wollte Gott, alles würde zu Ende gehen. Der Zug lief ein, die Lokomotive rangierte allein, um den Wagen anzukuppeln. Dann pfiff der Zug, fuhr vorbei und fort war er, so wie immer.

Sorôco wartete nicht bis alles vorüber war. Er drehte sich auch nicht um. Er blieb stehen, mit dem Hut in der Hand, mit noch kantigerem Bart, stumm — und das war das Erstaunliche: Das Traurige an dem Mann, der dastand, verurteilt, sich verbietend, auch nur eines seiner Worte zu sagen. Und der die Dinge erlitt, wie sie waren, in der unerlosenen Leere, und die Last trug, ohne Klage, vorbildlich. Und sie sagten zu ihm: „So weit ist die Welt gekommen...“ Alle, die ihn voller Achtung anstarrten, hatten Nebel im Blick. Mit einmahl liebten sie Sorôco.

Er schüttelte sich, mit einer Gebärde, die das Geschehene für immer abtat, um Anbeginn verpar und nicht kehrt, um fortzugehen. Er ließ den Heimweg an, als ginge er weit, unagbar weit fort.

Dann machte er halt. Und wirkte so absonderlich, als werde er gleich sich selber verlieren, als werde er verloschen. Wie in einem Außer-sichsein, als schwanden ihm die Sinne. Und dann geschah das Unerwartete: denn wer hätte darin einen Sinn sehen können? Mit einem Schlag begann er zu singen, hochgemut, mit starker Stimme, aber allein, für sich, es war dasselbe Lied, das sinnlose, welches die beiden Frauen die ganze Zeit gesungen hatten. Er sang es.

Den Leuten wurde es kalt, sie versanken — einen Augenblick lang. Die Leute... Und ohne Verabredung, ohne daß einer gewußt hatte, was geschah, stimmten alle wie aus einer Kehle ein in den unverständlichen Gesang, aus Erbarmen mit Sorôco. Mit tonender Stimme! Alle gingen mit, hinter ihm drein, und sangen, sangen, was sie konnten, die letzten mußten fast rennen, und keiner hätte nicht mitgesungen. Es war, um einem jeden im Gedächtnis zu bleiben. Eine Begebenheit ohnegleichen.

Jetzt begleiteten die Leute Sorôco wahrhaftig nach Hause. Sie gingen mit ihm, wohin das Lied ging.

Aus dem Portugiesischen von Curt Meyer-Clason

drei an es bleiben. Ich habe das angezogen, habe mich wieder angezogen, habe ich die Hemd zusammengerollt; ich habe den Umkleieraum verlassen. ins Bett ging, habe ich die Hände gescheitelt; ich erinnerte mich, daß fünftausendlirechein hatte. Statt dessen ein dicken Paken von Zehnnoten gefunden. Dabei wußte ich, daß ich dieses Geld besaß. Ich habe auf der Scheine gegeben, aber mir zurückgegeben und mich darauf gemacht, daß er an einer Ecke mit mir wohnt habe ihm einen sauberen neuen Hut gegeben. „Soviel Aufwände einen beschmutzten Geldschein, und jeder gibt, daß die drei gelockerten in seiner Ankleidekabine eine der wichtigsten Sachen sein könnten.“ Er dachte an alte Hemd eingepackt, als Päckchen gegeben, ist vorausgeleit, mit einer Verbeugung die Tür zu sich zurückgegangen.

gleich dem Platz zurückgekehrt, dort war zur Uferstraße gegangen. einnehmendes Gefühl der Nässe am Handgelenk, aber die Empfindung Ungewöhnlichem, das mich nicht losließ, so als sei ich in einer Falle eingeklemmt. Immer noch an. Beim Weibchen bemerkte, daß auf der Uferstraße Zeichen sich mehrt: Autos von dunkler derselben Farbe, die einnehmendem Tempo folgten; ein schwarzweißes, viel, viel eine Elster, der auf dem Latane, und dann, ein paar Pläne, noch ein Vogel, diesmal ein ganz vermischter Rabe, der auch auf saß, ein Kinder mit ihrer Mutter, mit grünen Kappen von dem bewußten Rollen; drei Steinplatten auf dem steig, sich gelöst hatten wie die Steinplatten in der Ankleidekabine, und immer weiter. Aufgeregt und erhellte ich kurze Augenblicke gegenüber den Steinhäusern, aus dem Augenwinkel ausgekommen war. Eine Chenansammlung hatte sich vor der, zwei der Jeeps parkten am Gehweg, das lebendige Gespräch gehort: „Gott geschehen?“ „Die Dame ermordet worden.“ „nung.“ „Nur die?“ „he We...“ „ist sie denn umgebracht?“ „und mit dem Messer.“ „andere Augenblick wäre ich ste...“ „denn es war doch ein interessanter da...“ „fühlt, daß etwas Ungeheuerliches mir gesah, hat meine Schritte.“ „Ich habe wahrhaftig andere Dinge alte.“ „en, die mit einem Messer worben waren. Noch ein Vogel, braune...“ „etwas weiter weg auf dem Platz.“ „Und so waren es drei, und ich fing an zu laufen. Dabei sah ich mit den Augen, wie er in den Gang, an der Seite nach hinten über, er klein...“ „und kleiner wurde, ein kleiner...“ „ersten grauen Raum. Ich...“ „te; und ich bin gelaufer und habe...“ „der...“ „ich ganz verschwunden.“

bertragen von Hanna Dehio