



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS – PÓSLIT

SOPHIE CÉLINE SYLVIE GUÉRIN MATEUS

TRADUZINDO SAGARANA:
GEOPOESIA NA TRAVESSIA DE GUIMARÃES ROSA

BRASÍLIA - DF
2023

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS – PÓSLIT

SOPHIE CÉLINE SYLVIE GUÉRIN MATEUS

**TRADUZINDO SAGARANA:
GEOPOESIA NA TRAVESSIA DE GUIMARÃES ROSA**

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília, na linha de pesquisa de Estudos Literários Comparados, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Literatura.

Orientador: Augusto Rodrigues da Silva Junior

BRASÍLIA - DF
2023

GM425t Guérin Sophie, Sophie Céline Sylvie
Traduzindo Sagarana: geopoésia na travessia de Guimarães
Rosa / Sophie Céline Sylvie Guérin Sophie; orientador
Augusto Rodrigues da Silva Junior. -- Brasília, 2023.
209 p.

Tese(Doutorado em Literatura) -- Universidade de
Brasília, 2023.

1. João Guimarães Rosa. 2. Sagarana. 3. Tradução. 4.
Geopoésia. 5. Sertão. I. Silva Junior, Augusto Rodrigues da,
orient. II. Título.

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO
ALUNA : SOPHIE CÉLINE SYLVIE GUÉRIN MATEUS

ORIENTADOR: AUGUSTO RODRIGUES DA SILVA JR.

MEMBROS TITULARES:

1. PROF. DR. MÁRCIA VALÉRIA MARTINEZ DE AGUIAR (USP)

2. PROF. DR. MARIA DA GLÓRIA DOS REIS (POSLIT)

3. PROF. DR. ROSA AMÉLIA PEREIRA DA SILVA (IFB)

4. PROF. DR. ECLAIR ALMEIDA FILHO (POSTRAD)

Programa de Pós-Graduação em Literatura do Instituto de Letras da
Universidade de Brasília.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no
SIGAA...

Data de Defesa: 30/08/2023

AGRADECIMENTOS

O doutorado é uma longa travessia que se inicia bem antes da escrita desta tese e se constrói etapas após etapas, enriquecendo-se em função das leituras, dos encontros e das experiências. Por isso, gostaria de expressar minha gratidão a todas as pessoas que me auxiliaram ao longo desse processo.

Aos meus pais pelo apoio em meus estudos, projetos e interesses. A Kleber, meu companheiro de todos os momentos, pelas conversas, os conselhos, o apoio incondicional, as leituras e correções, por tomar conta de nossos dois filhos quando eu precisava estudar. A meus filhos, Eleonora e Thomas, pela compreensão e apoio. À minha sogra, que cuidou da família durante todos esses anos, permitindo-me ir aos congressos com a mente tranquila.

Ao Prof. emérito Bernard Emery, meu orientador no âmbito do Mestrado em Literatura realizado na Université Grenoble Alpes (França), que me apresentou *Grande Sertão: Veredas*.

À Prof.^a. Dr.^a. Ana Helena Rossi que me orientou na graduação e me transmitiu seus conhecimentos nos campos da tradução e da literatura.

Ao Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior, pela confiança ao me aceitar como orientada nessa etapa do doutorado, pelo empenho e dedicação ao longo dos anos de pesquisa e por todos conselhos e conversas que me permitiram avançar até a conclusão desse trabalho.

Ao Prof. Dr. Lemuel da Cruz Gandara, ao Prof. Dr. Eclair Antonio Almeida Filho e à Prof.^a. Dr.^a. Rosa Amélia Pereira da Silva, pelas correções, contribuições e sugestões no exame de qualificação. À Prof.^a. Dr.^a. Márcia Valéria Martinez de Aguiar e à Prof.^a. Dr.^a. Maria da Glória Magalhães dos Reis, assim como à Prof.^a. Dr.^a. Rosa A. P. da Silva e ao Prof. Dr. Eclair A. Almeida Filho, pelo aceite para compor a banca examinadora.

Aos professores e colegas de curso do Instituto de Letras da Universidade de Brasília que me ensinaram tanto. A todos os pesquisadores encontrados durante os congressos que fizeram parte do meu crescimento como pesquisadora, ao compartilhar suas experiências e seus conhecimentos.

À Aliança Francesa de Brasília por me liberar para participar desses congressos, tão importantes para o processo de pesquisa.

Às minhas amigas e aos meus amigos, aos meus colegas que, de alguma maneira, contribuíram para a realização desse projeto.

Enfim amei o princípio: TRAVESSIA...
(*Caminho do Sertão, edição VII, 2022*)

“Quem elegeu a busca não pode recusar a travessia”
Alfredo Bosi

RESUMO

Esse estudo se iniciou com a tradução de três contos de *Sagarana* para o francês: “Sarapalha”, “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “Duelo”, considerando que o ato tradutivo sempre permite uma leitura crítica da obra. De fato, o processo tradutório necessita de uma compreensão ampla do texto, da forma como foi concebido e de todos os elementos que o compõem a fim de recriá-los na outra língua. Além disso, a tradução está num espaço “entre-lugares”, na liminaridade – como diria a Teoria da Geopoesia, criando uma relação entre duas culturas, duas visões de mundo, evidenciando as semelhanças e as diferenças. Desta forma, o fazer tradutório nos permitiu apreender os diversos aspectos da cultura e das paisagens sertanejas e entender a relação que os moradores da região constroem com seu meio e como esses elementos se tornam partes integrantes da vocalidade e do pensamento metafísico do autor. Cria-se, então, um diálogo entre o tradutor, a obra, os críticos (leitores) da obra e os leitores da tradução. No âmbito das teorias da geopoesia e da literatura de campo, que procuram estudar as histórias dessas pessoas do interior do Brasil, muitas vezes marginalizadas e pouco representadas na literatura nacional, analisa-se como os diferentes aspectos da vida do povo sertanejo são retratados de forma poética por João Guimarães Rosa. O escritor mineiro, um narrador benjaminiano, típico dos fazedores de geopoesia, conserva um vínculo forte com o lugar onde nasceu. Voltou à terra natal para trabalhar como médico. Depois, acompanhou uma boiada e, na condição de etnoflâneur, continuou a anotar em cadernetas o que via, ouvia, sentia, coletando o material que lhe permitiria criar uma obra rica e complexa, cujo propósito é refletir e levar o leitor a refletir sobre a condição humana.

Palavras-chave: Geopoesia, tradução, *Sagarana*, cultura, Sertão

ABSTRACT

This study began with the translation of three short stories from *Sagarana* into French: "Sarapalha", "A hora e a vez de Augusto Matraga" and "Duelo", considering that the translation allows a critical reading of the work. In fact, the translation process requires a broad understanding of the text, the way it was conceived and all the elements that compose it in order to recreate them in the other language. In addition, translation is in a space "between places", in liminality – thinking with the Theory of Geopoetry, creating a relationship between two cultures, two worldviews, highlighting similarities and differences. In this way, the translation process has allowed us to grasp the various aspects of the culture and landscapes of the *Sertão* and to understand the relationship that the inhabitants of the region build with their environment and how these elements become integral parts of the poetry and metaphysical thought of the author. This creates a dialog between the translator, the work, the critics (readers) of the work and the readers of the translation. Within the scope of theories of geopoetry and field literature, which seeks to study the stories of these people from the interior of Brazil, often marginalized and poorly represented in national literature, we analyze how the different aspects of the life of the people from the *Sertão* are portrayed poetically by João Guimarães Rosa. The writer from Minas Gerais, as a Benjaminian narrator, retains a strong bond with the place where he was born. He returned later to his homeland to work as a doctor. Then he accompanied a cattle drover and, as an ethnoflâneur, continued to write down in notebooks what he saw, heard and felt, collecting the material that would allow him to create a rich and complex work, whose purpose is to reflect and lead the reader to reflect on the human condition.

Keywords: Geopoetry, translation, *Sagarana*, culture, *Sertão*

RÉSUMÉ

Cette étude a commencé par la traduction de trois nouvelles de *Sagarana* en français : "Sarapalha", "A hora e a vez de Augusto Matraga" et "Duelo", considérant que la traduction permet une lecture critique de l'œuvre. En effet, le processus de traduction exige une compréhension approfondie du texte, de la manière dont il a été conçu et de tous les éléments qui le composent afin de les recréer dans l'autre langue. En outre, la traduction se situe dans un espace "entre-lieux", liminalité – avec la Théorie de la Géopoésie, créant une relation entre deux cultures, deux visions de monde, mettant en évidence les similitudes et les différences. Ainsi, le processus de traduction nous a permis de saisir les différents aspects de la culture et des paysages du *Sertão* et de comprendre la relation que les habitants de la région construisent avec leur environnement et comment ces éléments deviennent des parties intégrantes de la poésie et de la pensée métaphysique de l'auteur. Cela crée un dialogue entre le traducteur, l'œuvre, les critiques (lecteurs) de l'œuvre et les lecteurs de la traduction. Dans le cadre des théories de la géopoésie et de la littérature de terrain, qui cherchent à étudier les histoires de ces peuples de l'intérieur du Brésil, souvent marginalisés et mal représentés dans la littérature nationale, nous analysons comment les différents aspects de la vie du peuple sertanejo sont dépeints poétiquement par João Guimarães Rosa. L'écrivain du Minas Gerais, en tant que conteur benjaminien, conserve un lien fort avec le lieu où il est né. Il y est retourné pour travailler comme médecin. Ensuite, il a accompagné un troupeau de bœufs et, en tant qu'ethnoflâneur, il a continué à noter dans des carnets ce qu'il voyait, entendait, sentait, recueillant ainsi la matière qui lui permettrait de créer une œuvre riche et complexe, dont le but est de réfléchir et d'amener le lecteur à réfléchir sur la condition humaine.

Mots-clefs: Géopoésie, traduction, *Sagarana*, culture, *Sertão*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Percurso de pesquisa	11
Objetivos da tese e justificativa do <i>corpus</i>	12
Estrutura da tese	15
CAPÍTULO 1 - TRADUZIR GEOPOESIA: LEVAR O SERTÃO PARA O MUNDO	19
1.1 João Guimarães Rosa, a tradução e os tradutores	20
1.2 A tradução no limiar entre duas visões de mundo	31
1.3 Traduzir João Guimarães Rosa: uma leitura de sua geopoesia	36
1.4 Traduzir outras geopoemas	49
CAPÍTULO 2 - JOÃO GUIMARÃES ROSA: UM ESCRITOR DA GEOPOESIA	63
2.1 A arte de narrar: uma característica do Sertão mineiro	64
2.2 A representação da realidade e a busca por verdades invisíveis	70
2.3 A geopoesia como princípio fundador da obra rosiana	73
CAPÍTULO 3 - A GEOPOESIA ROSIANA.....	79
3.1 A relação do povo sertanejo com a Natureza	81
3.2 A doença e a morte no Sertão	91
3.3 O Estado e a Igreja	98
3.4 As relações dos homens com as mulheres no Sertão	103
3.5 As crenças e saberes do povo sertanejo	108
CAPÍTULO 4 - TRADUÇÃO COMENTADA DE “A HORA E A VEZ DE AUGUSTO MATRAGA” E “SARAPALHA”	111
4.1 Processo tradutório de “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “Sarapalha”	112
4.2 Tradução comentada de “A hora e a vez de Augusto Matraga”	113
4.3 Tradução comentada de “Sarapalha”	159
CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS	181
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	185
ANEXO : TRADUÇÃO DE “DUELO”	190

INTRODUÇÃO

Percurso de pesquisa

A presente tese integra um percurso de pesquisa nas áreas da literatura, da geopoésia e dos estudos da tradução iniciados durante um mestrado realizado na Universidade Stendhal – Grenoble III (França), sob a orientação de Bernard Emery, que me apresentou a João Guimarães Rosa, sugerindo que eu desenvolvesse um trabalho sobre *Grande Sertão: Veredas*. A primeira leitura do romance foi um desafio, pois meus conhecimentos da língua portuguesa ainda eram limitados. Mas fui tocada pelo grande talento poético do autor e decidi me aprofundar no estudo de sua obra. A tradução sendo outro dos meus grandes interesses, escrevi dois trabalhos, um sobre os topônimos e outro sobre os antropônimos, nas traduções da obra rosiana para o francês realizadas por Jean-Jacques Villard e Maryvonne Lapouge-Petorelli.

Os nomes próprios carregam na literatura, e especialmente nos textos de João Guimarães Rosa, aspectos culturais e poéticos, tornando-se ricos em significados e raízas das palavras. Alguns deles se referem a lugares e pessoas que existem ou existiram e fazem parte da memória coletiva do Sertão mineiro. Por exemplo, Antônio Dó foi um jagunço que viveu no final do século XIX e no início do século XX e é uma das figuras mais importantes da região. Ele é mencionado tanto em “A hora e a vez de Augusto Matraga” quanto em *Grande Sertão: Veredas*. Ora, essas referências não são compartilhadas pelos leitores não brasileiros e são perdidas nas traduções. O tradutor pode acrescentar notas, glossários e índices, mas não despertará nenhuma memória afetiva no leitor estrangeiro. Entretanto, João Guimarães Rosa também escolheu os nomes próprios em função da poesia contida neles, seja pela sonoridade, seja pelo significado. Além disso, tanto os nomes de lugares quanto os nomes de pessoas se alteram de acordo com as necessidades do texto e com a transformação dos personagens, mostrando que o autor não se apega tanto à realidade dos fatos, mas, antes, às vivências e experiências dos seres, à relação dos homens entre si e com o espaço que habitam. Na tradução, deve-se então recriar essa geopoésia e as reflexões que emergem dela.

Após o término do mestrado, tive vontade de traduzir um texto rosiano, tanto pelo interesse que sua obra despertava em mim, quanto pelo desafio que representava. Resolvi ingressar no curso de Letras Francesas - Tradução, da Universidade de Brasília (UnB) para

ampliar meus conhecimentos na área e me lançar nessa tarefa. Tive a oportunidade de participar do grupo de pesquisa “Walter Benjamin: tradução, linguagem e experiência”, sob a coordenação da professora doutora Ana Helena Rossi, que também orientou minha pesquisa para o programa de iniciação científica sobre a transcrição das marcas de oralidade em “Sarapalha”, presentes no léxico, na sintaxe e na pontuação, mas também nos provérbios e nas metáforas criadas pelo autor a partir do universo sertanejo. Para o meu trabalho de conclusão de curso, ainda sob orientação da Ana Helena Rossi, traduzi as dez primeiras páginas de “A hora e a vez de Augusto Matraga”, problematizando a transcrição deste conto para o francês, na perspectiva teórica de Haroldo de Campos. Desde que ingressei na graduação, em 2012, participei de congressos a fim de me aprofundar nessa pesquisa sobre a poética rosiana e sua tradução, percebendo que os elementos de cultura popular eram essenciais para a construção de um texto poético e sugestivo. Ao entrar no programa de pós-graduação em Literatura da UnB para cursar o doutorado, comecei a analisar os contos de *Sagarana* a partir dos conceitos da teoria da geopoética desenvolvidos por Augusto Silva Junior, confirmando que o regional precisa receber novos olhares e novas metodologias para sua compreensão e tradução. Esse regional, esse grande sertão vem sendo repensado como parte integrante da geopoética (narrativa, poesia e visão de mundo) de João Guimarães Rosa.

Objetivos da tese e justificativa do *corpus*

O objetivo principal da tese é analisar a forma como o Sertão é retratado na geopoética rosiana, principalmente na coletânea de contos *Sagarana*. A geopoética é uma teoria desenvolvida pelo professor Augusto Rodrigues da Silva Junior e tem como intuito estudar a literatura criada em regiões do país isoladas dos grandes centros urbanos e de repensar os cânones e a história literária.

Autores como João Guimarães Rosa têm um conhecimento amplo do espaço geográfico e das particularidades culturais dos locais em que ocorrem as histórias que narram. Eles percorreram esses lugares e se inspiraram nas histórias vividas e ouvidas – coletadas na etnoflânerie (SILVA JUNIOR, 2019). Assim, João Guimarães Rosa se considera “homem do Sertão”, tendo nascido e crescido lá durante parte de sua infância e também depois de seus estudos de medicina. Além disso, fez várias excursões junto com boiadeiros, durante as quais ele anotava tudo o que via, ouvia e sentia. O autor transformou em geopoética elementos simbólicos e materiais, comportamentos humanos

e da natureza. A voz do sertanejo se mistura à voz do autor para criar uma linguagem poética. A linguagem rosiana é oralizada, vinculada ao Sertão mineiro e dessa forma estilizada, em primeiro lugar pelo léxico, quando ele faz uso de regionalismos, mas também quando cria neologismos a partir de padrões que podem ser encontrados nas falas dos sertanejos, como a afixação ou a duplicação de sílabas. O autor também emprega uma sintaxe fora dos padrões impostos pelas instituições oficiais, fazendo uso de estruturas próprias da língua falada. Nos contos analisados encontramos, finalmente, anedotas, provérbios, cantigas, máximas e figuras de linguagem que remetem ao universo sertanejo. Esses elementos contribuem para a criação de um texto sugestivo e poético que, portanto, contribui para a valorização da cultura sertaneja e da sabedoria popular. Por outro lado, o autor procura nessa linguagem do interior brasileiro a força necessária para renovar a língua, pois acredita ser essencial para que o escritor cumpra a sua missão de ler o mundo e trazer revelar suas verdades invisíveis a fim de melhorar a condição humana.

O segundo objetivo da tese é a tradução de “Sarapalha”, “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “Duelo”, a partir da qual pretende-se ter uma visão crítica da geopoésia rosiana, analisando tanto seus aspectos linguísticos quanto os aspectos semânticos e culturais. De fato, a tradução pede uma leitura aprofundada do texto e dos elementos que a compõem para poder recriá-los na outra língua. *Sagarana* é a primeira obra publicada do escritor mineiro, em 1946. Foi escrita em 1937 e contava inicialmente com doze contos. Em 1945 foi retrabalhada em vista de sua publicação e três contos foram retirados por não serem bons o suficiente ou por não dialogar com as outras obras, de acordo com uma carta do autor à João Condé (ROSA, 2009, p. 11-12). Os nove contos da coletânea retratam a vida de diversas personagens do Sertão mineiro: fazendeiros, vaqueiros, carreiros e meninos guias, capangas, quilombolas, assim como animais e plantas. Já possuem os traços particulares que reencontraremos nas obras seguintes, mesmo que em menor medida. Os três contos que escolhemos traduzir apresentam grande diversidade de personagens e de situações: fazendeiros e jagunços, prostitutas e amantes, fauna e flora, entre outros. Enquanto “Sarapalha” apresenta dois fazendeiros isolados, morrendo por causa da malária, e é escrito em geral na forma de diálogo e de monólogo interior, “A Hora e a Vez de Augusto Matraga” lembra uma epopeia medieval com um percurso iniciático, sendo marcado pelos provérbios e máximas que fazem referência à sabedoria popular. “Duelo” é um exercício lúdico no qual duas personagens travam um duelo em desencontro, um perseguindo e outro fugindo. As três histórias trazem uma reflexão sobre o amor, a vida e a morte, o bem e o mal. A natureza desempenha um papel

importante na vida da região assim como na geopoésia rosiana, pelos conhecimentos que ela transmite e pelas imagens e os sons recriados pelo autor.

As teorias da tradução se debruçam nas relações entre linguagem, línguas, culturas e formas literárias. No entanto, alguns autores dão mais importância à poética, a estética individualizada do autor que o tradutor deve analisar para entender os elementos que a compõem e a recriar na outra língua. Outros se dedicam aos elementos culturais, muitas vezes privilegiando os aspectos lexicais. Nas obras de autores como João Guimarães Rosa, porém, a cultura desempenha um papel central em sua poética. Ela não está presente apenas nos temas e no léxico, mas é um elemento essencial da obra, que vai modificar a sintaxe, vai determinar o uso de certas metáforas, provérbios e cantigas. A geopoésia permite compreender o lugar da cultura nos textos destes autores. Acreditamos que a tradução deve procurar manter o estranhamento que a obra rosiana causa até nos leitores brasileiros, mas que deva também ser, antes de tudo, poética. De fato, o estranhamento deve ser prazeroso, como o é para o leitor brasileiro, a fim de ser aceito pelo leitor da obra em língua francesa.

Para criar uma ponte entre as duas culturas e levar o sertão rosiano para o leitor de cultura francesa, cabe ao tradutor, portanto, conservar os elementos linguísticos e culturais que compõem as vozes sertanejas ao mesmo tempo que preserva a voz do autor, representada pela linguagem poética do texto. Ao traduzir geopoésia, o tradutor se confronta a elementos culturais pouco conhecidos, sem tradução consagradas em outras línguas. Assim, há muitas plantas e animais que não têm nomes vernaculares em francês, além de palavras originárias do tupi ou de línguas africanas que entraram no léxico do português brasileiro. As construções frásicas transgredem normas cultas do português para criar uma linguagem ao mesmo tempo popular e poética. As regras sintáticas são próprias de cada língua, assim como a forma de transgredi-las. O tradutor deve conseguir inovar na outra língua de forma que o texto continue poético. Além disso, o texto rosiano é repleto de imagens e sons que remetem ao universo sertanejo: metáforas, onomatopeias, provérbios que devem ser recriados em francês. Pretende-se, portanto, refletir sobre uma forma de tradução que conserve essa polifonia, ou seja, as vozes do Sertão aliadas à voz do poeta, e os demais elementos da cultura sertaneja que permeiam a obra rosiana. Além dos contos rosianos, apresentaremos um percurso com a tradução de contos de Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz e José J. Veiga a fim de mostrar como os estudos sobre a geopoésia podem auxiliar na tradução de uma longa tradição.

O último objetivo é analisar a forma como João Guimarães Rosa retratou o Sertão em *Sagarana* e compreender a visão que o escritor transmite da região e de seus moradores. O escritor disse em vários momentos, tanto em entrevistas quanto em passagens da própria obra, que o Sertão é o mundo, que a língua falada lá é universal. Por isso, acreditamos que ele não se contenta em falar de uma região, mas apresenta antes a maneira como ele vê a condição humana, o amor, a vida e a morte, o bem e o mal, os mistérios que cercam os nossos atos e nossas experiências.

Estrutura da tese

O primeiro capítulo deste trabalho apresenta a relação de João Guimarães Rosa com as línguas, a tradução e os tradutores de suas obras. O autor demonstrava interesse pelas línguas estrangeiras desde sua infância e aprendeu a falar e ler diversos idiomas. Para ele, era de extrema importância que sua obra fosse traduzida e tinha sincero apreço por participar ativamente do processo de recriação de sua obra em línguas que dominava, respondendo às perguntas dos tradutores e dando sugestões. A correspondência do escritor com seus tradutores é rica em informações sobre sua visão em relação à criação literária e ao ato de traduzir. Ainda no primeiro capítulo, mostramos como a crítica literária e a tradução se complementam e auxiliam os estudos sobre uma obra. De fato, desde Goethe e os românticos alemães, e depois por Benjamin, Jakobson, os irmãos Campos, Meschonnic e Berman, a tradução é vista como um instrumento para ampliação da leitura e da compreensão de um texto, por trazer outro olhar sobre este. Por outro lado, o ato tradutório necessita de uma análise aprofundada dos elementos que compõem a obra para poder recompô-los em outra língua. Ao fim do capítulo, então, a partir de seleções de experiências de traduções, para o francês, de “A hora e a vez de Augusto Matraga”, “Sarapalha” e “Duelo”, mostraremos como o processo tradutório ajuda a compreender a relevância dos aspectos culturais na composição poética do autor e como os conceitos da geopoética e da literatura de campo contribuem para enriquecer o entendimento sobre o regionalismo brasileiro e como ele se distingue do regionalismo europeu, o que permitiria resguardar, no texto recriado em francês, traços da cultura sertaneja que vão além dos aspectos exclusivamente linguísticos. Neste ponto, este trabalho vai ao encontro da teoria de Mikhail Bakhtin sobre gêneros de discurso, em particular no que se refere à sua crítica a linguistas e estilistas que desconsideram os contextos em suas análises.

No segundo capítulo, analisaremos o impacto que o Sertão teve sobre a forma como o escritor mineiro via o mundo e a literatura. Sua escrita foi influenciada pelas suas vivências e pelas narrativas orais que ouvia durante a infância. Por isso, a linguagem do autor, apesar de escrita, possui muitas marcas de oralidade, tanto no léxico quanto na sintaxe. Além disso, as descrições das pessoas e das paisagens são feitas de forma poética, com comparações e metáforas que remetem ao universo sertanejo. Sua relação com a verdade e o real são, também, o resultado de uma concepção do mundo em que não são os fatos que importem, mas antes as verdades que eles escondem. Ele não se apegava à realidade, modificando nomes de personagens que realmente existiram ou enfatizando no próprio conto que se trata de uma história inventada, pois o que importava para ele eram os ensinamentos que podemos tirar da narrativa. Acreditando que o papel do escritor é melhorar a condição humana e que as mudanças passam pela renovação da linguagem, ele considerava que uma língua sem poesia não tem vida nem força para alcançar esse objetivo e encontrava essa poesia na forma de se expressar do povo do interior brasileiro. De fato, às margens das instituições oficiais, pode-se desenvolver formas de expressão originais que não se submetem às normas e regras rígidas que elas tentam impor.

O objetivo principal do autor, como ele mesmo disse em várias cartas e entrevistas, era o de fugir do lugar-comum e buscar palavras, expressões ou construções sintáticas originais – um verdadeiro criador de raizamas. Ele as procurava em suas excursões no Sertão, no diálogo que mantinha com seu pai, nas suas lembranças de sua vida na região, fosse nas memórias da infância, fosse nos momentos em que lá trabalhou como médico. Além disso, ele demonstra um imenso interesse por anedotas, costumes e modos de viver dos habitantes dos territórios sertanejos.

Assim, o narrador rosiano se assemelha, em diversos pontos, ao narrador benjaminiano, como a inspiração buscada nos velhos contadores de histórias de sua infância. As marcas de oralidade são presentes tanto na parte da narração quanto nos diálogos, mesmo quando se trata do narrador heterodiegético. A relação dúbia que o autor cria entre ficção e realidade e verdade e invenção em certos contos de *Sagarana* lembra também as narrativas orais.

No terceiro capítulo, pretende-se mostrar os aspectos da cultura sertaneja presentes na geopoética rosiana. São temas essenciais que perpassam sua obra e mostram uma forma de apreender o mundo própria dos moradores desse Sertão mineiro onde a obra rosiana se ancora. Serão analisadas as relações do povo sertanejo com a natureza e as formas como o escritor representou a fauna e a flora regionais nos diversos contos da

coletânea. De fato, a natureza é frequentemente humanizada e sempre representada de forma sinestésica: com cores, sons, imagens. Ela é fonte de ensinamentos, de vida e também de morte. *Sagarana* conta histórias de um povo isolado dos centros de poder, imerso na violência de fazendeiros e seus capangas ou de valentões, e nas doenças que precisam combater com seus próprios remédios, sem assistência de médicos ou produtos farmacêuticos, ambos caros e inacessíveis. A forma como os moradores da região lidam com esses desafios será o segundo ponto analisado neste capítulo.

Em uma terceira parte, abordaremos o papel desempenhado pelas instituições oficiais, principalmente o Estado e a Igreja, as autoridades deste lugar. A política deveria agir para auxiliar a população, com educação, saúde, infraestruturas básicas, enquanto a religião deveria trazer um conforto espiritual e ensinamentos de valores que ajudariam a lidar com os problemas cotidianos. Nos contos rosianos, veremos que o Estado está pouco presente e, muitas vezes, os políticos agem em interesse próprio e contra o povo. A religião pode ser um auxílio, como no caso de Nhô Augusto, mas pode também se associar aos políticos para seu próprio bem.

Discutiremos também o lugar da mulher nos contos rosianos, sempre representada a partir de um ponto de vista masculino. Ao apontar quem fala, sempre um homem, o autor nos dá a liberdade para desconfiar do que é dito. No Sertão rosiano, as mulheres se casam em troca de proteção masculina e são objeto de disputa entre homens. As principais personagens femininas de *Sagarana* são Maria Rita, Prima Luísa, Dona Silivana, Maria Irma, Armanda e Dona Diônora. Elas, de certa forma, conseguem se libertar das relações forçadas e escolher o seu destino. Os contos mostram também como se organiza a vida política na região, escancarando como os Majores correm atrás de votos, com mentiras, jogos de influências e promessas de proteção.

Finalmente, trataremos das crenças e dos saberes dos sertanejos que João Guimarães Rosa retrata em seus contos. As crenças, religiosas ou não, são uma forma de lutar e resistir às dificuldades encontradas no dia a dia. E os conhecimentos são adquiridos ao longo da vida, por meio das experiências e da observação do mundo ao redor. As crenças e os saberes do povo sertanejo permitem entender a sua visão de mundo.

A tradução dos contos para o francês, sendo parte da metodologia e dos objetivos dessa tese, o quarto capítulo apresenta a tradução de “A hora e a vez de Augusto Matraga” e de “Sarapalha”, a fim de mostrar o produto final realizado a partir da pesquisa. Os comentários que acompanham o texto permitem entender a leitura que foi feita do conto, as reflexões que surgiram ao longo do processo tradutório, a busca por respostas quando

me deparava com problemas de compreensão, de escolha de termos ou de construção frásica. Traduzir é uma tarefa que pede uma leitura aprofundada da obra para entender não somente os elementos linguísticos que a compõem, como também o universo retratado. A leitura de críticos literários, de entrevistas e da correspondência do escritor com seus tradutores foram um grande auxílio para adentrar neste mundo.

Além disso, em 2022, tive a oportunidade de ser selecionada para a VII edição do Caminho do Sertão, percorrendo a pé (e de Kombi) a rota que vai de Sagarana (distrito de Arinos) até a entrada do Parque Nacional Grande Sertão Veredas, situada em Chapada Gaúcha. Minha vivência na região, como *flâneuse*, cerca de dez dias, me permitiu conhecer as dificuldades e lutas atuais dos povos sertanejos, a falta de infraestrutura persistindo. Assim, para ir de carro de uma localidade a outra vizinha, separadas por alguns quilômetros, é necessário, às vezes, fazer um desvio de oitenta quilômetros por que falta estradas. É mais fácil, então, andar a pé, de cavalo ou, eventualmente, de moto. A falta de informação sobre programas e leis públicas prejudica os pequenos produtores que dependem do apoio de cooperativas para conseguir sobreviver. Seus filhos, quando crescem, precisam estudar fora, nas grandes cidades, e nem sempre voltam. Deparei-me, também, com a diversidade de paisagens: veredas, lagoas, rios, comunidades tradicionais, povoados, assentamentos de reforma agrária, mas também grandes fazendas do agronegócio que ameaçam o equilíbrio do ecossistema. Apesar das diferenças entre a forma de viver no Sertão mineiro hoje e a forma como se vivia no tempo de João Guimarães Rosa, o povo sertanejo continua lutando contra um sistema que não parece ser feito para ele. Se essa caminhada não teve um impacto direto sobre a tradução, ela me permitiu apreender melhor o universo rosiano.

CAPÍTULO 1

TRADUZIR GEOPOESIA: LEVAR O SERTÃO PARA O MUNDO

1.1 João Guimarães Rosa, a tradução e os tradutores

João Guimarães Rosa falava fluentemente espanhol, francês, inglês, alemão, italiano, esperanto e um pouco de russo. Podia ler sueco, holandês, latim e grego. Estudou a gramática de várias outras línguas: húngaro, árabe, sânscrito, lituânio, polonês, tupi, hebraico, japonês, tcheco, finlandês, dinamarquês.¹ Ele afirmou que estudava as línguas estrangeiras por gosto, mas também porque lhe permitia entender melhor o funcionamento da sua própria língua. Além disso, em entrevista a Günter Lorenz, afirmou que queria ler obras na língua em que foram escritas por considerar que há conceitos intraduzíveis em cada idioma (LORENZ, 2009, p. LV). Finalmente, as línguas aprendidas foram uma fonte de criação e de enriquecimento da própria língua para o escritor mineiro: “enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas” (LORENZ, 2009, p. XXXIX). Essa forma de ver a literatura, a tradução e as línguas dialoga com o alemão Johan Wolfgang von Goethe. O escritor alemão inseriu fragmentos de traduções em suas obras, como a canção de Ofélia do *Hamlet* de Shakespeare e nota-se a presença do francês na sua linguagem. Em carta a Eckermann, afirma: “Estou persuadido de que, quanto mais incomensurável e difícil de ser compreendida é uma obra poética, tanto melhor ela é” (Goethe, *apud* CAMPOS, 1981, p. 76). Por sua vez, Guimarães Rosa escreve ao seu tradutor alemão:

Mas o *Corpo de baile* tem de ter passagens obscuras! Isto é indispensável. A excessiva iluminação, geral, só no nível do raso, da vulgaridade. Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada “realidade”, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro. (ROSA, 2003, p. 238)

Portanto, há uma afinidade na forma como os dois escritores enxergam a literatura. A importância que dão à tradução também os aproxima. De fato, o escritor alemão foi tradutor e traduzido, o que desencadeou uma reflexão muito rica sobre a tradução e sua importância para a literatura. O seu conceito de *Weltliteratur*, de acordo com Berman,

¹ Entrevista concedida a sua prima Lenice Guimarães de Paula Pitanguy em 1966, quando ela era ainda criança, para uma tarefa escolar. PITANGUY, Lenice Guimarães de Paula. “Entrevista: João Guimarães Rosa”. In: *Germina: revista de literatura & arte*. Julho / agosto - v. 2, n. 3 (2006). Disponível em: https://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_guimaraesrosa_ago2006.htm. Acesso em 14/03/2021.

“integra-se, com efeito, quase que inteiramente em uma certa visão das trocas interculturais e internacionais. A tradução é o ato *sui generis* que encarna, ilustra e também permite esses intercâmbios” (BERMAN, 2002, p. 99). Assim, o conceito de *Weltliteratur* se baseia num intercâmbio intensificado entre as diversas literaturas nacionais ou regionais contemporâneas. Nesse intercâmbio, a tradução desempenha um papel essencial. Para Goethe, a tradução não permite apenas mediatizar obras estrangeiras para os leitores que ignoram a língua destas, mas ela revivifica a obra nacional que se “esgotou” no seu cenário linguístico (BERMAN, 2002, p. 120-121) ao colocá-la num novo tempo em que ela parece nova outra vez.

O escritor mineiro tinha consciência da importância da tradução para o pleno desenvolvimento de sua obra. Ele se empolgava com cada novo contrato firmado com editoras estrangeiras, como se pode verificar nas suas correspondências com seus tradutores. Sabia que uma má tradução podia prejudicar a recepção de sua obra no exterior e, por isso, se dedicou a responder as dúvidas da tradutora Harriet de Onís que traduzia *Sagarana* para o inglês, sobretudo por ser a primeira tradução da coletânea. Almejava uma “tradução modelo” para cada livro, julgando que a tradução italiana de *Corpo de Baile* e a tradução alemã de *Grande Sertão: Veredas* desempenhavam esse papel².

Seus textos foram traduzidos em pelo menos quinze línguas de 1958 até 2016: espanhol, francês, inglês, sueco, italiano, alemão, russo, tcheco, polonês, japonês, holandês, eslovaco, catalão, dinamarquês e norueguês. De acordo com Isabel Mauad (1994, p.18), também foi traduzido para o húngaro e o chinês, mas essa informação não foi confirmada por minhas pesquisas. A maior parte dessas traduções foram para o espanhol – na Espanha, mas também na Argentina, no México, uma no Peru e uma no Uruguai –, para o francês, o alemão, o inglês e o italiano. Foram no mínimo cinquenta e cinco tradutores, sem contar Berthold Zilly e Alison Entrekin que estão traduzindo agora *Grande Sertão: Veredas* para o alemão e o inglês. Foi tradutor ele mesmo, de acordo com Pedro Guilherme Bastos Menezes³, que analisa uma tradução que o escritor mineiro fez em 1958 de *Last of the Curlews* (1954), do escritor canadense Fred Bodsworth, sob o título de *O Último dos Maçaricos*.

As primeiras traduções da obra de João Guimarães Rosa datam de 1958, dois anos depois da publicação de suas obras primas, *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile*. O

² ROSA, 2003, p. 236

³ MENEZES. João Guimarães Rosa, tradutor de *O Último dos Maçaricos*, de Fred Bodsworth. *Belas Infiéis*, v. 5, n. 3, p. 57-71, 2016.

conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, publicado no Brasil na coletânea *Sagarana* em 1946, foi traduzido primeiro para o espanhol por Juan Carlos Ghiano e Nestor Kraly, sob o título de “La oportunidad de Augusto Matraga”, para um número da revista *Ficción* consagrado ao Brasil, e para o francês por Antônio e Georgette Tavares Bastos, sob o título “L’heure et la chance d’Augusto Matraga”, para uma coletânea intitulada *Les vingt meilleures nouvelles de l’Amérique Latine* [Os vinte melhores contos da América Latina, tradução minha]. Em 1960, Harriet de Onís traduziu “Duelo” para a revista *Noonday*, nos Estados- Unidos, também traduzido para o sueco por Arne Lundgren, publicado na coletânea *Latin-amerikanska Berattare* pela P.A. Norstedt & Soners Forlag em 1963, sob o título “Vendetta”. No mesmo ano, Edoardo Bizzarri e P.A. Jannini traduziram “Duelo” e “A hora e a vez de Augusto Matraga” para a Nuova Accademia Editrice. *Sagarana* foi finalmente traduzida integralmente pela primeira vez para o inglês por Harriet de Onís sob o título *Sagarana – A cycle of stories* e publicada em 1966 pela Knopf. Somente em 1982, ganhará nova versão em alemão efetuada por Curt Meyer-Clason e publicada pela Kiepenheuer u. Witsch. Doze anos depois, *Sagarana* é publicada na Itália pela Feltrinelli e traduzida por Silvia La Regina e em 1997, Jacques Thiériot publica sua tradução na França pela Albin Michel. A versão em espanhol foi lançada em 2006 na Argentina pela editora Adriana Hidalgo Editora, sendo traduzida por Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar. Ou seja, *Sagarana* foi traduzida em cinco idiomas. Além disso, o conto “O Burrinho pedrês” por Michel Riaudel, em 2016, para a editora Chandeigne.

A segunda obra rosiana a ser traduzida foi *Corpo de baile* (1956) que ganhou uma tradução feita por Jean-Jacques Villard para o francês e publicada em três volumes em 1961, 1962 e 1969: respectivamente *Buriti*, *Les nuits du sertão* et *Hautes plaines*. Em 1964, a tradução realizada por Edoardo Bizzarri é publicada pela Feltrinelli sob o título *Corpo di ballo*. A versão de Curt Meyer-Clason, em alemão, é publicada em 1966 pela Kiepenheuer u. Witsch. Em 1969, Helena Czajka traduz “Dão-Lalalão” e “Buriti” para o polonês, publicados pela Państwowy Instytut Wydawniczy sob o título *Soropita. Buriti*. A editora Seix Barral, na Espanha, publica *Urubuquaquá (Cuerpo de baile)* e *Noches del Sertón (Cuerpo de baile)* em 1982, ambos traduzidos por Estela dos Santos. “Dão-Lalalão” é traduzida para o alemão sob o título “Doralda, die weiße Lilie”, feita por Curt Meyer-Clason e publicada pela Suhrkamp Verlag. Em 1985, Edoardo Bizzarri traduziu *Buriti* para a editora Feltrinelli. Em 2008, Vlasta Dufková traduziu *Buriti* para o tcheco para a Torst, e recebeu em 30 de setembro 2009 o prêmio Josef Jungmann para a melhor tradução de obras literárias estrangeiras em tcheco.

Sete anos após sua publicação no Brasil, saiu a primeira tradução de *Grande Sertão: Veredas* para o inglês. Harriet de Onís começou a tradução, mas abandonou por conta de problemas de saúde e James L. Taylor a terminou. Onís revisou o livro antes da publicação na editora Knopf sob o título *The Devil to Pay in the Backlands*. A segunda tradução foi efetuada pelo alemão Curt Meyer-Clason e publicada pela Kiepenheuer u. Witsch em 1964, sob o título *Grande Sertao*. Em 1965, a editora Albin Michel publicou a versão francesa do romance traduzida por Jean-Jacques Villard. A escolha do título, *Diadorim*, foi muito criticada por desviar o foco do romance, trazendo-o para a personagem do mesmo nome. A versão em espanhol data de 1967 e foi feita por Ángel Crespo, na Espanha. Ele conservou o título próximo do original *Gran Sertón: Veredas*, palavras que não existiam em espanhol. Edoardo Bizzarri foi o tradutor italiano da obra, que foi publicada em 1970 pela Giangiacomo Feltrinelli Editore sob o título *Grande Sertão*. Em 1971, foi publicada em tcheco pela Odeon, traduzida por Pavla Lidmilová e em 1972 em polonês pela Państwowy Instytut Wydawniczy, a tradutora sendo Helena Czajka. Ángel Crespo retraduziu o livro em 1975, publicado por Alianza Editorial. Em 1976, a tradução japonesa foi feita por Satoshi Nakagawa e publicada pela Chikuma Shobō. Quinze anos depois, foi traduzido para o catalão por Xavier Pàmies Giménez e publicado pela Edicions 62. Maryvonne Lapouge-Pettorelli fez uma nova versão em francês em 1991, mas a Albin Michel conserva o título *Diadorim*. Dois anos depois, *Grande Sertão: Veredas* ganha uma versão holandesa, traduzida por August Willemsen e publicada pela J.M. Meulenhoff sob o título *Diepe wildernis: de wegen. Djævelen på vejen* é o título da versão dinamarquesa feita por Peter Poulsen e publicada pela Häftad. A obra é também traduzida para o norueguês por Bård Kranstad e publicada em 2004 com o título *Den Store Sertão* pela Gyldendal. Em 2005 recebeu o Prêmio Bastian da Norwegian Translator's Association (Norsk Oversetterforenings Bastianpris) por este trabalho. A última versão em espanhol foi publicada na Argentina em 2009 pela Adriana Hidalgo Editora, traduzida por Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar, conservando o título das primeiras versões. A última tradução do romance foi *Hassertao hagadol*, traduzido por Erez Volk para o hebraico e lançado pela Sifriyat Poalim em 2016. *Grande Sertão: Veredas* foi, portanto, a obra rosiana mais traduzida com quatorze traduções, em onze línguas diferentes. Ganhou três traduções para o espanhol e duas para o francês. Berthold Zilly está trabalhando numa nova versão em alemão prevista para ser publicada pela Hanser, enquanto a australiana Alison Entrekin se dedica à versão inglesa e o romance já tem até editoras no mundo anglófono: no Reino Unido, a Jonathan Cape, do

grupo Penguin Random House; nos Estados Unidos, a Alfred A. Knopf. Em entrevista com Márcia Valéria Martinez de Aguiar em 2014, Francis Utéza fala de sua tradução de *Grande Sertão: Veredas*, mas sem previsão para a publicação.

Em 1962, “A terceira margem do rio”, conto que integra a coletânea *Primeiras histórias*, publicada no mesmo ano no Brasil, é traduzido para o francês por Maria Frias e Maurice Pons sob o título de “La troisième rive du Fleuve” e publicado no volume 6 da revista *Planète*. Nos anos 60, a Revista de Cultura Brasileira, patrocinada pela Embaixada do Brasil em Madri, fundada por João Cabral de Melo Neto, poeta e diplomático, tinha como finalidade divulgar o que o Brasil produzia de cultura em solo espanhol, estendendo-se aos países de fala hispânica e aos centros de estudos hispanistas do mundo inteiro. Publicou várias traduções de contos de João Guimarães Rosa. Em 1963, Ángel Crespo traduz *El caballo que bebía cerveza* (conto publicado em *Primeiras Histórias*) e *Breve antologia de Guimarães Rosa* (“La ceguera” - fragmento de “São Marcos” de Sagarana, “El juicio de Zé Bebelo” - fragmento de *Grande Sertão: Veredas*, “Cara de bronze” de *Corpo de baile*, “Los hermanos Dagobé” e “Ninguno, ninguna” de *Primeiras Histórias*) em 1967. Rodolfo Alonso publicou “La tercera orilla del río” em 1965. Os contos “A terceira margem do rio”, “Os irmãos Dagobé” e “Nenhum, Nenhuma” ganham também uma tradução tcheca em 1966 por Pavla Lidmilová, publicados na revista *Světová Literatura* (Literatura do mundo), da editora Odeon nesse mesmo ano. Em 1967, R. P. Joscelyne traduziu “A terceira margem do rio” para o inglês sob o título “The third bank of the river” publicado na *Latin American Writing Today* pela Penguin Books. No mesmo ano, o conto é traduzido para o italiano como “La terza sponda del fiume” por Bruna Becherucci pela Il secolo XIX. Curt Meyer-Clason também traduz *Primeiras Histórias* em 1968 sob o título *Das dritte Ufer des Flusses. Erzählungen*, publicado pela Kiepenheuer u. Witsch. A Knopf publica *The third bank of the river and other stories* também em 1968, na tradução de Barbara Shelby. Em 1969, a coletânea *Primeiras Histórias* é traduzida para o espanhol por Virgínia Fagnani Wey e publicada pela Seix Barral. Em 1977, August Willemsen traduz *Primeiras Histórias* sob o título de um dos mais famosos contos da coletânea: *De derde oever van de rivier*, seguindo a opção das traduções norte-americana e a alemã, o livro foi publicado pela J.M. Meulenhoff. Esse conto ganhou uma nova tradução italiana feita por Giuliano Macchi para a revista *Progetto* no mesmo ano. *Premières Histoires* é publicada pela Métailié em 1982, traduzida pela Inês Oseki-Dépré. Além disso, a Editora Suseisha conta com a tradução de *Primeiras Histórias* em seu acervo, como pode ser visto no site que apresenta um

projeto⁴ de parceria entre a editora e a embaixada do Brasil, mas não se sabe nem quem fez a tradução, nem o ano de sua publicação. Paulo Daniel Elias Farah traduziu também “A terceira margem do rio” e outros contos para o árabe em 2009, sendo publicado pela BibliASPA sob o título de *الضفة الثالثة للنهر وقصص قصيرة أخرى*.

O conto “As garças”, que foi primeiramente publicado no Brasil em 1964 num suplemento do Estado de São Paulo e depois de forma póstuma em *Ave, Palavra*, foi traduzido por Curt Meyer-Clason para o alemão em 1967 e publicado em *Die Reiher und Andere Brasilianische Erzählungen* pela Horst Erdmann Verlag. Pavla Lidmilová traduziu para o tcheco os contos “Aletria e Hermenêutica”, “Desenredo”, “João Porém, o criador de Perus” e “Presepe” na revista *Světová Literatura* no mesmo ano. Em 1970, Curt Meyer-Clason traduziu também “Campo Geral” sob o título de *Miguilims Kindheit* pela Deutscher Taschenbuch Verlag. Em 1981, *Manolón y Miguelin* traduzido pela espanhola Pilar Gómez Bedate e publicada pelas Ediciones Alfaguara. Em 1987, “Campo Geral” ganhou uma tradução italiano feito por Edoardo Bizzarri pela Feltrinelli, assim como “Uma estória de amor” em 1989. Em 2001, com o título de *Campo General y otros relatos*, a obra traduzida para o espanhol por Valquiria Wey Fagnani e publicada pelo Fondo de Cultura Económica no México, reúne quatro contos de *Primeiras Estórias*, a saber: “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “A terceira Margem do Rio”, “Nada e nossa condição” e “O cavalo que bebia cerveja”; dois contos de *Sagarana*, um conto de *Manuelzão e Miguilim*, um de *Noites do sertão*, quatro contos de *Tutaméia* e um conto de *Estas Estórias*. Em 1979, o uruguaio Washington Benavides publicou *El vaquero Mariano e otros cuentos* pela Banda Oriental. Em 1981, foram publicados “Mein Onkel, der Jaguar” do alemão Curt Meyer-Clason pela Kiepenheuer u. Witsch. Em 1994, Jacques Thiériot em francês *Toutaméia. Troisièmes histoires* pela Seuil e Curt Meyer-Clason traduziu a mesma obra pela Kiepenheuer u. Witsch. Virginiacarla Caporali e Roberto Francavilla a traduziram também para o italiano, publicada pela Del Vecchio em 2015. “Meu tio o Iauaretê” foi traduzido pela primeira vez em 1999 para o italiano por Roberto Mulinacci, publicado pela Ugo Guanda Editore e o ano seguinte para o francês por Jacques Thiériot para a Albin Michel. Boulevard Books publicou *Jaguar and Other Stories* em 2001, na tradução de David Treece. O conto foi publicado em 2007 no número 5 da nova Revista de Cultura Brasileña, traduzido por Valquiria Wey Fagnani. Finalmente, em 2016, Mathieu Dosse publicou nas Editions Chandeigne *Mon oncle le*

⁴ Disponível em: <https://www.burajirubungaku.net/>. Acesso em: 03/06/2023.

jaguar & autres histoires para a qual ele ganhou o Grand prix de traduction da cidade de Arles 2016 e o prêmio Gulbenkian-Books 2017.

Analisando o perfil dos tradutores, percebemos que mais da metade são ou foram professores universitários, geralmente na área de letras, especialmente de literatura, mas também de linguística ou línguas estrangeiras. Muitos deles são críticos literários e quinze são escritores. Apenas a metade tem a tradução como profissão mesmo, a maioria deles traduzindo para mais de uma língua. Jacques Thiériot viveu em diversos países da América Latina entre 1958 e 1978, dos quais dez anos somente no Brasil, como diretor da Aliança Francesa. Quando voltou para a França, ajudou a fundar em Arles, em 1987, o Collège International des Traducteurs Littéraires, e dirigiu o centro entre 1988 e 1998. Jean-Jacques Villard era representante comercial antes de se aposentar e começar a se dedicar à tradução. Edoardo Bizzarri e Barbara Shelby eram diplomatas, assim como o João Guimarães Rosa. Barbara Shelby era oficial assistente de Assuntos culturais em São Paulo. Ao saber que a Knopf estava procurando um tradutor para o português, ela se candidatou. Curt Meyer-Clason estudou comércio no ginásio na Alemanha. Inicialmente ele trabalhou empregado neste campo na cidade independente de Bremen, passando a atuar, a partir de 1936, como comerciante independente na Argentina e no Brasil. Em 1942, foi preso pela polícia política do Rio Grande do Sul, acusado de espionagem para o III Reich. Ficou preso por cinco anos no Instituto Penal Cândido Mendes, na Ilha Grande. Foi na prisão que Meyer-Clason conheceu a literatura, incentivado por um companheiro de cela. Meyer-Clason só começou a traduzir depois que regressou à Alemanha, em 1954, quando já era um homem de meia-idade. James L. Taylor foi sócio honorário da Associação Brasileira Metalurgia e Materiais. Trabalhou na fundição da Cia. Lidgerwood em São Paulo e, na Primeira Guerra Mundial, serviu no exército americano como secretário particular do General Pershing. Foi Comandante-em-Chefe da Força Expedicionária Americana. Após o conflito voltou ao Brasil para trabalhar na Consolidated Steel Co., na comercialização de produtos siderúrgicos dos EUA. Atuou como professor de línguas e lexicógrafo e foi o autor de um dicionário bilíngue português-inglês de termos relativos à área da metalurgia. Tradutor, ele verteu também para o inglês várias obras da literatura brasileira.

Conhecer outras línguas permitiu a Rosa acompanhar ativamente os processos de tradução de sua obra. De fato, enquanto era vivo, o autor manteve extensa correspondência (372 cartas conservadas pelo Instituto de Estudos Brasileiro (IEB) da Universidade de São Paulo) com vários tradutores, como o alemão Curt Meyer-Clason e

o italiano Edoardo Bizarri, cuja troca de cartas deu lugar a publicações, mas também com a inglesa Harriet de Onís, o francês Jean-Jacques Villard, os espanhóis Angel Crespo e Pilar G. Bedate, a tcheca Pavla Lidmilová (que faleceu em 25 de janeiro de 2019), entre outros. Ele tinha um respeito imenso para seus tradutores, como aparece numa entrevista concedeu a Fernando Camacho:

não só pelo amor com que todos têm feito as traduções, não como um trabalho de rotina, ou comercial. Todos eles, mesmo....., são homens competentes, ou mulheres, no caso da americana, e que fazem aquilo com amor. Isso é uma grande (sorte). (...) Depois também pelo resultado dos seus esforços, que eu vejo com prazer. Até hoje li com grande prazer todos os meus tradutores⁵.

Em notas, o entrevistador expressa sua surpresa diante da recusa do autor em criticar as traduções de suas obras na entrevista, afirmando que em conversas anteriores, ambos tinham discutido estas. Parece que o autor quer preservar seus tradutores, talvez por saber o quanto é difícil traduzir a sua linguagem para outra língua. Quanto à pesquisadora Márcia Aguiar, que analisou a correspondência do autor com o tradutor francês Jean-Jacques Villard, ela nota:

A leitura da correspondência de João Guimarães Rosa com seus tradutores, o cuidado com que respondia a cada pergunta e o reconhecimento por um trabalho cujas dificuldades ele, melhor do que ninguém, podia avaliar, solidificou ainda mais nossa posição: se o próprio autor, consciente da originalidade de sua escrita e desejoso de ser traduzido, era infinitamente tolerante com os que empreendiam tal missão impossível, nada nos autorizava a nos arvorar em inquisidores, condenando as traduções em nome de algum ideal abstrato. (AGUIAR, 2010, p. 219)

Em suas correspondências com seus tradutores, o autor os agradecia, elogiava e parabenizava com frequência, como o mostra esse trecho da carta enviada a Curt Meyer-Clason em 11 de novembro de 1959:

Sei das muitas dificuldades que o Amigo encontrou pela frente, e admira-me que se tenha podido sair tão bem da empresa. A correspondência é exata, não há deturpações, as boas soluções são de

⁵ CAMACHO, Fernando. Um diálogo com João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro, abril de 1966. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2016/05/joao-guimaraes-rosa-entrevistado-por.html>. Acesso em 14/03/2021.

grande felicidade. Fiquei muito contente. Agradeço-lhe e felicito-o. (ROSA, 2003, p. 83)

Ou ainda, esse trecho de uma carta ao tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, em carta de 5 de abril de 1963: “Mas, o que me d e s l u m b r o u, deixando-me tonto de admiração, foi o seu ‘Il Duello’! – além e não obstante tudo o que dessa tradução eu já havia achado, admirado, declarado e propalado” (ROSA; BIZZARRI, 1980, p. 11-12). Ao mesmo tempo, ele cobrava deles dedicação, responsabilidade e muito trabalho.

O que esperamos agora, é que o amigo se atire de uma vez à tradução – com força, ímpeto, decisão e alegria de fazer. Mas, sobretudo, de uma maneira intensiva, exclusiva e concentrada – sem dispersar-se em outras traduções, laterais, parasitárias, de outros prosadores ou poetas, antes que a nossa obra se conclua. (ROSA, 2003, p. 104)

Em outra carta ao tradutor alemão, de 9 de fevereiro de 1965, ele explicou que para escrever os seus livros, ele os relê, retrabalha e aperfeiçoa no intuito de conseguir as melhores formulações possíveis: “Nenhuma preguiça! Tudo é retrabalhado, repensado, calculado, rezado, refiltrado, refervido, recongelado, descongelado, purgado e reengrossado, outra vez filtrado” (ROSA, 2003, p. 234). Ele exigia do tradutor o mesmo esforço, pedindo para reescrever os trechos que achava sem vigor e propondo soluções que julgava mais adequadas. Para Curt Meyer-Clason, aconselhava consultar as traduções francesas e americanas, mas o alertava sobre os seus defeitos: “É, porém, que encontrei, no *Buriti* (edição francesa da primeira parte do Corpo de Baile), duas passagens de tradução muito defeituosa e perigosa” (Rosa, 2003, p. 193). Por outro lado, ele elogiava a tradução de Bizzarri: “Admirável, o trabalho de Edoardo Bizzarri. Tão sério, meticulosamente esforçado, fatti con amore. Vibrei de alegria, ante magníficas ‘recriações’, soluções que eu não pensava possíveis. Principalmente, a estrita fidelidade, com colorido, com os frêmitos” (ROSA, 2003, p. 205).

As correspondências entre o escritor e seus tradutores trazem, portanto, muitas informações sobre a forma como João Guimarães Rosa pensava a literatura, a linguagem e a tradução. Como observa Paulo Rónai:

O conjunto das respostas dadas aos tradutores alemão, italiano, francês, norte-americano e espanhol representa nada menos que uma exegese minuciosa da obra rosiana dada pela única pessoa capaz de dá-la. Seu valor é acrescido pelo poliglotismo de Guimarães Rosa que lhe permitia não só esclarecer o sentido de vocábulos ou de trechos, mas também de propor equivalentes na respectiva língua (RONÁI, 1971, p. 1).

Assim, em carta de Guimarães Rosa ao tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, de 25 de novembro de 1963, o escritor esclarece os pontos que valoriza mais em suas obras:

Por isto mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) *enredo: 2 pontos*; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos. Naturalmente, isto é subjetivo, traduz só a apreciação do autor, e do que o autor gostaria, hoje, que o livro fosse. Mas, em arte, não vale a intenção (ROSA; BIZZARRI, 1980, p. 58).

Mais tarde, para o tradutor alemão, em carta de 24 de março de 1966, ele explicita o que entende como poesia:

Duas coisas convém ter sempre presente: tudo vai para a poesia, o lugar-comum deve ter proibida a entrada, estamos é descobrindo novos territórios do sentir, do pensar, e da expressividade; as palavras valem “sozinhas”. Cada uma por si, com sua carga própria, independentes, e às combinações delas permitem-se todas as variantes e variedades (ROSA, 2003, p. 314).

O escritor mineiro procura sempre palavras expressivas, sugestivas seja pelo significado, seja pela sonoridade. Assim, quando o italiano pergunta sobre uma palavra não dicionarizada que ele não entende, o autor explica que a ouviu de um contador no Sertão e que nem ele conhece o seu significado exato, mas que gostou de sua sonoridade: “Mas, o verbo *sarajava*, eu o ouvi, e o contador não soube explicar-me o que é. Verbo só em aa, belíssimo!” (ROSA; BIZZARRI, 1980, p. 63). Portanto, o poeta não procura ser claro. Pelo contrário, ao ser obscuro, ele tenta mostrar que a vida e a realidade são moventes e “rebelde a qualquer lógica” (ROSA, 2003, p. 238). A criação poética também foge à lógica e não pode ser alcançada de forma simples: “quando escrevo um livro, vou fazendo como se estivesse ‘traduzindo’, de algum original, existente alhures, no mundo astral ou no ‘plano das ideias’, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa ‘tradução’” (ROSA; BIZZARRI, 1980, p. 63).

Além da escolha por palavras misteriosas e com sonoridade interessante, a aliteração aparece como um dos meios privilegiados pelo autor para criar o ritmo. Assim, Curt Meyer-Clason explica que, ao traduzir o texto rosiano, ele privilegiou três aspectos:

Na passagem para o alemão, tentei todos os meios para salvar três coisas que me cativaram muito no “Sertão”: 1) a aliteração. Nada dá à língua tanto “go”, tanto porte e impulso quanto ressonâncias e sons idênticos.

2) As expressões idiomáticas, as rimas e os provérbios. 3) Os trechos de elevada poesia (ROSA, 2003, p. 152).

Todos esses aspectos parecem contribuir para a poesia do texto. Da mesma forma, o autor explica ao tradutor italiano que todas as plantas que aparecem em seus textos são próprias do Sertão, mas que foram escolhidas, principalmente, por seu nome “conter poesia”: “seja pelo significado, absurdo, estranho, pela antropomorfização, etc., seja pelo picante, poetizante, do termo em tupi, etc.” (ROSA; BIZZARRI, 1980, p. 60). Ao responder às dúvidas de seus tradutores, percebemos que o autor recorria muito a onomatopeias, a termos de origem tupi ou de línguas africanas, provavelmente para conseguir esse efeito estranho, misterioso e mítico.

Em carta a Edoardo Bizzarri, de 19 de novembro de 1963, ele explicita as referências que podem ser encontradas em *Corpo de Baile* ao Apocalipse, a Dante, a Rabelais, a mitos, assim como à astrologia. Ele afirma, no entanto, que essas referências a obras clássicas aparecem somente em “Dão Lalalão” e, em outra carta (de 25 de novembro de 1963), que suas intenções não eram intelectualizantes: “Ao contrário, tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase ‘mediúmnico’ e elaboração subconsciente” (ROSA; BIZZARRI, 1980, p. 51-58). Assim, para ele, o tradutor não deve levar muito em consideração essas indicações, mas se atentar mais à estória.

Em relação à tradução, portanto, a maior exigência do autor é que o tradutor recrie um texto poético: “uma linguagem forte, criadora e clara, tecido atraente, quente, resistente” (ROSA, 2003, p. 187). Ele admite que muitas coisas terão que se perder e aconselha diversas vezes ao tradutor italiano de omitir passagens que resultariam em redundâncias na outra língua e não teriam o mesmo efeito poético que em português. No entanto, lamenta que a versão americana tenha cortado trechos essenciais: “o livro americano está cheio dessas falhas, e ainda mais fundas alterações, enfraquecimentos, omissões, cortes. Basta compará-lo com o original, em qualquer página” (ROSA, 2003, p. 116). Sobre a tradução francesa, ele destaca os cortes “às vezes infelizes” e afirma que “a coisa engrossou, perdendo muito da sutileza” (ROSA, 2003, p. 259). Por outro lado, ao parabenizar o tradutor italiano, ele sublinha justamente a força e a sutileza de sua versão, sentindo haver um forte vínculo entre ele e seu tradutor:

Quanta escolha, quanta vida, quanto sutileza, quanto energia. Com a mesma mão com que Você dá pouso a um beija-flor ou acaricia uma borboleta, também pode demolir um búfalo com um murro. Depois, e mais que tudo, eu sinto que há uma correspondência íntima, um tom

anímico de família, um parentesco entre nós dois: eu “contínuo”, no texto seu italiano, e, não duvide, em muitas passagens me sinto superado, ultrapassado. O ritmo, a dinâmica, os timbres (ROSA, 1981, p. 11-12).

Ele pede repetidamente ao tradutor alemão por cortar “impiedosamente” os lugares-comuns, pelos quais ele tem aversão. Além disso, o tradutor de João Guimarães Rosa deve fugir da tentação de esclarecer os pontos obscuros do texto e deve manter como primeiros objetivos o poético e o transcendente, como Curt Meyer-Clason afirma:

Em seu caso, o aspecto plástico, sentencioso, a metáfora, a parábola frequentemente só transmitem o seu sentido quando analisamos, recompomos a frase e a averiguamos em seus aspectos conceptuais, lógicos e metalógicos. Mas quando captei o que o poeta quis dizer, dei à versão alemã sempre que possível uma forma poética equivalente distanciando-me de uma tradução interpretativa. Toda interpretação mata a poesia à medida que dá mastigado para o leitor o que deveria captar com sua imaginação (ROSA, 2003, p. 153).

O objetivo do tradutor é entender todos os processos que levaram à elaboração da obra literária para recriá-la na outra língua, mas sem deixar aparecer seu trabalho de pesquisa, para evitar matar a poesia.

1.2 A tradução no limiar entre duas visões de mundo

No início do século XX, Sapir e Whorf teorizaram a relação entre a língua e a cultura. Para Sapir, a língua era considerada um espelho da cultura, ao passo que para Whorf, a cultura era modelizada pela língua. A língua sendo a forma como uma comunidade se expressa, ela é delimitada pelos conceitos apreendidos por seus membros. De fato, não se nomeia o que ainda não se conhece. Por outro lado, a própria língua vai delimitar as percepções do mundo das pessoas que a falam, já que para ter acesso a um conhecimento, esse deve ter sido conceitualizado verbalmente. No entanto, quando há contato entre comunidades, há troca não somente de mercadorias e tecnologias, mas também de ideias e visões de mundo. Um grupo influencia o outro, palavras são criadas para acolher esse outro na nossa língua.

Dessa forma, falantes de línguas diferentes podem compartilhar hábitos parecidos e falantes de uma mesma língua podem ter modos de viver bem diferentes. A história, os confrontos e os contatos, as relações entre os povos vão levá-los a transformar-se. Assim, tanto as culturas quanto as línguas não são sistemas fechados, elas mudam, se influenciam

entre si. A partir desta constatação, o tradutor precisa pensar as culturas e as línguas com as quais trabalha não como um modelo fechado e imutável, mas como uma representação de relações interculturais e interlínguas num lugar determinado e num dado momento.

Ao traduzir, é importante conservar um texto aberto sujeito a múltiplas interpretações, que represente as complexidades das relações intersubjetivas entre o texto, o autor e o tradutor. Segundo Berman, a multiplicidade de vozes “talvez seja o ‘problema’ mais agudo da tradução da prosa, *pois toda prosa se caracteriza por superposições de línguas mais ou menos declaradas*” (BERMAN, 2007, p. 85, grifos do autor). Berman mostra, assim, que a tendência tradicional é a padronização da linguagem em favor da comunicabilidade do sentido. Isso desviaria a tradução das obras em prosa de um de seus principais constitutivos estéticos e ideológicos e por empobrecer tanto a compreensão da cultura traduzida quanto a leitura da obra recriada. Ora, Homi Bhabha explica que

o sujeito da diferença cultural torna-se um problema que Walter Benjamin descreveu como a irresolução, ou liminaridade, da “tradução”, o elemento de resistência no processo de transformação, “aquele elemento em uma tradução que não se presta a ser traduzido”. Este espaço da tradução da diferença cultural *nos interstícios* está impregnado daquela temporalidade benjaminiana do presente que evidencia o momento de transição, e não apenas o contínuo da história; e uma estranha tranquilidade que define o presente no qual a própria escrita da transformação histórica se torna estranhamente visível (BHABHA, 1998, p. 308).

Assim, é necessário pensar a complexidade das relações interculturais e interlínguas para não cair em simplificações e generalizações que, ao invés de enriquecer a compreensão que temos de nós, do outro e, portanto, do ser humano, nos levará a reforçar ideias preconcebidas e desconhecimento das realidades alheias. O estranhamento, a procura por entender o outro, assim como o questionamento de nossas próprias crenças, nos permitem crescer. De acordo com Aubert,

de princípio tudo na língua - e toda expressão da língua na fala - porta em si uma ou mais marcas reveladoras deste vínculo cultural, traços que remetem a conjuntos de valores, de padrões comportamentais, lingüísticos e extralingüísticos que, tanto quanto os traços pertinentes fonológicos, gramaticais e semânticos, individualizam e caracterizam ou tipificam determinado complexo língua/cultura em relação a outras línguas/culturas, próximas ou distantes (por qualquer critério de proximidade ou distância que se queira adotar) (AUBERT, 2006, p. 24).

O tradutor se encontra diante de um texto que contém elementos lingüísticos e culturais que ele deve relacionar com a sua língua e cultura. O texto traduzido não é uma cópia do texto original, mas um outro texto, autônomo, que mantém com o original uma

relação de semelhanças e diferenças. O primeiro contato do tradutor com o texto provoca frequentemente um tipo de choque. O tradutor tem expectativas sobre o texto a ser traduzido, ideias preconcebidas sobre as línguas e as culturas que ele vai pôr em relação. A tradução evidencia, assim, as diferenças entre as culturas, visto que se encontra no limiar entre a cultura de partida da obra e a cultura de chegada da tradução. As escolhas da tradução resultam no apagamento da primeira ou na transformação da segunda através da linguagem, ocasionando certo estranhamento. A tradução é, aliás, uma atividade essencial para a literatura de uma nação, e faz até parte desta, principalmente porque as obras traduzidas acabam também por influenciar as escritas nacionais. De fato, as diversas literaturas, assim como as línguas, se modificam ao entrar em contato umas com as outras. As relações políticas e econômicas entre nações podem determinar o quanto uma cultura vai exercer ou sofrer a influência de outra. Na tradução, essa relação de poder existe também tanto na seleção das obras que serão traduzidas quanto na forma de traduzi-las, por exemplo, apagando ou não as especificidades culturais apresentadas na obra, seja linguisticamente, no léxico e na sintaxe, ou tematicamente.

Sempre há uma tensão entre destruição e reconstrução. Para Benjamin, a traduzibilidade se baseia na “aceitação da diferença das línguas não como impedimento, deficiência, mas como condição de possibilidade” (LAGES, 1998, p. 68). O tradutor busca o essencial da obra, “o inaferrável, o misterioso, o ‘poético’” (BENJAMIN, 2008, p. 66) que se encontra na lei da forma do original e precisa ser reproduzido pelo tradutor. Transpondo do modo mais exato possível a forma e o sentido do original, o tradutor encontra uma relação de intimidade entre as línguas naquilo que querem dizer. É nessa procura do poético que o tradutor assume um papel de crítico literário. Para Meschonnic, de fato,

Traduzir coloca em jogo a representação da linguagem em sua integralidade e a da literatura. Traduzir não se limita em ser o instrumento de comunicação e de informação de uma língua à outra, de uma cultura à outra, tradicionalmente considerado como inferior à criação original na literatura. É o melhor posto de observação sobre as estratégias de linguagem, pelo exame, para um mesmo texto, de retraduições sucessivas (MESCHONNIC, 1999, p. 15).

Para o crítico, “a língua é o sistema da linguagem que identifica a mistura inextricável entre uma cultura, uma literatura, um povo, uma nação, indivíduos e o que fazem dela” (MESHONNIC, 1999, p. 12). Portanto, na língua, aspectos culturais,

literários, sociais e individuais se imbricam. Ao traduzir um texto, desvendam-se as estratégias de criação poética para recriá-las.

Por isso, José Salas Subirat, no seu prefácio à tradução do *Ulysses* de James Joyce para o espanhol, afirma: “Traduzir é a maneira mais atenta de ler” (SUBIRAT, apud RÓNAI, 2012, p.91) e Paulo Rónai concorda com o tradutor: “Precisamente esse desejo de ler com atenção, de penetrar melhor as obras complexas e profundas, é que é responsável por muitas versões modernas, inclusive esta castelhana de Joyce” (RÓNAI, 2012, p.91). Da mesma forma, Campos disse sobre sua experiência de traduzir “Serguei Iessiênin” de Maiakovski: “Foi, para nós, a melhor leitura que poderíamos ter feito do poema, colocando-o à sua matriz teórica e revivendo a sua práxis, uma leitura verdadeiramente crítica” (CAMPOS, 2013, p. 16).

Para Jakobson, “a poesia, por definição, é intraduzível (poetry by definition is untranslatable). Só é possível a transposição criativa (creative transposition)...” (JAKOBSON, 2008, p. 72). Campos rejeita a dicotomia entre poesia e prosa quando fala que “obras de arte em prosa que conferem primacial importância ao tratamento da palavra como *objeto*, ficando, nesse sentido, ao lado da poesia” (CAMPOS, 2013, p. 4, grifos do autor). Reconhece a impossibilidade de traduzir tais obras a partir do conceito de informação estética de Max Bense, cuja fragilidade seria máxima, uma vez que qualquer alteração perturbaria sua realização estética. No entanto, a própria impossibilidade da tradução engendra, segundo ele, “o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos” (CAMPOS, 2013, p. 4). A construção em outra língua de uma informação estética, apesar de autônoma, está ligada à informação estética do texto original por uma relação de isomorfia. Assim, um vínculo existe entre a obra original e sua tradução, pois observam um mesmo sistema. Trata-se de traduzir não somente o significado, mas o próprio signo em sua materialidade. O significado é concebido como “uma baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora” (CAMPOS, 2013, p. 5). Deve-se analisar, portanto, tudo o que na forma de escrever traz algum significado para a obra, isto é, todos os seus processos de seleção, distribuição, aspectos fônicos e rítmico-prosódicos, assim como o inter-relacionamento das diferentes classes morfológicas e das diferentes construções sintáticas, isso tudo formando o intracódigo, o espaço operatório da “função poética”. Esses processos são responsáveis pela carga semântica e pelo efeito poético do texto literário, e devem ser reproduzidos na tradução para outra língua.

Meschonnic, por sua vez, sublinha que não se traduz uma língua, mas antes um discurso e distingue a poética da estilística. No discurso, o enunciado não pode ser visto

como apenas lógico ou ideológico. O sujeito enunciador age, inscreve na linguagem sua prosódia, seu ritmo, sua física: “A escrita é, portanto, a organização de uma subjetivação no discurso de tal forma que transforma os valores da língua em valores de discurso” (MESCHONNIC, 1999, p. 13). Da mesma forma, Bakhtin afirma que o autor de uma obra “revela a sua individualidade no estilo, na visão de mundo, em todos os elementos da ideia de sua obra” (BAKHTIN, 2006, p. 279) e que isso permite que ele se demarque de outras obras pertencendo ao mesmo campo cultural, isto é, as obras que influenciaram o autor, da mesma corrente ou não, e até de obras combatidas pelo autor que vinculam visões de mundo às quais o autor se opõe. Além disso, Bakhtin explica que a

obra, como a réplica do diálogo, está disposta para a resposta do outro (dos outros), para a sua ativa compreensão responsiva, que pode assumir diferentes formas: influência educativa sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre seguidores e continuadores; ela determina as posições responsivas dos outros nas complexas condições de comunicação discursiva de um dado campo da cultura. A obra é um elo na cadeia da comunicação discursiva; como a réplica do diálogo, está vinculada a outras obras – enunciados: com aquelas às quais ela responde, e com aquelas que lhe respondem (BAKHTIN, 2006, p. 279).

Assim, a obra é o fruto de um autor que se insere em um campo cultural e revela sua relação com este. A tradução, por sua vez, revela a relação do tradutor com o autor, com os aspectos culturais e literários da obra original e com a cultura da obra traduzida. A tradução é uma resposta à obra e pode ampliar sua compreensão dialogando com outro campo cultural. De acordo com Alice Maria de Araújo Ferreira,

entre os dois polos tradicionais nos discursos teóricos: língua de partida/língua de chegada; autor/leitor; letra/espírito; sentido/forma etc, existe um espaço onde o tradutor opera o encontro. (...) Recusamos assim, a noção de entre-lugar onde lugar está no singular, já que o espaço sempre existirá entre dois lugares. (...) Pensando o ‘entre-lugares’ em tradução, entendemos que os dois lugares se situam nas respectivas línguas/culturas, e é no ‘espaço-entre’ que se dá o jogo das tensões da leitura crítica, e onde se efetiva, em algum lugar desse ‘espaço’, a escrita tradutória (FERREIRA, 2014, p. 392).

As noções de domesticação e estrangeirização permeiam as discussões sobre tradução. A primeira consiste em apagar as marcas de cultura que podem criar um estranhamento no leitor da obra traduzida enquanto a segunda pretende conservar essas marcas e aceitar o estranhamento provocado pela diferença. Assim, uma tradução domesticadora se encontraria próxima ao polo da língua de chegada, do leitor, enquanto

uma tradução estrangeirizadora seria mais próxima da língua de partida, do autor. No entanto, na prática, o tradutor navega entre esses dois polos e uma tradução raramente é inteiramente domesticadora ou estrangeirizadora. Por isso, o tradutor se encontra num “espaço-entre” onde se procura respeitar a obra de partida, sua linguagem, a relação que o autor estabeleceu com a cultura retratada e com a língua, mas levando em consideração, também, o leitor da língua de chegada e a forma como vai receber essa obra. Em tradução de uma obra como a de João Guimarães Rosa, deve haver estranhamento e não se pode apagar as marcas culturais que a atravessam. Afinal, esse estranhamento é sentido até pelo leitor brasileiro. No entanto, precisa ser um estranhamento prazeroso, repleto de poesia, como o escritor mineiro conseguiu criar em sua língua.

Assim, afim de levar o Sertão rosiano para o mundo, os tradutores precisam ter uma boa leitura dos elementos que compõem a geopoesia rosiana, inclusive dos aspectos culturais que estão presentes tanto nos temas abordados pelo autor quanto nos aspectos linguísticos e poéticos. Os modos de viver e as visões de mundo dos moradores do Sertão, assim como a relação com o meio no qual eles vivem, as paisagens, a flora e a fauna, desempenham um papel central na geopoesia rosiana. Os tradutores precisam recriar de forma poética esse espaço para que o leitor vivendo em outro campo cultural possa adentrar esse mundo novo.

1.3 Traduzir João Guimarães Rosa: uma leitura de sua geopoesia

No mestrado, me propus analisar a forma como os tradutores Jean-Jacques Villard e Maryvonne Lapouge-Petorelli traduziram os nomes próprios em *Grande Sertão: Veredas*. Analisando os topônimos num primeiro momento, e depois, de maneira mais aprofundada, os antropônimos, compreendeu-se como eles se carregavam de sentidos múltiplos e complexos, contribuindo para a poesia do texto. De fato, o autor não escolheu os nomes próprios apenas para ancorar a história de Riobaldo no Sertão mineiro, mas sobretudo por seu valor poético, por serem sugestivos ou pela sonoridade ou pelo significado. Por isso, o tradutor não pode considerar o nome próprio como somente uma etiqueta vazia, mas deve considerar e manter na tradução todo seu valor semântico e poético.⁶ Ao traduzir os contos rosianos, deparei-me com esse imbricamento do cultural

⁶ GUÉRIN, Sophie. **Les anthroponymes dans *Grande Sertão: Veredas* pour une approche sémantique et contrastive**. Dissertação. (Mestrado em Literatura) – Universidade Stendhal – Grenoble 3. Grenoble, 2013.

e do poético nos diversos componentes de sua obra: na sintaxe e no léxico, nas imagens criadas pelo autor ao descrever os lugares e os personagens, na natureza representada de forma muito humana, na própria forma do escritor ver e transcrever o mundo. João Guimarães Rosa, em carta a Edoardo Bizzarri de 25 de novembro de 1963, pontua os elementos que ele julga mais importante na sua obra:

Por isto mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) *enredo: 2 pontos*; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos. Naturalmente, isto é subjetivo, traduz só a apreciação do autor, e do que o autor gostaria, hoje, que o livro fosse. Mas, em arte, não vale a intenção (ROSA; BIZZARRI, 1980, p. 58).

Ele dá, assim, apenas um ponto ao cenário e à realidade sertaneja. No entanto, ao traduzir os contos “Sarapalha”, “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “Duelo” para o francês, o principal desafio encontrado foi manter a poesia do texto original sem apagar o regional. Percebeu-se, então, que o Sertão não é um mero cenário para as histórias do escritor mineiro, mas ele é parte da sua poesia e do seu pensamento metafísico. Mary Lou Daniel afirma que “a obra rosiana se presta para a tradução a toda língua menos o português peninsular” (DANIEL, 1968, p. 25) mas, na verdade, percebemos que pode causar estranhamento no próprio leitor brasileiro. De fato, existe um distanciamento histórico e geográfico entre o imaginário do Sertão do início do século XX, apresentado nos textos de João Guimarães Rosa, e o Brasil do século XXI, em que a cultura sertaneja não é tão difundida no país ou, muitas vezes, de forma estereotipada. Assim, Átila Teixeira afirma que no imaginário brasileiro, o Sertão era, inicialmente, um lugar longe das zonas urbanas, pouco povoado, que deixava de ser considerado como tal assim que é incorporado

a um processo socioeconômico do sistematizador, sujeito não oriundo daquele espaço. Antes disso, porém, a construção de lendas e mitos povoava o imaginário, abrindo caminho para a criação de visões paradisíacas ou dantescas sobre o sertão (TEIXEIRA, 2015, p. 2).

Ao se tornar tema de obras literárias, como em *Inocência* de Visconde de Taunay ou *Os Sertões* de Euclides da Cunha, o Sertão deixa de ser apenas esse lugar desconhecido e exótico, mas percebe-se que o espaço geográfico é também um “*locus* de cultura e linguagens originais, a margem do desenvolvimento econômico do país” (TEIXEIRA, 2015, p. 5).

A geopoésia tem como intuito estudar, a produção literária do Cerrado, do sertão e da região norte do Brasil. Esse campo de estudo inclui autores como António Vieira, Hugo de Carvalho Ramos, Graciliano Ramos, Manoel de Barros ou José Godoy Garcia. É uma literatura de campo, que retrata um Brasil rural, pouco letrado, mas que tem muitas histórias para contar, cheias de sabedorias adquiridas na experiência da vida. A leitura e análise dessas obras permitem entender melhor como cada autor se insere nesse campo cultural comum e o que faz a sua especificidade, ou seja, o estilo próprio de cada um. O objetivo é também determinar como a cultura se integra ao fazer poético do autor. De fato, na obra rosiana, a linguagem não é uma mera imitação da fala sertaneja, mas uma recriação poética desta.

Linguisticamente, o tema implica, obviamente, o uso de um léxico próprio para falar da fauna e da flora da região, da comida, dos objetos como as roupas ou os equipamentos. Para Mary Lou Daniel,

a natureza especializada de muitos dos termos brasileiros empregados pelo autor possibilita descrições vivas e exatas da gente e das coisas regionais tão características da obra rosiana. (...) É este elemento indígena-dialetal do léxico rosiano, pois, um impedimento à comunicação internacional do autor mas ao mesmo tempo uma vantagem porque faz dele um dos mais autênticos prosistas brasileiros contemporâneos (DANIEL, 1968, p. 25).

No entanto, João Guimarães Rosa não apenas imita a fala do povo sertanejo numa abordagem sociolinguística, mas a recria de forma poética. Nitschack, que colaborou com Meyer-Clason na tradução de *Tutaméia* para o alemão afirma assim que

os textos de Guimarães Rosa buscam uma empatia e uma identificação tão completa com esse mundo que chegam ao ponto de fingir a sua representação perfeita, que é, se bem-analisada, uma representação de “segundo grau”. Isso se faz completamente evidente nos casos nos quais a oralidade, a fala autêntica, aparece, e tem que aparecer por tratar-se de um texto, como escrita (Nitschack, 2009, p. 39).

Portanto, o Sertão é traduzido num texto literário, a linguagem oral é transformada em linguagem escrita. O autor se apropria de suas características para criar sua própria linguagem, acrescentando outros elementos de fora do universo sertanejo:

Escrevo, e creio que este é meu aparelho de controle; o idioma português, tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos idiomas. Disso resultam

meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros (ROSA, 2009, p. XXXIX).

O escritor mineiro insere, em seus textos, um léxico e uma sintaxe que, apesar de ser criações próprias, são inspirados em falas sertanejas, resultando numa representação escrita da oralidade. As diversas técnicas empregadas - inversão de frases, construções divididas, assíndeto, parataxe, elipse, condensação, parêntese, construções absolutas, e inovação de pontuação - contribuem também para a poesia do texto pelas combinações de sons e as imagens que ele obtém:

Igual ao léxico rosiano, a sua sintaxe mostra a constante interação de tendências eruditas e coloquiais. Em contraste com o balanço no seu vocabulário, porém, evidencia esta sintaxe a predominância de tendências literárias e eruditas empregadas com grande originalidade para criar uma maneira pessoalíssima de expressão (DANIEL, 1968, p. 136).

O autor procura palavras sugestivas pelo significado e pela sonoridade para criar um texto poético. Alterando palavras existentes com o objetivo de se aproximar das variações coloquiais na pronúncia, mostra-se original, hábil, e produz novas formas compreensíveis e de bom gosto artístico, de maneira equilibrada. Destaca-se, por exemplo, a presença de termos em tupi ou oriundos de dialetos africanos, mostrando a riqueza do português brasileiro defendida pelo autor em entrevista com Lorenz (2009, p. XLIX). Os nomes populares de plantas e animais são frequentemente derivados do tupi, como canguçu, jia, maitaca, matrinchã, assim como parte dos topônimos. Há também palavras que entraram no uso do português como taboca, biboca. A palavra molambo se originou do idioma quimbundo - uma das línguas de origem banda mais faladas em Angola. Esse multilinguismo deve ser mantido na tradução, por ser uma marca não somente cultural, como também da poesia do autor.

Para criar neologismos, o escritor mineiro usa diversos recursos presentes no português em como mudanças de letras como em “estórdio”, que é uma corruptela de “estúrdio”; a apócope marcada por uma apóstrofe ou não, como em “inda” ou “p’ra” (que tem 335 ocorrências em *Sagarana*); a junção de palavras com ou sem o uso de hífen, como em “o sinal-da-cruz”, “talqualzinho” ou “Nomopadrofilhospritosantamêin!”; ou ainda a afixação como em “desdeu” e “cigarrar”. Ao traduzir, certos recursos podem ser recriados com relativa facilidade. Assim, a justaposição de palavras para criar

“Nomopadrofilhospritosantamêin!”, foi recriada dessa forma:
 “Nompèrefilssaintespramen!”.

Quando recursos idênticos existem nas duas línguas, podem ser usados em lugares diferentes. Por exemplo, a apócope pode ser aplicada no francês, mas não na palavra “pour”, tradução de “para”, como se vê no trecho a seguir:

Aí a canoinha sumiu na volta do rio... E ninguém não pôde saber **p’ra** onde foi que eles foram, nem se a moça, quando viu que o moço-bonito era o diabo, se ela pegou a chorar..., ou se morreu de medo... ou fez o sinal-da-cruz... ou se abraçou com ele assim mesmo, porque já tinha criado amor... E, cá de riba, o povo escutou a voz dele, lá longe, muito lá longe... (ROSA, 2009, p. 104, grifo nosso)

Alors le **p’tit** canoë a disparu au détour du fleuve... Et personne n’a pu savoir où ils étaient allés, ni si la jeune fille, quand elle a vu que le beau-jeune-homme était le diable, s’est mise à pleurer... ou si elle est morte de peur... ou si elle a fait le signe-de-croix... ou si elle l’a étreint quand même, vu qu’elle était déjà tombée amoureuse... Et, là-haut, les gens ont entendu sa voix à lui, là au loin, bien loin... (Tradução pessoal)

Assim, ao fazer uma apócope em francês na palavra “p’tit”, compensou-se a impossibilidade de fazê-la na palavra “pour”. No entanto, cabe ressaltar que não se traduz palavra e, sim, discurso. Por isso, não se trata de compensar cada recurso empregado pelo autor a todo custo, mas de manter o registro, o tom e as inovações lexicais e sintáticas da obra original no conjunto do texto.

Na sintaxe, os desvios em relação ao português padrão permitem chamar atenção para essa norma que discrimina as outras formas de expressão. Por isso, o autor lança mão de estruturas próprias da língua falada: construções divididas e inversões, construções pleonásticas, construções progressivas, usando o verbo estar, o verbo ir ou o verbo vir com gerúndio, muitas vezes com duplicação do verbo vir, dupla negação ou ainda duplicação de palavras separadas ou não por uma preposição. A pontuação marca também a busca pela representação da oralidade com muitas reticências (em “Sarapalha”, encontramos mais de 360 em quinze páginas) ou travessões, para incluir comentários ao longo da história. Daniel afirma que é na sintaxe que Rosa inova mais, representando um dos maiores desafios para o fazer tradutório. Curt Meyer-Clason confessa sua dificuldade em recriá-la em alemão:

Há uma diferença fundamental entre o original em português e a versão alemã. O seu livro é mais difícil de se ler e minha versão mais fácil. (...) Neste sentido, o texto alemão é inferior ao português e por três razões:

a primeira é que a sintaxe difícil não pode ser imitada artificialmente, muito menos a pontuação não ortodoxa, nem as mudanças linguísticas ou as alterações na ordem das palavras – coisas que só me seriam possíveis através de uma enorme superação e abnegação, e muito provavelmente não de uma maneira convincente e concludente, ou seja, não seria algo tão natural como deve ser para o tradutor brasileiro. Neste aspecto, enquanto tradutor, não estou à altura de suas exigências. A segunda razão é simples e pode ser resumida num provérbio: *quod licet Jovi...* O Senhor alguma vez já viu um centro-avante alemão dar uma “bicicleta”? Se eu ousasse dar as mesmas bicicletas e gingados linguísticos e as mesmas piruetas sintáticas como Rosa, eu cairia com o traseiro no chão. Eu ganharia a “benção” da Editora Kiepenheuer & Witsch, o escárnio dos críticos e o bocejo dos leitores. E a terceira razão: o Dr. Witsch gostaria de proporcionar aos seus leitores um texto bastante legível (ROSA, 2003, p. 150-151).

De fato, a forma como o autor transgrede as normas cultas do português para criar um Sertão poético não pode ser, sempre, recriada igualmente em outras línguas. No entanto, João Guimarães Rosa rejeita essa preocupação do tradutor alemão e afirma: “Observo, também, que quase sempre as dúvidas decorrem do ‘vício’ sintático, da servidão à sintaxe vulgar e rígida, doença de que todos sofremos” (ROSA, 2003, p. 314).

O francês, sendo uma língua de origem latina como o português, contém mais semelhanças na organização sintática da frase que o alemão. Mas muitas vezes, as regras aplicadas nas duas línguas diferem, e a forma como costumam ser transgredidas também. Assim, tem que se analisar como o autor organizou o texto sintática e gramaticalmente para recriá-lo quando possível e da melhor forma possível, sem prejudicar a poesia. Por exemplo, em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, recriamos as duplicações “acabar de acabar” e “fim no fim” como “finir de finir” e “à la fin de fin”. A dupla negação e as estruturas pleonásticas como “que” e o verbo “ser”, tipicamente do português brasileiro, foram traduzidas, quando possível, como “c’est que”: “Por que **é que** foi, que só hoje é que o senhor sonhou com ela, Primo Ribeiro?” (ROSA, 2009, p. 99, grifo nosso) foi traduzido como “Pourquoi **c’est que** juste aujourd’hui, vous avez rêvé d’elle, Cousin Ribeiro ?” e “Não sei, **não...** Só sei **é que** se ela, por um falar, desse de chegar aqui de repente, até a febre sumia...” (ROSA, 2009, p. 99, grifo nosso) ficou “J’sais pas, non... J’sais juste, c’est que si elle, en un mot, elle apparaissait ici tout à coup, même la fièvre disparaîtrait...”.

Na coletânea *Sagarana*, cantigas e provérbios aparecem em epígrafes de todos os contos, assim como no interior dos textos, ajudando a aproximar o leitor do texto, visto

que remetem à sua memória afetiva, como o mostra a carta do João Guimarães Rosa a seu pai:

O Sr. irá gostar, e muito, estou seguro, pois nele verá muita coisa do interior, muitas cantigas, como epígrafes (ex: “Ao meu macho rosado, carregado de algodão, etc.”, “Negra danada, siô, é Maria, etc.”, “Tira a barraca da barreira, etc.”, “Eu quero ver a moreninha tabarôa, etc.”), muita coisa, enfim, que lhe dará boas recordações (ROSA, 2008, p. 238).

Outros parecem ter sido criados pelo próprio autor. Quando Joãozinho Bem-Bem morre, os moradores do vilarejo em que aconteceu o duelo entoam: “Não me mata, não me mata/ seu Joãozinho Bem-Bem! / Você não presta mais pra nada, / seu Joãozinho Bem-Bem!...” (ROSA, 2009, p. 270). O narrador enfatiza que foi inventada na hora por “qualquer-um”. Os provérbios e ditados têm uma estrutura rítmica e metafórica que contribuem a poesia do texto no qual se inserem. Por exemplo, quando Dona Dionóra conta seu infortúnio a seu tio, este responde: “Sorte nunca é de um só, é de dois, é de todos... Sorte nasce cada manhã, e já está velha ao meio-dia...” (ROSA, 2009, p. 242). Representam recursos sonoros pelo ritmo, as aliterações e as rimas, e às vezes imagéticos pelas metáforas, tendo um valor poético essencial que facilita sua memorização. Além disso, remetem à cultura popular, a cantiga por seu aspecto lúdico e seu registro lexical e os provérbios por conter ensinamentos morais e comportamentais. São criações anônimas transmitidas oralmente de geração em geração. Não têm uma forma totalmente fixa, evoluindo com o tempo e o lugar. Assim, provérbios parecidos são encontrados em diversos países, mas muda uma palavra, uma construção, e até mesmo o sentido do provérbio. Arroyo explica que os provérbios têm “uma origem erudita resguardada pela ‘sabedoria poética’ do povo” (ARROYO, 1984, p. 255).

Ao traduzir as cantigas, é preciso atentar-se a suas formas para manter tanto os recursos sonoros quanto os imagéticos, assim como o registro popular. A cantiga “Mariquinha é como a chuva: / boa, p’ra quem quer bem! / Ela vem sempre de graça, / só não sei quando ela vem... (ROSA, 2009, p. 239) foi traduzida como “Mariquinha est comme la pluie : / bonne, pour ceux qui veulent bien ! / Elle vient, c’est toujours gratuit, / Je sais juste pas quand elle vient...”. O ritmo, as rimas e o significado da cantiga foram recriados em francês. A apócope “p’ra” não pode ser mantida em francês no mesmo lugar, mas a elipse do “ne” da negação no último verso, permite que se mantenha o registro oral.

O provérbio pronunciado por Mãe Quitéria para ensinar a paciência a Nhô Augusto, “debaixo do angu tem molho, e atrás de morro tem morro”, contém elementos rítmicos, com o paralelismo entre as duas sentenças intensificado pelas palavras parónimas “molho” e “morro”, e um sentido metafórico. Além disso traz a palavra “angu”, vindo da palavra *àgun* do idioma africano fon da África Ocidental e que representa aqui um prato da culinária brasileira. Guimarães Rosa emprega muitas palavras oriundas do tupi e de línguas africanas que entraram no léxico do português brasileiro. Em sua entrevista com Günter Lorenz, o autor mineiro afirma que

nosso português-brasileiro é uma língua mais rica, inclusive metafisicamente, que o português falado na Europa. E além tudo, tem a vantagem de que seu desenvolvimento ainda não se deteve; ainda não está saturado. (...) Já é incalculável o enriquecimento do português no Brasil, por razões etnológicas e antropológicas (ROSA, 2009, p. XLIX).

Portanto, para traduzir esse provérbio, é importante manter a estrutura, o sentido metafórico e a palavra angu, que já aparece em textos franceses em 1835, como no volume dois do livro de J. B. Debret, *Voyage pittoresque et historique au Brésil ou séjour d'un artiste français au Brésil*, em que é escrita “angou”⁷. No livro *Compère Général Soleil*, de Jacques Stephen Alexis, podemos encontrar a expressão “derrière les montagnes, il y a d'autres montagnes” que pode ser uma boa tradução para “atrás do morro tem morro”. “Debaixo do angu tem molho” pode ser traduzido por “sous l'angou, y a du ragoût” criando uma rima entre “angou” e “ragoût” a fim de compensar a perda da paronomásia entre molho e morro. O provérbio completo em francês foi traduzido: “Sous l'angou, y a du ragoût et derrière les montagnes, y a d'autres montagnes”. Em “Duelo”, João Guimarães Rosa cria o enunciado parémico seguinte para descrever o Turíbio: “papo de mola, quando anda pede esmola”, caracterizado por seus efeitos imagéticos e sonoros. Traduzimos como “mentonnet de clenche, quand il marche, il fait la manche”. A rima de mola com esmola foi recriada, assim como o ritmo.

Quando o padre conversa sobre religião com Nhô Augusto, ele usa metáforas para adequar seu discurso a seu interlocutor e atingir a sua alma. Assim, ao afirmar que “Deus mede a espora pela rédea, e não tira o estribo do pé de arrependido nenhum...”, ele usa imagens equestres que pertencem ao mundo de Nhô Augusto e o tocam. Em francês, o

⁷ DEBRET, J. B. *Voyage pittoresque et historique au Brésil ou séjour d'un artiste français au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, Imprimeurs de l'Institut de France, p.110. Acesso em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008516&bbm/3802#page/1/mode/2up>, consultado em 11/07/2021.

texto deve ter o mesmo impacto. Foi traduzido assim: “Dieu mesure l’éperon en fonction de la rêne, et ne retire l’étrier du pied d’aucun repent...”.

Mas as metáforas e comparações também são empregadas para descrever uma pessoa ou uma situação, tanto na fala das personagens quanto pelo narrador. Para descrever a situação de Nhô Augusto quando tudo em sua volta começa a desmoronar, Guimarães Rosa emprega também metáforas. A primeira é a da casa que cai, na segunda ele compara a vida a um jogo de baralho. A poesia dessas duas passagens não está apenas na sugestividade da imagem criada, mas também na linguagem usada, no ritmo e na sintaxe própria do autor. É preciso recriar a metáfora da casa que cai e do jogo de baralho, para que a passagem faça sentido, assim como as características linguísticas desse texto: o registro, a pontuação, a construção sintática própria do autor, com o intuito de conseguir o mesmo efeito poético na outra língua, como podemos ver a seguir:

Quando chega o dia da casa cair — que, com ou sem terremotos, é um dia de chegada infalível, — o dono pode estar: de dentro, ou de fora. É melhor de fora. E é a só coisa que um qualquer-um está no poder de fazer. Mesmo estando de dentro, mais vale todo vestido e perto da porta da rua. Mas, Nhô Augusto, não: estava deitado na cama — o pior lugar que há para se receber uma surpresa má. (ROSA, 2009, p. 243).

Quand vient le jour où la maison s’écroule – jour qui, avec ou sans tremblement de terre, arrivera à coup sûr, – le propriétaire peut être : dedans ou dehors. Dehors, c’est mieux. Et c’est la seule chose qu’un n’importe-qui ait le pouvoir de faire. S’il est dedans quand même, il vaut mieux qu’il soit tout habillé et près de la porte de sortie. Mais Nhô Augusto, non : il était au lit – le pire lieu qui soit pour recevoir une mauvaise surprise. (Tradução pessoal)

Nesse primeiro trecho, o autor reescreve a expressão “a casa caiu”, que significa que a pessoa se deu mal em alguma situação, mostrando que os acontecimentos que o protagonista vai viver são inevitáveis e que ele não estava preparado para passar por eles. Em francês, essa expressão não existe com este significado. Mas o contexto permite entender a metáfora. A pontuação, os dois pontos e os travessões, que reforçam a oralidade do texto, foi conservada na tradução.

Assim, quase qualquer um capia outro, sem ser Augusto Estêves, naqueles dois contratempos teria percebido a chegada do azar, da unhaca, e passaria umas rodadas sem jogar fazendo umas férias na vida: viagem, mudança, ou qualquer coisa ensossa, para esperar o cumprimento do ditado: “Cada um tem seus seis meses...” (ROSA, 2009, p. 244)

Ainsi, presque tout autre paysan, à part Augusto Estêves, dans ces deux contretemps, aurait reconnu l'arrivée de la malchance, de la guigne, et passerait quelques tours sans jouer, prenant des vacances dans la vie : voyage, déménagement, ou n'importe quoi de fadasse, pour attendre la réalisation du dicton : « On a tous nos six mois... » (Tradução pessoal)

Nesse segundo trecho, a vida é vista como uma partida de baralho. Essa metáfora também pode ser mantida em francês. O ditado “cada um tem seus seis meses” é um *leitmotiv* no conto, se repetindo em vários momentos da história, Nhô Augusto esperando sua hora chegar. No que diz respeito à sintaxe, destaca-se a inversão do adjunto adverbial “naqueles dois contratempos” que aparece entre o sujeito e o verbo, uma construção sintática de uso reiterado pelo autor e recriado na tradução.

A natureza tem um papel importante nas obras de João Guimarães Rosa, como representação de uma forma de conhecimento e de pensar o mundo própria do povo sertanejo. Em todos os contos de *Sagarana*, a fauna, a flora e as paisagens do Sertão mineiro são descritas de forma poética, com múltiplas cores e sons. Os animais e as plantas são personificados, dando vida ao texto. O tradutor enfrenta, então, vários desafios. O primeiro deles é a tradução dos nomes de plantas e animais. O autor afirma em carta a seu tradutor italiano: “Mas, enfim, não creio que esses nomes de plantas e árvores, à guisa de documentação, sejam importantes. Andemos antes para o reino do transcendente, do poético, do vago” (ROSA; BIZZARRI, 1980, p. 74). Para o tradutor alemão, o autor recomenda traduzir o nome próprio se este for interessante, deixá-lo como está no original ou adaptá-lo se a sonoridade ou a forma forem mais sugestivos, ou ainda fazer uma semi-tradução, traduzindo uma parte e deixando a outra como no original (particularmente quando se tratar de nomes compostos) (ROSA, 2003, p. 165-167). Para os dois tradutores, ele afirma que os americanos deixaram todos os nomes próprios sem traduzir e que não gostou. Assim, tratamos os nomes de plantas e animais desta mesma forma, privilegiando a poesia e não obrigatoriamente o referente. Por exemplo, na descrição a seguir, a maitaca tem como tradução a palavra “pione” em francês. No entanto, preferimos adaptar graficamente a palavra maitaca para manter a palavra que vem do tupi, *mba'é taka*, e que significa “coisa ruidosa, barulhenta” por considerá-la mais poética tanto na sonoridade quanto no significado:

De repente, na altura, a manhã gargalhou: um bando de maitacas passava, tinindo guizos, partindo vidros, estralejando de rir. E outro. Mais outro. E ainda outro, mais baixo, com as maitacas verdinhas,

grulhantes, gralhantes, incapazes de acertarem as vozes na disciplina de um coro. (ROSA, 2009, p. 261)

Soudain, dans les hauteurs, le matin s’esclaffa : une bande de maîtacas passait, des grelots tintinnabulant, du verre se brisant, éclatant de rire. Et une autre. Encore une. Et encore une autre, plus basse, avec les maîtacas vertes, grouillantes, grailantes, incapables d’accorder leur voix dans la discipline d’une chorale. (Tradução pessoal)

Recriamos os neologismos “grulhantes” e “gralhantes”, cujo objetivo foi sugerir sonoridades, de acordo com Martins (2001, p. 252). No conto “Sarapalha”, há uma cena em que as plantas batalham pelo território deixado pelos homens que morreram ou foram embora depois da chegada da malária no vau da Sarapalha:

Aí a beldroega, em carreirinha indiscreta — ora-pro-nobis! ora-pro-nobis! — apontou caules ruivos no baixo das cercas hortas, e, talo a talo, avançou. Mas o cabeça-de-boi e o capim-mulambo, já donos da rua, tangeram-na de volta; e nem pôde recuar, a coitadinha rasteira, porque no quintal os joás estavam brigando com o espinho-agulha e com o gervão em flor. E, atrás da maria-preta e da vassourinha, vinham urgentes, do campo — ôi-ái! — o amor-de-negro, com os tridentes das folhas, e fileiras completas, colunas espertas, do rijo assa-peixe. Os passarinhos espalhavam sementes novas. A gameleira, fazedora de ruínas, brotou com o raizame nas paredes desbarrancadas. (ROSA, 2009, p. 94)

Alors, le pourpier, en rangées indiscrètes — ora-pro-nobis ! ora-pro-nobis ! — pointa ses tiges rousses de sous les haies, et motte après motte, avança. Mais l’herbe tricorne et l’herbe-mulambo, déjà maîtres de la rue, le refoulèrent ; et il ne put même pas reculer, pauvre petite plante rampante, car dans le jardin les joás se disputaient avec l’épine-aiguille et avec l’herbe-bleue en fleur. Et, derrière la marie-noire et le balai doux, venaient urgents, du champ — ouille-aïe ! — l’amour-de-noir, avec le trident de ses feuilles, et des rangées complètes, des colonnes astucieuses, du rigide grille-poisson. Les petits oiseaux répandaient de nouvelles semences. La gamelière, faiseuse de ruines, poussa avec ses racines sur les murs affaissés. (Tradução pessoal)

Nesse trecho, optamos por traduzir às vezes o referente, outras vezes o nome quando este era sugestivo e outras vezes, deixamos como está no original. A tradução do referente da planta chamada “Joá”, por exemplo, é “pomme de soda”, vindo do inglês “tropical soda apple”. Preferimos conservar a palavra de origem tupi, cuja sonoridade é mais interessante. A planta “cabeça de boi” se chama em francês “herbe tricorne”. Corne significa chifre. Assim, consideramos que a imagem criada em francês pelo nome era tão sugestiva quanto o nome escolhido pelo autor e decidimos traduzir o referente. Essas

reflexões nortearam as escolhas de tradução de cada nome de planta e animal nos contos de *Sagarana*. Em outro trecho de “Sarapalha”, João Guimarães Rosa acumula os nomes de mosquitos e insetos da mesma família:

É de-tardinha, quando as mutucas convidam as muriçocas de volta para casa, e quando o carapanã rajado mais o moçorongo cinzento se recolhem, que ele aparece, o pernilongo pampa, pés de prata e asas de xadrez. Entra pelas janelas, vindo dos cacos, das frinças, das taiobeiras, das bananeiras, de todas as águas, de qualquer lugar.

— Olha o mosquito-borrachudo nos meus ouvidos, Primo!... (ROSA, 2009, p. 95)

C'est en-fin-de-journée, quand les taons invitent les maringouins de retour à la maison, et quand le carapanã rayé et le moçorongo grisâtre se recueillent, qu'il apparaît, le moustique-tigre, pieds d'argent et ailes rayées. Il entre par les fenêtres, venu des débris, des fissures, des plants de taiobas, de bananes, de toutes les eaux, de partout.

— Regarde le moutmout dans mes oreilles, Cousin !... (Tradução pessoal)

Para manter a riqueza de vocabulário usada pelo autor, procurou-se palavras utilizadas na África francófona, como “moutmout”, tradução do próprio referente “mosquito-borrachudo”, ou nas Antilhas francesas, Canadá e Luisiana, como “maringouin”. Essa palavra é oriunda de *marui*, *maruim* ou *mbarigui* do tupi e guarani. Os marinheiros franceses a difundiram durante a expansão colonial. Mantivemos as palavras carapanã e moçorongo como estão no original, por considerar sua sonoridade interessante para manter a poesia do texto.

Em “Duelo”, nesse trecho, a personagem enumera as aves presentes no lugar:

— Tem os paturis... Tem os patos de cara vermelha... Tem o marreco de bico grande, e outro azulado, e um com enfeite de muitas cores... Tem o marrequinho rabudo, que assobia... Tem os irerês... tem as garças. Uma porção!... Mas não é toda raça de bicho de pena que voa por cima do rio, não senhor: gavião, passa dos grandes, dos de penacho, aguiados, sempre vindo do sertão... E nunca que voltam, parece que os outros matam esses, por aí... Eu cá nunca mato pássaro nenhum. O carapinhé costuma passar também, mas só quando vem voando atrás de passarinho pequeno, querendo pegar... (ROSA, 2009, p. 121)

— Y a les nettes brunes... Y a les canards à la tête rouge... Y a la sarcelle au grand bec, et une autre bleutée, et une avec des ornements multicolores... Y a une p'tite sarcelle avec une grande queue, qui siffle... Y a les irerês... Y a les aigrettes. Une portion !... Mais toutes les races de bêtes à plumes ne volent pas au-dessus de la rivière, non monsieur :

les faucons, il en passe des grands, de ceux qui sont ornés, aiglés, venant toujours du sertão... Et jamais ils reviennent, paraît que les autres les tuent ceux-là, par là... Moi, perso, je tue jamais aucun oiseau. Le caracara passe souvent aussi, mais juste quand il vient voler après un petit oiseau, voulant l'attraper... (Tradução pessoal)

Em geral, nesse trecho, os nomes de aves foram traduzidos pelo próprio referente. “Irerê” é uma palavra onomatopeica que reproduz o som do piado da ave. O autor faz, frequentemente, uso de palavras onomatopeicas, já existentes ou criadas por ele, por gostar de sua sonoridade e de sua sugestividade. Além disso, reforça o aspecto oral da narrativa e os elementos culturais como forças atuantes, como coloca Bakhtin:

no campo da cultura, a distância é a alavanca mais poderosa da compreensão. A cultura do outro só se revela com plenitude e profundidade (mas não em toda plenitude, porque virão outras culturas que a verão e compreenderão ainda mais) aos olhos de outra cultura. Um sentido só revela as suas profundidades encontrando-se e contactando com outro, com o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de diálogo que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas (BAKHTIN, 2003, p. 366).

Quando nos confrontamos ao olhar do outro, situações que nos pareciam naturais, normais, ganham uma nova leitura, revelando novas concepções de mundo, verdades diferentes, noções desconhecidas. É uma aprendizagem. No caso da tradução de uma obra literária, o tradutor é confrontado a essas diferenças e deve compreendê-las para poder transmiti-las ao leitor da obra de chegada. Por outro lado, ele também vai trazer uma leitura diferente da obra. Esses exemplos mostram como a tradução nos levou a pensar o papel essencial desempenhado pela cultura sertaneja e como ela está presente na poesia e a no modo de pensar do João Guimarães Rosa. Pensou-se a forma como ela se expressa na linguagem e como expressá-la em outra língua. Em seguida, analisaremos mais profundamente esse papel na geopoética rosiana dos contos de *Sagarana*.

1.4 Traduzir outras geopoéticas

No âmbito da minha atuação como professora na Aliança Francesa de Brasília, instituição na qual eu ensino francês, criei um curso de tradução e tive a oportunidade de traduzir com os alunos do curso diversos contos da literatura brasileira, dentre os quais podemos destacar “Os dois bonitos e os dois feios” de Raquel de Queiroz, “A máquina extraviada” de José J. Veiga e “Baleia” de Graciliano Ramos. De fato, os autores

mencionados são contemporâneos de João Guimarães Rosa e retratam, cada um a seu modo, o interior do Brasil, seu povo e suas paisagens. De acordo com Silva Júnior, “a geopoesia nada mais é que a busca literária pelo invisível do centro periférico. A literatura de campo engloba vozes e performances culturais, autores e obras de um Brasil de dentro – longe do mar, também conhecido como niemar” (SILVA JUNIOR., 2018, p. 3952). Os três textos se interessam por esse Brasil e levantam questões sobre a vida e a morte, a condição humana e as relações de poder.

Os quatro autores são contemporâneos: Graciliano Ramos nasceu em 1892, João Guimarães Rosa em 1908, Raquel de Queiroz em 1910 e José Jacinto Veiga em 1915. Em 1938, Graciliano Ramos era membro da Comissão julgadora do concurso Humberto de Campos, promovido pela Livraria José Olympio. Foi quando teve o primeiro contato com o texto rosiano sobre o qual deu a opinião seguinte: “aquele era trabalho sério em demasia. Certamente de um médico mineiro, lembrava a origem: montanhoso, subia muito, descia – e os pontos elevados eram magníficos, os vales me desapontavam” (RAMOS, 1980, p. 247). Acreditava que, ao cortar alguns contos, daria para se publicar um livro muito bom e João Guimarães Rosa concordou com ele durante um segundo encontro, em 1944. De fato, ao publicar a coletânea, suprimiu três contos e fez diversas alterações. As críticas do escritor alagoano a *Sagarana* são então bem mais positivas:

Esse doloroso interesse de surpreender a realidade nos mais leves pormenores induz o autor a certa dissipação naturalista – movimentar, por exemplo, uma boiada com vinte adjetivos mais ou menos desconhecidos do leitor, alargar-se talvez um pouco nas descrições. Se isto é defeito, confesso que o defeito me agrada (RAMOS, 1980, p. 249).

José J. Veiga era amigo de João Guimarães Rosa, devendo a este o seu nome literário, como afirma em entrevista a Cassiano Elek Machado para a “Folha de São Paulo”⁸:

O Guimarães Rosa era muito versado em numerologia. Quando eu estava para lançar o primeiro livro, ele disse: "Você vai sair só como José Veiga? Assim não dá, ninguém tem apenas nome e sobrenome". Disse a ele que eu chamava José Jacinto Pereira Veiga. Ele tomou nota, fez alguns cálculos, levou algum tempo e disse: "Põe José J. Veiga, vai ser bom para você".

⁸ MACHADO, Cassiano Elek. José J. Veiga diz que não é criação de Kafka. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Quinta-feira, 17 de junho de 1999. Literatura. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq17069919.htm>. Acesso em 17/02/2022.

Raquel de Queiroz, por sua vez, integrou em 1967 o Conselho Federal de Cultura, instituído por Castello, ao lado de João Guimarães Rosa e outros intelectuais como Ariano Suassuna e Josué Montello.

A seguir, refletiremos, portanto, sobre o processo de tradução dessas geopoemas. Apesar de “Baleia”, “Os dois bonitos e os dois feios” e “A máquina extraviada” terem características diferentes, tanto no tema quanto na composição textual ou no tom empregado, algumas questões de tradução se assemelham àquelas levantadas ao longo da tradução dos textos rosianos e veremos como as soluções encontradas neste processo podem ou não se aplicar a esses contos.

“Baleia” foi, inicialmente, publicado como conto em *O Jornal* no dia 23 de maio de 1937. Mais tarde, foi inserido ao livro *Vidas secas* do qual ele é o nono capítulo. Em uma reportagem sobre a vida do escritor alagoano, escrita por Francisco de Assis Barbosa e publicada em *Diretrizes* em 1942, Graciliano Ramos afirma que “Baleia” é sobre a história de um cachorro do avô dele. Em carta a João Condé, em 1944, ele precisa que

[n]o começo de 1937 utilizei num conto a lembrança de um cachorro sacrificado na Maniçoba, interior de Pernambuco, há muitos anos. Transformei o velho Pedro Ferro, meu avô, no vaqueiro Fabiano; minha avó tomou a figura de sinhá Vitória; meus tios pequenos, machos e fêmeas reduziram-se a dois meninos.⁹

Essa lembrança está na origem do conto no qual Baleia, a personagem principal, é uma cachorra doente. Inicialmente, Fabiano, o pai da família, amarra em volta de seu pescoço um rosário de sabugos de milho queimados para salvá-la, mas como não melhorava e por temer que ela estivesse com hidrofobia, ele resolveu matá-la. A partir deste momento, ele se transformou em um frio caçador que, depois de preparar a arma, foi atrás da cachorra, sem demonstrar suas emoções. Enquanto isso, Sinhá Vitória cuidava dos meninos, tampando seus ouvidos e seus olhos para eles não presenciarem o terrível ato. Ao longo do conto, a cachorra está humanizada. Para os meninos, ela era como uma irmã: “Ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam” (RAMOS, 2001, p. 95). Ao fugir do Fabiano, ela expressou sentimentos e desejos, aos quais temos acesso pelo narrador externo onisciente (RAMOS, 2001, p. 97): “Gostava de espojar-se ali: (...) era um bicho diferente dos outros”, “desejou morder

⁹ Fonte: <https://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/366053>. Acesso em 08/11/2022.

Fabiano”, “Olhou-se de novo, aflita”, “Passou a língua pelos beiços torrados e não experimentou nenhum prazer”. Quando Fabiano a encontrou, ela sentiu a ameaça, mas não reagiu:

de novo lhe veio o desejo de morder Fabiano, que lhe apareceu diante dos olhos meio vidrados, com um objeto esquisito na mão. Não conhecia o objeto, mas pôs-se a tremer, convencida de que ele encerrava surpresas desagradáveis. Fez um esforço para desviar-se daquilo e encolher o rabo. Cerrou as pálpebras pesadas e julgou que o rabo estava encolhido. Não poderia morder Fabiano: tinha nascido perto dele, numa camarinha, sob a cama de varas, e consumira a existência em submissão, ladrando para juntar o gado quando o vaqueiro batia palmas (RAMOS, 2001, p. 97-98).

Portanto, ela apareceu mais humana que o Fabiano, visto que o homem foi capaz de colocar os sentimentos de lado para matar a cachorra enquanto ela não conseguiu atacá-lo para salvar sua vida. Depois disso, o animal ainda se lembrou das responsabilidades que tinha para com a família: “Baleia assustou-se. Que faziam aqueles animais soltos de noite? A obrigação dela era levantar-se, conduzi-los ao bebedouro. (...) Uma angústia apertou-lhe o pequeno coração. Precisava vigiar as cabras” (RAMOS, 2001, p. 98). Finalmente, no momento de sua morte, Baleia sentia uma grande vontade de dormir e se pôs a imaginar o que seria para ela a felicidade, uma forma de paraíso: “Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamberia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes” (RAMOS, 2001, p. 99). Nessa visão, vê-se que o preá é como uma verdadeira guloseima da qual o paraíso estaria repleto. Entende-se também a importância dos meninos, com os quais brincava, e o próprio Fabiano, responsável por sua morte, recebeu a sua afeição, mostrando o coração puro e sem rancor do animal. O narrador do conto mostra também os sentimentos de Sinhá Vitória e dos meninos. Os meninos estavam assustados e queriam ajudar a cachorra. Ao ouvir o tiro, eles choraram. Sinhá Vitória se sentia mal por seus filhos e pelo animal. Tinha dúvidas sobre a necessidade de matá-lo. Portanto, o Fabiano, ao se concentrar sobre a tarefa de matar a cachorra, esqueceu sua humanidade, sua capacidade em sentir emoções e questionar. Só se interessava em completar a missão e apenas se mostrou aborrecido pelo fato de Baleia desviar de sua mira e se esconder.

No processo tradutório, surgiu a questão do nome da cachorra. Baleia é uma cachorra esquelética que mora num Sertão particularmente árido, enquanto seu nome,

ironicamente, remete ao maior mamífero do planeta e que mora nos oceanos. Em uma entrevista a Paulo de Medeiros e Albuquerque para *A Gazeta Magazine*, em 1941, Graciliano Ramos explicou que

[n]o Nordeste, regra geral, os cães têm nomes assim: “Baleia”, “Jacaré”, “Tubarão”. Até mesmo “Piaba”, ou até mesmo, mais estranho, “Moqueca”, que é uma comida feita com peixe. Os sertanejos dizem que os batizam assim para preservá-los da hidrofobia. Pode ser também o desejo de água, seja ela do mar ou do rio. Não se sabe (RAMOS, 2014, p. 105).

Em *São Bernardo*, o autor deu o nome de Tubarão a outro cachorro, e em *Histórias de Alexandre*, a cachorra de Alexandre se chama Moqueca, reforçando o simbolismo dessas referências a animais aquáticos na obra do escritor alagoano. Seguindo as estratégias mencionadas em relação à nomes próprios sugestivos pelo significado do nome, optou-se por traduzir “Baleia” como “Baleine”, para manter para o leitor francófono a referência e a força do simbolismo contida no nome. Os nomes dos pais, Fabiano e Sinhá Vitória, foram mantidos como estão no original. Sinhá é a forma como os escravos designavam a senhora da casa, provavelmente derivado de senhora. Refere-se a um contexto bem específico do Brasil e dá uma importância distinta à personagem da mãe, visto que é a única que tem um pronome de tratamento. De fato, o pai é chamado simplesmente de Fabiano e os meninos não têm nem mesmo um nome.

No conto de Graciliano Ramos, a flora e a fauna permitem ancorar a história na realidade do Sertão árido do interior pernambucano. À diferença dos textos rosianos, apenas a Baleia é humanizada: “era um bicho diferente dos outros”. A cachorra usava o pé-de-turco para aliviar as coceiras causadas pelas chagas. Entre as raízes de um juazeiro, ela encontrava um refúgio para fugir das moscas e dos mosquitos, inicialmente, e do Fabiano finalmente. As outras plantas fazem parte do cenário no qual vive a família. Os animais são vistos pelo olhar do canídeo: os preás eram uma iguaria, a suçuarana uma ameaça e era seu dever proteger as cabras.

São, portanto, mencionados no conto: a baraúna, o pé de turco, as catingueiras, os craveiros e as panelas de losna, os juazeiros, os preás, a suçuarana. “Baraúna”, “juazeiro” e “catingueira” são palavras originárias do tupi e não possuem tradução consagrada em francês. Deixou-se os nomes como estão no original, sem adaptação da ortografia. O turco tem como nome científico *Parkinsonia aculeata* e é também conhecido como espinho-de-jerusalém. Em francês, a mesma planta é conhecida como “épine de Jérusalem”, nome

que foi empregado na nossa tradução. O craveiro é conhecido em francês como *œillet* e foi traduzido assim. A losna possui vários nomes em francês, como em português: *grande absinthe*, *absin*, *aluyne*, *aluine*, *alvine*, *aloïne*, *armoise*, *herbe sainte*, *herbe aux vers*, *menu alvine*, *armoise amère*, *absinthe*. O mais comum é *absinthe*, mas é bastante conotado por ser o ingrediente de base de uma bebida destilada bastante popular no fim do século XIX e início do século XX, principalmente entre artistas parisienses. Portanto, obteve-se por “alvine”. O preá é conhecido em francês como “cobaye du Brésil”. Como a história já está ambientada no Brasil, deixamos apenas o nome “cobaye”. Quanto à “suçuarana”, a tradução consagrada em francês é “puma”. Apesar de perder-se a origem tupi do nome, escolheu-se traduzir o referente por que, no contexto, não há indícios que permitam entender de que tipo de animal se trata: “Precisava vigiar as cabras: àquela hora cheiros de suçuarana deviam andar pelas ribanceiras, rondar as moitas afastadas”.

No conto do escritor pernambucano, assim como nos contos rosianos, há palavras originárias do tupi. Além de plantas e animais, dos quais já falamos, pode-se mencionar o copiar, do tupi *kopi'ara*, que é um alpendre característico do Nordeste. Em francês, foi traduzido como “auvent”. A descrição do lugar onde mora a família demonstra suas condições de vida bem precárias. Assim, dormem em “cama de varas” e Sinhá Vitória usa um “trempe” para cozinhar. O primeiro foi traduzido como “lit de fortune” ou “lit fait de bouts de bois”. As duas opções foram usadas em momentos distintos para criar uma imagem completa de como seria essa cama. A palavra “trempe” foi traduzida como “brasero” por ser a palavra que mais se aproximava do sentido em português.

Graciliano Ramos empregou algumas gírias do Nordeste que ajudam também a ancorar a história na região, representando um desafio para os tradutores. Nesse caso, não há como manter o regionalismo, pois, na língua francesa, essas palavras não existem e não remetem a nada específico. Se traduzir por outro regionalismo da língua francesa, o texto será inserido numa realidade diferente. Decidiu-se, portanto, manter o registro coloquial ou o sentido ao invés de focar na gíria. Por exemplo, “bulir com”, que significa incomodar alguém, foi traduzido como “asticoter”. A expressão “atirou um cocorote” foi traduzida descrevendo o gesto: “elle lui donna un léger coup sur le crâne”. Assim, o que permite reforçar o contexto nordestino em que se implanta a história na linguagem é mantido na tradução antes pelas características geográficas: a fauna e a flora e as descrições das paisagens sertanejas.

Da mesma forma que a religião é bastante mencionada em contos do escritor mineiro, em Baleia, ela faz parte da vida da família. A primeira alusão à religião,

misturada com crença popular, é o rosário de sabugos de milho queimados que Fabiano amarrou ao pescoço de Baleia ao descobrir que estava doente. Foi traduzido como “un rosaire de rafles de maïs brûlés”. Depois Sinhá Vitória soltou uma praga quando um de seus filhos escapa de sua proteção, agitado por causa da situação: “Capeta excomungado”, que foi traduzido como “Maudit diable”. Mais tarde, quando Fabiano atira na cachorra, a mãe “pegou-se à Virgem Maria”. De acordo com o Priberam, o verbo pode ter o significado de “agarrar-se” e de “solicitar a proteção”. Por isso, escolheram o verbo francês “se tourner vers” para se aproximar dessas duas acepções.

Assim, ao traduzir “Baleia”, a preocupação em manter o registro, o tom, assim como traços da cultura alagoana que apareciam nas falas dos personagens e nas descrições do local, na sua flora e fauna, foi a mesma que nas traduções dos contos rosianos.

Seguimos agora com o texto escrito por Rachel de Queiroz. Entre a crônica e o conto, “Os dois bonitos e os dois feios” reflete sobre o amor, a importância das diferenças dentro de um casal, as relações entre o belo e o feio. Para isso, traz o exemplo de dois casais formados por um vaqueiro bonito e uma moça bonita e outro vaqueiro feio com a prima feia desta. No entanto, esta situação, de acordo com a narradora, é contra a ordem das coisas que quer que não se ame o semelhante. Assim, o bonito se apaixona repentinamente pela prima feia. O feio começa então a tramar a morte do concorrente. Mas seu plano dá errado e ele acaba morto pelo outro que se casa com a amada. Ao apresentar a história dos dois casais apenas como um exemplo inventado cujo intuito é demonstrar a sua tese, a narradora cria uma distância com a história contada, reforçada pelo fato das personagens não terem nome. Ademais, a narradora intervém diversas vezes no texto para se dirigir aos leitores ou para lembrar que se trata de uma criação: “Vocês já viram um vaqueiro encourado?” (QUEIROZ, 1993, p. 224), “falei que só assenta roupa de couro em homem magro e disse uma redundância, porque nunca vi vaqueiro gordo” (QUEIROZ, 1993, p. 224), “minha história” (QUEIROZ, 1993, p. 224), “o que seria de nós, as feiosas?” (QUEIROZ, 1993, p. 224), “eu falei que além de tudo ele ainda tinha os olhos verdes?” (QUEIROZ, 1993, p. 225), “Falei que o desprezado jurara de matar o traidor. Seria verdade?” (QUEIROZ, 1993, p. 225), “nós mulheres” (QUEIROZ, 1993, p. 226). Comenta também sobre o processo de criação: “Assim estava a intriga armada” (QUEIROZ, 1993, p. 225) e “(Vejo que esta história está ficando muito comprida — só deixando o resto para a semana que vem.)” (QUEIROZ, 1993, p. 225). Dessa forma, a narradora não permite uma identificação do leitor com as personagens e reforça o tom irônico do texto.

A ironia é, de fato, o traço principal desse conto-crônica e Rachel de Queiroz empregou vários recursos para criá-la. Por exemplo, ao descrever os dois homens, ela compara a roupa do vaqueiro a uma armadura:

Dos pés à cabeça protege quem a veste, desde as chinelas de rosto fechado, e as perneiras muito justas ao relevo das pernas e das coxas, o guarda-peito colado ao torso, o gibão amplo que mais acentua a esbelteza do homem e por fim o chapéu que é quase a cópia exata do elmo de Mambrino. (QUEIROZ, 1993, p. 224)

Des pieds à la tête, elle protège celui qui l'habille depuis les sandales fermées devant, et les jambières bien ajustées au relief des jambes et des cuisses, le protège-torse collé au buste, le pourpoint ample plus accentué que la sveltesse de l'homme et enfin, le chapeau qui est presque la copie exacte du casque de Mambrino. (Tradução nossa)

Mambrino é uma personagem lendária, um rei mouro, cujo capacete tornaria invencível quem o usava. Ora, em *Dom Quixote de La Mancha*, o protagonista acredita ver esse capacete na bacia de um barbeiro. Ao comparar o chapéu do vaqueiro ao elmo de Mambrino, Rachel de Queiroz reforça, portanto, a ironia contida na comparação.

Em outro trecho, Rachel de Queiroz mostra como a justiça moderna é vista como ruim, e mesmo pior que antes, pelo vaqueiro feio, porque ao se livrar de seu concorrente hoje, ele teria que pagar pelo crime:

Hoje em dia justiça piorou muito, não há patrão que proteja cabra que faz uma morte, nem a fuga é fácil, com tanto telégrafo, avião, automóvel. E de que servia matar, tendo depois que penar na prisão? Assim, quem acabaria pagando o malfeito haveria de ser ele mesmo. (QUEIROZ, 1993, p. 227)

De nos jours, la justice s'est beaucoup dégradée, aucun patron ne protège un homme de main ayant fait un mort et la fuite n'est pas facile non plus, avec tant de télégraphes, d'avions, de voitures. Et à quoi cela servirait de tuer, s'il faut après galérer en prison ? Dans ce cas, ce serait lui qui finirait par payer pour le méfait. (Tradução nossa)

Matar seria, portanto, uma solução simples para seu problema, mas o progresso tecnológico e uma melhor aplicação da lei fazem com que ele não possa resolver a situação dessa forma. O que é visto habitualmente como um avanço representa, para o vaqueiro, um obstáculo entre ele e sua amada. A dificuldade de traduzir este trecho está no registro usado pela escritora cearense. A narradora reproduz os pensamentos do vaqueiro no discurso indireto e usa uma linguagem mais coloquial, tanto na sintaxe

quanto no léxico. Encontrar uma tradução para “cabra”, por exemplo, é um desafio. Optou-se por “homme de main” que não é tão informal em francês, mas que é compensado depois pelo uso de “galérer” para traduzir “penar”.

A ironia do texto é visível, também, quando a narradora afirma que as pessoas nunca procuram a solução mais simples para seus problemas. De fato, para ela, quando o bonito se apaixona pela feia, a decisão mais lógica a ser tomada pelo feio e a bonita seria de formar um novo casal. No entanto, a bonita resolve casar com outro e o feio passa a brigar pela feia. Assim, para a narradora, “fazem tudo para dificultar a solução dos problemas, que, às vezes, está na cara e elas não querem enxergar”, como se o amor fosse uma questão matemática e não um sentimento complexo. Nesse trecho, a expressão “estar na cara” foi traduzida em francês como “être juste devant leur nez”.

Ao tratar o tema da religião, a narradora o faz também com ironia. Assim, o conto-crônica abre sobre a relação entre o amor e a beleza e as vontades de Deus em relação à formação dos casais:

Mas acontece que às vezes o bonito ama o bonito e o feio o feio, e tudo parece estar certo e segundo a vontade de Deus, mas é um engano. Pois o que se faz num caso é apurar a feiúra e no outro apurar a boniteza, o que não está certo, porque Deus Nosso Senhor não gosta de exageros; se Ele fez tanta variedade de homens e mulheres neste mundo é justamente para haver mistura e dosagem e não se abusar demais em sentido nenhum. Por isso também é pecado apurar muito a raça, branco só querendo branco e gente de cor só querendo os da sua igualha — pois para que Deus os teria feito tão diferentes, se não fora para possibilitar as infinitas variedades das suas combinações? (QUEIROZ, 1993, p. 223)

Assim, a narradora alega que não se deve procurar o seu semelhante no amor, pois seria contra a vontade divina. Em outro momento, ela demonstra que a vida do feio é mais difícil que a do bonito desde a infância. O bonito recebe mais amor, mais proteção, é mais ouvido que o feio e conclui a crônica afirmando que até por Deus os bonitos são mais protegidos: “entre o feio e o bonito, agarre-se ao bonito. Deus traz os bonitos de baixo da Sua Mão” (QUEIROZ, 1993, p. 229). Aliás, o bonito não sente nenhum remorso por ter matado o feio pois “como disse ao padre em confissão, matou para não morrer” (QUEIROZ, 1993, p. 228). Parece, portanto, que nem o padre o repreendeu. Finalmente, o Deus de Rachel de Queiroz não é um Deus muito justo.

A dificuldade de traduzir essas passagens se deve às formas sentenciosas associadas à religião. São frases apresentadas como verdades absolutas e que têm um

ritmo específico. A última frase do conto é, aliás, apresentada como um “novo ditado”, o que reforça a ironia do texto. A tradução deve, assim, recriar essas formas sentenciosas e conservar a sua ironia. O final do conto foi traduzido assim: “Et la morale de l’histoire ? La morale peut être le vieux dicton : le moche travaille pour que le beau mange. Ou alors on compose un nouveau dicton : entre le moche et le beau, agrippez-vous au beau. Dieu garde le beau sous Sa Main”. O que é apresentado como um velho ditado não existe em francês, no entanto o leitor pode entender que o primeiro existe em português e o segundo é uma criação da escritora.

A natureza não é um tema central do conto de Rachel de Queiroz. Enquanto o bonito e a feia estavam conversando na janela, esta colheu um cravo que ele ficou cheirando enquanto ela lhe anunciava que o feio tinha a intenção de matá-lo. A presença da flor, frequentemente associada ao amor, reforça o lado romântico da cena. O cravo é uma flor comum no mundo inteiro e possui um nome consagrado em francês que pode ser usado no texto de Rachel de Queiroz sem restrição. No entanto, foi preciso encontrar uma tradução para “panela de barro” e “posto numa forquilha bem encostada à janela”, optando-se por “une cocotte en terre cuite” e “placée sur une fourche bien appuyée contre la fenêtre”. Outro momento em que a natureza desempenha um papel importante na história é quando o feio trama a morte do bonito. Ele lembra de um acidente acontecido alguns anos antes:

O velho Miranda corria atrás de uma novilha, a bicha se meteu por sob um galho baixo de mulungu, o cavalo acompanhou a novilha, e em cima do cavalo ia o vaqueiro: o pau o apanhou bem no meio da testa, lá nele, e quando o cavalo saiu da sombra do mulungu, o velho já era morto... (QUEIROZ, 1993, p. 227)

Apesar de os acontecimentos desastrosos terem levado à morte do homem, envolvendo uma novilha, um cavalo e uma árvore, a natureza não é realmente representada como fonte de morte ou de vida, como pode ser nos contos rosianos. São antes as circunstâncias que são responsáveis pelo falecimento do velho Miranda e a forma de contar a história é até burlesca. O feio se inspirou no fato para montar uma armadilha para o bonito. Ele encontrou um cumaru capaz de desempenhar o papel do mulungu. Mas não funcionou como queria e o bonito o prendeu, foi buscar um galho de imburana e matou o feio. Nesse trecho, as árvores são todas típicas da região. O mulungu é uma planta endêmica do Brasil, encontrada no Cerrado, na Caatinga, na Amazônia e na Mata Atlântica. A origem da palavra é desconhecida, mas poderia provir do tupi, *mussungú* ou

muzungú, ou do africano *mulungu*, significando “pandeiro”, talvez por causa do som emitido ao bater no seu tronco oco. O cumaru é nativo do Brasil, Colômbia, Guiana Francesa, Guiana, Peru, Ilhas Seychelles e Suriname. Seu nome provém do tupi *kumba'ru*. A imburana é uma árvore nativa na caatinga, no pantanal e no chaco. Seu nome popular também é construído a partir de palavras em língua tupi: *ymbú* (árvore que dá de beber) e *rana* (que exprime semelhança). A árvore “cumaru” está presente na Guiana Francesa e, por isso, tem nomes vernaculares em francês. Um deles é o “coumarou”. A grafia muda em relação ao português, mas a sonoridade é próxima. Portanto, optou-se por manter a grafia francesa. As árvores “mulungu” e “imburana”, por sua vez, não têm tradução oficial em francês. Em analogia com “coumarou”, para manter uma coerência, a grafia foi também adaptada à pronúncia em francês, escrevendo-se “mouloungou” e “imbourana”. Ao manter o nome das árvores, adaptando apenas sua grafia à língua francesa, ancora-se a história na região nordestina.

Durante o processo tradutório de “Os dois bonitos e os dois feios”, procurou-se recriar em francês as características do texto, sua ironia e o registro popular empregado pela narradora com as expressões idiomáticas, as gírias e os ditados.

Em “A máquina extraviada”, o narrador escreve uma carta para anunciar ao seu destinatário que houve, finalmente, nessa região afastada do Sertão, algum acontecimento digno de ser contado: a chegada na cidade de uma máquina misteriosa. O narrador descreve as cenas que se desenrolam em torno desse elemento insólito, sem participar diretamente da história. Ele é um observador, uma testemunha, que conta como a máquina se insere aos poucos na rotina da cidade interiorana.

A linguagem empregada na carta respeita as normas gramaticais e sintáticas da língua portuguesa, demonstrando um domínio de suas regras, mas sendo escrita para um amigo, há também marcas de informalidade, como gírias ou expressões mais populares, como a forma de tratamento usada para com seu destinatário. De fato, se dirige a ele chamando-o de “compadre”. Em português, essa forma de tratamento é empregada tanto pelo padrinho em relação aos pais do afilhado como pelo pai em relação aos padrinhos. De acordo com o dicionário Priberam, é também usada de forma figurada para designar um amigo íntimo. Em francês, “compère” designa uma pessoa que participa de uma ação de outra pessoa, associando-se a ela por relações de cumplicidade ou conivência. A tradução “cher ami” parece, portanto, mais adequada. O fato de o conto ser escrito na forma de uma carta ancora o relato na realidade: o narrador narra alguma coisa que aconteceu na cidade onde mora. Seu amigo, assim como o leitor, não tem motivo para

duvidar da veracidade do que é contado. No entanto, não há indicação precisa de quando e onde a história acontece. Sabe-se que é uma pequena cidade do Sertão e que a máquina chegou “uma tarde”. Essas imprecisões, junto com o mistério em torno da máquina, reforçam a impressão de fantasia, de magia. Por isso, o conto é associado ao movimento do realismo maravilhoso latino-americano do início do século XX.

A máquina foi trazida em várias partes por dois ou três caminhões. Os moradores da cidade foram surpresos pelos gritos dos choferes e de seus ajudantes e “muita gente cancelou a sobremesa ou o café e foi ver que algazarra era aquela”, mas não obtiveram nenhuma informação dos homens que trouxeram a máquina. Estes não queriam conversa com a população, montaram a máquina durante a noite, enquanto todo mundo dormia, e foram embora. Assim, ninguém na cidade sabia de onde vinha e para que servia. No início, algumas pessoas resistiram à atração exercida pela máquina: “Contrariando a opinião de certas pessoas que não quiseram se entusiasmar, e garantiram que em poucos dias a novidade passaria e a ferrugem tomaria conta do metal, o interesse do povo ainda não diminuiu” (VEIGA, 2001, p. 230).

Ademais, não há um fato narrativo específico, uma história com início, meio e fim. Em vez disso, o narrador descreve a forma como cada grupo típico de moradores inseriu o elemento misterioso em seu cotidiano: as crianças, as velhinhas de igreja, os homens abrutalhados, o prefeito, um funcionário que zela pela máquina, delegações de outras cidades, os candidatos às eleições, o vigário, um caixeiro. Poucas pessoas são nomeadas, apenas o Clodoaldo, conhecido do destinatário da carta e que serve para exemplificar o que o narrador chama de “homem abrutalhado” e o velho Adudes, dono da loja onde trabalhava o caixeiro, também conhecido do amigo do narrador: “(aquele velhinho espigado que passa brilhantina no bigode, se lembra?)” (VEIGA, 2001, p. 231). Cada grupo tem características próprias e desenvolve relação especial com a máquina, fazendo com que ganhe uma carga simbólica e abstrata que independe de sua serventia:

Ninguém passa pelo largo sem ainda parar diante da máquina, e de cada vez há um detalhe novo a notar. Até as velhinhas de igreja, que passam de madrugada e de noitinha, tossindo e rezando, viram o rosto para o lado da máquina e fazem uma curvatura discreta, só faltam se benzer. Homens abrutalhados, como aquele Clodoaldo seu conhecido, que se exhibe derrubando boi pelos chifres no pátio do mercado, tratam a máquina com respeito; se um ou outro agarra uma alavanca e sacode com força, ou larga um pontapé numa das colunas, vê-se logo que são bravatas feitas por honra da firma, para manter fama de corajoso (VEIGA, 2001, p. 230).

Personne ne passe par la place sans s'arrêter encore devant la machine et à chaque fois, il y a un nouveau détail à noter. Même les petites vieilles de l'église, qui passent au petit jour et en fin de soirée, en toussant et en priant, tournent la tête vers la machine et font une révérence discrète, il ne manque plus qu'elles se bénissent. Les hommes bourrus, comme ce Clodoaldo que tu connais, qui s'exhibe en renversant des boeufs par les cornes dans la cour du marché, traitent la machine avec respect ; si l'un ou l'autre saisit un levier et le secoue avec force, ou donne un coup de pied dans une des colonnes, on voit tout de suite qu'il s'agit de bravades faites pour sauver la face, pour préserver leur réputation d'hommes courageux. (Tradução nossa)

Ao traduzir esse trecho, o intuito foi manter a forma como o narrador se refere a cada grupo e à relação singular que construíram com a máquina. Assim, traduziu-se “velhinhas” como “petites vieilles” e “homens abrutalhados” como “hommes bourrus”. Além disso, a expressão idiomática “por honra da firma” foi traduzida por outra expressão idiomática em francês: “sauver la face”.

O artefato se torna assim um bem coletivo, adquirindo também uma função política. O prefeito, apesar de negar tê-lo encomendado, contratou um funcionário para cuidar dele. As festividades, que aconteciam no coreto ou no campo de futebol, passaram a ser realizadas no pé da máquina. Gera conflitos em tempos de eleições, pois todos os candidatos desejam fazer seus comícios perto desse simbólico objeto. Assim, os políticos colocam o benefício próprio acima do bem coletivo e o narrador teme que a máquina saia danificada desses confrontos. Ela se torna cobiçada até por outras cidades:

Fique sabendo que temos recebido delegações de outras cidades, do estado e de fora, que vêm aqui para ver se conseguem comprá-la. Chegam como quem não quer nada, visitam o prefeito, elogiam a cidade, rodeiam, negaceiam, abrem o jogo: por quanto cederíamos a máquina. Felizmente o prefeito é de confiança e é esperto, não cai na conversa macia. (VEIGA, 2001, p. 231)

Figure-toi que nous recevons régulièrement des délégations d'autres villes, de l'état et d'ailleurs, qui viennent ici pour voir si elles peuvent l'acheter. Elles arrivent comme si de rien n'était, rendent visite au maire, font des compliments sur la ville, tergiversent, enjôlent, ouvrent le jeu : pour combien nous leur cèderions la machine. Heureusement, le maire est quelqu'un de fiable et de rusé, il ne se laisse pas bernar par leurs mots doux. (Tradução nossa)

Nesse trecho, há várias expressões idiomáticas que dificultam a tradução e necessitaram pesquisas para encontrarmos a melhor solução. Assim, “fique sabendo” foi

traduzido como “figure-toi”. Para a expressão “como quem não quer nada”, chegou-se finalmente a “comme si de rien n’était”. Para manter o registro e o sentido, “não cai na conversa macia” foi traduzido como “il ne se laisse pas berner par leurs mots doux”. Nesse trecho, o uso de expressões idiomáticas reforça o tom de inquietação e alívio transmitidos pelo narrador.

O único que continua se opondo à máquina é o vigário, que o narrador apresenta como “ranziza” e “azedo”. Esses adjetivos foram traduzidos como “grincheux” e “aigri”. O medo dele pode ser que a máquina seja venerada pela população como um Deus. De fato, alguns moradores acreditam que ela é capaz de fazer milagres. Até as velhinhas, mais religiosas, reverenciam-na. Aliás, o narrador se distingue dos outros moradores da cidade, descrevendo-os como supersticiosos por acreditar que a máquina faz milagres e afirmando que se apaixonam por assuntos infantis. Mas como eles, gosta da máquina, o mistério em torno dela. Seu maior receio é que descubram para que ela serve.

Assim, o conto de José J. Veiga mostra a relação dos moradores de uma pequena cidade do Sertão com uma máquina misteriosa, que apesar de não ter uma utilidade clara, ou antes por não ter uma utilidade clara, é querida de todos (ou quase todos). Sua chegada à cidade é um acontecimento que muda a rotina das pessoas e ela adquire uma carga simbólica para todos. Durante o processo tradutório, procura-se manter o tom, as expressões idiomáticas e o registro empregados pelo escritor. Dos três contos, ele é o que possui menos marcas culturais na sintaxe e no léxico, mas a história contada mostra, através desse acontecimento, um pouco do cotidiano das pessoas numa cidade do Sertão, das relações que mantém com outras cidades e com o Estado.

Finalmente, os três contos, cada um com sua própria linguagem, seus temas, suas características, compõem um retrato polifônico do Brasil interiorano. A tradução leva o leitor estrangeiro a descobrir essas paisagens, essas vivências, com seus hábitos e suas crenças. Para isso, é importante manter aspectos culturais e do cenário literário que são inerentes a essas geopoemas, apesar de não poder conservar todas as especificidades linguísticas. A literatura, ao interessar-se aos povos marginalizados, permite que se expressem, que seus questionamentos e experiências sejam levados ao público nacional. A tradução leva esses conhecimentos para fora do país, para o mundo.

CAPÍTULO 2

JOÃO GUIMARÃES ROSA: UM ESCRITOR DA GEOPOESIA

2.1 A arte de narrar: uma característica do Sertão mineiro

Contar histórias faz parte da natureza humana. Conta-se histórias em todas as épocas, em todas as culturas, em todos os lugares. A forma de contar difere, evolui e se transforma, assim como a forma de recebê-las. Uma das principais transformações que ocorreu nessa área foi a passagem da oralidade para a escrita, e a invenção da impressão acelerou essa mudança. Por isso, Walter Benjamin afirmava, em seu texto “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, que “a arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 1994, p. 197). No entanto, em entrevista a Günter Lorenz, João Guimarães Rosa afirma que contar histórias faz parte da cultura mineira e que se inspirou das narrativas orais que ouviu na infância para criar a sua literatura:

Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narra estórias que corre por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. (...) Trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda. Instintivamente, fiz então o que era justo, o mesmo que mais tarde eu faria deliberada e conscientemente: disse a mim mesmo que sobre o sertão não se podia fazer “literatura” do tipo corrente, mas apenas escrever lendas, contos, confissões. (LORENZ, 2009, p. XXXVII-XXXXVIII).

Portanto, o autor usou as experiências vividas pelos moradores da região e transmitidas pelos mais velhos às crianças por meio de narrativas orais para aprimorar a sua forma de escrita – isso é exatamente o que Augusto Silva Junior definiu como “Literatura de Campo” coletada e geopoetizada pelo *etnoflâneur*. Ora, Benjamin afirma que “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Disse também que “o grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (BENJAMIN, 1994, p. 214). João Guimarães Rosa se aproxima do contador de histórias tanto pelos temas quanto pela linguagem e o gênero. A primeira coletânea de contos publicada em 1946 pelo autor contém no próprio título a referência ao gênero: *Sagarana* é um nome híbrido, misturando o termo “Saga”, de origem germânica que significa “canto heróico” e é utilizado para definir narrativas históricas ou lendárias, e “rana”, termo de origem indígena cujo significado é “semelhante a”. As

narrativas de *Sagarana* são acrônicas, sem data nem idade, o que é característico das narrativas orais. O conto “Sarapalha” foi sido escrito a partir do poema “Sezão”, publicado em 1997, na coletânea *Magma*. Sabe-se que esse poema foi escrito em 1933, um ano após Guimarães Rosa deixar Itaguara, onde ele atuava como médico. A região era então tomada pela malária e muitas fazendas foram abandonadas (GOULART, 2011, p. 34). Pode-se então deduzir que as narrativas da coletânea, ou pelo menos esta, aconteceram na década de 1930, mas o próprio texto não traz essa informação.

Uma das duas figuras de narrador que Benjamin menciona é o camponês sedentário “que ganhou honestamente a sua vida sem sair do país e que conhece suas histórias e tradições” (BENJAMIN, 1994, p. 198-199). Afirma depois que “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, sublinha a importância da convivência de Rabelais com o povo nas praças públicas e nas feiras, que ele gostava de frequentar por ser um lugar onde podia-se ouvir discursos não oficiais em uma linguagem especial: “Rabelais conhecia muitíssimo bem a vida do chão de feira, e, como veremos mais adiante, soube compreendê-la e exprimi-la com uma profundidade e um vigor excepcionais” (BAKHTIN, 2010, p. 133). O aspecto popular teve uma influência determinante em sua obra, visto que anotava o que via e ouvia para alimentar a sua obra com as “numerosas anedotas, facécias, debates alegres, esboços cômicos, adquirindo na literatura recreativa a experiência suscetível de explicar-nos a rapidez insólita com que escreveu *Pantagruel*” (BAKHTIN, 2010, p. 135). Da mesma forma, João Guimarães Rosa conviveu com o povo sertanejo e se inspirou nas suas próprias vivências no Sertão durante sua infância, durante o período em que atuou como médico, assim como nas vivências do pai para o qual pedia, em cartas, que contasse

a vida trivial, costumes, etc., do interior têm muita importância. Coisas que os moradores no campo contavam de sua labuta, vida, etc., quando vinham fazer compras em Cordisburgo, por exemplo. E detalhes de caçada, -- principalmente da vida e costumes dos bichos, seus rastros, e tudo o mais. (ROSA, 2008, p.271)

Em outra carta, afirma que ao escrever ele usa “as indicações sobre tipos, costumes, descrições de lugares, cenas, vestimentas, métodos de trabalho, palavras, termos e expressões curiosas ou originais, etc.” (ROSA, 2008, p. 274-275).

A segunda categoria do narrador benjaminiano é o viajante, que coleta histórias durante as suas excursões, e João Guimarães Rosa viajou muito. Com dez anos, deixou sua família em Cordisburgo para estudar em Belo Horizonte, morando com seus avôs. Depois de formado em medicina pela Faculdade de Medicina de Belo Horizonte, escolheu exercer a profissão em Itaguara, município de Itaúna, interior de Minas Gerais, onde permaneceu por dois anos. Atendia os moradores de Itaguara e dos arredores e frequentemente se deslocava a cavalo, colhendo histórias, impressões, palavras. De fato, o escritor etnoflâneur gostava de ir a campo para conhecer o mundo sobre o qual escrevia. Em 1945, João Guimarães Rosa andou pelas veredas e campos gerais mineiros e conseguiu informações e vivências que poderia usar em seus livros (ROSA, 2011, p. 187). Em 1952, acompanhou uma boiada pelo Sertão mineiro, anotando em cadernetas tudo o que via, ouvia e sentia. Essas cadernetas foram publicadas em 2011 sob o título de *A boiada*. Esse interesse etnográfico permitiu que ele se aproximasse dos habitantes desses campos gerais, de seus discursos não oficiais e de sua linguagem singela. Rosa Amélia Silva afirma assim que “pela linguagem ele se revelou um grande conhecedor da cultura sertaneja, um etnógrafo do sertão, tanto é que usou a do sertão com muita propriedade, mesmo não morando lá” (SILVA, 2020, p. 15).

Além das viagens no Sertão, o escritor diplomata foi também para a Alemanha, a Colômbia e a França. Suas experiências vividas fora do Brasil deram lugar a textos que podem ser encontrados, notadamente, em *Ave, Palavra*, obra póstuma organizada por Paulo Rónai e compostas por contos, poesias, notas de viagem, diário, flagrantes, reportagens poéticas e meditações. Aprender línguas era também uma forma de entender melhor o mundo, João Guimarães Rosa considerando que “há demasiadas coisas intraduzíveis, pensadas em sonho, intuitivas, cujo verdadeiro significado só pode ser encontrado no som original. (...) Cada língua guarda em si uma verdade interior” (LORENZ, 2009, p. LV). As literaturas do mundo permitiam, assim, descobrir verdades inalcançáveis em português e que podiam ser fontes de inspirações para sua própria obra. Para Rosa Amélia Silva:

Ele conhecia diversas culturas por meio do idioma. Essa imersão do autor no universo de várias línguas, várias culturas, vários mundos e tradições fez dele um exímio viajante, e já o caracterizaria como tal, mesmo que ele nunca tivesse saído de sua terra natal. Pela imersão na cultura linguística, J. G. Rosa conhece a literatura e a filosofia de várias culturas. Ele percorreu o universo de forma atemporal e sem limites espaciais, leu desde os gregos até os modernos Kant, Hegel, Kafka,

digerindo todo o aprendizado em uma abordagem tradicional (SILVA, 2020, p. 15).

Desta forma, o escritor conseguiu estilizar as informações coletadas e colecionadas para criar uma obra poética capaz de atingir o mundo:

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, - tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares comuns sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, - para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo (CANDIDO, 2000, p. 122).

João Guimarães Rosa, ao oferecer um retrato do Sertão e de sua gente, foi qualificado de escritor regionalista. Ele não rejeita essa etiqueta, mas especifica em sua entrevista com Günter Lorenz:

É necessário salientar pelo menos que entre nós o ‘regionalismo’ tem um significado diferente do europeu, e por isso a referência que você fez a esse respeito em sua resenha de *Grande Sertão* é muito importante. Naturalmente não gostaria que na Alemanha me considerassem um *Heimatschriftsteller*. Seria horrível, uma vez que é para você o que corresponderia ao conceito de "regionalista". Ah, a dualidade das palavras! Naturalmente não se deve supor que quase toda a literatura brasileira esteja orientada para o "regionalismo", ou seja, para o sertão ou para a Bahia. Portanto, estou plenamente de acordo, quando você me situa como representante da literatura regionalista (LORENZ, 2009, p. XXXV).

Assim, o conceito de regionalismo como é entendido na Europa não é adequado para falar do regionalismo brasileiro. Antonio Candido estudou o regionalismo brasileiro, para entender o papel da literatura num “país em formação, que procura a sua identidade através da variação dos temas e da fixação da linguagem, oscilando para isto entre a adesão aos modelos europeus e a pesquisa de aspectos locais” (CANDIDO, 2012, p.86). O Regionalismo procurava identificar os traços específicos do homem brasileiro, sendo um movimento “ao mesmo tempo documentário e idealizador” (CANDIDO, 2012, p.86). O crítico sublinha a importância da linguagem nesse processo que pode ser humanizador ou alienador, dependendo da forma como o escritor resolve a

tensão entre tema e linguagem. O tema rústico puxa para os aspectos exóticos e pitorescos e, através deles, para uma linguagem inculta cheia

de peculiaridades locais; mas a convenção normal da literatura, baseada no postulado da inteligibilidade, puxa para uma linguagem culta e mesmo acadêmica. O Regionalismo deve estabelecer uma relação adequada entre os dois aspectos, e por isso se torna um instrumento poderoso de transformação da língua e de revelação e autoconsciência do País (...) (CANDIDO, 2012, p. 86-87).

E o crítico conclui que o escritor mineiro se insere na categoria de super-regionalismo, afirmando que trata os temas rurais “com um requinte que em geral só é dispensado aos temas urbanos” (CANDIDO, 2012, p. 86).

A geopoesia, campo de pesquisa iniciado pelo crítico e escritor Augusto Rodrigues da Silva Junior, amplia esse movimento ao analisar “aquela literatura que percorre os ermos e gerais do país, de um Brasil miserável, pouco letrado e oral, mas volta “para contar” as histórias e a experiência coletiva de comunidades secularmente silenciadas” (MEDEIROS; SANTOS; SILVA JR., 2018, p. 94). Augusto Rodrigues da Silva Junior, em projeto de pesquisa intitulado “Geopoesia e Literatura de Campo centroestina: etnoflâneries por Goiás e Brasília” aponta para uma área que se concentra numa literatura de uma região formada por Sertão e Cerrado, incluindo os Estados de Minas Gerais, Bahia, Goiás e Tocantins. A fim de estudar e divulgar sua produção poética e intelectual, pouco conhecida no país, mostrando que todas as manifestações escritas ou orais, oriundas de comunidades urbanas ou rurais, têm a mesma relevância. Hoje, o campo de estudo da geopoesia se ampliou para outras regiões, como o Norte e o Nordeste do país, que apresentam as mesmas características. A geopoesia concebe o literário como

aspecto irrefutável da cultura popular, da oralidade e da performance cultural e artística, a geopoesia reconhece a figura do escritor e daquele que foi ouvido por ele. Ambos ganham prestígio, até então negado a este último, entendendo, por sua vez, as camadas de autoria. (ALVES, 2020, p. 100).

Na obra rosiana, o povo do Sertão mineiro tem voz. Suas experiências, seus conhecimentos, seus questionamentos são retratados pelo autor. Eles não foram apagados no processo. Por outro lado, João Guimarães Rosa não se contenta em imitar a linguagem falada por eles, mas a recria poeticamente. Forma sua própria linguagem a partir do potencial natural presente na língua portuguesa, empregando formas sintáticas e vocábulos comuns que ele modifica por recursos linguísticos já existentes no caráter histórico da língua portuguesa, e tendo como objetivo dar à palavra uma nova vida ao criar novas combinações. De acordo com Proença,

[c]onvém, no entanto, esclarecer que o aproveitamento das peculiaridades orais, no caso, não implica em reprodução documental da linguagem falada. O que existe é a estilização dos processos expressivos que a caracterizam e de suas tendências para intensificação (PROENÇA, 1958, p. 78).

O autor “não faz uso irônico do léxico coloquial brasileiro, pois respeita muito este recurso e não faz troça dele” (DANIEL, 1968, p. 33). O Sertão, suas paisagens e seus moradores vivem na linguagem rosiana e dão força à sua poesia. O aspecto mais visível dessa estilização são os numerosos aforismos que permeiam a obra rosiana, assim como as cantigas.

Ademais, ao descrever a natureza verdadeira da narrativa, Benjamin afirma que esta tem sempre, mesmo que de forma latente, uma dimensão utilitária. “Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1994, p. 200). Rosa Amélia Silva sublinha, considerando as ideias de Benjamin, que a forma simples do conto “é narrada em prosa, tem caráter pedagógico, apresenta um tom moralizante, trágico, didático” (SILVA, 2020, p. 27). Ora, em entrevista a Günter Lorenz, João Guimarães Rosa afirma que escrever permite aproximar-se de Deus, apontando para o seu caráter filosófico e metafísico:

No fundo é um conceito blasfemo, já que assim se coloca o homem no papel de amo da criação. O homem ao dizer: eu quero, eu posso, eu devo, ao se impor isso a si mesmo, domina a realidade da criação. Eu procedo assim, como um cientista que também não avança simplesmente com a fé e com pensamentos agradáveis a Deus. Nós, o cientista e eu, devemos encarar a Deus e o infinito, pedir-lhes contas, e, quando necessário, corrigi-los também, se quisermos ajudar o homem. Seu método é meu método. O bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra, se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação.

Disseram-me que isto era blasfemo, mas eu sustento o contrário. Sim! a língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem. A impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua. Quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal. (LORENZ, 2009, p. LII)

O escritor, ao contar histórias, cria mundos e experiências que podem levar a refletir sobre a vida, a morte, o amor, o bem e o mal, a vingança, a relação do homem

com a natureza. As personagens evoluem e aprendem com os acontecimentos que experienciam. É o caso, por exemplo, de Nhô Augusto que, no início da história, maltrata sua família, seus empregados, homens e mulheres do lugar onde mora, mas passa por um longo processo de transformação e no fim, dá a vida para salvar um velho ameaçado por Joãozinho Bem-Bem.

2.2 A representação da realidade e a busca por verdades invisíveis

Da mesma forma que estiliza a língua falada no Sertão, o autor mantém, como observa Willi Bolle, “uma relação ambivalente com a geografia: por um lado, apoia-se na topografia real, por outro lado, inventa o espaço de acordo com seu projeto ficcional” (BOLLE, 2004, p. 59). Não apreende a realidade de forma objetiva e científica, mas representa sua dimensão humana, subjetiva, com seus nomes, sons, suas cores, seus cheiros. Assim, de acordo com Candido, “começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem frequentemente a necessidades da composição; que o deserto é sobretudo projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos” (CANDIDO, 2000, p. 124). A geopoética, por sua vez, pensa o literário na sua dimensão territorial:

A territorialidade, em tal sentido, possui uma dimensão subjetiva que busca definir identidade, apropriação, aproximação, consciência, enquanto agrega uma dimensão objetiva com um conjunto de instrumentos e sentidos concretos de ações político-econômicas (SILVA JR., 2019, p. 2815).

João Guimarães Rosa descreve a natureza de forma muito precisa, com sua fauna e sua flora, trazendo seus sons, cheiros e cores, e se concentra na relação dos sertanejos com o meio em que vivem, evitando um relato frio e técnico da realidade. Dessa forma, ao contar suas histórias, o escritor brinca com a noção de verdade e representa a “realidade” de forma flutuante em vários contos, o que reforça a aproximação da escrita rosiana com as narrativas orais dos contadores de histórias. Em entrevista a Ascendino Leite, o autor afirma que “O Burrinho pedrês” é inspirado em fatos reais:

– Claro que existiu. Eu tinha nove anos. Ele, se fosse homem, andaria por uns noventa. Encontrei-o, num dia molhado, no curral de uma grande fazenda. Uma lástima de burrinho velho. A gente tinha logo o desejo de dar-lhe um abraço. Não sei como se chamava, mas já tinha a sua história. No afogamento dos vaqueiros (ainda agora, depois de ler ‘Sagarana’, meu pai me escreve para dizer que se recordou com tristeza desse dia trágico) Sinoca, que montava o burrinho, pereceu. Só se

salvou, de fato, um dos homens: o que pode segurar no rabo do meu maior personagem. O que eu agora fiz foi ser mais bondoso: matei oito mas salvei quatro, boa proporção!

– Então, o Córrego da Fama também é verdadeiro?

– Como não? Não duvide dos meus rios. Eu tinha ido à fazenda a cavalo, no meu cavalo Brinquinho, que os ciganos roubaram uma vez e tentaram camuflar... (LIMA, 1997, p. 47)

Transforma um acontecimento da vida real em ficção, afirmando ser menos impiedoso que a própria natureza, permitindo que alguns vaqueiros se salvem. Trata-se naturalmente de um discurso do autor sobre a própria obra, podendo ser verdade ou não. No entanto, existem relatos que mostram que os rios, fontes de água e vida no Sertão ou no Cerrado, podem também trazer a morte. Por exemplo, em “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá”, conto de Bernardo Élis, uma enchente levou a casa de Quelemente, sua mãe Nhola e seu filho, e eles subiram na porta, como numa jangada improvisada, para andar no rio cheio e alcançar a vargem, um lugar seguro. A mãe de Quelemente acaba caindo da jangada, e ao tentar subir de volta, ela é empurrada pelo filho que tem medo dela afundar o barco precário e matar a todos. Finalmente, os três acabam morrendo, levados pela corrente. Portanto, os dois contos mostram o real perigo mortal que os rios podem representar para a população do interior brasileiro, a sua impotência diante dessas situações e a falta de meios para enfrentar as catástrofes naturais.

O autor brinca, no conto “Corpo fechado”, com a dificuldade de determinar quando um acontecimento começa e termina de fato. O narrador é um médico forasteiro, como João Guimarães Rosa. Essa coincidência faz com que o leitor identifique o autor como sendo o narrador em primeira pessoa, reforçando o realismo da história, como se fosse um testemunho do próprio escritor. Ele conta como Manuel Fulô se tornou o último valentão da Laginha, mas “um valentão manso e decorativo, como manutenção da tradição e para a glória do arraial” (ROSA, 2009, p. 209). Antes de chegar à narrativa principal, o narrador conta vários fatos que a precederam, mas sente que é difícil determinar o real início da estória: “e aí foi que a história começou” (ROSA, 2009, p. 196), “E foi então que de fato a história começou.” (ROSA, 2009, p. 204), “Mas, de fato, cartas dadas, a história começa mesmo é aqui” (ROSA, 2009, p. 207). Essa indeterminação, além de trazer um toque de humor, reforça a verossimilhança dos eventos contados, pois na vida real, é quase sempre impossível definir o momento exato em que os acontecimentos vivenciados iniciam e terminam.

Nas histórias, normalmente, há elementos mais estáveis, que pouco se alteram ao longo da narração. O nome da personagem principal é um desses elementos que não esperamos ver trocados. Na obra rosiana, os nomes nunca são escolhidos de maneira fortuita. Muitas vezes, os personagens têm vários nomes. Assim, em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo ganha o apelido de Tatarana e, depois, de Urutu Branco. Essa mudança de nome acompanha a evolução da personagem. É o caso também de Augusto Estêves, que se torna Nhô Augusto, para finalmente morrer como Augusto Matraga. Essas alterações são explícitas e se justificam com as mudanças vividas pelas personagens. Em “São Marcos”, o narrador afirma num primeiro momento que se chama “João”, como o pássaro: “para saber ao certo se o meu xará João-de-barro fecharia mesmo a sua olaria” (ROSA, 2009, p. 170). Pouco depois, no entanto, ele disse: “nesta estória, eu também me chamarei José” (ROSA, 2009, p. 171). Além disso, ele ouve uma voz que o chama de Izé, hipocorístico de José. O conto contém vários elementos mágicos e quando o nome do próprio narrador varia dessa forma, o efeito fantástico se intensifica.

A relação dúbia entre a ficção e a realidade, entre invenção e verdade, questão antiga da teoria literária, é explorada pelo escritor mineiro. Em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, o narrador ressalta o caráter fictício do conto: “E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho deste jeito, sem tirar e nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor” (ROSA, 2009, p. 250). Ao afirmar que a história é inventada, o autor ressalta sua liberdade de criação e a força da obra de arte como fonte de vida. Em “Conversa de bois”, os acontecimentos foram contados ao Manuel Timborna – um pegador de pássaros que vive contando histórias que ninguém quer ouvir – pela irara Risoleta em troca de sua liberdade. Em seguida, o Manuel Timborna transmitiu a história oralmente ao narrador que o escutou com a condição de ter “licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco...” (ROSA, 2009, p. 211). Em Rosa, tudo é versão: a narrativa transmite sobre as relações humanas e a relação do homem com a natureza, sobre amor e ódio, morte e vida, sobre dor. O autor afirma, assim, em entrevista a Lorenz, que

Meditando sobre a palavra, [o homem] se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação. Disseram-me que isto era blasfemo, mas eu sustento o contrário. Sim! a língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem. A impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua. Quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal (LORENZ, 2009, p. LII).

Portanto, João Guimarães Rosa acreditava que o escritor tem como missão pensar a condição humana para compreender as formas como as pessoas se relacionam entre si e com a natureza. Pretende melhorar o mundo e, para ele, isso passa pela criação poética e a renovação da linguagem, sendo que a cultura popular tem um papel essencial a desempenhar para alcançar esse objetivo.

2.3 A geopoesia como princípio fundador da obra rosiana

A prosa reúne uma diversidade de vozes sociais e cada voz serve a um discurso, seja do autor, dos heróis, seja dos narradores, entre outros. Esse heterodiscurso social, sua dialogização e o movimento do tema por meio das linguagens constituem, para Bakhtin, “a peculiaridade basilar da estilística romanesca” (BAKHTIN, 2015, p. 30). As peculiaridades estilístico-composicionais do enunciado se dão não apenas na escolha dos meios linguísticos e dos gêneros, como também no elemento expressivo, que diz respeito à relação subjetiva emocionalmente valorativa do falante com o conteúdo do objeto e do sentido do seu enunciado. No caso de Guimarães Rosa, as falas das personagens sertanejas e a fala do autor se mesclam na representação criativa de linguagens populares do Sertão, traçando um paralelo entre as duas culturas, a escrita e a oral, e promovendo a valorização de ambas. Como Augusto Silva Junior afirma em editorial da revista *Cerrados*, do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB:

pensamos as variantes de ação da(s) cultura(s) populare(s) implicando uma prática atual e cotidiana e uma mudança na compreensão do literário a partir de dados e de informações da cultura popular, da oralidade e da performance cultural e artística. O escritor não perde seu prestígio, mas aquele que o escritor ouviu, registrou, também é valorizado (SILVA JUNIOR, 2013, p. 9).

Existe, normalmente, uma dicotomia entre cultura popular e cultura erudita, linguagem popular e linguagem padrão, oralidade e escrita. Autores como João Guimarães Rosa ultrapassam essas fronteiras, permitindo que todas as culturas adquiram o mesmo valor. De fato, a linguagem popular se define principalmente em oposição à linguagem padrão. Bourdieu define, assim, a linguagem popular como “o conjunto daquilo que é excluído da língua legítima” (BOURDIEU, 1996, p. 17), evidenciando a distinção hierárquica que se cria entre as formas de expressão. Entretanto, o sociólogo mostra que não existem apenas dois tipos de linguagem, mas antes uma “diversidade de

combinações possíveis entre as diferentes classes de *habitus* linguísticos e de mercados” (Bourdieu, 1996, p. 21) e aponta fatores que determinam esses *habitus*, como o gênero, a geração, a posição social, a origem social, rural ou urbana, e a origem étnica. A linguagem padrão seria, portanto, a forma de discurso dominante, enquanto as diferentes linguagens populares seriam vistas como uma transgressão desta, uma linguagem “não convencional”, sendo vinculada a um lugar, a uma cultura, a uma época, cujas marcas se encontram tanto no léxico – por exemplo, a gíria – quanto na sintaxe, apresentando um maior descompromisso com as regras gramaticais, assim como em seu universo semântico. Em entrevista a Günter Lorenz, João Guimarães Rosa reforça a importância de renovar a língua para criar novas ideias e mudar o mundo:

Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo. Devemos conservar o sentido da vida, devolver-lhe esse sentido, vivendo com a língua. (...) O que chamamos hoje linguagem corrente é um monstro morto. A língua serve para expressar ideias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichês e não ideias; por isso está morta, e o que está morto não pode engendrar ideias (LORENZ, 2009, p. LVII).

A linguagem oficial, falada no dia a dia, não pode desempenhar esse papel, de acordo com o autor, pois só transmite lugares comuns. Assim, somente a poesia permite criar não apenas novas formas, mas novas concepções de mundo. Em entrevista a Ascendino Leite, ele explicou que preferia “pôr palco para os personagens capiaus, menos uniformizados, mais sem ‘pose’, mais inconventionais que a gente do asfalto. Com eles, no seu *habitat*, pode-se deixar solta a poesia, sem prejuízo do realismo” (LIMA, 1997, p. 54, grifo do autor). A cultura sertaneja é, portanto, essencial para a poesia do autor e para a forma como ele concebe a literatura e o papel do criador.

Para falar de cultura, é preciso definir o conceito que será usado: a cultura é um conjunto de valores, costumes, modos de viver compartilhado por um grupo e transmitido de geração a geração, sendo que essa transmissão não se faz de forma uniforme e integral. Numa mesma sociedade, várias culturas coabitam de maneira mais ou menos próximas e se influenciam. Bosi distingue quatro categorias culturais: às culturas populares e à cultura erudita que já mencionamos, ele acrescenta a cultura de massa e a cultura criadora. Ele define a cultura erudita brasileira como sendo centrada no sistema educacional, principalmente as Universidades, enquanto a cultura popular é “basicamente iletrada, que corresponde aos *mores* materiais e simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano, e do homem pobre suburbano ainda não tão assimilado pelas estruturas simbólicas da

cidade moderna” (BOSI, 1992, p. 309, grifo do autor). A cultura criadora é composta por intelectuais, escritores e artistas que não pertencem ao mundo acadêmico. Enfim, a cultura de massa tem uma relação íntima com os sistemas de produção e mercado de bens de consumo. Para Bosi, “um arranjo possível é colocar *do lado das instituições* a Universidade e os meios de comunicação das massas; e situar *fora das instituições* a cultura criadora e a cultura popular” (BOSI, 1992, p. 309, grifos do autor).

Os princípios fundadores da cultura erudita são determinados pela classe dominante que dita as normas e regras de linguagem oficial, de decência e de correção, um modelo que deve ser seguido para se tornar respeitável e ter o chamado bom gosto. Instituições são criadas e encarregadas de levar esses valores à população. Mas, Bosi sublinha que “toda cultura dominante é absorvida e descodificada pela cultura dominada, de tal modo que, nesta última, já não fica da cultura *superior* nada a não ser, talvez, o desejo que têm os dominados de apreender os dons e os poderes de seus patrões” (BOSI, 1992, p. 337). De fato, a classe dominante precisa se distinguir do resto da população para manter o status e, por isso, essa cultura oficial não chega a ser totalmente compartilhada pela população em geral. Por outro lado, a transgressão das convenções sociais é necessária para impedir que uma cultura estagne e esvazie de sentidos os valores em que se sustenta. Portanto, a cultura erudita alimenta-se da espontaneidade e vitalidade populares para se renovar. Entretanto, a distância que se criou entre a classe dominante, centrada sobre si mesma, e a população que ficou às margens impossibilita uma compreensão real e profunda do outro e faz com que se acentuem os julgamentos sobre a cultura popular, vista como grosseira, simples, elementar. Bosi destaca, assim, que

só há uma relação válida e fecunda entre o artista culto e a vida popular: a relação amorosa. Sem um enraizamento profundo, sem uma empatia sincera e prolongada, o escritor, homem de cultura universitária, e pertencente à linguagem redutora dominante, se enredará nas malhas do preconceito, ou mitizará irracionalmente tudo o que lhe pareça popular, ou ainda projetará pesadamente as suas próprias angústias e inibições na cultura do outro, ou, enfim, interpretará de modo fatalmente etnocêntrico e colonizador os modos de viver do primitivo, do rústico, do suburbano” (BOSI, 1992, p. 331).

Dessa forma, apenas desenvolvendo uma relação realmente empática com o povo tema de sua obra, o criador consegue se tornar uma ponte entre as culturas eruditas e populares, permitindo a valorização da cultura popular aos olhos da elite, ultrapassando os preconceitos e trazendo um melhor entendimento entre as diversas partes da sociedade.

A obra rosiana se insere num contexto em que a classe intelectual procurava entender e definir a identidade brasileira, distanciando-se das influências do antigo colonizador, Portugal, e das sociedades europeias em geral. A renovação da língua portuguesa ensejada pelo autor tinha este intuito de contestar visões de mundo que rejeitavam os mistérios da vida, suas ambivalências em nome da racionalidade e da lógica. Assim, falando de brasilidade, o escritor mineiro afirma para Günter Lorenz que

[e]xistem elementos da língua que não são captados pela razão; para eles são necessárias outras antenas. (...) a palavra ‘brasilidade’ é a língua de algo indizível. (...) Para compreender a ‘brasilidade’ é importante antes de tudo aprender a reconhecer que a sabedoria é algo distinto da lógica (LORENZ, 2009, LIX-LX).

Enquanto a política e as instituições se preocupam em teorizar a cultura a partir de um olhar externo, sem vivenciá-la ao lado do povo, elas não podem ter uma compreensão profunda de seus modos de viver, de suas crenças, práticas sociais e necessidades. Assim, Bosi opõe o discurso universitário sobre a cultura e a forma como é vivida fora da academia:

A Universidade é o lugar em que a cultura se formaliza e se profissionaliza precocemente. Tecnicista, ou mesmo crítica, essa cultura chega logo à cunhagem de fórmulas e se nutre dessas fórmulas até que sobrevenham outras que as substituam. Trata-se de um universo que produz discursos marcados, tematizados. Cultura na Universidade é falar ‘sobre alguma coisa’, de modo programado.

No mundo extra-universitário, os símbolos e os bens culturais não são objeto de análise detida ou de interpretação sistemática. Eles são vividos e pensados, esporadicamente, mas não tematizados em abstrato (BOSI, 1992, p. 320).

Portanto, se a classe intelectual quiser mesmo alcançar o cotidiano e o imaginário das culturas populares brasileiras, deve conviver com os membros dessas culturas e procurar compreender a forma como pensam. Bakhtin acredita que o racionalismo levou os pensadores do século XVIII à incapacidade de apreender toda a riqueza da obra rabelaisiana e da importância do humor nela, por conta de “sua falta de sentido histórico, seu utopismo abstrato e racional, sua concepção mecanicista da matéria, sua tendência à generalização e à tipificação abstratas de um lado, e seu documentarismo de outro” (BAKHTIN, 2010, p. 100). De fato, para ele, a obra de Rabelais é uma obra complexa, com muitas referências que necessitam de pesquisas e comentários para serem compreendidas. Ela conservaria sua força cômica mesmo quando essas referências se

transformam dialogicamente. Por exemplo, o riso é “o princípio organizador fundamental da obra de Rabelais, a forma não exterior, mas interior da visão e da compreensão rabelaisiana do mundo. Ele não separa o riso nem dessa concepção do mundo nem do conteúdo ideológico do livro” (BAKHTIN, 2010, p. 120).

Na obra rosiana, o princípio organizador fundamental é a poesia criadora: é sob a ótica da poesia que João Guimarães Rosa enxerga o Sertão, a natureza, o mundo em geral. Como Mônica Meyer afirma, o autor “comunica e entrelaça a voz com o cheiro, o tato, a visão e o paladar da natureza que o domina, traduzindo-se numa combinação de sentimentos e conhecimentos” (MEYER, 2008, p. 213). A grande sensibilidade do autor lhe permite ver e mostrar além daquilo que a razão entende. Consegue transformar os elementos léxicos, sintáticos, semânticos e expressivos numa linguagem poética associada ao pensamento, à cultura e às lutas do povo sertanejo de forma que Willi Bolle observa que “o sertão em *Grande Sertão: Veredas* torna-se ‘uma forma de pensamento’” (BOLLE, 2004, p. 82) e afirma que o autor faz um retrato coletivo do Brasil através de uma seleção de casos e de temas mais significativos.

Os tradutores, como os escritores, fazem parte, muitas vezes, da cultura criadora e do mundo acadêmico. Para recriar a obra rosiana, eles precisam compreender o papel da cultura popular e do universo sertanejo na sua geopoética. É necessário que tenham também uma leitura sensível do mundo representado pelo autor para não apagar suas especificidades nem caricaturar a cultura retratada. Apenas uma recriação poética do Sertão rosiano permite alcançar o estranhamento prazeroso que a obra de partida traz aos leitores brasileiros e levar essa visão de mundo para fora do país de forma justa.

No capítulo a seguir, analisaremos os temas essenciais que compõem os contos de *Sagarana*, e a forma como o autor os aborda. A natureza desempenha um papel muito importante e os moradores da região aprendem a ler o mundo e a si mesmo através dela. A luta pela sobrevivência e a resistência às adversidades fazem parte de seu cotidiano e influenciam a forma como veem a vida e a morte, o bem e o mal, assim como o mundo. As instituições oficiais, tanto a classe política quanto a Igreja, estão distantes do povo e sua presença nem sempre é benevolente. No capítulo a seguir, esses temas serão analisados a fim de mostrar como são importantes para entender a

CAPÍTULO 3

A GEOPOESIA ROSIANA

Para falar sobre os aspectos culturais na obra rosiana, selecionamos alguns temas tratados pelo autor ao longo dos contos de *Sagarana*. De fato, de acordo com Alfredo Bosi,

[n]o caso da cultura popular, não há uma separação entre uma esfera puramente material da existência e uma esfera espiritual ou simbólica. Cultura popular implica modos de viver: o alimento, o vestuário, a relação homem- mulher, a habitação, os hábitos de limpeza, as práticas de cura, as relações de parentesco, a divisão das tarefas durante a jornada e, simultaneamente, as crenças, os cantos, as danças, os jogos, a caça, a pesca, o fumo, a bebida, os provérbios, os modos de cumprimentar, as palavras tabus, os eufemismos, o modo de olhar, o modo de sentar, o modo de andar, o modo de visitar e ser visitado, as romarias, as promessas, as festas de padroeiro, o modo de criar galinha e porco, os modos de plantar feijão, milho e mandioca, o conhecimento do tempo, o modo de rir e de chorar, de agredir e de consolar... (BOSI, 1992, p. 324)

Os elementos dessa enumeração que o próprio teórico qualifica de “caótica” surgem de alguma forma nas narrativas rosianas. Alguns já foram mencionados nos capítulos anteriores, essencialmente por constituírem desafios para o tradutor, como os provérbios e os cantos. Selecionamos outros que vamos desenvolver a seguir por serem representativos dos pensamentos do autor, não somente sobre o Sertão como também sobre o mundo. Como Alfredo Bosi disse: “Uma teoria da cultura brasileira, se um dia existir, terá como sua matéria-prima o cotidiano físico, simbólico e imaginário dos homens que vivem no Brasil. Nele sondará teores e valores” (BOSI, 1992, p. 324). Acredita-se que o escritor mineiro, em seus contos, abordou esses aspectos e tentamos, nesse capítulo, evidenciá-los e analisá-los.

Alfredo Bosi usa a expressão “materialismo animista” para se referir à perspectiva rosiana. Para ele, o homem pobre precisa ter uma visão pragmática das coisas para sobreviver nesse mundo, para enfrentar os desafios cotidianos. Mas cria-se também uma relação com uma força superior, que pode ser exercida tanto por Deus quanto por outras entidades espirituais ou a própria sorte. Ele afirma:

Assim, um cabal empirismo ou realismo no trabalho e na esfera econômica básica se conjuga com um universo potencialmente mágico, ora fasto, ora nefasto, construído de acasos, azares, sortes, simpatias, maus-olhados, pés direitos e pés esquerdos, e se concretiza nos objetos que a crítica racionalista se acostumou a considerar supersticiosos: imagens, fotos, figas, fitas, amuletos, medalhas, bentinhos, pedras, ervas, animais, que compõem o sistema simbólico do animismo

brasileiro nas suas faixas mais pobres, embora, a rigor, não exclusivamente nelas.” (BOSI, 1992, p. 324-325).

Em seus contos, João Guimarães Rosa evidencia essa cosmovisão, principalmente quando intervêm personagens que não pertencem a esse mundo, como o médico em “Corpo Fechado” ou o narrador de “Minha gente” que, apesar de ser originário de lá, mora fora já há algum tempo. Assim, ao reencontrar seus familiares, ele estranha a forma como reagem aos acontecimentos. Podemos imaginar João Guimarães Rosa, que foi médico no interior de Minas Gerais e tinha família morando no Sertão mineiro, se inspirou em suas próprias experiências para construir esses dois personagens. O tradutor, pertencendo a outro mundo, também pode se identificar com eles.

Portanto, os aspectos culturais que escolhemos analisar são os em que essa visão de mundo mais se sobressai, a começar pela relação do povo sertanejo com a Natureza. Em seguida, nos interessaremos pela representação da vida e da morte nos contos. Abordaremos também a forma como as instituições oficiais atuam na vida cotidiana dos moradores da região e, depois, a relação entre homens e mulheres. Finalmente, terminaremos analisando as crenças, religiosas ou não, que os moradores da região compartilham e que influenciam a forma como apreendem o mundo.

3.1 A relação do povo sertanejo com a Natureza

Nos espaços rurais, as pessoas mantêm uma relação especial com a natureza por depender dela para sua sobrevivência. Eles aprendem a enxergar o mundo observando o comportamento dos animais, tanto selvagens quanto domésticos, e das plantas. Várias personagens dos contos rosianos demonstram adquirir conhecimentos dessa forma. Por exemplo, no conto “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo”, Tio Laudônio “é compadre das coisas, enxerga no escuro, sabe de que lado vem a chuva, e escuta o capim crescer” (ROSA, 2009, p. 78). Portanto, ao ouvir e observar o que acontece em volta, ele aprende a reconhecer os sinais e interpretá-los. Em “Duelo”, Chico Barqueiro observe os pássaros no rio:

– Ôi’ ai! Este veio de longe... Está de passagem. Os que vêm de perto, param quando chegam na deixa do rio. Mas, pato-do-mato que é de viagem, não pára: atravessa por cima do rio todo, e só baixa e fecha na outra beirada... Engraçado! Assim, que fazem isso, ach’qu’ é p’r’a-morde poder mais conhecer onde é que estão... (...) – Sei o jeito deles. Conheço esse gadinho de asa! Eles vivem p’ra lá e p’ra cá, aciganados, nunca que param de mudar... As vezes passam os bandos, arrumadinhos

em quina, parece que p'ra o vento não poder esparramar... E arribam em tempos, a ver que está tudo de combinação... (...) Tem os paturis... Tem os patos de cara vermelha... Tem o marreco de bico grande, e outro azulado, e um com enfeite de muitas cores... Tem o marrequinho rabudo, que assobia... Tem os irerês... tem as garças. Uma porção!... Mas não é toda raça de bicho de pena que voa por cima do rio, não senhor: gavião, passa dos grandes, dos de penacho, aguiados, sempre vindo do sertão... E nunca que voltam, parece que os outros matam esses, por aí... Eu cá nunca mato pássaro nenhum. O carapinhé costuma passar também, mas: quando vem voando atrás de passarinho pequeno, querendo pegar... Às vezes, dá dó quando chegam, no tempo da seca, uns patinhos cansados, que devem de ter vindo de longe demais... Assim que eles, por erro, acham que isto aqui é o São Francisco, que tem lagoas nas beiras... Pensam p'ra pousar nas canas de taquariubá... Gente vê que eles estão não agüentando de ir, mas que não é capaz de terem sossego: ficam arando de asas, parece que tem alguém com ordem, chamando, chupando os pobres, de de longe, sem folgar... P'ra mim, muitos desses hão de ir caindo mortos, por aí... Não crê que tudo é o regrado esquisito, amigo?" (ROSA, 2009, p. 120-121).

Chico Barqueiro adquiriu muito conhecimento sobre os pássaros e a forma como vivem. Mostra empatia por eles, recusa-se a matá-los e sente pena quando os vê sofrerem da seca. Especula sobre os seus atos e tira conclusões sobre a vida. Em “Minha gente”, Rosa demonstra que até crianças aprendem instintivamente leis da física que foram descobertas por cientistas e até são questionadas por terraplanistas: “Ali, até uma criança, só de olhar ficava sabendo que a Terra é redonda” (ROSA, 2009, p. 136). Mostra também que o mineiro apreendeu a fazer política ao praticar atividades como a pesca e a caça.

Há conciliábulos, longas conversas com sujeitos da vila, passeando na varanda. E daí eu esperar notáveis coisas para o depois. Santana costuma dizer: – Raspe-se um pouco qualquer mineiro: por baixo, encontrar-se-á o político... Para mim, não é bem isso. Tanto mais que ninguém raspou Tio Emilio. Mas, acontece que ele sempre gostou de caçar e de pescar. E, de tanto ver a paca apontar da espumarada do poço, bigoduda e ensaboada como um chinês em cadeira de barbeiro... E de se emocionar com a ascensão esplêndida da perdiz, levantada pelo perdigueiro, indo ar acima, quase numa reta, estridulante e volumosa, para se encastelar... E de descair o anzol iscado, e ficar caladinho, esperando o arranco irado da traíra ou os puxões pesados do bagre... Bem, afinal, pode ser que seja Santana quem tenha razão (ROSA, 2009, p. 142).

Ao passear no Sertão e observando as paisagens em volta, o narrador de “São Marcos” constata que o lugar é apropriado para refletir sobre assuntos filosóficos e literários: “Aqui, convém: meditar sobre as belezas da castidade, reconhecer a

precariedade dos gozos da matéria, e ler a história dos Cavaleiros da Mesa Redonda e da mágica espada Excalibur” (ROSA, 2009, p. 180).

Silva Jr. e Marques, teóricos da geopoésia, apontam a forma como o poeta goiano José Godoy Garcia expressa “o inefável e a fluência do comportamento humano matéria de sua poesia e transforma os fatos cotidianos, a natureza – que é sempre humanizada – e os corpos inseridos neste universo e ligado a ele” (SILVA JR.; MARQUES, 2015, p. 233-234). É possível reconhecer a mesma ideia nos textos de João Guimarães Rosa que sublinha, em entrevista concedida a Ascendino Leite, que: “[a] natureza (...) não é cenário, mas sim personagem” (LIMA, 1997, p. 54). Essa concepção de natureza é similar à descrita por Antonio Bispo Santos em “Somos da terra”, que é comum a diferentes comunidades indígenas e quilombolas: “A terra não nos pertencia, nós é que pertencíamos à terra. Não dizíamos ‘aquela terra é minha’ e, sim, ‘nós somos daquela terra’. Havia entre nós a compreensão de que a terra é viva” (SANTOS, 2018).

Da mesma forma, nos contos rosianos, a natureza aparece frequentemente como personificada. Por exemplo, para que a vida do burrinho pedrês, descrito como “velho e sábio”, valia a pena ser contada, é preciso que, como no caso de um ser humano, ele realiza um feito especial (ROSA, 2009, p. 14): ao atravessar o córrego da Fome pela segunda vez, depois de uma tempestade, durante a qual oito vaqueiros perderam a vida, Sete-de-Ouros consegue atravessar, salvando Badú e Francolim. Em “São Marcos”, o buritizal é representado como uma família: “de todas as alturas e de todas as idades, famílias inteiras, muito unidas: buritis velhuscos, de palmas contorcidas, buritis-senhoras, e, tocando ventarolas, buritis-meninos” (ROSA, 2009, p. 179). Em outro momento, o narrador, que ficou cego repentinamente e tenta voltar para a casa ouvindo os sons da natureza, se espanta: “o mato cochichava, cheio de palavras polacas e de mil bichinhos tocando viola no oco do pau” (São Marcos, ROSA, 2009, p. 185).

Em “Sarapalha”, a natureza desempenha um papel essencial que precisamos entender para traduzirmos sua simbologia: “Como elementos simbólicos e materiais, as coisas que o olhar apreende oferecem significados ocultos para serem poetizados”, (SILVA JR.; MARQUES, 2015, p. 233). Quando os moradores que não morreram por causa da malária deixaram o povoado, a natureza toma posse. A fauna, a flora e até o rio, “que não tem pressa”, se tornam personagens da história. A natureza é, por exemplo, representada de forma belicosa quando as plantas iniciam uma verdadeira guerra para conquistar o território deixado pelos homens:

Aí a beldroega, em carreirinha indiscreta – ora-pro-nobis! ora-pro-nobis! – apontou caules ruivos no baixo das cercas hortas, e, talo a talo, avançou. Mas o cabeça-de-boi e o capim-mulambo, já donos da rua, tangeram-na de volta; e nem pôde recuar, a coitadinha rasteira, porque no quintal os joás estavam brigando com o espinho-agulha e com o gervão em flor. E, atrás da maria-preta e da vassourinha, vinham urgentes, do campo – ôi-ái! – o amor-de-negro, com os tridentes das folhas, e fileiras completas, colunas espertas, do rijo assa-peixe. Os passarinhos espalhavam sementes novas. A gameleira, fazedora de ruínas, brotou com o raizame nas paredes desbarrancadas. Morcegos das lapas se domesticaram na noite sem fim dos quartos, como artistas de trapézio, pendentes dos caibros. E aí, então, taperização consumada, quando o fedegoso em touças e a bucha em latadas puderam retomar seu velhíssimo colóquio, o voado fechou-se em seus restos, que nem o coscorão cinzento, de uma tribo de marimbondos estéreis. (ROSA, 2009, p. 94).

Para descrever essa cena, o narrador da geopoesia rosiana emprega verbos que pertencem ao campo lexical da guerra: “apontar”, “avançar”, “tanger”, “recuar” e “brigar”. As plantas usam formações de combate: “em carreirinha”, o “campo”, “fileiras”, “colunas”. Até os sons dos enfrentamentos são representados pela onomatopeia “ôi-ái!” e pelo nome latino da folha repetida na forma de uma súplica: ora-pro-nobis! Quem perde merece a nossa compaixão, como a “coitadinha rasteira”. O cabeça-de-boi e o capim-mulambo são os “donos da rua”, pois ganharam as primeiras lutas. Um pouco depois, a gameleira é apresentada como “fazedora de ruínas”. Enquanto os outros se enfrentam, o fedegoso em touças e a bucha em latadas estão em um “velhíssimo colóquio”.

Os animais também são personificados: os jacarés estão “de mudança, apressados”, os morcegos são “como artistas de trapézio”, as larvas brincam com as dáfnias e com as baratas-d’água, as cobras se movimentam “em nado de campeonato”, os mosquitos “psalmodiando tremido, numa nota única, em tom de dó (...), abrem recitativo”. Da mesma forma que os mosquitos, os passopretos “compõem um kraal (...); piam e contrapiam” e zombam dos semeadores: “Fincam fin-ca, qu’eu ’ranco! Qu’eu ’ranco!” (ROSA, 2009, p. 97). Essa sinfonia polifônica é retratada de forma tão viva e forte que o autor cria um contraste com a situação frágil dos seres que morreram ou foram embora. E até os dois moradores que sobraram estão doentes, esperando a morte. A fazenda de Primo Ribeiro é descrita como “denegrida e desmantelada; uma cerca de pedra-seca, do tempo de escravos; um rego murcho, um moinho parado” (ROSA, 2009, p. 94). Finalmente, quando Primo Argemiro sente a morte chegar, a natureza o acolhe:

Estremecem, amarelas, as flores da aroeira. Há um frêmito nos caules rosados da erva-de-sapo. A erva-de-anum crispa as folhas, longas, como folhas de mangueira. Trepidam, sacudindo as suas estrelinhas alaranjadas, os ramos da vassourinha. Tirita a mamona, de folhas peludas, como o corselete de um caçununga, brilhando em verde-azul. A pitangueira se abala, do jarrete à grimpa. E o açoita-cavalos derruba frutinhas fendilhadas, entrando em convulsões.

— Mas, meu Deus, como isto é bonito! Que lugar bonito p'r'a gente deitar no chão e se acabar!...

É o mato, todo enfeitado, tremendo também com a sezão (ROSA, 2009, p.108).

Nesse trecho, a sugestão da comunhão entre natureza e indivíduos evoca uma espécie de relação física e metafísica: o mato e Primo Argemiro tremem junto e o fim da vida do homem parece apaziguada pela beleza do lugar onde se encontra.

O conto “Conversa de bois” começa afirmando que houve um tempo em que os animais “conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carochas” (ROSA, 2009, p. 211). A história principal é uma narrativa oral que passou por vários contadores. Chegou ao narrador por Manuel Timborna que a recebeu de uma irara em troca de sua liberdade. O narrador principal não é parte da história, mas é um boi, como o mostra esse parágrafo sobre Brilhante, um boi triste, azarado, de luto porque perdeu seu irmão e par de junta, Tubarão: “Também que lá, medo ao veneno, **a gente** tem de pastar com completa cautela: Tubarão, irmão de Brilhante e seu antigo par de junta, morreu, faz mês e meio, ervado de timbó” (ROSA, 2009, p. 214, grifo nosso). As conversas dos bois mostram a relação tensa que têm com os homens: “As coisas ruins são do homem: tristeza, fome, calor — tudo, pensado, é pior...” (ROSA, 2009, p. 217). O geopoeta rosiano sabe o que o menino guia vive e sente:

Tiãozinho nem se lembrava dele de outro jeito, nem enxergando nem andando... As vezes ele chorava, de-noite, quando pensava que ninguém não estava escutando. Mas Tiãozinho, que dormia ali no chão, no mesmo cômodo da cafua, ouvia, e ficava querendo pegar no sono, de pressa, para não escutar mais... Muitas vezes chegava a tapar os ouvidos, com as mãos. Malfeito! Devia de ter, nessas horas, puxado conversa com o pai, para consolar... Mas aquilo era penoso... Fazia medo, tristeza e vergonha, uma vergonha que ele não sabia bem por quê, mas que dava vontade na gente de querer pensar em outras coisas... E que impunha, até, ter raiva da mãe... (ROSA, 2009, p. 220)

Assim, os bois mostram mais empatia por Tiãozinho que o Agenor Soronho que briga com ele o tempo todo, atribuindo à criança erros que ele mesmo cometeu. O boi Brilhante conta também a história do boi Rodapião, que pensava como um homem:

A gente deve de pensar tudo certo, antes de fazer qualquer coisa. É preciso andar e olhar, p'ra conhecer o pasto bem. Eu conheço todos os lugares, sei onde o capim é mais verde, onde os talos ficam quase o dia inteiro molhados de orvalho, p'r'a gente poder pastar mais tempo sem ter sede. Sei onde é que não dá tanto mosquito, onde que a sombra, e o limpo do chão; e, pelo jeito do homem, sei muitas vezes o que é que ele vai fazer... Olho p'ra tudo, e sei, toda hora, o que é melhor... Não tenho nunca dor-de-barriga, porque não pasto por engano capim navalha-de-mico, no meio do jaraguá... Vocês não fazem como eu, só porque são bois bobos, que vivem no escuro e nunca sabem por que é que estão fazendo coisa e coisa. Tantas vezes quantas são as nossas patas, mais nossos chifres todos juntos, mais as orelhas nossas, e mais: é preciso pensar cada pedaço de cada coisa, antes de cada começo de cada dia... (ROSA, 2009, p. 226-227)

Portanto, o homem é também aquele que observa, experimenta e aprende com o que vê e vivencia, enquanto os animais se deixam levar pelo instinto: “cada horinha, as coisas pensam p'r'a gente...” (ROSA, 2009, p. 227). Mas o homem, à medida que adquire conhecimentos sobre o mundo, se torna arrogante. Da mesma forma, o boi Rodapião achou que sabia mais que os outros bois, foi buscar água onde nenhum outro boi queria ir, por ser perigoso, e acabou morrendo.

No fim da história, Agenor Soronho está dormindo e os bois percebem que está para cair. Tiãozinho está cochilando. Ele e os bois parecem entrar em transe, compartilham suas mentes e provocam junto com eles a morte de Agenor Soronho:

De lá do coice, voz nasal, cavernosa, rosna Realejo. E todos falam.
 — Se o carro desse um abalo maior...
 — Se nós todos corrêssemos, ao mesmo tempo...
 — O homem-do-pau-comprido rolaria para o chão.
 — Ele está na beirada...
 — Está cai-não-cai, na beiradinha...
 — Se o bezerro, lá na frente, de repente gritasse, nós teríamos de correr, sem pensar, de supetão...
 — E o homem cairia...
 — Daqui a pouco... Daqui a pouco...
 — Cairia... Cairia...
 — Agora! Agora!
 — *Mûung! Mûng!*
 — ...rolaria para o chão.
 — Namorado, vamos!!!... — Tiãozinho deu um grito e um salto para o lado, e a vara assobiou no ar... E os oito bois das quatro juntas se

jogaram para diante, de uma vez... E o carro pulou forte, e craquejou, estrambelhado, com um guincho do cocão.

— Virgem, minha Nossa Senhora!... Ôa, ôa, boi!... Ôa, meu Deus do céu!...

Agenor Soronho tinha o sono sereno, a roda esquerda lhe colhera mesmo o pescoço, e a algazarra não deixou que se ouvisse xingo ou praga — assim não se pôde saber ao certo se o carreiro despertou ou não, antes de desencarnar. (ROSA, 2009, p. 234-235, grifos do autor)

Assim, existe uma aproximação entre o animal e a criança, que os bois chamam de bezerro-de-homem que dorme caminhando, como eles.

Em “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo”, há uma referência ao conto popular brasileiro “A festa no céu”. O narrador afirma que essa versão é a verdadeira e a outra menção do conto feita em “São Marcos” ajuda a reforçar essa ilusão: “Na viola do urubu / o sapo chegou no céu. / Quando pego na viola / o céu fica sendo meu” (ROSA, 2009, p. 177). Assim, na versão do narrador rosiano, o sapo não despenca das alturas, mas reverte a situação a seu favor, enganando até São Pedro. Ora, há diversas ocorrências, no conto, em que o protagonista é associado ao anfíbio: “As aventuras de Lalino Salãthiel na capital (...) apareçam, juntamente com a história daquela rã catacega, que (...) gritou – ‘Eh, aguão!...’ – e pulou com gosto, e, queimando as patinhas, deu outro pulo de pressa para trás” (ROSA, 2009, p. 70-71); “Lalino Salãthiel nem mesmo sabia que era da grei dos sapos” (ROSA, 2009, p. 75); “Lalino Salãthiel **pererecava** ali por perto” (ROSA, 2009, p. 84, grifo nosso). O herói e o animal assumem então características comum, particularmente a de contadores de histórias:

Os sapos coaxavam agora uma estória complicadíssima, de um sapo velho, sapo-rei de todos os sapos, morre do e propondo o testamento à saparia maluca, enquanto que, como todo sapo nobre, ficava assentado, montando guarda ao próprio ventre.

– ‘Quando eu morrer, quem é que fica com os meus filhos?...’

– ‘Eu não... Eu não! Eu não!... Eu não!...’

(Pausa, para o sapo velho soltar as últimas bolhas, na água de emulsão.)

– ‘Quando eu morrer, quem é que fica com a minha mulher?’

– ‘É eu! É eu! É eu! É eu! É eu!’ ... (...)

E os sapos agora se interpelam e se respondem, com alternâncias estranhas, mas em unanimidade atordoante:

– Chico? – Nhô!? – Você vai? – Vou!

– Chico? – Nhô! – Cê vai? — Vou!... (...)

E, no brejo – friíssimo e em festa – os sapos continuavam a exultar. (ROSA, 2009, p. 91-92)

Essa historinha é contada no momento em que Lalino faz as pazes com a Maria Rita e ganha o respeito do Major, seus sucessos sendo o resultado de sua capacidade a

contar histórias. Em outras partes do conto rosiano, os humanos aparecem animalizados. Por exemplo, enquanto Eulálio conta suas histórias “a turma está anzolada. Alargam as ventas, para se caber, rebebem as palavras” (ROSA, 2009, p. 63) ou quando ele avisa o Major que este está sendo traído: “ele está de palavras dadas com os ‘marimbondos’” (ROSA, 2009, p. 79). Assim, a animalização do homem em *Sagarana* é usada para realçar qualidades positivas da personagem animalizada, como no caso de Lalino Salãthiel, mas também para sublinhar o quão bestial o ser humano pode ser.

Durante a excursão do autor no Sertão em 1952, seguindo uma boiada, ele anotou em cadernetas tudo o que via e ouvia. Essas cadernetas foram publicadas em 2011 sob o título de *A boiada* e podem também ser consultadas nos arquivos do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Foram analisadas por Mônica Meyer no livro *Ser-Tão: a natureza em Guimarães Rosa*: “Em *Boiada* há uma percepção intensa da natureza que se projeta em imagens, cores, luzes, cheiros e sons. (...) Guimarães Rosa anota o que viu, ouviu, cheirou, apalpou e provou durante a travessia” (MEYER, 2008, p. 30). *Sagarana* foi escrito seis anos antes dessa excursão, mas em 1945, João Guimarães Rosa já havia feito outra jornada pelas veredas e campos gerais mineiros para conseguir informações e vivências que poderia usar em seus livros: “O que salta aos olhos, nas pastas e cadernos, é seu interesse especial pela cultura sertaneja e, no interior dela, o gosto indisfarçado por bois e vaqueiros, manifestado nos registros e anotações de suas andanças por Minas Gerais em 1945 e 1952” (ROSA, 2011, p. 189). Em “O burrinho pedrês”, o autor descreve assim uma briga de bois:

O pantaneiro mascarado, de embornal branco e quatrólhos, nasceu, há três anos, na campina sem cercas. Não tem marca de ferro, não perdeu a virilidade, e faz menos de seis meses que enxergou gente pela primeira vez. Por isso, pensa que tem direito a mais espaço. Anda à roda e ataca, espetando o touro sertanejo, que encurva o arcabouço de bisonte, franjando um leque de dobras no cachaço, e resolve mudar de vizinhança. Devagar, teimoso, força o caminho, como sabem fazer boamente os bois: põe todo o peso do corpo na frente e nas pontas das hastes, e abre bem o compasso das patas dianteiras, enterradas até aos garrões no chão mole, sustentando a conquista de cada centímetro. O boieco china se espanta, e trepa na garupa do franqueiro, que foge, tentando mergulhar na massa. Um de cernelha corcovada, boi sanga sapiranga, se irrita com os grampos que lhe arpoam a barriga, e golpeia com a anca, aos recuões. A vaca bruxa contra-esbarra passa avante o choque, calcando o focinho no toutiço do mocho. (...) E pululam, entrechocados, emaranhados, os cornos — longos, curtos, rombos, achatados, pontudos como estiletos, arqueados, pendentes, pandos, com uma duas três curvaturas, formando ângulos de todos os graus com os

eixos das frentes, mesmo retorcidos para trás que nem chavelhos, mesmo espetados para diante como presas de elefante, mas, no mais, erguidos: em meia-lua, em esgalhos de cacto, em barras de cruz, em braços de âncora, em crossas de candelabro, em forquilhas de pau morto, em puãs de caranguejo, em ornatos de satanás, em liras sem cordas — tudo estralejando que nem um fim de queimada, quando há moitas de taboca fina fazendo ilhas no capinzal. (ROSA, 2009, p. 15-16)

Há uma enumeração dos diferentes tipos de bois, cada um com suas características próprias, assim como uma lista de adjetivos para falar da variedade de cornos que existe, mostrando a simpatia do autor por esses animais. Em “Duelo”, cada cavalo usado por Cassiano Gomes em sua perseguição é descrito pela cor de seu pelo: “besta douradilha”, “um ruço-picaço quatrolho e quatralvo”, “um alazão de crineira negrusca”, “o cavalo baio-calçado”. Essas descrições representam um desafio para a tradução, é necessário encontrar termos que poderiam ser usados em francês para se referir a esses animais e que soem tão poéticos como soam em português, criando esse estranhamento prazeroso do qual falamos anteriormente.

Em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, as transformações de Nhô Augusto acompanham as mudanças do clima e das estações. Assim, enquanto estava morando num sítio no Sertão, foi reconhecido por Tião da Thereza que lhe contou notícias tristes de sua filha e de Quim Recadeiro. O encontro deixa Nhô Augusto triste e desanimado. Mas, ao sentir chegar a época das chuvas, ele sente voltar a vontade de viver:

com o calor dos dias aumentando, e os dias cada vez maiores, e o João-de-barro construindo casa nova, e as sementinhas, que hibernavam na poeira, esperando na poeira, em misteriosas incubações. Nhô Augusto agora tinha muita fome e muito sono. O trabalho entusiasmava e era leve. Não tinha precisão de enxotar as tristezas. Não pensava nada... E as mariposas e os cupins-de-asas vinham voar ao redor da lamparina... Círculo rodeando a lua cheia, sem se encostar... E começaram os cantos. Primeiro, os sapos: — “Sapo na seca coaxando, chuva beirando”, mãe Quitéria!... — Apareceu uma jia na horta, e pererecas dentro de casa, pelas paredes... E os escorpiões e as minhocas pulavam no terreiro, perseguidos pela correição das lava-pés, em préstitos atarefados e compridos... No céu sul, houve nuvens maiores, mais escuras. Aí, o peixe-frito pegou a cantar de noite. A casca de lua, de bico para baixo, “despejando”... Um vento frio, no fim do calor do dia... Na orilha do atoleiro, a saracura fêmea gritou, pedindo três potes, três potes, três potes para apanhar água... Choveu. (ROSA, 2009, p. 253)

Nesse trecho, podemos ouvir os sons emitidos pelos sapos, do peixe-frito e da saracura, ver os cupins-de-asas, os escorpiões, as minhocas, as formigas, a jia se

movimentarem, sentir o vento, o calor, e finalmente a chuva. Mais tarde, depois da visita de Joãozinho Bem-Bem e de um inverno duro, com muitas chuvas, Nhô Augusto se depara com uma paisagem diferente:

saiu para o terreiro e desconheceu o mundo: um sol, talqualzinho a bola de enxofre do fundo do pote, marin hava céu acima, num azul de água sem praias, com luz jogada de um para o outro lado, e um desperdício de verdes cá em baixo — a manhã mais bonita que ele já pudera ver. (ROSA, 2009, p. 261).

O sol e o céu são representados com cores e formas, realçando a formosura do Sertão, permitindo que o protagonista se abra para a beleza do mundo, podendo ouvir o riso das maitacas “verdinhas, grulhantes, gralhantes, incapazes de acertarem as vozes na disciplina de um coro” e ver o “grupo verde-azulado” das maracanãs. Depois vêm os periquitos “de guinchos timpânicos”, “um casal de papagaios ciumentos” que brigam e discutem e os “tuins de cabecinhas amarelas, que não levam nada a sério, e que choveram nos pés de mamão e fizeram recreio, aos pares, sem sustar o alarido – rrrl-rrril!rrrl-rrril!...” (ROSA, 2009, p. 261). A tradução precisa recriar a força geopoética que emana do texto rosiano uma vez que é a revelação deste mundo colorido e sonoro que surpreende Nhô Augusto e o leva a querer ir embora, mudar a sua vida, evoluir na sua busca do céu.

Nos contos rosianos, a natureza é também associada ao *eros*. Representar a mulher como uma flor, ou a flor como uma mulher, é comum na literatura na forma de metáforas, alegorias, comparações. Em “Sarapalha”, Argemiro lembra de Prima Luiza, por quem estava apaixonado, ao associar a cor da flor com um vestido que ela vestia no segundo encontro: “A erva-mãe-boia derrama cachos floridos, no meio das folhas em corações. Muitas flores. Azuis... Foi num vestido azul que ele a viu pela segunda vez, no terço de São Sebastião...” (ROSA, 2009, p. 107).

Em “São Marcos”, o narrador finge que vai caçar para ir no mato admirar a paisagem, a vida natural das plantas e dos bichos. Ele nomeia os pássaros, as árvores que vê e faz uma descrição erotizada do lugar: os epidendros, masculinos, tem “longos labelos”, “esticando línguas de ametista” enquanto as imbaúbas são “Depuradas, esguias, femininas, sempre suportando o cipó-braçadeira, que lhes galga o corpo em espirais constrictas” E a imagem se termina “Pelos frinchas, entre festões e franças, descortino, lá em baixo, as águas das Três-Águas”. (ROSA, 2009, p. 179). Mais tarde, o narrador confirma:

Tudo aqui manda pecar e peca — desde a cigana-do-mato e a mucuna, cipós libidinosos, de flores poliandras, até os cogumelos cinzentos, de aspirações mui terrenas, e a erótica catuaba, cujas folhas, por mais amarrotadas que sejam, sempre voltam, brucas, a se retesar. Vou indo, vou indo, porque tenho pressa, mas ainda hei de mandar levantar aqui uma estatueta e um altar a Pan (ROSA, 2009, p. 180).

Assim, ao despertar os sentidos do narrador, nesse caso, a natureza o leva a desejar o amor carnal. A natureza é sempre representada de forma poética em *Sagarana*, despertando os sentidos do leitor, ensinando, levando a pensar sobre a vida, sobre o amor. O ser humano pode entrar em comunhão com a natureza, mas ela pode também ser belicosa, ameaçadora, levar à doença e à morte. Meyer escreve, assim, que para “Guimarães Rosa, a busca da transcendência e da espiritualidade passa necessariamente pela aproximação e intimidade com o mundo natural – viagem dos caminhos que estimula a viagem das ideias” (MEYER, 2008, p. 207). Nos contos rosianos, as personagens da geopoiesia que têm esse vínculo especial com a fauna e flora sertaneja são enriquecidos por esse contato, como Tiãozinho, Nhô Augusto, Argemiro.

3.2 A doença e a morte no Sertão

A doença e a morte são temas recorrentes da literatura, sob diversas formas. Em *Sagarana*, é como se as pessoas tivessem aprendido a conviver com elas. Em quase todos os contos da coletânea, há menções a problemas de saúde mais ou menos graves, muitas vezes naturalizados pela população e cercados de superstição. No conto “Sarapalha”, cujo primeiro título era “Sezão”, “na terra bonita onde mora a maleita” (ROSA, 2009, p. 94), as pessoas que não morreram foram embora. Como a natureza, a doença é humanizada e é descrita ora como uma assassina, ora como uma mulher sedutora. Assim, “a danada” se movimenta devagar, mas de forma segura, e é capaz de dizimar um vilarejo inteiro:

Ela veio de longe, do São Francisco. Um dia, tomou caminho, entrou na boca aberta do Pará, e pegou a subir. Cada ano avançava um punhado de léguas, mais perto, mais perto, pertinho, fazendo medo no povo, porque era sezão da brava — da “tremedeira que não desamontava” — matando muita gente. (ROSA, 2009, p. 93).

Mas nos delírios de Primo Ribeiro e nas palavras do doutor, que tentou em vão salvar os moradores do lugar, ela se mostra atraente:

A moça que eu estou vendo agora é uma só, Primo... Olha!... É bonita, muito bonita. É a sezão. Mas não quero... Bem que o doutor, quando

pegou a febre e estava variando, disse... você lembra?... disse que a maleita era uma mulher de muita lindeza, que morava de-noite nesses brejos, e na hora da gente tremer era quem vinha... e ninguém não via que era ela quem estava mesmo beijando a gente... (ROSA, 2009, p. 104).

Esse feminino serve de consolo, ajudando a esquecer outros males da vida, como a partida da esposa com um boiadeiro de passagem. Ao traduzir essa fala, é importante usar termos femininos para falar da doença e manter a comparação.

Quando todo mundo resolveu ir embora, por conta da doença, Primo Ribeiro e Primo Argemiro resolveram ficar no Vau da Sarapalha e esperar o fim. Ao sentir que o momento estava chegando, Primo Ribeiro aceitou a morte como uma libertação dos sofrimentos tanto físicos como emocionais. Mas não esperava a confissão de Primo Argemiro. Este sentiu que não podia morrer sem dizer ao seu primo que amava também Prima Luiza. Apesar de ele ter guardado seus sentimentos para si e nunca ter tentado seduzi-la, Primo Ribeiro viu isso como uma traição e o manda embora. O conto sugere apenas a morte dos dois primos, sem mostrar o momento exato em que acontece, e sim os eventos que a precedem. O trágico do conto resulta, então, do isolamento em que os dois primos se encontram no fim, amenizado pelo acolhimento da natureza no caso de Primo Argemiro.

No conto “Minha gente”, José Malvino, ao ver uma cruz, descreve um caso antigo que mostra o isolamento sofrido por pessoas acometidas de doenças contagiosas, quando não tem um bom sistema de saúde. Um varioloso teve febre quando estava passando no lugar. Uma mulher velha, que já havia se curado da doença e estava imunizada, cuidou dele. Mas ele sentia falta de ver gente e pediu para ser enterrado perto da estrada “onde o povo passasse, onde houvesse sempre gente a passar...” (ROSA, 2009, p. 139). Nesse caso ainda, a anedota mostra o isolamento em que se encontrava o doente nesses locais afastados da cidade.

No conto “Duelo”, a doença desempenha um papel especial. De fato, os dois personagens principais sofrem de um problema de saúde. Turíbio Todo tem um papo descrito pelo narrador como “bilobado e pouco móvel – para cima, para baixo, para os lados – e não o escandaloso ‘papo de bola, quando anda, pede esmola’” (ROSA, 2009, p. 109). Na época, acreditava-se que o papo era causado pelo barbeiro, o inseto transmissor da doença de Chagas, como pode ser visto neste trecho: “ninguém nasce papudo nem arranja papo por gosto: ele resulta das tentativas que o grande percevejo do

mato faz para se tornar um animal doméstico nas cafuas de beira-rio” (ROSA, 2009, p. 109). Eugênio Goulart explica que

[a] doença de Chagas é uma enfermidade infecciosa causada pelo protozoário *Trypanosoma cruzi*, sendo transmitida pelo triatoma, um percevejo popularmente conhecido como barbeiro. Já o bócio é uma doença carencial determinada pela falta de iodo, que era muito comum nas regiões interioranas. (GOULART, 2011, p. 86)

Assim, sabemos hoje que o papo do qual sofria Turíbio Todo e muitos moradores da região era o resultado de uma carência que, graças às políticas sanitárias, se rareficou.

O mal de Cassiano Gomes era mais grave, sofria do coração. Foi expulso do exército “por causa de más válvulas e maus orifícios cardíacos” (ROSA, 2009, p. 123) e seu estado piorou por conta da perseguição. Quem cuidou dele e anunciou que ia morrer foi o boticário. A notícia, na hora, não abalou o homem que afirmou: “Bom, está direito. Saúde é de Deus, seu Raymundo” (ROSA, 2009, p. 123). Resolveu juntar todo seu dinheiro, se despedir da mãe e ir atrás do Turíbio Todo para terminar o que havia começado. Mas, seu estado de saúde piorando: estava “com a barriga de hidrópico e a respiração difícil de um cachorro veadeiro que volta da caça” (ROSA, 2009, p. 123), teve que parar no Mosquito, um quilombo onde os moradores eram “gente miúda, amarelenta ou amaleitada, esmolambada, escabreada” (ROSA, 2009, p. 124). Encontrou Vinte-e-Um, que havia perdido dois filhos e o terceiro, recém-nascido, estava doente, e “por míngua de recursos, quase a morrer” (ROSA, 2009, p. 126). O episódio escancara a falta de meios dos quilombolas para lutar contra as doenças:

Tem [doutor] sim, mas em-antes não tivesse, meu Deus!... Como é que eu, que não sou dono de nada desta vida, hei de poder pagar seu doutor-médico a trinta mil réis a légua, p’ra ele querer vir até cá?!... Já mandei buscar receita-de-informação, e, o resto do cobrinho que o senhor me deu, eu gastei tudo nas mezinhas de botica... (ROSA, 2009, p. 126)

Assim, o doutor que está em outra localidade, deve se deslocar para tratar os moradores do Mosquito e isso tem um custo. Ora, se pagar o doutor, não sobra recursos para comprar os remédios. Essa é ainda a realidade de muita gente no Brasil e no mundo. Cassiano, que sabe que vai morrer, dá o dinheiro para permitir que o bebê seja salvo. Em agradecimento por salvar a vida da criança, Vinte-e-Um resolve tirar a vida de Turíbio Todo. A estratégia do seleiro papudo consistia em cansar Cassiano Gomes até ele morrer

e deu certo. Só não contava com o fato que a doença iria levá-lo a conhecer aquele que, por conta de sua generosidade, tomaria a decisão de vingá-lo e matar o seu adversário.

“Conversa de bois” é o conto em que acontecem as mortes mais trágicas da coletânea. De fato, o pai de Tiãozinho morreu depois de ficar muito doente sem que ninguém saiba de que mal padecia, somente que era “cego e entravado” e sofria muito. A irmãzinha do Juruminho, em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, parece sofrer do mesmo mal: “reza por uma irmãzinha que eu tenho, que sofre de doença com muitas dores e vive na cama entrevada” (ROSA, 2009, p. 259). O Juruminho demonstra carinho por ela, ao contrário do Agenor Soronho que joga o corpo do pai de Tiãozinho no carro sem nenhum cuidado. Tiãozinho e sua mãe ficaram dependendo do Agenor depois que o pai adoeceu. O menino ficou sem proteção e era maltratado pelo carreiro. A história de outro menino guia mostra que o caso de Tiãozinho não era uma exceção: o Didico da Extrema tinha apenas dez anos e trabalhava muito. Um dia, sentiu dificuldade para respirar e engolir, mas ninguém acreditou que fosse sério. Mandaram-no carrear sozinho um carro pequeno, mas ele nunca chegou ao destino. Foi encontrado morto.

A doença afeta também os animais, geralmente transmitida por insetos, como Jiló, o cachorro de Primo Ribeiro e Primo Argemiro, em “Sarapalha”, que é descrito como morrinhento, e também os bois em “O burrinho pedrês”:

– Foi que a gente tinha ido por longe, muito longe mesmo, no fundo do sertão, lá para trás dos Goiás... Era porque por todo lugar tinha dado peste, e criação de chifre andava vasqueira, como nunca em antes. Pegamos uma boiada das carepas: só bicho mazelento e feioso: bom quase que nenhum, muito pouco marruás taludo, tudo com focinho seco, gabarro, com carrapatos de todo tamanho, cheios de bernês e bicheiras, e com cada carne esponjosa de frieira entre as unhas, que era isto:....!... (ROSA, 2009, p. 48)

De fato, não havia médicos para a população, quanto menos para os animais que criavam.

Em “Corpo fechado”, a doença matou também o valentão Dêjo, que morreu de erisipela, uma doença infecciosa da pele causada por uma bactéria, e Camilo Matias, da turma de Targino, sucumbiu ao mal-de-lázaro, a lepre.

Nos contos rosianos, além de mortes por doença, pode-se destacar a violência entre os homens que leva também à morte, por vingança ou por lutas de poder, principalmente. Assim, em “Duelo”, Turíbio Todo, que morreu pela garrucha de Vinte-e-Um, como já foi mencionado, mata o irmão de Cassiano Gomes por engano. Esse

primeiro assassinato que desencadeou o conflito entre os dois homens era para se vingar da traição de Dona Silivana, sua esposa, com o soldado.

A violência, no conto, não se limita apenas aos dois adversários, e a natureza parece contribuir a produzir essa atmosfera de confronto:

Garruchas há que sozinhas disparam. E é muito fácil arranjar-se uma cruz para as sepulturas de beira de estrada, porque a bananeira-do-campo tem os galhos horizontais, em ângulos retos com o tronco, simétricos, se continuando dos lados, e é só ir cortando, todos, com exclusão de dois. E... quê? O tatu-peba não desenterra os mortos? Claro que não. Quem esvazia as covas é o tatu-rabo-mole. O outro, para que iria ele precisar disso, se já vem do fundo do chão, em galerias sinuosas de bom subterrâneo? Come tudo lá mesmo, e vai arrastando ossadas para longe, enquanto prolonga seu caminho torto, de cuidadoso sapador. (ROSA, 2009, p. 111)

As árvores em forma de cruz ajudam para sepultar os mortos. Os tatus se alimentam dos restos humanos, ou desenterrando os corpos, ou os devorando no próprio túmulo. Neste trecho, há um toque de humor na maneira como é descrita a violência que ocorre na região, a fauna e a flora participam da criação desse ambiente. A tradução precisa manter esse espírito, conservando o tom, o registro e as imagens.

No porto da balsa, nas margens do rio Paraopeba, tiros são trocados, mas há outra pessoa além de Turíbio Todo e Cassiano Gomes a atirar. Depois de uma noite mal dormida, Cassiano Gomes é abordado por um homem alto e forte, com uma foice na mão. Quer saber se foram pagos por Elias Ruivo para eliminá-lo. A disputa que opõe Cassiano a Turíbio parece ser apenas mais uma nessa região.

Em “Minha gente”, Alexandre é também um marido traído. Ao descobrir a deslealdade da esposa, resolve matar Bento Porfírio:

Alexandre, o marido, de calças arregaçadas. Só as calças arregaçadas, os pés enormes, descalços na lama... Um ramo verde-maçã, a se agitar, em rendilha... Daí, a foice, na mão do Alexandre... O Alexandre, primeiro de cara fechada, depois com um ar de palerma... A foice, com sangue, ficou no chão. A água ensanguentada... O Alexandre vai indo embora. Já gastou a raiva. O morto não se vê. Está no fundo. (ROSA, 2009, p. 148).

O narrador é testemunho dessa morte e fica chocado. Mas a comoção é ainda maior quando percebe o pouco caso que o seu tio faz do falecimento. Gostaria de ver o Alexandre preso pelo que fez, mas o Tio Emílio respondeu: “Para os mortos... sepultura! Para os vivos... escapula!” (ROSA, 2009, p. 149). Mas, percebendo que perdeu dois votos

por conta desse assassinato: o do falecido e o do homicida, ele resolve encontrar e proteger este: “Expliquem bem a ele, que ele vai ficar lá garantido, escondido das autoridades, até a gente arrumar as coisas, os jurados e tal...” (ROSA, 2009, p. 150). O narrador se espanta também com a reação de sua prima, que fica com pena das esposas dos dois homens: “Pororoca! Será que ninguém aqui pensa como eu?!...” (ROSA, 2009, p. 150). É notável, nesse episódio, que os códigos sociais em relação à morte são diferentes para o homem que era da região, mas foi morar na cidade, e para os camponeses. Não convivem com ela da mesma forma no cotidiano.

Em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, a violência é praticada pelos fazendeiros e pelos jagunços entre si e contra o povo. Nhô Augusto entrou numa disputa com o Major Consilva, que manda seus capangas mata-lo. Ele sobrevive graças à mãe preta Quitéria e ao pai preto Serapião, que vão acolhê-lo e cuidar dele como pais. Essa disputa fez outras vítimas, como o Quim Recadeiro, que morre “com mais de vinte balas no corpo” (ROSA, 2009, p. 251) ao ir atrás do Major para vingar o seu chefe que ele acredita ser morto. Os jagunços são uma outra face dessa violência no Sertão. Quando Joãozinho Bem-Bem e sua banda entravam nos vilarejos, o “povo não se mexia, apavorado, com medo de fechar as portas, com medo de ficar na rua, com medo de falar e de ficar calado, com medo de existir” (ROSA, 2009, p. 255). Para Willi Bolle, “a palavra ‘jagunço’ e a instituição da jagunçagem revestem-se, assim, de importância estratégica para se compreender o fenômeno da violência e do crime no Brasil” (BOLLE, 2004, p. 91). De fato, esses exércitos particulares são usados pelos chefes políticos locais para se manter no poder e o povo, sem defesa, sofre com sua violência. O código moral se torna lei para os jagunços. De fato, Joãozinho Bem-Bem afirmou: “Gente minha só mata as mortes que eu mando, e morte que eu mando é só morte legal!” (ROSA, 2009, p. 256). No final do conto, o chefe jagunço declarou que devia vingar a morte de seu companheiro matando um velhinho e pelo menos um de seus filhos, enquanto suas filhas seriam oferecidas aos seus homens.

Em Laginha, o lugar em que acontece a história do conto “Corpo fechado”, há sempre um valentão e vários sub-valentões que impõem suas regras aos moradores do lugar, e até ao poder oficial. De fato, José Boi “tinha escaramuçado, uma vez, um cabo e dois soldados, que não puderam reagir, por serem apenas três” (ROSA, 2009, p. 189). Targino, por sua vez, desafiou a Igreja: “Ele é de uma turma de gente sem-que-fazer, que comeram carne e beberam cachaça na frente da igreja, em sexta-feira da Paixão, só p’ra pirraçar o padre e experimentar a paciência de Deus...” (ROSA, 2009, p. 191). Mas nesse

caso, todos foram castigados, isto é, morreram ou sumiram. Targino acabou morrendo pelas mãos de Manuel Fulô, que o esfaqueou.

A violência animal também é representada nos contos rosianos. Assim, no “Burrinho pedrês”, o zebu Calundú brigou com outro: “ferraram luta sem parar, por bem duas horas, e o Calundú derrubou o outro, quase morto, no desbarrancado” (ROSA, 2009, p. 28). Além disso, matou o seu Vadico. O menino gostava do animal e esse parecia gostar dele também, porque o deixava chegar perto e coçar seu pelo. Seu Vadico foi dar sal ao zebu que lambeu a mão do garoto. Mas, de repente, o animal o derrubou e o matou com uma chifrada. Para o vaqueiro Valô Venâncio, que era cego e não trabalhava mais, um espírito mau havia baixado no boi. Finalmente, o animal foi encontrado na manhã do outro dia “murcho, morto, no meio do curral...” (ROSA, 2009, p. 41).

Outras mortes não foram provocadas pela doença ou pela violência, mas por acidente. É o caso de José Boi, um dos valentões da Laginha, em “Corpo fechado”, que fez uma queda de vinte metros num barranco, “ficou com a cabeleira enterrada no chão e quebrou o pescoço” (ROSA, 2009, p. 189). No conto “O Burrinho pedrês”, pode-se citar a morte dos oito vaqueiros, levados pela corrente na enchente da Fome,

indo córrego abaixo, de costas — porque só as mulheres é que o rio costuma conduzir debruços... O cavalo preto de Benevides não desceu, porque ficou preso, com a cilha enganchada num ramo de pé-de-ingá. Mas o amarelo bragado de Silvino deve de ter dado três rodadas completas, antes de se soverter com o dono, ao jeito de um animal bom. Leofredo, não se achou. Raymundão, também não. Sinoca não pôde descalçar o pé do estribo, e ele e a montada apareceram, assim ligados os dois defuntos, inchados como balões. Zé Grande e Tote, abraçados, engalfinhados, sobraram num poço de vazante, com urubus em volta, aguardando o que escapasse das bocas dos pacamãs. Mas o que navegou mais longe foi Sebastião, que aproou — barca vazia — e ancorou de cabeça, esticado e leve, os cabelos tremulando como fiapos aquáticos, no barro do vau da Silivéria Branca... (ROSA, 2009, p. 57)

As descrições das mortes e dos corpos é bastante crua, sem deixar transparecer tristeza, raiva ou outros sentimentos frequentemente associados à morte. Tem-se, no lugar disso, corpos comparados com uma embarcação ou balões e imagens de cadáveres devorados por pacamãs e urubus.

3.3 O Estado e a Igreja

Sagarana apresenta a relação do povo sertanejo com as instituições oficiais no Sertão, especialmente o Estado e a Igreja. A religião desempenha um papel importante. Em diversos momentos, os ritos e sacramentos da Igreja são mencionados. Em “Duelo”, Cassiano Gomes está muito doente e sente chegar a hora da morte. Ele pede para Timpim chamar um padre para confessar, comungar, receber os santos-óleos e rezar. Timpim, grato porque Cassiano Gomes pagou o médico para cuidar de seu filho doente, menciona que se já não tivesse sido batizado, gostaria que fosse o padrinho. De acordo com o narrador de “Corpo Fechado”, a missa é um evento importante, a única animação do arraial, onde a vida é particularmente monótona:

Agora, aos domingos, só aos domingos, gente como enchente. (...) Vinha povo extraído e exumado de tudo quanto era grotta e biboca, num raio de légua e meia. Tocava o sino, reinava o divino. E, depois da missa, derramava-se pelas duas ruas a balbúrdia sarapintada das comadres, com o cortejo dos homens: olhando muito para as pontas das botinas, assim João-gouveia-sapato-sem-meia, ou de meias e chinelos — mas só os que estavam de purgante (Rosa, 2009, p. 193).

João Guimarães Rosa explicou para Harriet de Onis que a expressão “João-gouveia” é usada em Minas Gerais para falar de pessoas que usam sapatos ou botina sem meias e quem era acometido de alguma doença e tomava purgante usava chinelos com meia. (MARTINS, 2001, p. 287). As pessoas que moram nos arredores do arraial precisam ir até lá para participar da missa. É um momento em que se encontram, convivem. Mas olhar os pés parece ser uma forma de reconhecer quem está doente, talvez para evitá-los.

Em geral, a autoridade da Igreja é respeitada, mas ela se baseia num sentimento de superioridade e no medo. Assim, em “São Marcos”, as pessoas se queixam do padre porque conseguem entender os sermões: “É que a população do Calango-Frito não se edifica com os sermões do novel pároco Padre Geraldo (‘Ara, todo o mundo entende...’) e clama saudades das lengas arengas do defunto Padre Jerônimo, ‘que tinham muito mais latim’...” (ROSA, 2009, p. 177). Na hora do rito, para manter sua posição de força, o padre deve usar uma linguagem difícil, que as pessoas não entendem. Ao tentar se colocar no mesmo nível que o povo, ele perde esse espaço.

Para se impor, a autoridade religiosa usa também o medo e o castigo, como em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, durante o leilão, para acalmar a multidão, o

leiloeiro Tião exclamou “Coisa de igreja tem castigo, não é brinquedo...”. Além disso, em “Corpo Fechado”, os valentões que andavam com Targino pagaram por seus pecados: “Esse-um é maligno e está até excomungado... Ele é de uma turma de gente sem-que-fazer, que comeram carne e beberam cachaça na frente da igreja, em sexta-feira da Paixão, só p’ra pirraçar o padre e experimentar a paciência de Deus...” (ROSA, 2009, p. 191). Foram mortos, adoeceram ou desapareceram.

Por outro lado, Manuel Fulô representa pessoas que, apesar de respeitarem a instituição, não se curvam às suas regras. Todo domingo, ele chegava atrasado à missa, na hora da saída, e adiou o casamento porque o padre se recusava em celebrar o matrimônio de pessoas embriagadas. Em “A volta do marido pródigo”, Tio Laudônio saiu do seminário e passou vinte anos na boêmia. Quanto a Nhô Augusto, sua avó queria que seja padre e lhe ensinou várias rezas, mas ele se tornou um fazendeiro poderoso que não respeitava seus empregados nem sua família.

No entanto, quando perdeu sua posição de poder e quase foi morto, ele é acolhido por um casal pobre que manda buscar um padre, cujos conselhos tiveram muita importância para sua transformação e ele os ouviu com muita deferência. Quando sentia que ia desistir de seu objetivo de ir ao Céu, as lembranças de suas conversas com o padre o ajudavam a continuar sua penitência. Quando resolve andar pelo Sertão rumo ao seu destino, mãe Quitéria pede que fosse acompanhado de um burro: “mãe Quitéria lhe recordou ser o jumento um animalzinho assim meio sagrado, muito misturado às passagens da vida de Jesus” (ROSA, 2009, p. 262). A religião aparece também para dar forças ao velho ameaçado por Joãozinho Bem-Bem, no vilarejo em que acontece o encontro final entre Nhô Augusto e o jagunço. Sabendo que não podia lutar com seu adversário, o velho invoca Deus: “Pois então, satanás, eu chamo a força de Deus p’ra ajudar a minha fraqueza no ferro da tua força maldita!...” (ROSA, 2009, p. 268).

Por outro lado, a Igreja mantém uma relação com as autoridades políticas do lugar. No conto “A volta do marido pródigo”, o Major, assim como o Governo, tinha o apoio do padre, mas temendo perder esse apoio, ele resolveu fazer-lhe uma visita, enviou uma leitoa, se confessou, deu dinheiro para os santos e lhe ofereceu um cargo de inspetor escolar. Apesar de mostrar algum desconforto, pois não teria tempo para exercer essa função, o vigário aceita todos os presentes. Essa cena mostra não só a proximidade entre Igreja e Estado, como a corruptibilidade da instituição religiosa quando esse é o caso.

Sagarana mostra também como a vida política funciona no Sertão. Os contos “Minha gente” e “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo”,

principalmente, tratam desse tema, mostrando as manobras políticas dos fazendeiros e de seus homens para conseguir votos e como isso afeta o povo.

A política é apresentada, nos dois contos, como um jogo de estratégias em busca de alianças e votos. “Minha gente” ocorre em fase de eleição e Tio Emílio “está, em cheio, de corpo, alma e o resto, embrenhado na política” (ROSA, 2009, p. 142). O narrador mostra como a atuação de seu tio consiste em movimentos de oposição e apoios resultando num equilíbrio sutil entre as diversas forças locais, estaduais e federais. Ele se diverte com os nomes dos partidos, inspirados no universo regional e cujo intuito é impressionar o adversário:

Aqui, temos: *João-de-Barro* — que faz a casa — e *Periquito* — que se apodera da casa, no caso em apreço o Governo municipal. No município nº 2, hostilizam-se: *Braúnas* — porque o respectivo chefe é um negociante de pele assaz pigmentada — e *Sucupiras* — por mera antinomia vegetal. Noutro lugar, zumbem: *Marimbondos* versus *Besouros*. E, no município no 3, há *Soca-Fogo*, *Treme-Terra* e *Rompe-Racha* — intitulações terroríferas, com que cada um pretende intimidar os dois outros (ROSA, 2009, p. 142, grifos do autor).

Portanto, os nomes não se referem a nenhuma ideologia ou visão política, econômica ou social de mundo. É antes uma luta territorial, de influência e de poder. Tio Emílio recebe todo tipo de pessoas o dia todo e até de noite, não recusa “trabalho, nem dinheiro, nem nada, a ninguém” (ROSA, 2009, p. 142). O narrador descobre também que as autoridades estaduais atendem os dois grupos opostos intercaladamente, o que faz com que o comandante do destacamento policial tenha sido trocado várias vezes durante os meses que precederam a sua chegada na vila, por exemplo. A mesma situação se repete em “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo”, Lalino afirmando ao Major Anacleto que “o Governo tirou os soldados daqui, porque não quer saber mais da política do senhor, e que só vai mandar outro destacamento porque ele, seu Benigno, pediu, quando foi lá no Belorizonte...” (ROSA, 2009, p. 79).

O narrador de “Minha gente” e a Maria Irma fazem serviços de secretaria para o pai dela, redigindo telegramas e cartas. Por exemplo, Tio Emílio pede para escrever uma carta para Don’Ana do Janjão e seu marido para avisar que trocou imagens numa capela em sua honra. Vai fazer uma festa e os convida para serem os padrinhos das imagens. Pede para elogiar e chamá-los de comadre e compadre Coronel. Apesar de negar num primeiro momento que seja para ganhar votos, o político acaba confessando: “É capaz de

querer fazer com a gente um trato por fora: ela manda o pessoal dela por aqui votar comigo, e eu faço o mesmo com o povinho tenho por lá, no Piau...” (ROSA, 2009, p. 157).

O narrador de “Minha gente” se choca com as diversas manobras eleitorais de seu tio, assim como com sua reação à morte do Bento Porfírio, quando resolve ajudar o assassino para evitar perder um voto, como já mencionamos. Outra vez, o protagonista avisa o seu tio que vai passar o dia na fazenda de seu adversário político, Juca Soares, do partido dos “Periquitos”. Contra todas as expectativas, Tio Emílio se alegra com a notícia. A conversa do narrador com o fazendeiro gira em torno de política, este afirmando que a vitória está garantida. Ao voltar na casa de seu tio, o narrador conta ter dito ao Juca Soares que Tio Emílio estava desanimado e pergunta se não fez mal. A resposta o surpreende:

— Fez muito bem, isto mesmo é que sapo queria! Eles agora vão pensar que é verdade, e vão amolecer um pouco... Estou desanimado, qual nada!... Mas você costurou certo. E agora é que tudo está mesmo bom, pois se o Juca Futrica contou prosa é porque as coisas para ele estão ruins... Você me rendeu um servição, meu sobrinho. (ROSA, 2009, p. 161)

Portanto, mesmo sem querer, o narrador participou das artimanhas eleitoreiras de seu tio. No fim, o partido “João-de-Barro” ganha as eleições. No entanto, Tio Emílio que precisou gastar muito dinheiro para isso e terá que fazer um acordo com seus adversários, com a condição de ser o chefe.

Em “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo”, o Major Anacleto que disputava as eleições com Seu Benigno, principalmente, mas também com os “marimbondos”. Seguindo os conselhos do irmão e do filho, ele recrutou Lalino Salãthiel. Este correu atrás de informações para descobrir quem apoiava o Major e percebeu que não estava indo bem:

Mas, agora, tenho muita coisa p’ra lhe avisar, que o senhor ainda não sabe... Olhe aqui: todo-o-mundo no Papagaio vai trair o senhor, no dia da eleição. Seu Benigno andou por lá embromando o povo, convidando o Ananias p’ra ser compadre dele, e o diabo!... Na Boa Vista, também, a coisa está ruim: quem manda mais lá é o Cesário, e ele está de palavras dadas com os “marimbondos”. Lá na beira do Pará, seu Benigno está atijando uma briga do seu Antenor com seu Martinho, por causa das divisas das fazendas... Todos dois, mesmo sendo primos do senhor, como são, o senhor vai deixar eu dizer que eles são uns safados, que estão virando casaca p’ra o lado de seu Benigno, porque ele é quem entende mais de demandas aqui, e promete ajudar a um, p’ra depois ir prometer a mesma coisa ao outro... Seu Benigno não tem sossegado! E é só espalhando por aí que seu Major já não é como de em-antes, que

nem aguenta mais rédea a cavalo, que não pode com uma gata p'lo rabo... Que até o Governo tirou os soldados daqui, porque não quer saber mais da política do senhor, e que só vai mandar outro destacamento porque ele, seu Benigno, pediu, quando foi lá no Belorizonte... Seu Benigno faz isso tudo sorrateiro. E, olhe aqui, seu Major: ele não sai da casa do Vigário... Confessa e comunga todo dia, com a família toda... E anda falando também que o senhor tem pouca religião, que está virando maçom... Está aí, seu Major. Por deus-do-céu, como isto tudo que eu lhe contei é a verdade!... (ROSA, 2009, p. 79)

Neste trecho, percebe-se que a busca de votos pelos adversários do Major os levava a enganar e mentir. Do seu lado, Lalino vai manobrar para conseguir reverter uma a uma as ações dos adversários do Major. Para isso, ele não hesitou em se aproximar do filho do Benigno para manipulá-lo, conseguir informações e levá-lo a se envolver com a filha mais nova do Cesário, com o objetivo de criar uma briga entre as duas famílias e conseguir seu voto. Assustou os moradores do Papagaio, “dando notícia de que vem aí um tenente com dez praças... Só o senhor vendo, aquele povinho ficou zaranza! As mulheres chorando, rezando, o diabo!... Depois sosseguei todos, e eles prometeram ficar com o senhor, direitinho, p’ra votar e tudo!...” (ROSA, 2009, p. 82). Resolveu a briga entre seu Antenor com seu Martinho inventando leis e impostos para para dissuadi-los de procurar a justiça: “Falei que agora tinha uma nova lei, que, em caso de demandas dessas, tinha de vir um batalhão todo de gente do Governo, p’ra remedirem tudo... E o pagamento saía do bolso de quem perdesse...” (ROSA, 2009, p. 83). Também criou uma nova disputa entre seu Martinho e o pai de seu Benigno, ao cortar o arrame que separava os pastos dos fazendeiros.

O Major Anocleta tinha capangas a seu serviço, cujo papel era proteger ele e seus homens e impressionar os adversários. Assim, Estevão foi designado para escoltar o Lalino. Ele já foi “atirador de lei” e levava a sério seus deveres, não rindo nunca. Lalino pediu proteção também para mostrar ao povo que era cabo eleitoral do Major e devia ser respeitado. Além disso, pôde provocar os espanhóis, visto que, sabendo que ele trabalhava para o Major Anacleto, não podiam atacá-lo. Lalino, em seguida, explicou ao Major que os espanhóis não podiam votar por serem estrangeiros, sabendo que se tornariam inúteis para o político. Portanto, ao aproximar-se do Major, Lalino conseguia um meio de isolar o Ramiro e recuperar a esposa.

A violência associada à política é mais evidente em “Sarapalha”, quando o Primo Argemiro lembrou o tempo em que o doutor se despediu dos moradores do vau e encorajando todo mundo a ir embora para fugir da doença: “Foi no tempo da eleição de

seu Major Vilhena... Tiroteio com três mortes...” (ROSA, 2009, p. 99). Em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, as pessoas sofrem pela violência imposta pelos Majores e seus capangas. Por exemplo, Quim Recadeiro morreu para vingar o Augusto Estevês, acreditando que fora assassinado pelos homens do Major Consilva. Ademais, os jagunços, sob as ordens de Joãozinho Bem-Bem, constituem um exército particular a serviço dos potentados locais, aliados ou opositores do Governo, lutando entre si (BOLLE, 2004, p. 91). Assim, o bando vai de uma luta à outra:

Livrei meu compadre Nicolau Cardoso, bom homem... E agora vou ajuntar o resto do meu pessoal, porque tive recado de que a política se apostemou, do lado de lá das divisas, e estou indo de rota batida para o Pilão Arcado, que o meu amigo Franquilim de Albuquerque é capaz de precisar de mim... (ROSA, 2009, p. 256)

E nos povoados que atravessa, os moradores ficam apavorados “com medo de fechar as portas, com medo de ficar na rua, com medo de falar e de ficar calado, com medo de existir” (ROSA, 2009, p. 255). Assim, o sistema jagunço faz parte da organização política local e o povo é a primeira vítima desta.

3.4 As relações dos homens com as mulheres no Sertão

Os contos rosianos retratam ambientes bastante masculinos: de coronéis, fazendeiros, jagunços, soldados. O feminino é, geralmente, visto através dos olhos dos homens. Assim, ela é principalmente representada como um objeto de disputa entre dois, ou até mais, homens. No “Burrinho pedrês”, a rixa entre Badú e Silvino começou porque Badú, recém-chegado na Fazenda, tomou a namorada de Silvino e está de casamento marcado com ela. Francolim estava persuadido que Silvino queria se vingar do Badú, mas Raymundo afirmou que tinha outra noiva na terra dele com a qual estava pensando em casar. Até o final do conto, a dúvida persiste sobre as intenções de Silvino em relação ao Badú, criando uma tensão. Tudo o que se sabe sobre a mulher em questão é que é bonita, mas meio caolha, e que não gosta mais de Silvino. Em “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo”, o protagonista abandona a sua esposa, a linda Maria Rita, deixando o lugar livre para o espanhol, Ramiro:

Um mês depois, Maria Rita ainda vivia chorando, em casa. Três meses passados, Maria Rita estava morando com o espanhol. E todo-o-mundo dizia que ela tinha feito muito bem, e os que diferiam dessa opinião não eram indivíduos desinteressados. E diziam também que o marido era um canalha, que tinha vendido a mulher. E que o

Ramiro espanhol era um homem de bem, porque estava protegendo a abandonada, evitando que ela caísse na má-vida. (ROSA, 2009, p. 70)

A mulher, portanto, depende do homem para viver e sobreviver. Ficar sozinha não é uma opção. No caso de Maria Rita, ela ama o Lalino, mas como este a abandonou, ela não tem escolha, a não ser morar com o Ramiro, senão corre o risco de “cair na má-vida”. Também afirma ao seu Oscar que ficou com o espanhol como forma de castigar o marido, mas que nunca deixou de amá-lo. Ao voltar, Lalino criou estratégias para se reconciliar com a esposa e fazer com que ela volte com ele. Também se aproximou do Major Anocleto, que mandou, no fim, expulsar os espanhóis.

Em “Sarapalha”, Prima Luísa casou com Primo Ribeiro. O casamento durou três anos, até que ela fuja com um boiadeiro que estava de passagem na fazenda durante três dias. Ao sentir a chegada da morte, primo Ribeiro se permite lembrar da esposa. Confessa que chorou escondido quando ela foi embora e que não foi atrás do casal porque não conseguiria matar a traidora. Todas as informações sobre Prima Luísa vêm das lembranças de Primo Argemiro. Ele a descreve como bonita e misteriosa: “Morena, os olhos muito pretos... Tão bonita! ... Os cabelos muito pretos... (...) Esquisita, sim que ela era... De riso alegrinho mas de olhar duro...” (ROSA, 2009, p. 101). Ele afirma também que tem “olhos grandes escuros e meio de-quina, como os de uma suaçupara...” e “a boquinha vermelha, como flor de suinã...” (ROSA, 2009, p. 102), características de uma mulher sensual. Todas essas descrições são feitas por Primo Argemiro na forma de discurso indireto livre. Assim, ao traduzir essas falas, é preciso manter as marcas sintáticas e a pontuação que mostram que são pensamentos do protagonista.

Primeiro Ribeiro confunde sua própria história com um conto popular e pede para o Argemiro contá-lo. Na estória, a moça-bonita fugiu com um moço-bonito que era, na verdade, o capeta. A canoa na qual o casal fugiu sumia numa curva do rio e ninguém sabe como a moça reagiu ao descobrir que o moço-bonito era o diabo. Ao associar a estória da moça-bonita à fuga da prima Luísa, dá-se a entender que ela também foi enganada pelo boiadeiro, o único a saber lidar com mulheres, de acordo com Primo Argemiro. No entanto, a Luísa, com seu olhar duro e sua aparência de mulher sedutora, como o próprio Argemiro dos Anjos a descreve, pode não ser essa mulher frágil e influenciável, manipulada pelo homem. Em nenhum momento, sabe-se como Prima Luísa se sentia, o que ela pensava de sua vida com Primo Ribeiro, se ela era feliz ou não. Assim, pode ter tomado a decisão de fugir por amor ou por vontade de ser livre.

Em “Duelo”, a disputa entre os dois protagonistas começou porque Turíbio Todo pegou a esposa o traindo com o Cassiano Gomes. Ele resolve então vingar-se, mas mata o irmão do Cassiano por erro. Nunca pensou em matar a esposa porque “era um cavalheiro, incapaz da covardia de maltratar uma senhora” (ROSA, 2009, p. 111). Por quatro vezes, Dona Silivana é descrita “com grandes olhos bonitos, de cabra tonta”, dando a impressão que ela não é tão atraente e que a disputa entre os dois homens é antes uma questão de honra e não de amor. Aliás, durante a perseguição, ela continuou a se encontrar com os dois. Os pensamentos e vontades de Dona Silivana nunca são dados ao leitor. Ela aconselhou ao Turíbio Todo esconder-se até o Cassiano Gomes se acalmar e esquecer da briga. Por outro lado, ela avisou ao Cassiano Gomes que o seu marido pretendia esperar que morra do coração e depois que tinha ido para São Paulo. Parecia estar mais apegada a seu amante, mas quando este morreu, ela mandou uma carta a seu marido, “agora carinhosa, o invocava para o lar” (ROSA, 2009, p. 127). Assim, a postura dela parece ambígua, talvez sendo pelas mesmas razões que a Maria Rita, por ser arriscado uma mulher ficar sozinha no sertão.

Esse perigo vivido pela mulher é bem apresentado no conto “Corpo fechado”, no qual o valentão Targino anunciou a Manuel Fulô que passaria um dia com a sua noiva, que depois poderiam casar, como se nada fosse. A Maria das Dor era bonita, de acordo com o doutor: “Era uma rapariguinha risonha e redonda, peituda como uma perdiz. Bonita mesmo, e diversa, com sua pele muito clara e os olhos cor de chuchu” (ROSA, 2009, p. 196). Quanto ao noivo, ele a descreveu como “sacudidona, boazinha e trabalhadeira” (ROSA, 2009, p. 196). O narrador acreditava que deviam lutar contra o valentão para salvar a noiva do Manuel Fulô, mas este sabia que não tinha essa força, nem tempo para montar um estratagema. No arraial, todo mundo parecia dar o caso por vencido. Sentiam pena do casal, mas não havia o que fazer. O melhor era deixar acontecer e esquecer que aconteceu. Finalmente, Manuel Fulô, com o intuito de salvar a sua noiva do valentão, aceitou entregar para o pedreiro Antonico das Pedras ou Antonico das Águas, a sua querida mula Beija-Flor. Em troca, o homem com alma de pajé fechou o seu corpo contra as armas de fogo. Portanto, apenas um feitiço foi capaz de garantir que a moça estivesse a salvo.

No conto “Conversa de bois”, depois que o pai de Tiãozinho adoeceu, a sua mãe, nova e bonita, ficou dependendo do Agenor Soronho. Nesse caso, o ponto de vista é do menino guia, que está furioso por ver sua mãe e o carreiro juntos enquanto o pai está sofrendo. Além disso, ela o manda obedecer ao homem porque ele sustenta a casa. Nesse

caso, não se sabe como a mulher está se sentindo de verdade. Tanto é possível que esteja apenas aceitando a situação para sobreviver quanto pode realmente gostar dele. Não há indícios no texto dos seus sentimentos.

Em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, Dona Diônora é a esposa de Augusto Estevês. Ela o amou durante um tempo, casou com ele contra a opinião da própria família. Mas ele a maltratou e ela encontrou Ovídio, com quem ela resolveu fugir, levando a filha. O nome Ovídio remete ao poeta romano que escreveu “A arte de amar”. Quando se acreditava que Nhô Augusto estava morto, Tiãozinho da Thereza o encontrou e deu as notícias de todas as pessoas que lhe eram próximas. Ele ficou sabendo, então, que “Dona Dionóra, continuava amigada com seu Ovídio, muito de-bem os dois, com tenção até em casamento de igreja, por pensarem que ela estava desimpedida de marido” (ROSA, 2009, p. 251). Assim, Dona Dionóra aparece com uma mulher corajosa que primeiro casou por amor, mesmo que a decisão se revelou estar errada, e depois fugiu com outro homem, sabendo que corria o risco de ser morta por vingança de seu marido, conhecendo finalmente o amor verdadeiro. A filha de Nhô Augusto e Dona Dionóra, por sua vez, foi seduzida por um homem que a levou, de acordo com o Tiãozinho da Thereza. Nesse caso, novamente, apenas sabemos que ela foi embora com esse homem e que ninguém sabe onde está. Como partiu sem casar, o boiadeiro afirma que ela caiu na vida, mas talvez esteja vivendo feliz. No fim do conto, Joãozinho Bem-Bem quer vingar um de seus homens que foi baleado por trás, o que ele considera ser uma traição. Ele ameaça o pai do homem responsável pela morte, um velhinho, de matar um de seus filhos e dar suas filhas a seus homens: “E as moças... Para mim não quero nenhuma, que mulher não me enfraquece: as mocinhas são para os meus homens...” (ROSA, 2009, p. 267). A mulher é vista, nesse caso, como uma moeda de troca ou uma recompensa, ou a responsável pela fraqueza do homem.

Em “Minha gente”, duas mulheres aparecem de forma diferentes das demais. Maria Irma, a filha de Tio Emílio, e sua amiga Armanda estudaram, falam outras línguas, gostam de ler. O narrador se sentia apaixonado pela Maria Irma, já namoraram no passado e ela ainda a achava atraente:

Maria Irma, não deixa de ser bastante bonita. Em outros tempos, fomos namorados. Desta vez me recebeu com ar de desconfiança. Mas é alarmantemente simpática. Principalmente graciosa. A própria pessoa da graça. Graciosíssima. O perfil é assim meio romano: camafeu em cornalina... Depois, cintura fina, abrangível; corpo triangular de princesinha egípcia... Mas a sua maior beleza está nos olhos: olhos

grandes pretíssimos, de fenda ampla e um tanto oblíqua, e electromagnéticos rasgados quase até às tēmporas, um infinitesimalzinho irregulares; lindos! Tão lindos, que só podem ser os tais olhos Ásia-na-América de uma pernambucana — pelo menos de uma filha de pernambucanos, quando na de meia ascendência chegada do Recife... (ROSA, 2009, p. 143)

No início, ele achou que, por ser mulher, ele precisava falar de coisas corriqueiras com ela e ela o deixou falar, até que o surpreenda com duas ou três respostas que o fizeram perceber o seu erro. A partir desse momento, começou um jogo de sedução entre os dois, no qual ele declarava seu amor e ela afirmava não acreditar nele. Armanda era amiga da Maria Irma e noiva do Ramiro, mas não queria marcar a data do casamento. O narrador acreditava que Ramiro estava apaixonado por Maria Irma, e ela por ele, mas sua prima negava. No entanto, ela o incitou a conhecer Armanda, afirmando que ele gostaria dela e descrevendo-a como bonita, desembaraçada, independente e moderna. Falou que montava a cavalo e dirigia automóvel. No final do conto, eles se encontraram pela primeira vez. A impressão inicial foi negativa: “Armanda tinha uma expressão severa, e foi muito inóspito o seu olhar. Quase uma zanga”, mas logo em seguida, mudou completamente: “Era Armanda, a de maravilhosa boca e olhos esplêndidos” (ROSA, 2009, p. 166). O narrador esqueceu imediatamente a Maria Irma, declarou amar a Armanda antes mesmo de conhecê-la e ela afirmou que casaria com ele. Maria Irma e Ramiro puderam, assim, unir-se. No mesmo conto, há também Don’Ana, apresentada como uma “mulher-homem, que manda e desmanda, amansa cavalos, fuma cachimbo, anda armada de garrucha” (ROSA, 2009, p. 156)

Assim, nos contos rosianos, a mulher é sempre vista pelo olhar de um homem. A mulher escolhida pelo casamento é geralmente descrita como bonita, mesmo quando têm algum defeito físico, como a noiva de Badú que é caolha. Ela é frequentemente alvo de disputa entre homens, e brinca com isso. Contudo, é frágil e precisa de proteção masculina. Os casos de Maria Irma, Armanda, Don’Ana, e até de Prima Luísa ou Dona Dionóra, mostram, porém, que a mulher está ganhando mais independência e escolhendo seu destino. Além disso, ao mostrar claramente que o olhar sobre a mulher vem de um homem, João Guimarães Rosa permite duvidar desse ponto de vista e questioná-lo.

3.5 As crenças e saberes do povo sertanejo

O que o ser humano não entende e precisa enfrentar, ele tenta explicar, às vezes pela ciência, outras vezes pela religião ou outras crenças diversas. Os moradores do vau da Sarapalha, ao ver as pessoas adoecerem e morrerem, acreditaram ser por causa da água ou das frutas. O doutor, que sabia tudo sobre os mosquitos, “conhecia as raças lá deles, de olhos fechados, só pela toada da cantiga”, tentou provar que eles eram os culpados. Mas só acreditaram nele quando ele fez a demonstração do que afirmava: “Comeu goiaba, comeu melancia da beira do rio, bebeu água do Pará, e não teve nada... (...) Depois dormiu sem cortinado, com janela aberta... Apanhou a intermitente; mas o povo ficou acreditando...” (ROSA, 2009, p. 98). Este trecho mostra a importância da experiência no processo de aprendizagem do povo do interior mineiro. Não é porque não acreditam na ciência, mas o médico não tem essa autoridade natural que faz com que seja escutado e seguido só por explicar. Ele precisa demonstrar a veracidade do que afirma.

No fim, entender as causas das doenças não permitiu salvar os habitantes da região e o doutor teve que reconhecer seu fracasso: “Não adianta tomar remédio, porque o mosquito torna a picar... Todos têm de se mudar daqui...” (ROSA, 2009, p. 99). Apesar de conseguir explicar a causa da doença, e até oferecer um remédio para tratá-la, ele teve que se dar por vencido: a natureza foi mais forte. A situação descrita neste trecho mostra de forma cômica os limites da razão e da ciência. A tradução deve manter esse tom humorístico.

A desconfiança da população em relação à medicina mostrada em “Sarapalha” pode ser encontrada também no conto “Corpo fechado”:

Ele vive desencaminhando o povo de ir se consultar com o senhor. Dizendo que o doutor-médico não cura nada, que ele sara os outros muito mais em-conta, baratinho... Ele quer plantar mato na sua roça e frigar ovo no seu fogão! O senhor não vê? Ele não faz receita no papel, só porque não conhece os simplices, e acho que não sabe escrever, e isso que nem o boticário não aviava nenhuns-nada... Mas benze, trata de tudo, e aconselha que a gente não deve de tomar remédio de botica, que deve de tomar é só *cordial*... (ROSA, 2009, p. 203-204, grifos do autor).

Esses episódios mostram, portanto, a chegada dos médicos no interior do país, assim como a reação da população e dos curandeiros a essa presença de fora. Os doutores não podem impor seus conhecimentos, eles precisam convencer as pessoas que eles estão certos e que vieram para melhorar a situação sanitária da região.

Em “São Marcos”, o tema principal é a superstição. O narrador, morador de Calango-Frito, não acreditava em feiticeiros e ria de todos que acreditavam, apesar dele mesmo ter muitas outras crenças, listadas no início do conto, afirmando finalmente: “só hoje é que realizo que eu era assim o pior-de-todos” (ROSA, 2009, p. 168). Diante da falta de dinheiro para comprar remédio, os conterrâneos do narrador tinham apenas suas crenças para se livrar de seus males. Assim, Saturnino Pingapinga tinha um “mal-de-engasgo”, nome popular de uma doença que se caracteriza pela dificuldade de deglutir os alimentos. Para poder curar, ele guardava a receita no bolso.

Uma lavadeira sentiu repentinamente uma forte dor no pé, sem que tenha nenhuma marca de picada ou ferida. Nenhum remédio fazia efeito. Ela lembrou ter brigado com a Cesária velha e mandou alguém se desculpar por ela. Sarou na mesma hora: “Porque a Cesária tornou a tirar fora a agulha do pé do calunga de cera, que tinha feito, aos pouquinhos, em sete voltas de meia-noite” (ROSA, 2009, p. 169).

Até as crianças fazem feitiços: se revoltaram contra o professor: esconderam uma lata com folhas de bamburral e água embaixo da cama dele. O professor adoeceu e quase morreu, não fosse o cheiro da mistura que denunciou o estratagema (ROSA, 2009, p. 169). Esses exemplos mostram tanto o abandono da população em relação à políticas sanitárias quanto a necessidade de recorrer a crenças supernaturais para preencher o vazio, mas, também, o poder da crença na luta contra a doença.

O narrador zombava dos feiticeiros e curandeiros do povoado, principalmente do João Mangolô

velho de-guerra, voluntário do mato nos tempos do Paraguai, remanescente do “ano da fumaça”, liturgista ilegal e orixá-pai de todos os metapsíquicos por-perto, da serra e da grotta, e mestre em artes de despacho, atraso, telequinese, vidro moído, vuduísmo, amarramento e desamarração. (ROSA, 2009, p. 169).

Até que um dia, durante um de seus passeios no mato das Três Águas, ficou cego de repente depois que João Mangolô amarrou uma tira de pano preto nos olhos do retrato. Na hora que tirou, o narrador voltou a ver. Achou bom se reconciliar com o pajé e deu uma nota de dez mil-réis em sinal de paz: “você viu que não arranja nada contra mim, porque eu tenho anjo bom, santo bom e reza-brava... Em todo o caso, mais serve não termos briga...” (ROSA, 2009, p. 188). Junto com a oração de São Marcos, uma reza poderosa, ainda mais quando é recitada à “à meia-noite, com um prato-fundo cheio de cachaça e uma faca nova em folha, que a gente espeta em tábua de mesa” (ROSA, 2009, p. 173), esses elementos mágicos representam ritos populares, transmitidos oralmente,

que permitem se defender contra as forças adversas misteriosas, como a má-sorte ou dores e doenças inexplicadas.

Em “Minha gente”, o narrador descobriu os saberes populares graças ao analfabeto José Malvino. Isso incluía as crenças, como os lugares mal-assombrados que atravessavam o Sertão a caminho da Fazenda do Tio Emílio, e também

todo pau-d’óleo; todas as cruzes; todos os pontos onde os levadores de defunto, por qualquer causa, fizeram estância, depondo o esquife no chão; todas as encruzilhadas — mas somente à meia-noite; todos os caminhos: na quaresma— com os lobisomens e as mulas-sem-cabeça, e o *cramondongue*, que um carro-de-bois que roda à disparada, sem precisar de boi nenhum para puxar. (ROSA, 2009, p. 139-140, grifos do autor)

Entretanto, ele aprendeu também a ver o mundo de forma diferente. Por exemplo, ao ver os caracará, ele se maravilhou diante de sua beleza. José Malvino observou que como eles não prestavam, ele não podia achá-los bonitos: “o senhor não vê que ele bica também o umbigo de bezerro novo, e mata o coitadinho” (ROSA, 2009, p. 135). Mostrou os anus, afirmando que esses, sim, faziam a limpeza dos bois corretamente, comendo os carrapatos. São conhecimentos que permitem ao narrador ver as coisas sob uma nova perspectiva. Ele aprende com a experiência do vaqueiro. Em outro momento, o José Malvino, só de ver um rastro deixado por um boi, descobriu que o animal se desviou do rebanho e entrou no Cerrado, sabia dizer até a velocidade que andava e que vinha de longe. Todas as informações foram confirmadas pelo cavaleiro que encontraram um pouco mais longe e que estava à procura do boi.

Esse episódio traz um toque de humor por conta da peça pregada pelo vaqueiro contra campeiros para brincar com eles. José Malvino explicou que era uma brincadeira comum entre vaqueiros, que consistia em atizar a raiva de marimbondos e sair correndo, deixando os outros cavaleiros serem ferroados e jogados para cima pelos cavalos irritados. Apesar de estarem zangados por conta da brincadeira, eles mostraram solidariedade com o vaqueiro ao ajudá-lo a procurar o boi perdido. Afirmaram que pregariam outra peça mais tarde para se vingarem.

As crenças são, portanto, uma outra forma de explicar o mundo e um remédio para o povo, para enfrentar as provas que se apresentam ao longo da vida. Além disso, a experiência e a observação são fontes importantes de conhecimentos.

CAPÍTULO 4

**TRADUÇÃO COMENTADA DE
“A HORA E A VEZ DE AUGUSTO MATRAGA”
E “SARAPALHA”**

4.1 Processo tradutório de “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “Sarapalha”

A primeira etapa dessa pesquisa consistiu em verter para o francês três contos da coletânea *Sagarana*, de João Guimarães Rosa: “Sarapalha”, e “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “Duelo”, traduzidos nessa ordem. O objetivo deste capítulo é apresentar a tradução completa dos contos “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “Sarapalha”. Colocaremos a tradução de “Duelo” em anexo. Além de ser o primeiro texto rosiano a ter sido traduzido, “A hora e a vez de Augusto Matraga” é um dos mais estudados. Para a tradução, ele comporta diversos elementos interessantes de serem analisados, como os provérbios e as descrições da natureza sertaneja. No que diz respeito a “Sarapalha”, dois aspectos se destacam: a humanização da natureza e da doença e a oralidade do texto.

Pretende-se, neste capítulo, mostrar como foi ao longo do texto o processo tradutório que levou à reflexão crítica feita nessa tese. De fato, o tradutor não traduz palavras ou frases, mas antes um discurso, levando-se em consideração o contexto da obra em seu conjunto, o lugar e a época em que é escrita, assim como o lugar e a época em que é lida. Procura-se evidenciar, aqui, o processo de leitura do conto, a sua tradução e as pesquisas que ajudaram a tomar decisões no momento de traduzir. As notas de rodapé são usadas aqui não de forma acadêmica, mas se baseiam em práticas comuns no setor editorial. Têm como intuito explicitar os pontos que foram objeto de dúvidas, assim como trazer uma leitura que, apesar de pessoal, se apoiou em textos de diversos críticos literários sobre a obra rosiana. Dessa forma, um diálogo se estabelece entre o texto do escritor mineiro, seus críticos, o texto traduzido e os leitores dessa tradução.

Não há uma metodologia única para traduzir textos literários, mas é sempre o resultado de várias etapas de leitura, escrita, revisão e reescritas. Nesse caso, foi realizada uma primeira tradução de maneira bruta, procurando principalmente entender de forma precisa as palavras e expressões que não eram conhecidas. Já na primeira revisão, prestou-se atenção à sonoridade, à construção frásica, às características de composição do texto original, tentando-se recriar essas características na língua francesa. No entanto, ao recriar inovações sintáticas em francês, o resultado não ficava como esperado, não soava bem. De fato, as regras sintáticas em francês e em português e a forma como são transgredidas são diferentes. O que funciona numa língua pode não funcionar na outra. O desafio era, portanto, achar uma forma de inovar na sintaxe respeitando as especificidades de cada língua. No que diz respeito ao léxico, as principais questões de tradução eram os nomes próprios, os itens culturais, como a fauna ou a flora, mas também as comidas, as

vestimentas, as moradias cujas características são típicas da região. Além disso, o autor empregou palavras de origem tupi ou de línguas africanas, por exemplo, que mantivemos na tradução toda vez que o significado podia ser deduzido com a ajuda do contexto.

Dessa forma, a tradução começou a ser lapidada. Para auxiliar nesse processo, lemos obras críticas sobre o autor, sobre o conto, as correspondências do autor com seus tradutores, assim como as entrevistas que o João Guimarães Rosa deu e nas quais ele explicita o seu processo criativo, mas também seus pensamentos sobre linguagem, literatura, cultura e questões essenciais como a vida, a morte, o amor, a condição humana.

Finalmente, prestou-se maior atenção ao ritmo, à sonoridade, às metáforas criadas pelo autor. Recriou-se os recursos poéticos empregados pelo autor como rimas internas, aliterações, paralelismos. Quando havia formas sentenciosas, provérbios e ditados, procurou-se formas existentes em francês, similares pelo significado e pela forma. Adaptávamos essas formas ou as recriávamos para remeter ao universo sertanejo, como João Guimarães Rosa fazia em seus textos. Fizemos tentativas, modificamos quando não soavam de forma satisfatória. As traduções a seguir são o resultado das decisões tomadas leitura após leitura e das reflexões que foram feitas a partir destas.

4.2 Tradução comentada de “A hora e a vez de Augusto Matraga”

« *Je suis pauvre, pauvre, pauvre
je me barre, je me barre*

.....
Je suis riche, riche, riche, je me barre d'ici !.. »¹⁰
(*Chanson populaire ancienne.*)

« *Le crapaud saut' pas pour faire l'beau,
mais pourtant parce qu'il le faut.* »¹¹
(*Proverbe paysan*)

¹⁰ Essa cantiga teria sua origem numa cantiga da Europa Nórdica e chegou ao Brasil passando pela França. Há várias versões dessa música, mas em francês, achei apenas essa: “Pauvre, pauvre que je suis / Qui va, qui vient dans tous pays / (...) / Riche, riche que je suis / Qui va, qui vient dans tous pays” (DU MERSAN, Théophile Marion. **Chansons et rondes enfantines**. Paris: J. Vermot, 1859). Disponível em: <https://tinyurl.com/5xjuhn7b>. Acesso em 04/01/2023. Como na versão francesa encontrada, o verso “Qui va, qui vient dans tous pays” é o mesmo para o pobre e o rico, optei por uma tradução mais próxima da versão brasileira. “Je me barre” é uma forma mais coloquial que “je m’em vais”, mas optei por essa forma, por causa do ritmo e da sonoridade.

¹¹ Na versão rosiana desse provérbio, “Sapo não pula por boniteza, mas porém por precisão”, há um paralelismo criado com a repetição da estrutura “por + substantivo”, assim como o uso conjunto de duas palavras que têm o mesmo sentido, o que é redundante. Há também a corruptela da palavra “precisão” com o deslocamento da letra r. Na tradução, optou-se por não manter o paralelismo por questões sintáticas próprias da língua francesa. No entanto, mantivemos a redundância ao empregar juntos “mais” e “pourtant”. Além disso, usamos apócofes que reforçam a oralidade do provérbio. Além disso, a aliteração em /p/ e /b/ e a assonância em /o/ contribuem para dar ritmo.

L'heure et le tour d'Augusto Maltraque

Maltraque¹² n'est pas Maltraque, il n'est rien. Maltraque est Estêves. Augusto Estêves¹³, fils du Colonel Afonso Estêves, des Pindaibas et du Sac-d'Embira. Ou Nhô Augusto - l'homme - en cette nuit de neuvaine, dans une vente aux enchères derrière l'église, dans le patelin de la Vierge-Notre-Dame-des-Douleurs du Cours du Murici¹⁴.

Procession entrée, prière terminée. Et la vente aux enchères se déroula vite et s'acheva, sans émotion, car les braves gens s'en allèrent, presque tous d'un coup.

Mais le crieur était resté sous la tente, mangeant un cône d'amandes et se raclant la gorge enrouée, bloqué par une foule engnôlée¹⁵ de fin de fête.

¹² De acordo com Adélia Bezerra de Meneses (2007, p. 72-73), o nome Matraga é um nome rico que pode ser analisado de diversas formas. Primeiramente, pode remeter à “matraca”, isto é, um instrumento feito com tabuinhas de madeira usado nas cerimônias da Semana Santa para produzir barulho, semelhante ao som dos tiros. Mas, também pode se referir à palavra árabe *matraq* ou *mītraq* que significa “porrete”. Pode ainda lembrar a palavra francesa *matras* que designa tanto o “virote” quanto o “matraz”, em português, um vaso alquímico: “Matraga é o espaço de um grande processo de transformação, em que se realiza o *opus* – a “obra”, a experiência alquímica em que a matéria se transforma de algo reles, ou vil, em “ouro” – em algo precioso” (MENESES, 2007, p. 73). Além disso, Matraga se opõe a Joãozinho Bem-Bem. Ma-traga traz o mal no nome, apesar de representar o bem na sua luta contra o Joãozinho Bem-Bem, que tem o “bem” repetido duas vezes no nome, mas encarnaria o mal, sendo chamado de “satanás” pelo velho homem do vilarejo onde Nhô Augusto se torna Augusto Matraga. Finalmente, de acordo com Valente, “*Matraga* evoca a palavra grega *tragos*, isto é ‘bode’, da qual o termo ‘tragédia’ é supostamente derivado” (VALENTE, 2011, p. 106, grifos do autor). Assim, “Matraga” é o único antropônimo que optei por traduzir por ser uma criação própria do autor, o objetivo sendo deixar o nome tão sugestivo quanto no original.

¹³ De acordo com Paula Passarelli, “Augusto Esteves, nome e sobrenome, marcam um homem rico, de posses, com uma individuação, com o poder de um autoritário” (PASSARELLI, 2002, p. 3). De fato, Augusto vem do latim *augustus*, que significa “reverente, elevado, majestoso”. A raiz *aug* também deu origem à palavra *auctoritas*, que significa “autoridade”. Esteves, por sua vez, é um antropônimo derivado de “esteva”, que é o guidão do arado. Enquanto o personagem responde ao nome de Augusto Estêves, ele está no auge de sua força, tem poder e riquezas. Augusto é bem transparente em francês, o equivalente sendo “Auguste”, e não precisa, portanto, ser traduzido para ser sugestivo. Deixar o nome em português permite ancorar a história no Brasil. Ao perder tudo, ele se torna Nhô Augusto. Nhô é uma forma de tratamento, derivada de senhor, passando por sinhô. É uma forma reduzida (aferética) que teve origem no período colonial quando os escravos se referiam aos Senhores de Engenho. Após esse período, em Minas Gerais, foi adotado como forma de vocativo. Assim, esse título se refere a uma realidade própria do Brasil e optei por não traduzir, assim como os outros títulos que aparecem no conto.

¹⁴ Em relação aos topônimos, traduzi os que eram sugestivos pelo sentido e deixei como no original ou adaptei a grafia quando era mais expressivo pela sonoridade ou pelo significante, assim como o preconizou o autor na sua correspondência com seus tradutores.

¹⁵ “Encachaçada” é um brasileirismo que significa “embriagado com cachaça”. Optou-se por traduzir como “engnôlée”, gnôle designando uma aguardente, geralmente preparado de forma artesanal.

Et, au premier rang, serrées contre le petit comptoir, bien éclairées par les bougies de demi-oranges, les deux femmes-de-vie trouvaient à tout une gaieté énorme, parce qu'elles étaient deux et donc très disputées, tout-le-monde¹⁶ voulant être avec elles.

De la beauté, elles n'en avaient pas¹⁷ : Angélica était noire et plus ou moins éclopée, et seule l'autre faisait l'affaire. Mais, tout près, pressé contre cette autre, un paysan à la figure romantique l'encensait, tout godichon ; ils s'aimaient bien, et pour cela, ce peuple endiablé n'avait - du moins pour le pauvre enamouré - aucune raison d'exister. Et à tout moment, les choses pour lui empiraient, avec la foule qui criait :

— Qui va remporter Cariama¹⁸? Allez, Tian¹⁹ ! Mets Cariama en vente !...

— Mets-la en vente ! Mets-la en vente...

Celle des deux filles qui était blanche et avait le cou fin et les jambes fines, et se fit appeler, immédiatement, Cariama – eut l'air de s'affoler. Le paysan amoureux laissa flancher, de lassitude, le demi-sourire qu'il portait pendu aux lèvres. Et le marchand demandait du bon sens ; mais personne ne voulait l'écouter.

— Je donne cinq mille-réis²⁰ !

— Cariama ! Cariama !

Et alors, soudain, il y eut un mouvement de gens, et Nhô²¹ Augusto, altier, le torse large, en habits de deuil, marchant sur les pieds des autres et les bras en tension, les coudes en angles, balaya le devant de la foule, dévisagea Cariama et lui mit le doigt sur le menton. Après, d'une voix au zénith, il brailla au priseur Tian :

— Cinquante mille-réis !...

Il mit les mains sur la taille, sans montrer son visage au peuple, mais posant pour les applaudissements.

— Nhô Augusto ! Nhô Augusto !

¹⁶ Uma das formas frequentemente empregadas pelo autor para criar novas palavras é o acréscimo de um hífen, permitindo transformar uma expressão em um conceito. Esse mecanismo é mantido na tradução para o francês.

¹⁷ Manteve-se, também, as inversões sintáticas quando era possível, antepondo o objeto direto, por exemplo.

¹⁸ A seriema é uma ave de pernas longas. A palavra seriema é de origem tupi, correspondente a *çariama*, derivando das palavras *çaria* (crista) e *am* (erguida). O nome é grafado de várias maneiras, como *siriema*, *sariama* e *çariama*. Em francês, o nome da ave é *cariama*. Nesse caso, o nome Sariema é uma alcunha e remete à seriema. Assim, ao traduzir o nome, mantem-se a origem tupi da palavra, assim como a referência à ave e a imagem criada.

¹⁹ “Tião” é um hiporístico, isto é, uma forma reduzida de “Sebastião”. Em francês, a forma reduzida de “Sébastien” é “Séb”. No entanto, apliquei a estratégia de adaptar a palavra portuguesa graficamente por achar o nome mais expressivo dessa forma.

²⁰ Mantive o nome da moeda, sendo uma marca da história do país, apenas alterei a grafia.

²¹ Também mantive os títulos, pois se referem a um lugar e uma época em específico, com suas particularidades, que traduções não conseguem transmitir.

Et il insista un ton plus fort²² :

— Cinquante mille-réis, j’ai dit ! Une fois ! Deux fois ! Deux fois – trois fois !

Mais, sur ce, ils poussèrent en arrière l’autre – l’Angélique noire se moquant, sangéne et enjôleuse²³ – qui s’escamota dans l’attroupement, de bras en bras, de tas en tas, attrapée, tripotée, pincée, et caquetante :

— Vierge Marie Purissime ! Ouille²⁴, vous autres !

Et seulement alors, Tian le priseur trouva le courage de s’imposer :

— Du respect, les gars, parce que c’est une vente sainte !...

— Ouh ! Ouh !

— Je fais fi ! Je fais fi de cet hérétique !... Allez vous gratter le dos au mur !... Qui dit affaire d’église dit punition, c’est pas un jeu... Lais’s passer !... Ça fourmille ! Ça fourmille !...²⁵

Quelques-uns voulurent prolonger les huées, mais le propre Nhô Augusto étouffa les moqueries :

— Les cloches et les saints, c’est pas du pagode, bonnes gens ! Je vais dans le juste sens²⁶... Ouvrez, ouvrez, laissez passer Tian !

Alors, surpris, ils lui firent un passage, et le paysan amoureux voulut partir aussi :

— On s’en va, Tomázia, profitons de la pagaille... Et sa voix baissait, humble, parce que pour lui, elle n’était pas Cariama. Il mit trois doigts sur son bras, et elle aurait bien voulu le suivre. Mais Nhô Augusto les sépara, d’une calotte pareille à une planche :

— Ah non, elle part pas !

²² “E insistiu fala mais forte”: essa construção é um exemplo de inovação sintática realizada pelo autor. De fato, ele emprega o substantivo “fala” em vez do verbo “falar” no gerúndio (falando mais forte, mais alto) ou no passado (falou com um tom mais forte/alto). Essa forma mais concisa remete à oralidade. Tentou-se recriar essa forma em francês, usando “ton” em vez de “parole” ou “parler”, por ser mais inteligível.

²³ “senvergonha e dengosa”: recriamos o neologismo “senvergonha”, criado a partir das palavras “sem” e “vergonha”, justapostas. A palavra “dengosa” vem do quimbundo e significa que a pessoa age de forma sedutora, manhosa, astuciosa. Optamos por traduzir o sentido, perdendo a origem africana da palavra e, portanto, o multilinguismo presente na língua portuguesa e valorizado pelo João Guimarães Rosa.

²⁴ O autor emprega onomatopeias com frequência. Além de garantir maior oralidade ao texto, a onomatopeia tem um aspecto ao mesmo tempo sonoro e lúdico. Esses são traços essenciais da geopoésia rosiana. Na tradução para o francês, quando há uma onomatopeia próxima, tanto no plano do som quanto no plano do significado, optamos por traduzir. Por exemplo, “ouille” é uma onomatopeia que pode traduzir eficazmente “ui”.

²⁵ Essa fala do leiloeiro tem muitas expressões idiomáticas com um registro coloquial. Assim, traduzi “Me desprezo” como “Je fais fi” que é uma expressão coloquial para expressar desdenho. A segunda expressão, “vão coçar suas costas em parede” foi traduzido de forma mais literal porque o sentido e o tom ficam claros em francês. A expressão “qui dit... dit” significa que uma coisa leva à outra, é uma consequência esperada. A palavra “enxame” tem como sentido figurado a ideia de multidão. Por isso, traduzi pelo verbo “fourmiller”, construído a partir de outro inseto (fourmi é formiga em francês) e tendo o mesmo sentido.

²⁶ Nhô Augusto afirma: “Vou no certo” para pedir que a multidão respeite Tião. É irônico, pois ele acaba de “comprar” uma mulher, o que não é “certo”.

Et à l'arrière, les quatre gardes du corps²⁷ leur soutien apportèrent :

— T'as un grain²⁸ ! T'as un grain ! Elle part pas !

— Elle est à Nhô Augusto... Nhô Augusto emporte la donzelle ! – criait le peuple, parce que c'était drôle. Et une voix bien entonnée chanta, de là, juste pour chanter :

*Mariquinha est comme la pluie :
bonne, pour ceux qui veulent bien !
Elle vient, c'est toujours gratuit,
Je sais juste pas quand elle vient...*²⁹

Alors la populace acclama, avec discipline et cadence :

— Nhô Augusto emporte Cariama ! Nhô Augusto emporte Cariama !

Le petit paysan jaunait encore. Cariama commença à vouloir pleurer. Mais Nhô Augusto, imposant, cogna le type trois fois au cou :

— Prends ça ! Prends ça ! Et ça !... T'en veux encore ?...

Des faces s'échauffèrent.

— Qu'est-ce qu'y a ? Qu'est-ce qu'y a ?

— Laisse-moi voir !...

— M'pousse pas, connard !

Et l'agitation divisa les gens, parce que la majorité avait raté la scène, appréciant, comme ils le faisaient, un j'te-pique-ta-place qui s'était fait entre un vieux – « Tombe à l'eau, barbado ! » – et le sacristain, dans le quart nord-ouest de la foule. Et aussi, dans le secteur sud, avait éclaté, un peu avant, un malentendu entre un individu à la ceinture débouclée – lept !... lept !...³⁰ – et un autre demandant de l'espace, pour pouvoir faire tourner son bâton.

— Qu'est-ce qu'y a, hein ?... Qu'est-ce qu'y a ?

C'est le petit paysan qui se prenait une torgnole, taloché par les quatre sbires de Nhô Augusto, et poussé dans le dense du peuple, qui voulait aussi le talocher.

²⁷ Nesse caso, também, há uma inversão sintática em português, o sujeito vindo depois do verbo. Em francês, o sujeito vem raramente depois do verbo (apenas no caso de uma pergunta ou para introduzir uma lista). Por isso, preferi colocar o objeto antes do verbo, mantendo a alteração da ordem comum das palavras. Além disso, "atrás" rima com "guarda-costas" e, em francês, "arrière" rima com "apportèrent".

²⁸ A expressão "tem areia" foi traduzida como "t'as un grain". De acordo com Houaiss "areia" tem o sentido figurado de "falta de senso, maluquice". "Avoir un grain" tem esse mesmo sentido e significa, também, "grão", como grão de areia, por exemplo (grain de sable).

²⁹ Ao longo de "A hora e a vez de Augusto Matraga", há doze cantigas ou refrãos. Recriamos os versos, adaptando as rimas e a métrica quando era preciso.

³⁰ O som da onomatopeia empregada pelo autor é sugestivo também em francês. Por isso, optamos por mantê-la como no original.

— Vive Nhô Augusto !

— Amène-toi par ici, à mes côtés ! — et Nhô Augusto tendit le bras à la donzelle, qui arrêta de larmoyer.

— Allons à pied.

Ils passèrent entre les allées et les acclamations des autres qui, comme il n’y avait plus de femmes, ni de bagarres, commencèrent alors à se débander ou à chanter :

« Hé, compère, mon ami, tu t’es ramené... »

Hé, compère, ramène-toi encore un p’tit peu ! »

Nhô Augusto serrait le bras de Cariama, comme quelqu’un qui n’aurait pas eu le temps d’utiliser sur le paysan toutes ses provocations :

— Alors c’est vrai, hein ?... Vous, ma petite dame, vous vouliez rester avec çui-là, hein ?!

— Oui, mais maintenant, c’est toi que j’aime bien... L’autre, je l’ai juste-juste connu...

Ils marchèrent jusqu’à la maison. Mais à la maison du Cul-de-sac du Sans Caleçon, où il y a seulement trois bâtisses – chacune d’entre elles avec un gramophone en marche, au grand cornet à la fenêtre et où les gens sérieux entrent mais ne restent pas.

Là-dessus, cependant, ils traversaient le parvis, et Nhô Augusto s’arrêta, retirant son chapeau et faisant un au nom-du-père, pour saluer la porte de l’église. Mais le lieu était bien éclairé, avec de petites lanternes et beaucoup de lampes à huile, pendues aux arcs de bambou. Et Nhô Augusto regarda la femme.

— Quoi ?!... T’as vu tes gambettes ? Des vrais piliers de pluvier, l’une sèche et l’autre fluette !³¹ Et tu n’es faite que d’os, poisson bouilli sans assaisonnement... une broque pour ma coque, une aberration comme ça ! Va-t-en, poule d’eau ! Disparais !³²

Et, repoussant la donzelle, qui se mit à pleurer les pleurs les plus ressentis de sa vie, Nhô Augusto descendit la pente tout seul – une pente qu’on devait descendre presque en courant, parce qu’elle n’était que cristal et pierre branlante.

Là en bas, il buta contre le camarade qui apportait un message de Dona Dionóra : que Nhô Augusto revienne, ou au moins qu’il fasse un saut jusque-là — chez lui, pour de vrai,

³¹ Em português, Nhô Augusto compara as pernas de Tomázia com as de um “manuel-fonseca”, que rima com “uma fina e outra seca”, a descrição que ele faz em seguida dessas pernas. O manuel-fonseca é um pássaro, provavelmente um “manuelzinho-da-crôa”, cuja tradução em francês é “pluvier”. Para manter a referência ao pássaro e a rima, modifiquei um pouco a frase, acrescentando uma parte.

³² Da mesma forma, mantive as imagens e as rimas que Nhô Augusta emprega para se referir à Tomázia: um “peixe cozido sem tempero” foi traduzido como “poisson bouilli sans assaisonnement”, “capim p’ra mim” como “une broque pour ma coque”, “frango-d’água” como “poule d’eau”.

dans la Rue d'en Haut, — parce qu'il y avait encore beaucoup de préparatifs à finaliser pour le voyage, et elle — la femme, l'épouse — avait une ou deux choses à lui demander...

Mais Nhô Augusto ne laissa même pas au messager le temps de finir de finir³³ :

— Demi-tour, Quim, et donne le message à l'envers³⁴ : moi, j'y vais pas, là-bas³⁵ !... Tu prépares les animaux, pour rentrer demain avec Siá Diónora, plus la petite, au Mont Bleu. Mais, avant ça, tu montes par là, et tu vas prévenir mes hommes qu'aujourd'hui non, j'ai pas besoin d'eux.

Et Quim le Messager courut, avec le message, pendant que Nhô Augusto partait à la recherche d'une lumière quelconque à une porte ouverte, où il y aurait des échauffourées d'hommes, pour entrer au milieu ou les séparer.

C'était fin octobre, d'une année sèche. Un chien épelait, au loin, un même nom, sans aucun sens. Et avançait, en haut de la butte, la languueur de la lune.

Dona Dionóra, qui avait de beaux cheveux et des yeux sérieux, écouta cette réponse, et ne donna pas l'air de ses pensées au pauvre camarade Quim. Mais beaucoup qu'elles étaient à tourner en sens contraires, et à lui tourmenter l'esprit³⁶, et elle était fatiguée, c'est pourquoi peu après, elle eut envie de pleurer. Et même Mimita, qui avait juste dix ans et était déjà au lit, sourit pour dire :

— Ça me plaît, maman, de retourner au Mont Bleu...

Et alors, Dona Dionóra s'essuya les yeux et sourit aussi, sans mot dire. Retourner à l'ermitage, sans la compagnie du mari, elle ne pouvait que s'en réjouir. Si elle était triste, c'était d'être essolée³⁷. Mais c'était quand même bon de sortir du commerce, où tout le monde devait parler de sa détresse et du peu-de-cas, qu'elle ne méritait pas.

³³ Mantive a repetição do verbo “acabar” na sentença “nem deixou o mensageiro acabar de acabar”.

³⁴ O autor usa o verbo “desvirar” para mandar o Quim Recadeiro dar meia-volta e voltar a falar com Dona Dionóra. O autor usa frequentemente o prefixo “des”. Nesse caso, desvirar significa “virar pelo avesso”, o autor muda então o significado da palavra ao usá-la nesse contexto. Optei por traduzir o significado dado pelo autor: “meia-volta”. Mantive a imagem na expressão “dá o recado pelo avesso”.

³⁵ A dupla referência ao lugar pelo pronome “y” e pelo advérbio “là-bas” é uma marca de oralidade muito frequente em francês. Permite dar mais ênfase ao lugar, como a formulação em português dá ao colocar o “lá” antes do verbo: “eu lá não vou!”

³⁶ Nesse parágrafo também, mantive as inovações tanto lexicais quanto sintáticas.

³⁷ A palavra “desseulé” é um neologismo que significa “abandonar”. O prefixo “des”, nesse caso, tem como efeito de aumentar o sentido original da palavra “deixar”. Em francês, existe a palavra “délaisser”, formada como a palavra portuguesa e com o sentido de “abandonar”, assim como a palavra “esseulé”, mas são de um registro mais rebuscado. Por isso, optei por usar uma forma arcaica da palavra “esseulé”, escrita com o. De fato, os arcaísmos são um dos elementos usados pelo autor para recriar sua linguagem poética.

Et elle connaissait et craignait les accès de colère de Nhô Augusto. Dur, fou et sans retenue, comme une grande bête sauvage. Et, à la maison, toujours refermé sur lui-même. Même la petite, il ne s'y intéressait pas. Elle, Dionóra, il l'aimait bien, parfois ; sa bouche, ses chairs. C'est tout. Sinon, toujours avec ses hommes de main, avec des femmes égarées, avec ce qu'il y avait de pire. À la fazenda — au Sac-d'Embira, aux Pindaíbas, ou à l'ermitage du Mont Bleu — il avait d'autres plaisirs, d'autres femmes, le jeu du truc³⁸ et les chasses. Et sans effet demeuraient les prières et les promesses, avec lesquelles elle prétendait le ramener, au moins, jusque dans un demi-droit chemin.

C'était comme ça depuis tout petit, une enfance désaxée et débridée³⁹, de fils unique au père panouillon. Et elle, Dionóra, avait été fautive d'avoir contrarié et défié toute la famille, pour se marier.

Maintenant, avec la mort du Coronel Afonso, tout avait empiré, encore plus. Sans même y penser. Plus écervelé, effréné et sans règle devenait Nhô Augusto. Et avec des dettes énormes, la politique du côté qui perd, un manque de crédit, les terres à la débandade, les fazendas mises en gage, et le tout source d'angoisse pour la suite, sans portes, comme un mur blanc.

Dionóra l'avait aimé trois ans, deux ans elle les avait laissés au doute, et l'avait supporté le reste du temps. Maintenant, toutefois, un autre était apparu. Non, rien que l'idée lui faisait peur... Pour elle et pour sa fille... Une peur immense.

Si elle y allait, si elle acceptait de partir avec l'autre, Nhô Augusto était capable de la tuer. Pour ça, oui, il était doué. Il tuait, pour de bon, comme il avait réglé son compte à l'homme à la faux, payé pour venger quelque offensé. Mais, qui sait si ce n'était pas mieux de se livrer à la chance, avec la protection de Dieu, si ce n'était pas un péché... Fermer les yeux.

Et l'autre, il était différent ! Il l'aimait, beaucoup... Plus qu'il le disait lui-même, plus qu'il le savait lui-même, à la manière dont on doit aimer. Et il avait une grande force, d'amour silencieux, et une patience chaude, chantée, pour l'appeler par son nom : ...Dionóra... « Dionóra, viens avec moi, viens avec moi et amène la petite, que personne vous séparera de moi !... » C'était bon... Comme un rêve.... Comme un rêve...

³⁸ Esse jogo seria de origem espanhola e seria praticado em diversas regiões da América Latina, assim como em certas regiões francesas.

³⁹ O autor criou um paralelismo ao repetir a estrutura “à + adjetivo” em “uma menina à louca e à larga”. Além disso, os dois adjetivos começam por “l” e terminam por “a” e têm duas sílabas. Recriamos o paralelismo usando dois adjetivos que começam com “d” e terminam com “êe” e têm três sílabas. O significado também é mantido.

Elle s’endormit.

Et, ainsi, l’aube tout juste clairesemée, les deux partirent — Dona Dionóra, sur le cheval sellé, et Mimita, affligée et fragile, hissée au devant de la selle du camarade Quim.

Ils passèrent la nuit au Pau Alto, dans la ferme d’un oncle nerveux, qui grattait la table avec les ongles et ne se lassait pas de bougonner :

— Si c’était moi, si c’était moi... Une fille coûte du sang, une fille est ce qui a le plus de valeur...

— C’est mon sort, mon oncle...

— Le sort n’est jamais d’une seule personne, il est de deux, il est de tous... Le sort naît chaque matin, et est déjà vieux à midi...⁴⁰

— Fautive, je l’ai été, mon oncle...

— Qui ne l’est pas, qui ne l’a pas été ? Beaucoup de fautes commises, ma fille... La mère de Nhô Augusto est morte, quand il était encore petit... Ton beau-père était niais, il était pas fait pour être chef de famille... De père, c’est comme si Nhô Augusto n’en avait pas... Il avait un oncle criminel, de plus d’un mort, qui vivait caché, là au Sac-d’Embira... Celle qui a élevé Nhô Augusto, c’est la grand-mère... Elle voulait que le gamin se fasse curé... Prier, prier, tout le temps, bondieuserie et litanie...

Le matin, avec le lever du soleil, ils reprirent la marche. Et, quand le soleil se fit plus maître de tout, et la poussière plus sèche, Mimita commença à geindre, pour un point de côté, et elle demandait de l’eau. Et, après, avec un sourire un peu triste, elle demandait :

— Pourquoi c’est que papa nous aime pas, maman?⁴¹

Et Quim le Messenger se frappait la tête, encore et encore, avec beaucoup de circonspection sotte, en un assentiment universel.

Mais, au passage de la brèche du Bougre, voilà M’sieur Ovídio⁴² Moura, qui avait entendu parler, sûrement, de ce voyage de retour.

⁴⁰ Mantive na tradução as formas sentenciosas criadas pelo autor, como essa: “Sorte nunca é de um só, é de dois, é de todos... Sorte nasce cada manhã, e já está velha ao meio-dia...”. No próximo capítulo, abordaremos a questão dos provérbios e outras formas sentenciosas de forma mais aprofundada.

⁴¹ A forma “Pourquoi c’est que...” é uma marca de oralidade que traduz bem a forma portuguesa “por que é que...”

⁴² Ovídio faz referência a um poeta romano que escreveu sobre amor, sedução, exílio e mitologia. Uma de suas obras mais conhecidas é *A arte de amar* (*Ars Amatoria* em latim). É uma série de três livros que explicam para os homens como conquistar o coração das mulheres e como manter a pessoa amada e, para as mulheres, como atrair os homens. De fato, a personagem Ovídio domina a arte de amar e conquista Dona Dionóra, que o segue apesar do medo que sente pelo marido. Optou-se por conservar o nome em português por ser bem transparente, visto que em francês, o nome do poeta romano se fala “Ovide”.

— Dionóra, tu viens avec moi... Ou je pars tout seul dans ce monde, et jamais plus tu dois me voir !

Mais Dona Dionóra fut si prête, que lui-même en fut stupéfait.

— Nhô Augusto est capable de nous tuer, M’sieur Ovídio... Mais je vais avec vous, et j’y reste, tant que Dieu nous protège...

M’sieur Ovídio prit la petite fille des bras de Quim, qui n’avait rien entendu ou compris et se mit à chevaucher loin derrière. Et, quand ils arrivèrent au pilon-d’eau de Mendonça, où il y a un embranchement, et le camarade vit que les autres prenaient le chemin de droite, il pressa le cheval et cria encore, pour les corriger :

— Revenez en arrière, patronne, que le chemin par là est autre !

Mais M’sieur Ovídio se retourna, affirmatif :

— Repars, toi, et dis à ton patron que Siá Dona Dionóra ne veut plus vivre avec lui, et que désormais elle va vivre avec moi, avec le bon vouloir de tous mes parents et avec la bénédiction de Dieu !

Quim le Messenger, au premier pas, leva encore la main au chapeau de paille, saluant :

— Alors d’accord, M’sieur Ovídio... Je fais passer le message...

Il resta figé, essuyant la sueur de ses cheveux, sans se décider. Mais, à la fin de fin, en une trouvaille, il se tendit sur les étriers, et cria :

— Sale type !... Pourvu que le hibou⁴³ trouve un intérêt à ta porte !...

Il éructa, et cracha là-dessus. Et il se dépêcha de revenir, dans un galop fou, jetant de la poussière au vent. Il allait dire à Nhô Augusto que la maison s’écroulait.

Quand arrive le jour où la maison s’effondre – jour qui, avec ou sans tremblement de terre, arrivera à coup sûr, – le propriétaire peut être : dedans ou dehors. Dehors, c’est mieux. Et c’est la seule chose qu’un n’importe-qui ait le pouvoir de faire. Même s’il est dedans, mieux vaut être tout habillé et près de la porte de sortie. Mais Nhô Augusto, non : il était au lit – le pire lieu qui soit pour recevoir une mauvaise surprise.⁴⁴

⁴³ Na literatura e no folclore brasileiros, a coruja simboliza frequentemente a morte. Assim, Quim Recadeiro, ao desejar que “uma coruja ache graça na tua porta!...”, pede a morte de Ovídio Moura. A coruja já era associada à morte no império romano e essa crença é compartilhada em diversas culturas e diversos lugares do mundo. Na tradução dessa superstição, pode-se conservar, portanto, a referência à ave.

⁴⁴ João Guimarães Rosa brinca com a expressão “a casa caiu” que significa que alguém se deu mal em determinada situação. De fato, a vida de Nhô Augusto está preste a mudar, ele vai perder tudo, mas não tem consciência disto e não se preparou. Em francês, essa expressão não existe. A expressão mais próxima a isso é “tout s’effondre”. Perde-se o apelo afetivo que a expressão pode ter sobre o leitor lusófono, mas a imagem criada pelo autor em torno dessa expressão permite entender o quadro em que se encontra o protagonista, sendo uma metáfora do momento. Podemos ver, nesse trecho, que a linguagem usada foge à norma-padrão tanto nas falas das personagens quanto na voz do narrador, com o uso de gírias, regionalismo,

Et le camarade Quim le savait, tant et si bien que c'est en se courbant de peur qu'il est entré. Il avait de la poussière jusque dans la bouche. Il toussa.

— Levez-vous et habillez-vous, mon patron, Nhô Augusto, que j'ai une nouvelle assez mauvaise, à vous annoncer.

Et il trembla encore, parce que Nhô Augusto se dressait d'un bond et en un temps s'habillait. Ce n'est qu'après avoir mis à sa ceinture le revolver qu'il l'interpela, dent contre dent :

— Raconte tout !

Quim le Messager bégaya ses quelques mots, et parvint encore à ajouter :

—... J'aurais pu me rebiffer, mais c'était une affaire d'honneur dont le sang est rien que pour le maître, et j'ai pensé que vous pourriez ne pas aimer...

— Tu as agi dans les règles, et c'est fait ! Appelle mes hommes !⁴⁵

Avant peu, pourtant, Quim revenait, avec une nouvelle désolation : les molosses ne venaient pas... Ils voulaient plus rester avec Nhô Augusto... Le Major Consilva les avait enrôlés, un puis un autre, les quatre, comme hommes de main, en payant bien. Ils ne venaient pas, tout bonnement. Le plus méritant, la forte tête, avait même envoyé dire, manquant de respect :

— Dis à Nhô Augusto que le soleil au zénith, c'est de l'argent !... Qu'il paye ce qu'il nous doit... Et qu'il l'envoie par un porteur muet, vu que nous pouvons pas écouter la prose d'un autre, vu que M'sieur le Major a dit qu'il veut pas.⁴⁶

— Coup de vache !... Rien que par bravade... Où c'est qu'ils sont ?

— Ils transbahutent, à la ferme du Major...

— Quelle raclure, ce Major ! Rien que par bravade, parce que c'était l'ennemi de mon père !... J'y vais !

— Ne voyez aucun mal de ma part, patron, Nhô Augusto, mais ils disent tous par ici que vous ne possédez plus rien, que vous avez perdu vos fazendas et richesses, et que vous allez devenir pauvre, de suite... Et ils causent, le Major avec d'autres grands, voulant

expressões coloquiais e construções frásicas recriando uma linguagem oralizada e representando um desafio para a tradução.

⁴⁵ Esse trecho mostra o código moral que rege o comportamento dos homens no Sertão. Quando alguém sofre uma ofensa, a vingança deve ser realizada pela própria pessoa e não por um terceiro. Além disso, Dona Dionóra e Ovídio Moura são considerados dignos de morte por causa da traição, como ela mesmo temia anteriormente.

⁴⁶ A fala reproduzida do antigo capenga de Nhô Augusto mostra outras regras desse código moral como o respeito à hierarquia e a fidelidade ao patrão, enquanto esse respeita também seus subordinados, pagando o que lhes é devido. A expressão “sol de cima é dinheiro” mostra, portanto, que para ter poder, é preciso ter dinheiro.

vous avoir par trahison. Ils propagent... — pardonnez ma bouche parce que je dis juste ce qu'il faut — ils disent que vous n'avez jamais respecté la fille des autres, ni les femmes mariées, et encore que vous êtes comme un serpent mauvais, que qui vous voit doit vous tuer par devoir... Je vous raconte au cas où vous ne voudriez pas faciliter. Y faut trouver d'autres bons compagnons, pour pas vous déplacer seul... Moi, non, parce que je suis peureux. Moi, ici, je sers pas à grand chose... Mais, si vous le demandez, je vais aussi avec vous.

Mais Nhô Augusto se mordait, dès le milieu de sa messe, rouge et féroce. Il monta et galopa, tendu en arrière, roi sur la selle, alors que Quim le Messenger entraînait pour dénicher une gorgée d'eau à boire. Comme ça.

De cette façon, presque tout autre paysan, à part Augusto Estêves, par ces deux contretemps, aurait saisi l'arrivée de la malchance, de la guigne, et passerait quelques tours sans jouer, prenant congé dans la vie : voyage, déménagement, ou quoi que ce soit de fadasse, pour attendre la réalisation du dicton : « On a tous nos six mois... »⁴⁷

Mais Nhô Augusto était du cuir pas encore tanné, et pour celui qui ne sort pas, à temps, de sur les rails, même le sifflet du train est de mauvaise augure. En plus, quand quelqu'un doit payer la note, il fonce jusqu'au bout. Et, ainsi, il crut que ce n'était pas le moment pour des pensées modérées.⁴⁸

En lui, mal-et-mal, sous la colère, une idée se résolut d'elle-même : qu'avant d'aller à Mombuca, pour tuer Ovídio et Dionóra, il devait se ruer sur le Major Consilva et ses hommes de main. Sinon, s'il laissait des traces à déceler, il perdrait sa force. Et il partit. S'éleva une poussière fine, en bruine. La route devint droite, pleine de gens prudents. Il arriva à la ferme du Major.

Mais il ne déchevaucha même pas, pas le temps. Du haut de l'escalier, le propriétaire de la maison parla fort, riant hargneux :

— Le temps du bien-bon est fini, chien d'Estevês !...

⁴⁷ Novamente, o trecho mostra poeticamente, com várias metáforas associadas ao jogo e ao lazer, como as decisões tomadas por Nhô Augusto não levam em consideração a realidade de sua situação, a qual Quim Recadeiro tentou explicar detalhadamente, e acabou por levá-lo a seu destino: escapar da morte por pouco. A expressão “Cada um tem seus seis meses...” precede o refrão entonado em seguida pelo protagonista em diversos momentos, para se dar a coragem de continuar: “Cada um tem a sua hora, e há-de chegar a minha vez!”. O título do conto retoma, aliás, esse refrão: “A hora e a vez de Augusto Matraga”.

⁴⁸ O narrador, para descrever o estado de espírito de Nhô Augusto quando descobre que seus homens foram contratados pelo Major Consilva, seu inimigo, emprega metáforas e expressões figuradas vinculadas ao universo sertanejo, como “o couro ainda por curtir”. É interessante observar a menção ao trem, que era um meio de transporte presente no Sertão na época e fazia parte do imaginário local.

Le cheval de Nhô Augusto obéit vers l'avant ; les fers cliquetèrent et firent feu sur le pavement ; et le cavalier, debout sur les étriers, jeta la cravache en l'air, visant la figure du vieux.

Mais le Major cligna tout juste de l'œil et baissa la tête, parce qu'il n'en fallait pas plus, et les hommes de main bondissaient de chaque bord, et n'étaient que jambes et bras.

— Plantez-le, les gars ! Démontez-le !

Les gourdins tombaient sur le cavalier, comme des ruades de matrinxãs⁴⁹ dans les filets. Des bastonnades sur la tête, sur les épaules, sur les cuisses. Nhô Augusto baissa les bras et tomba. Il s'agenouilla encore par terre, voulant s'appuyer sur les mains, mais cela ne lui servit qu'à voir les faces horribles de ses propres molosses, et, parmi eux, le petit paysan mollasse qui aimait la femme-de-vie Cariama.

Et Nhô Augusto ferma les yeux, d'usure, parce qu'il savait que le paysan au front poilu, les cheveux presque dans les yeux, est une race d'homme capable de garder le passé à la maison, dans un endroit frais près du pot, et d'aller chercher dans la rue d'autres petites colères, le tout s'assemblant à la masse-mère de la grande haine, jusqu'à ce que le jour arrive de prendre sa vengeance.⁵⁰

Mais, là, languissante et crachée, raisonna la voix du Major :

— Trainez-le au loin, hors de mes terres... Marquez-le au fer, après tuez-le.

Nhô Augusto se dressa et étendit le bras droit, agrippant l'air de ses cinq doigts :

— Ici tout près, bourreau ! Y a que comme ça, de cette façon, pour subjuguier Nhô Augusto Estevês !

Et, tenu par les mains et les pieds, tordu sous les poings des hommes de main, il hurlait et braillait, et gigotait tant que l'habit se déchiquetait, et le corps semblait vouloir se briser en deux, à la moitié du ventre. Il se dégagea, une fois. Mais d'autres parmi les hommes brandirent les gourdins. Nhô Augusto resta étendu, sur-le-côté, la tête appuyée par terre.

— Apporte de l'eau froide, compagnon !

⁴⁹ O matrinxã é um peixe de água doce que vive em cardumes e é conhecido por ser agressivo. O nome científico do matrinxã-de-São Francisco é "Brycon orthotaenia". A etimologia da palavra "matrinxã" é desconhecida, mas vem provavelmente do tupi. Podemos observar que o escritor alterou a grafia de "matrinxã", usando "ch" no lugar do "x". Optamos por manter a palavra como está no original. O contexto permite entender a comparação dos porretes com os peixes. O multilinguismo presente no texto rosiano, com palavras de origem tupi ou de línguas africanas inseridas no português falado no Brasil, é um traço que procuramos conservar na tradução.

⁵⁰ O narrador usa expressões figuradas para mostrar, dessa vez, como o capiau acumulou os motivos, grandes e pequenos, de odiar Nhô Augusto para poder, finalmente, se vingar. É uma forma original e rebuscada de dizer que a vingança é um prato que se come frio. Por outro lado, as construções frásicas e o léxico remetem ao popular, à linguagem coloquial.

Le petit paysan à la tête poilue chanta, mal-entonné :

Je suis comme le nandou,

J'ai des plumes mais j'vole pas du tout

Les autres commencèrent à s'accroupir.

Mais, quand Nhô Augusto frémit et se mit à soulever la tête, le Major, là de la terrasse, serrant bien les yeux, pour espionner, et s'éventant avec son chapeau, entonna la rengaine :

— Y a plus aucun Nhô Augusto Estêves, des Pindaíbas, mes gars ?!...

Et les sbires, en cœur :

— Non, y en a plus! Y en a pas, non !..

Ils tirèrent et trainèrent Nhô Augusto par le raccourci de la grange du Ravin, qui est devenu un chemin de fléaux et de tourment.

Et, quand ils arrivèrent à la grange du Ravin, au bout d'une lieue, Nhô Augusto ne venait déjà presque que porté, à moitié nu, tout piqué de lame, cassé par les coups et emboué lourdement, de la poussière avec du sang. Ils le poussèrent par terre, et il ne bougea pas d'un pouce.

— C'est ici même, compagnons. Après, y a plus qu'à le jeter là en bas, pour que pas même son âme ne se sauve...

Les jagunços vétérans de la ferme du Major Consilva allumèrent leur cigarette, au repos, à peine intéressés par l'exécution. Mais les quatre qui avaient été les molosses de Nhô Augusto montraient un plus grand enthousiasme, alors que le petit paysan sans front, diligent et content, allait rassembler du bois pour faire du feu.

Et, alors, quand tout était au point, ils embrasèrent le fer avec la marque du bétail du Major — qui était normalement un triangle inscrit dans une circonférence⁵¹ —, et ils l'imprimèrent, en un chuintement, une odeur de brulé et de la fumée, sur la pulpe fessière

⁵¹ Em “Matraga, sua marca”, Walnice Galvão analisa o significado do emblema, “um triângulo inscrito numa circunferência”. Explica que “o significado é claramente cristão” (GALVÃO, 2008, p. 51), apesar desses símbolos estarem presente em outras religiões mono e politeístas que precederam o cristianismo. Assim, o triângulo representando a Santíssima Trindade. De acordo com a Igreja, a Trindade mora na alma da pessoa batizada, o que lhe permite chegar à vida eterna. A circunferência, por sua vez, simboliza “a eternidade, o universo, a divindade, a perfeição” (GALVÃO, 2008, p. 55). Para Galvão, Matraga “saberá transformar sua marca de ignomínia em marca de pertença. Ferrado como rês no quarto traseiro com ferro de ferrar gado, (...) trilhará o duro caminho da penitência e cumprirá em seu destino o sinal numinoso” (GALVÃO, 2008, p. 64).

droite de Nhô Augusto. Mais ils reculèrent tous, en sursaut, parce que Nhô Augusto revécut, en un hurlement et en un bond, effrayants.

— Tiens-le !

Mais déjà il avait atteint le bord du ravin, et il avait sauté dans l'espace. Ça faisait une belle hauteur. Le corps a roulé, là en bas, dans les mottes, disparaissant.

— Par où c'est qu'on passe, pour pouvoir aller voir s'il est mort ?

Mais l'un des hommes de main les plus vieux trouva mieux à dire :

— Dresse une croix ici même, Orósio, pour que la nuit il ne vienne pas tirer tes pieds...

Et ils lui tournèrent le dos, repartant, sous un soleil plus proche et plus grand.

Mais le noir qui habitait à l'entrée du marais, quand il calcula que les autres s'en étaient déjà allés, sortit de son repaire, entre les massettes, et monta les marches de broussaille du pied du ravin. Il s'approcha. Il trouva de la vie au fond du corps si maltraité de l'homme blanc ; il appela la noire, femme du noir qui habitait à l'entrée du marais, et ensemble, ils emmenèrent Nhô Augusto au cabanon des deux, qui était un cabas de terre sèche, sous une touffe d'herbes pourries, mal dressé et à peine visible, au milieu des arbres, comme un nid de maranhões.

Et le noir alla couper des linteaux et des traverses, pour faire une couche, pendant que la noire cherchait un moignon de bougie bénite⁵², pour la poser dans la main de l'homme, au moment du « Dis Jesus avec moi, mon frère »...

Mais, pendant cette attente, par surprise, il se passa que la personne de Nhô Augusto se posa dans ses yeux⁵³, et il gémit :

— Tuez-moi d'un coup, par charité, par les plaies de Notre Seigneur...

Après, il dit des choses dépourvues de sens, à des gens absents, car il peinait de chaleur et devait vraiment délirer.

— Que Dieu me pardonne, — bougonna la noire, — mais cet homme doit être mauvais comme un crotale glaisé dans un trou, parce que dans ses divagations, il fait et les choses arrivent, et ce n'est que rage de tuer et saigner... Et il appelle Dieu, au moment de la forte

⁵² De acordo com o *Dicionário dos símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “o símbolo do fogo **purificador e regenerador** desenvolve-se do Ocidente ao Japão” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 440), notadamente na liturgia católica.

⁵³ Ao dizer que “Nhô Augusto pôs sua pessoa nos olhos”, é como se sua alma tivesse saído de seu corpo, e depois voltado. Assim, ele não só retomou a consciência, ele morreu e voltou à vida, renasceu. Mas isso é dito de forma opaca, e poética, pelo narrador. Portanto, a tradução deve manter a imagem criada pelo escritor mineiro.

douleur, et Dieu ne répond pas, pas même pour une trêve, comme ça, dans un désarroi comme j'en ai jamais vu !⁵⁴

Mais le noir dit juste :

— Les autres ne vont pas venir ici, pour dénicher un défunt, parce que la crevasse n'a pas de descente, juste en faisant beaucoup de détours au loin. Et, comme y a un veau mort, dans la cavité, là au-dessus ils vont penser que les vautours sont venus à cause de ce qu'ils pensent...

Couché sur la natte, au milieu de chiffons⁵⁵, dans le coin sombre de la baraque au sol en terre battue, Nhô Augusto, des jours après, quand il récupéra la notion des choses, vit qu'il avait les jambes flanquées d'attelles grossières faites de taboca⁵⁶ et accommodées dans le creux de tuiles, parce que la gauche était brisée en deux endroits, et la droite en un seul, mais avec une plaie ouverte. Les mouches voletaient et se posaient, et tout le corps lui faisait mal, avec des côtes cassées aussi, et un bras en plus, et une souffrance de blessures et de coupures, et la brûlure de la marque au fer, comme si son pauvre corps était devenu immense.

Même ainsi, avec tout cela, il se dit à lui-même que c'était mieux de vivre. Il but de la bouillie de fubá⁵⁷, et la noire lui roula une cigarette de paille. À sa recherche, personne n'était venu. Il pouvait guérir. Il pouvait penser.

Mais, en fin de journée, est arrivée l'heure du chagrin ; avec des gémissements de cochons, entendus à travers les brèches du mur, et les flap-flap des poules, cherchant un perchoir sur les branches, et la noire, là-dehors, lavant les casseroles en chantant :

Les arbres du Mato Bento

S' couchent par terre pour dormir...

⁵⁴ Apesar de achar que Nhô Augusto é um homem mau, a negra não o abandona. Cuida dele e reza por ele. Esse trecho mostra o lado hospedeiro do sertanejo, que também é parte do código moral que rege o seu comportamento.

⁵⁵ A palavra “molambo” significa farrapo e é um termo de origem angolana. Traduzindo-a para o francês, perde-se parte do multilinguismo presente na linguagem rosiana. Mas, se não for traduzida, perde-se o sentido da palavra e a fluidez do texto.

⁵⁶ “Taboca” é uma palavra de origem tupi e o nome popular do *Guadua weberbaueri*, um bambu nativo do Brasil. O contexto permite, nesse caso, entender do que se trata. Portanto, optou-se por deixar a palavra como está no original.

⁵⁷ A palavra “fubá” vem do quimbundo e significa “farinha”. É uma farinha à base de milho ou de arroz. O contexto, dessa vez também, permite entender do que se trata e optamos por deixar a palavra como está no original.

Et il y avait aussi, quand la noire s'arrêtait, les mini comptines des bestioles de la brousse et les sons des premiers crapauds.⁵⁸

Le temps se refroidit, avant la tombée de la nuit. Les douleurs s'améliorèrent. Et, alors, Nhô Augusto se souvint de sa femme et de sa fille. Sans colère, sans souffrance, même, tout juste un manque d'air énorme, suffocant. Il respirait à l'arrachée, et il eut même peur, parce qu'il ne pouvait pas réfléchir dans tout ce désordre, et c'était comme si le corps n'était plus le sien. Jusqu'à ce qu'il pût pleurer, et il pleura beaucoup, des pleurs débordants, sans aucune pudeur, d'enfant à l'abandon. Et sans le savoir et sans le pouvoir, il appela tout haut en sanglotant :

— Maman... Maman...⁵⁹

Le noir, qui était assis, mettant du plomb au hameçon, au pied de la porte de la maison, entendit et se confondit ; il appela la noire, qui accourut et s'attendrit :

— Ne fais pas comme ça, mon garçon, ne désespère pas. Prie, que Dieu arrange tout... Pour tout, Dieu a une solution !

Et la noire alluma le cierge, et apporta une estampe de Notre Dame du Rosaire, et le chapelet.

Maintenant, une fois le sanglot fini, la tristesse s'empara de Nhô Augusto. Une tristesse douce, regrettant l'absence de sa femme et de sa fille, et avec une peine immense pour lui-même. Tout perdu ! Le reste, il pouvait encore... Mais avoir sa famille, comme il faut, à nouveau, jamais. Ni sa fille... Pour toujours... Et c'était comme s'il était tombé au fond d'abîme, dans un autre monde lointain.

Et il eut une envie vierge, un besoin de raconter son malheur, de repasser les misères de sa vie. Mais il mordit les mots et ne s'épancha pas. Il ne pria pas non plus. Cependant, la petite lumière du cierge était la mèche, tremblante, avec de jolis éclats dans le puits d'huile, racontant des histoires d'enfance de Nhô Augusto, histoires mal connues mais toutes avec une fin bonne et heureuse. Il ferma les yeux. Ses mains, l'une dans l'autre, étaient froides. Il se livra à la fatigue. Il dormit.

⁵⁸ O narrador faz, nesse trecho, um retrato sonoro do lugar. De fato, Nhô Augusto está deitado, se recuperando e não pode ver o que acontece fora do casebre. Ele obtém apenas informações através dos sons que ouve.

⁵⁹ Nhô Augusto perdeu tudo, até o controle de seu corpo. Este não lhe pertence mais. O choro marca seu renascimento. De fato, ele chora como uma criança e chama sua mãe. A partir desse momento, ele pode começar a crescer, amadurecer e se transformar.

Et ainsi, il se tordait de douleur sur le coussin, de longs mois, parce que les os mettaient du temps à se rassembler, et la fracture exposée s'étaient remplie de larves. Mais les noirs s'occupaient beaucoup de lui, leur dévouement ne refroidissant pas.

— Si je pouvais au moins obtenir l'absolution de mes péchés !...

Alors, ils apportèrent une nuit, tout à fait en cachette, le curé qui le confessa et a discuta avec lui, longtemps, lui donnant des conseils qui le faisaient pleurer.

— Mais, est-ce que Dieu va avoir pitié de moi, avec tant de méchanceté que j'ai faites, et ayant sur le dos tant de péchés mortels ?!

— Oui, mon fils. Dieu mesure l'éperon en fonction de la rêne, et ne retire l'étrier du pied d'aucun repentant...⁶⁰

Et c'est ainsi que, avec un long sermon, il finit par déposer le malade dans une torpeur vaincue.

— Je la trouve bonne, cette idée de déménager loin d'ici, mon fils. Tu ne dois plus penser à ta femme, ni à des vengeances. Remets-t-en à Dieu, et fais pénitence. Ta vie a été tordue dans le vert, mais ne sois pas triste, pas du tout, parce que la tristesse est un chant d'appel au démon, le Royaume des Cieux, ce qui compte vraiment, personne ne le retire de ta bourse, à condition que tu sois dans les grâces de Dieu, parce qu'il ne chicote aucun cœur contrit !

— De la foi, j'en ai. De la foi, j'en demande, mon Père...

— Tu n'as jamais travaillé, hein ? Ben maintenant, désormais, chaque jour de Dieu, tu dois travailler pour trois, et aider les autres, dès que tu le pourras. Calme ce mauvais génie : fais comme si c'était un poulain en colère, et que tu étais plus maître que lui... Demande à Dieu comme ça, avec cette jaculatoire : « Jésus, doux et humble de Cœur, rendez mon cœur semblable au vôtre... »

Et, des pages plus tard⁶¹, le curé fit preuve d'un esprit encore plus érudit, car il était vraiment une brave créature. Si bien que, au moment de partir, il insista :

— Prie et travaille, en faisant comme si cette vie était un jour de défrichage sous un soleil chaud, qui coûte parfois à passer, mais qui passe toujours. Et tu peux encore avoir

⁶⁰ O padre, para se dirigir a Nhô Augusto, usa uma metáfora vinculada ao universo sertanejo. Ele cria, assim um vínculo afetivo com seu ouvinte e permite uma compreensão maior da mensagem que pretende transmitir.

⁶¹ O narrador sugere que o tempo que passa são páginas de um livro que são viradas. O autor brinca, em vários momentos, lembrando ao leitor que se trata de uma "história inventada", uma criação. Isso acontece em outros momentos de "A hora e a vez de Augusto Matraga", assim como em outros contos de *Sagarana*, principalmente em "Conversa de bois".

beaucoup de bons morceaux de joie... On a tous notre heure et notre tour : tu auras aussi les tiens.⁶²

Et, là-dehors, il trouva encore à enseigner à la noire un soufre et tout pour la toux des poulets, et conseilla au noir de pincer de l'eau de chaux sur le citronnier et de planter des tomatiers et des pieds de papaye.

Des mois ne sont pas des jours, et la vie était comme ça, sur la terre de la bicoque. Nhô Augusto mangeait, fumait, pensait et dormait. Et il avait de petites espérances : à partir de demain, ce côté-ci va faire moins mal, si Dieu le veut... — Et il recommença à se souvenir de toutes les prières apprises dans l'enfance, avec sa grand-mère. Toutes et beaucoup plus, même les plus niaises de tant de déformation et de mélange : celles que le noir baragouinait, en lui lavant la blessure de la jambe avec de la créoline, et celles que la noire murmurait, bénissant la jarre d'eau, quand elle lui donnait à boire.

Et seules ces choses l'occupaient, car pour lui, le travail fait, la vie était déjà finie, et tout ce qu'il attendait, c'était la salvation de son âme et la miséricorde de Dieu notre Seigneur. Il ne serait plus jamais quelqu'un ! Son corps était démoli, au-dedans, et les idées l'étaient plus encore. Et il avait pris en grande horreur ses méchancetés et ses méfaits passés, dont il ne pouvait même pas se souvenir ; et il ne lui restait plus qu'à prier.

Il chassait les idées tristes, et, avec le temps qui passait, tout cela lui donnait une nouvelle et très sereine espèce de joie. Il se résigna, et il faisait de longs progrès sur la voie de la conversion.

Quand il put marcher, s'appuyant sur les béquilles que le noir avait fabriquées, il avait déjà ses plans, moins mauvais, dont le point de départ consistait à partir loin, pour une petite ferme perdue dans le sertão plus lointain, un lopin de dix alqueires, qu'il ne connaissait pas et qu'il n'avait jamais pensé voir un jour, mais qui était maintenant la seule chose qu'il possédait à lui. Avant de partir, il eut avec le curé une dernière conversation, très édifiante et vaste. Et, avec le couple de noirs samaritains, qui, habitués à se dévouer, ne pouvaient maintenant le laisser pour rien au monde, il prit la route, sans passion.

Ils prirent le large la nuit, parce que le début du voyage devrait être une véritable échappée. Et, en partant, Nhô Augusto s'agenouilla, au milieu de la route, ouvrit les bras en croix, et jura :

⁶² Outra variação em torno do leitmotiv de Nhô Augusto: “Cada um tem a sua hora e a sua vez”.

— Je vais au ciel, j’y vais vraiment, bon gré mal gré !... Et mon tour doit arriver... Au ciel, j’y vais même s’il faut castagner !... Et les noirs applaudirent, et la petite bande prit le pas, sur le chemin du sertão.

Ils sont partis vers le nord, sur la route des criminels en fuite, dormant le jour et voyageant la nuit, comme des amocambés⁶³, de quilombo en quilombo. Au delà du Bacupari, du Boqueirão, de la Broa, de la Vache et de la Vacherie, du Poisson-Brave, des Daubières, du Tamariduí, de la Serra-Fria, et de tous les patelins gisant le long des lieues en ligne droite, au pied des vertes collines et des collines de cristaux brillants, entre les planures et les allées-d’arbres. Et ils laissèrent de côté moulins et fazendas, et les routes avec des clôtures, et les champs et les fermes à pilons, et les corrals de Fonseca, et la pierre carrée des frères Trancoso ; et même les grandes et vieilles maisons, sans que personne ne les habite, vides comme leur corral. Et ils dormaient dans la brousse, ou sous les arbres d’ombre des caatingas, ou dans des fermes dont tous sont propriétaires, au bord des lacs avec des canards et des lacs couverts de broussaille. Ils traversèrent la rivière des Grenouilles et celle du Crapaud. Et ils vinrent, par des raidillons escarpés et des sentiers rocheux, contre les sierras bleues et les sierras jaunes, toujours. Après, par des pentes, avec des buttes, terres paisibles. Et dans des parages ripuaires, mais évitant la ligne des gués, sous le vol des savacous, — les chemins par où les bétails viennent, bordant les fleuves.⁶⁴

Et ainsi, il arriva que, là dans le patelin du Tombeur, — où, parfois, peu souvent et seulement quand ils s’étaient égarés de la bonne route, passaient quelques porteballes poussant une troupe, ou quelques Bahianais courageux, migrant vers le sud, — apparut, un jour, un homme bizarre, que personne ne pouvait comprendre.

Mais il fut apprécié de tous tout de suite, parce qu’il était mi-fou et mi-saint ; et le comprendre, ils ont laissé ça pour plus tard.

Il travaillait comme s’il était avide d’argent, mais, en fait, il n’avait aucune cupidité et se fichait des suppléments : ce à quoi il passait son temps, c’était à vouloir aider les autres. Il bêchait pour lui-même et pour les voisins de son feu, voulant partager, donnant avec

⁶³ Essa palavra não existe em francês. Os amocambados são escravizados que fugiram e se reuniram em mocambos ou quilombos. “Mocambo” vem do quimbundo “kambu” que significa “esconderijo”. Assim, recriei em francês a palavra “amocambé”, seguindo o mesmo modelo que a palavra em português.

⁶⁴ Até então, os acontecimentos se encadeiam em parágrafos e frases curtas. Ao retratar as andanças dos personagens pelo Sertão, o ritmo do texto também se alonga. O parágrafo e as frases são mais compridos, o narrador enumerando os lugares pelos quais eles passam. Dessa forma, o ritmo do texto acompanha o ritmo da história.

amour ce qu'il possédait. Et il ne demandait, donc, que des tâches à faire, et peu ou aucune discussion.

C'était le couple de noirs, qui habitait avec lui, qui commandait et contremandait, ne travaillant pas un brin et vivant dans le grandiose. Mais, lui, ils l'avaient vu galérer jusque dans la nuit de Dieu, quand il y avait un luisant clair de lune. Le dimanche, il avait comme bon plaisir de prendre du repos : battant la campagne, toute la journée, sans s'arrêter, sans aucune carabine, ni aucune arme pour chasser ; et en fin d'après-midi, se fondant avec les vieilles décrépites qui récitaient le chapelet ou les mois des saints. Mais il fuyait à des lieues une guitare ou un accordéon, ou n'importe quelle autre qualité de musique qui écume les tristesses du cœur.

Presque toujours, il bavardait tout seul, et c'était aussi une chose de fou, ils disaient ; parce qu'ils ignoraient que ce qu'il faisait, ce n'était que répéter, chaque fois qu'il en ressentait le besoin, les dernières paroles du curé :

— « On a tous notre heure et notre tour: tu auras les tiens ».

— Et c'était tout.

Et ils se passèrent ainsi au moins six ans ou six et demi, juste comme ça, sans en retirer ni en remettre, parce que cette histoire-ci est une histoire inventée, et ce n'est pas un cas accompli, non monsieur.⁶⁵

Celui qui voudrait, néanmoins, pendant ce temps, avoir de la peine pour Nhô Augusto, ferait une grosse bêtise, puisqu'il n'avait pas de tentations, ne désirait rien, fatiguait le corps à la besogne et faisait des prière pour son âme, tout cela sans aucun effort, comme les termites qui construisaient dans la prairie des murundus rouges, ou comme les tico ticos qui peinent sans cesse pour donner à manger au bébé du carouge au bec ouvert, en haut du papayer, qui en demande toujours plus.⁶⁶

Ce dernier souvenir était celui du peuple du Tombeur, vu que partout les autres se mêlent de ce qui n'est pas de leur intérêt, et que les gens ne savent rien du passé d'autrui, et ni le noir ni la noire n'étaient maintenant le père et la mère de Nhô Augusto.

⁶⁵ Uma nova intervenção do narrador põe em dúvida a “realidade” do relato.

⁶⁶ Ao resumir assim seis anos ou seis anos e meio, o narrador mostra que Nhô Augusto passou esse tempo todo trabalhando e fugindo das tentações, sem que seus esforços impactem a sua vida e sua forma de ver o mundo. Pelo contrário, ele evitava lembrar e sentir, por causa da vergonha, e agia como um animal, de forma instintiva. Luiz Fernando Valente destaca que “Augusto pratica boas ações não com a intenção primeira de beneficiar o próximo, mas a fim de ganhar pontos para a salvação de sua alma” (VALENTE, 2011, p. 104). Assim, o caminho escolhido pelo protagonista está condenado ao fracasso. No entanto, a chegada de Tião da Thereza vai obrigá-lo a encarar o seu passado, permitindo que evolua.

Il ne fumait plus non plus, il ne buvait pas, il ne regardait pas le bon-paître des femmes, il ne parlait pas en même temps que les autres dans une discussion. La seule chose qu'il ne pouvait faire, c'était se souvenir de sa honte ; mais, là, dans ce trou perdu, ce bout-de-monde, chaque jour qui descendait l'aidait à oublier.

Mais, comme tout était vraiment très petit, et le sertão l'était encore plus, il se trouva qu'une vieille connaissance de Nhô Augusto passa par là — le Tian de Thereza — à la recherche de trois cents têtes d'un troupeau sauvage, qui s'était répandu dans les gerais du haut Urucuia, s'éclatant dans les cent chemins sans fin de la grande chapada.

Tian de Thereza en resta baba de voir Nhô Augusto. Et, comme c'était un dur à cuire, il donna tout de suite les nouvelles que personne n'avait demandées : sa femme, Dona Dionóra, était toujours avec M'sieur Ovídio, vivant très bien ensemble, les deux, avec des 'tentions de mariage, vu qu'ils pensaient qu'elle était débarrassée du mari ; pour sa fille, oui, quelle tristesse c'était : elle avait grandi comme une sainte et avait pris le corps d'une jeune fille très belle, mais elle s'était livrée à la débauche, séduite par un météore, qui l'avait enlevée du patelin, on ne savait pas pour où... Le Major Consilva était toujours le maître au Murici, et il s'était approprié des deux fazendas de Nhô Augusto... Mais le plus malarrangé avait été Quim, son ancien camarade, le pauvre Quim le Messager — « Tu t'souviens ? » — Car Quim était mort de mort-tuée, avec plus de vingt balles dans le corps, à cause de lui, Nhô Augusto : quand il avait su que son patron avait été assassiné, sur les ordres du Major, il n'eut aucun doute : ... il jura vengeance, embrassant son escopette, et n'attendit pas que le café soit passé ! Il est allé cracher sur le canguçu derrière la butte, et il s'est fait tuer, mais déjà dans la salle-à-manger du Major, et après avoir tué deux hommes de main et en avoir blessé un autre...

— Arrête, ça suffit, Tian !... Je ne veux plus rien savoir ! La seule chose que je te demande, c'est de faire comme si tu m'avais pas vu, et ne rien raconter à personne, pour l'amour de Dieu, pour l'amour de ta femme, de tes enfants, et de tout ce à quoi tu tiens !... Ce n'est pas trop mentir, parce que c'est la même chose que si j'étais vraiment mort... Y a plus aucun Nhô Augusto Estêves, des Pindaíbas, Tian...

— Je vois ça, vraiment. Je vois...

Et Tian de Thereza mis, dans ses yeux, dans sa voix et dans la demi-ouverture de sa bouche, tant de dégoût et de mépris que Nhô Augusto en baissa le menton ; et cela ne servit à rien de se répéter à lui-même la jaculatoire du cœur calme et humble : il dut partir, à l'arrière des bananiers, où il s'agenouilla et rejeta : — Au ciel j'y vais, même s'il faut castagner pour ça!...

Et c'est tombé à pic, ce jour-là, qu'un homme du nom de Romualdo, habitant du bord de la cavée, ait besoin d'aide pour retirer un jument du borbier, et Nhô Augusto eut du travail jusque tard dans la nuit, avec un feu allumé et une torche à la main.

Mais, par la suite, il n'a pas gardé le pouvoir de repousser la tristesse. Et, avec la tristesse, une folle envie de faire des choses mal faites, une envie sans chaleur dans le corps, juste pensée : comme si en buvant et cigarant, et en restant sans travailler ni prier, il devait récupérer sa force d'homme et sa raison d'autrefois, ainsi que l'empressement des choses, comme les autres savaient vivre.⁶⁷

Mais, la honte en retard ? Et la punition ? Le curé l'avait bien dit :

— « Toi, pendant toute ta vie, tu n'as rien fait d'autre que des péchés très graves, et Dieu n'a envoyé ces souffrances que pour qu'un pécheur ait une idée de ce qu'est le feu de l'enfer !... »

Oui, il valait mieux prier plus, travailler plus et tenir bon, pour pouvoir atteindre le royaume-des-cieux. Mais le plus terrible était que le débaillement d'âme dans lequel il se trouvait ne lui laissait aucune espérance sur l'état de ce que le Ciel pouvait être.

— Déshonoré, démoralisé, marqué au fer comme du bétail, mère Quitéria, et comme ça, si mou, si sans hommenge, pourrais-je vraiment entrer au ciel ?!...

— Ne parle pas trop vite, mon fils !... Laiss'aller : sous l'angou, y a du ragoût et derrière les montagnes, y a d'autres montagnes.⁶⁸

— C'est ça... On a tous notre tour et le mien doit venir !...

Et, pendant tout ça, Nhô Augusto était dans le noir et tout seul, entouré de paysans pieds nus, vêtus de coutil et de jute teint, sans curé avec qui parler. Et tout ça, c'était la conséquence de l'éclatement d'un troupeau de vaches dans l'étendue du plateau, en raison d'une piqûre de guêpe à l'oreille d'un veau hargneux, associé à l'existence, en ce bas monde, de Tian de Thereza. Et tout était bien comme ça, parce que ça devait être comme ça, vu que c'est comme ça que c'était.⁶⁹

⁶⁷ As notícias que Tião da Thereza trouxe sobre pessoas da antiga vida de Nhô Augusto o abalaram, assim como o desprezo que Tião da Thereza mostrou ao saber que ele ia continuar a se esconder sem lutar. O comportamento de Nhô Augusto, de fato, era visto como como covardia por seu conterrâneo e ele sabia disso. Dessa vez, mergulhar no trabalho não foi o suficiente para esquecer a sua condição. As tentações voltaram a atormentá-lo e ele lutava para não vencerem. Mas temia que todos os seus esforços fossem em vão.

⁶⁸ Mãe Quitéria usa ditados ou provérbios para levar seus ensinamentos a Nhô Augusto, como uma mãe ou uma anciã. Para Jolles (1976, p. 143), o ditado permite classificar e arquivar uma experiência, ou seja, dar sentido a ela para poder superá-la. Ao enunciar esse provérbio para Nhô Augusto, mãe Quitéria lhe o ajuda a interpretar suas vivências e tirar ensinamentos delas.

⁶⁹ Esse trecho mostra que quando alguma coisa acontece, é porque devia acontecer dessa forma, por uma série de motivos que nem sempre são perceptíveis. Não adianta querer mudar o passado ou imaginar como

Nhô Augusto se confessava simplesmente à ses noirs tutélaires, longuement, humainement, et celle-ci fut la première fois. Et, à la fin, il s'épancha : que c'était trop, ce qu'il purgeait pour ses péchés, et que Notre Seigneur l'avait oublié ! 'Ma femme, heureuse, habitant avec un autre... Ma fille, si jeune, et déjà dans les bras de tous, roulant dans ce monde, à vau-l'eau... Et Quim, Quim le Messenger — un jeune gringalet, si désemparé — et mourant comme un homme, à cause du patron... un patron misérable, qui était par là dans sa cachette, parasite, comme s'il était devenu une femme!...'

— Le reste, c'est du poids pour une journée, mère Quitéria... Mais comment c'est ? Comment c'est que je vais rencontrer Quim là, auprès de Dieu, avec quelle tête ?!... Et moi, j'ai déjà été un as, j'ai déjà fait fureur sur la place, mère Quitéria ! À la fête du Rosário, à la Tapera... Et un jour où j'en ai affronté une dizaine, faisant courir tout le monde... J'ai désarmé et donné des coups chez Sergipan Congo, mère Quitéria, c'était des mains qui tombaient, un vrai monstre tueur!... Et la bagarre, avec la famille entière, père, frère, oncle, de la jeune fille que j'ai enlevée de son foyer, une semaine avant le mariage ?!⁷⁰

— Rive son clou au démon, mon fils... Fais ce que le curé t'a recommandé !

— Et c'est vraiment le diable, mère Quitéria... Je sais... Ou alors c'est la punition, parce que je vais me rappeler ces choses justement maintenant, que mon corps ne vaut, même si je le voulais, ni pour me bagarrer et ni pour apprécier une femme...

— Je prie le credo !

Mais Nhô Augusto, qui était accroupi, s'assit par terre et continua:

— Il y a des moments où je pense que, au moins pour honorer Quim, qui est mort à cause de moi, j'aurais l'obligation de faire un truc... Mais j'ai peur... Je sais comment qu'il est, l'enfer, mère Quitéria... Je pourrais aller chercher ma pauvre petite fille, qui souffre peut-être, qui a besoin de moi... Mais je sais que ça, ce n'est pas mon chemin, non, ça l'est pas. Ce que je dois faire, c'est payer mes fautes, peinant ici même, tout seul. J'ai déjà fait pénitence toutes ces années, et je ne peux pas gaspiller tout ça ! Si je voulais dilapider cette pénitence faite, je resterais sans une chose ni l'autre... Je suis un misérable, mère Quitéria, mais mon jour va arriver!... Mon tour...

teria sido se não tivesse acontecido. É preciso lidar com as consequências. A construção frásica é concisa e se assemelha a um ditado.

⁷⁰ Ao mesmo tempo que Nhô Augusto tinha vergonha de seus atos no passado, ele vivia mal o fato de estar escondido longe de sua vida anterior, se sentindo menos homem e covarde. Ficou, então, dividido entre a vontade de voltar a ser o que já foi e a de alcançar seu objetivo de obter o perdão de Deus e ir ao Céu.

Et comme ça, à cette étape, Nhô Augusto a passé un long moment, s’habituant à ces nouvelles souffrances, encore des mois. Mais il sortait toujours pour servir les autres, quand ils en avaient besoin, aidant à porter les défunts, visitant et prêtant assistance aux personnes malades, et il faisait tout avec une tristesse on ne peut plus bienfaisante.⁷¹

Jusqu’à ce que, peu à peu, tout doucement, imperceptiblement, quelque chose commença à vouloir revenir en lui, à grandir du fond de lui jusqu’au dehors, à la dérobée comme l’arrivé du temps des pluies, qui venait parallèlement : avec la chaleur des jours qui augmentait, et les jours de plus en plus longs, et le fourmier roux construisant une nouvelle maison, et les petites semences qui hibernaient dans la poussière, attendant dans la poussière, en de mystérieuses incubations. Nhô Augusto, maintenant, était très affamé et très fatigué. Le travail l’enthousiasmait et était léger. Il n’avait pas besoin d’expulser ses peines. Il ne pensait à rien... Et les papillons de nuit et les termites-ailées venaient voler autour de la lampe à huile... Un cercle entourant la pleine lune, sans la toucher... Et commencèrent les chants. D’abord, les crapauds : — “Pendant la sécheresse, l’arnouille croatte, le temps se déboîte”, mère Quitéria !... — Une jia est apparue dans le jardin, et des rainettes dans la maison, sur les murs... Et les scorpions et les vers de terre sautaient dans la basse-cour, poursuivis par la légion des fourmis de feu, en longues processions affairées... Dans le ciel sud, il y avait des nuages plus grands, plus sombres. Alors, le géocoucou se mit à chanter le soir. La lune croissante, le bec en bas, “déversant”... Un vent froid, à la fin de la chaleur du jour... Sur les bords du borbier, la saracura femelle cria, demandant trois pots, trois pots, trois pots pour capter de l’eau... Il plut.

Alors, tout était vraiment très altéré, et Nhô Augusto, soudain, eut les idées très faciles et le corps très bon. Il voulut s’en inquiéter, mais se moqua :

— Dieu enlève le sac de mes épaules, mère Quitéria ! Maintenant, je sais qu’il se souvient de moi...⁷²

⁷¹ Nhô Augusto entendeu, finalmente, que ele precisava continuar a lutar contra as tentações do passado, e ele se transformou com essa experiência. De fato, apesar de seu sofrimento, ele continuou a ajudar as pessoas, a trabalhar, mas desta vez de forma benevolente, caridosa.

⁷² Nhô Augusto ficou mais sensível aos sons, às cores da natureza: com as chuvas, a flora e a fauna ganharam vida. Tudo se transformava e Nhô Augusto também, se tornando mais leve, sentindo que seus esforços valiam a pena e que se aproximava de seu objetivo. O escritor faz uma descrição viva da cena, repleta de sons, de sensações e de imagens. Da mesma forma que João Guimarães Rosa altera provérbios e ditados da língua portuguesa, adaptei o provérbio francês à realidade brasileira, acrescentando “Pendant la sécheresse” [durante a seca] ao provérbio francês “l’arnouille croatte, le temps se déboîte”. Nesse mesmo trecho, o autor fala de jias e pererecas. São anfíbios nativas da América e cujo nome em português tem uma origem tupi. “Jia” vem do feminino de “iuí” e perereca vem de “pere’reg”, que significa “ir aos saltos”. Outra palavra usada para chamar popularmente a perereca é “raineta”, originada na palavra francesa “rainette”. Assim, mantive a palavra “jia” em português e traduzi “perereca” como “rainette”, mantendo a riqueza de espécies diferentes existentes no Brasil. O peixe-frito é um pássaro que é chamado em francês

— Dieu soit loué, mon fils !

Et, une fois, le matin, Nhô Augusto se réveilla sans savoir pourquoi il avait très envie de rester couché toute la journée, tout en trouvant en même temps que c'était très bon de se lever. Alors, après le petit-déjeuner, il partit dans le jardin parfumé, plein d'oiseaux et de verts, et il fit une découverte : pourquoi il ne fumait pas?!... Ce n'était pas un péché... Il devait être content, toujours content, et c'était un goût innocent, qui aidait les gens à se réjouir...

Et cela fut pensé très vite, parce qu'il roulait déjà la paille avec une hâte effarante, comme s'il n'avait pas profité de tant d'années d'abstention. Il tira trois bouffées, lâcha beaucoup de fumée et sentit son corps se défaire, donnant dans la faiblesse, mais avec un tressaillement agréable, qui venait de là au fond, donnant l'impression qu'on allait devenir une pluie fine.

Non, ce n'était pas un péché!... Et maintenant il priait même bien mieux et pouvait attendre mieux, plus sans hâte, l'heure de la libération.

Et, alors, ce fut à un de ces moments, quelques jours plus tard, qu'il arriva quelque chose qui ne s'était jusqu'alors jamais vu, et aujourd'hui encore les petites gens du Tombeur s'en souviennent.

Venus du nord, de la frontière vieille-de-guerre, bien montés, bien habillés, bien mis, sont arrivés quelque huit hommes que, de loin, on pouvait voir que c'étaient des fiers-à-bras : d'abord, il en surgit un, à l'avant, éclaireur, qui parcourut, de bout à bout, le village, demandant de l'eau à la porte d'une maison, demandant le gîte à une autre, épiant beaucoup pour tout et posant des questions et des questions ; après, alors, il en apparut d'autres, équipés d'un trop-plein d'armes — des carabines, presque toute neuves ; des pistolets, d'un et de deux canons ; des revolvers de bonnes marques ; des couteaux, des poignards, des dagues au manche sculpté ; des gourdins et des machettes, — et portant un excès de scapulaires au cou.

La bande a défilé en formation espacée, le chef au milieu. Et le chef — le plus fort et le plus grand de tous, avec un foulard bleu enroulé autour de son chapeau de cuir, ses dents blanches limées en pointe, son regard dominateur et une toux râlante, mais un sourire beau et calme de jeune fille — c'était l'un des hommes les plus connus des deux sertãos

de “géocoucou”. Optei por traduzir este e deixar o nome “saracura” como está no original, apesar do nome “râle” existir em francês, pois vem do tupi “sara'kura”. O som emitido pela ave parece dizer, em português: “três potes”. Por isso, deu-se o nome popular de saracura-três-potes. Traduzimos “três potes” como “trois pots” pois tanto a sonoridade quanto o significado são mantidos em francês ao traduzir literalmente.

du fleuve : célèbre du Jequitinhonha à la Serra des Araras, du bord du Jequitaí à la barre du Grand Vert, du fleuve du Faucon jusqu'à Montes Claros, de Carinhanha à Paracatu ; plus grand qu'Antônio Dó ou Indalécio ; l'arrache-tronc, le tremble-terre, le croque-braise, le lutte-à-l'ongle, le boucle-baroud, le tire-palabre, le brise-fer, le rompt-et-mate, le rompt-et-terrace : M'sieur Jeannot Bem-Bem⁷³.

Les gens ne bougeaient pas, effrayés, ayant peur de fermer les portes, peur de rester dans la rue, peur de parler et de se taire, peur d'exister. Mais Nhô Augusto, qui venait de venir de la brousse, transportant un fagot de bois pour un homme du nom de Tobias da Venda, quand il sut ce qui se passait, jeta la charge par terre et courut à la rencontre des nouveaux-arrivants.

Alors le bandit Flosino le Malin, un individu tête-de-canoë, qui ne s'éloignait jamais du chef, se moqua :

— Qu'est-ce que c'est que ce mendiant tout bizarre, qui vient par ici, comme une apparition?!

Mais M'sieur Jeannot Bem-Bem fit avancer de deux pas le cheval et dit :

— Ne te fiche pas de lui, camarade, que j'aime bien comme cet homme marche !

Et Flosino Capeta resta bouche-bée, parce que c'était la chose la plus difficile de ce monde que quelqu'un plaise à Jeannot Bem-Bem au premier regard.

⁷³ Antônio Dó, Indalécio e Joãozinho Bem-Bem são personagens que aparecem também no livro *Grande Sertão: Veredas*. Antônio Dó existiu realmente, viveu no final do século XIX e no início do século XX, na cidade de São Francisco, no Norte de Minas Gerais. Ele faz parte da memória coletiva da região, sendo considerado como um herói-bandido, um Lampião mineiro. A vida do fazendeiro Antônio Dó mudou quando foi preso por questões de demarcação de terra com o vizinho. Além disso, seu irmão foi assassinado e o caso não foi devidamente investigado pela polícia local, de acordo com o fazendeiro. Ao fugir da cadeia, ele recrutou homens para fazer a justiça com as próprias mãos. Durante os vinte anos que seguiram, até sua morte em 1929, com seu bando, ele percorreu a região, fazendo serviços para os coronéis e atuando em um garimpo na região de Paracatu, enfrentando a Força Pública, como era chamada a Polícia Militar na época. (Fonte: <https://onorte.net/cultura/a-saga-de-antonio-do-o-heroi-bandido-1.522041>. Acesso em 29/01/2023). Andalécio Gonçalves Pereira, cuja alcunha era Indaleste, era outro jagunço bem conhecido na região. Foi morto pela polícia em 1920. Tanto em *Grande Sertão: Veredas* e em "A hora e a vez de Augusto Matraga", João Guimarães Rosa altera seu nome. No romance, ele transforma o nome real em apelido: "Andalécio – o que, de nome real: Indalécio Gomes Pereira – homem de grandes bigodes" (ROSA, 2009b, p. 110). Essa mudança permite insistir no significado do nome "Andalécio", já que apelidos são dados normalmente em função de uma característica da pessoa que o possui. Andalécio remete ao lado nômade do jagunço, como o demonstra Machado (1976, p. 73), opondo-o aos fazendeiros, que têm a propriedade e os bens materiais como essenciais, e valorizando suas qualidades de homem que luta por um ideal, contra as injustiças. Joãozinho Bem-Bem é uma criação do escritor. Ao compará-lo aos dois famosos jagunços da região, ele recorre à memória afetiva dos sertanejos e permite que a personagem inventada receba as características associadas a eles por contaminação. Essa memória coletiva não é compartilhada com o público francófono. Na tradução, pode-se trazer essas informações por meio de notas ou glossários, no entanto, não terá a mesma carga afetiva que para o público local. O personagem sendo uma criação do autor, optou-se por alterar o nome "Joãozinho" pela dificuldade de ler esse nome em francês e pela valorização afetiva trazida pelo diminutivo -zinho que é recriada ao traduzir por "Jeannot". Os diversos apelidos trazem um toque de humor ao trecho, reforçam as características de força e destemor do jagunço e a percepção que os moradores da região tinham do homem.

Mais Nhô Augusto, ne semblant pas voir les autres, vint tout droit voir le chef, le regardant fermement et demandant :

— C’est bien vous qui êtes le dénommé M’sieur Jeannot Bem-Bem, pas vrai ?

— Pour vous servir, mon ami.

— Ah bon, si ça ne vous dérange pas de rentrer dans une maison de pauvre, je vous invite à dérouiller et vous loger avec moi, le temps que vous voudrez rester ici... Et si vous accrochez votre hamac sous mon toit, ça va me faire bien plaisir !

— J’accepte votre bonté, mon vieux frère. Maintenant, ce dont j’ai besoin, c’est de voir qui d’autre, de ces petites gens apeurées, veut bien accueillir le reste de ma bande...

— Ben moi, ce qui m’plairait, c’est qu’ils viennent tous ensemble dans ma tanière...

— Ça vous dérangera pas, vieux frère ?

— Non, non... C’est un plaisir.

— Eh ben, allons-y, Dieu vous le revaudra !

Et M’sieur Jeannot Bem-Bem qui, le regard en coin, ne manquait pas de tout surveiller autour de lui, se retourna, vite, vers Epifânio, qui jouait avec sa winchester:

— Range ton arme, camarade, que j’ai déjà dit que je ne veux pas de cette mode de donner des coups de feu pour rien, pour rien, juste pour le plaisir d’épouvanter les habitants de l’endroit!... On arrive ! Guide-nous, vieux frère.

Et alors, le couple de noirs, en sursaut, dut peiner, à toute allure, pour déplumer des poules, tuer une truie, chercher des œufs et faire des friandises. Et Nhô Augusto, après avoir été chercher de l’aide pour s’occuper des chevaux, alla de maison en maison, recueillant de l’aluá, des fruits, des en-cas, du tabac parfumé, beaucoup de cachaça, et tout ce qu’il y avait de plus fin, pour les invités⁷⁴. Et les invités trouvaient une immense cocasserie chez cet homme qui s’affairait à les servir, plein d’attentions, presque de tendresse, dont ils ne s’aventuraient pas à sonder la raison. Ils avaient attaché les hamacs de fibre aux arbres de la cour, et se reposaient, chacun conservant son arsenal compliqué à portée de main. Alors M’sieur Jeannot Bem-Bem raconta à Nhô Augusto: il était de passage, avec une petite partie de sa bande, vers le sud, vers le patelin des Taquaras, à la

⁷⁴ “Aluá” é uma bebida fermentada alcoólica de origem afro-indígena feita a partir da fermentação de grãos de milho ou arroz moídos. Em Minas Gerais, é feita, geralmente, de cascas de abacaxi. O nome é proveniente do quimbundo “Ualuá”. A palavra “quitandas” também tem origem no dialeto africano quimbundo, “kitanda” se referindo ao tabuleiro em que se expõem mercadorias diversas de ambulantes ou de rua. A palavra remete a diversos tipos de comidas típicas da região mineira que visavam aproveitar os alimentos encontrados em abundância na zona rural: leite, ovos, queijos, milho, mandioca. As receitas foram transmitidas de geração em geração e fazem parte do patrimônio cultural. Por não se referir a uma comida em específico, optamos por traduzir a palavra como “en-cas”. Deixamos “aluá” como está no original por se tratar de uma bebida genuinamente brasileira.

source du Manduri, répondant à l'appel de son ami Nicolau Cardoso, attaqué par un fermier autoritaire, injustement. Et Flosino le Malin ajouta :

— I'paraît que çui-ci a appelé du renfort, avec trois troupes de serranos, mais suffit qu'on arrive là pour qu'on voie plus personne... Ils doivent « mettre les bouts et jouer la fille de l'air », jeune homme!... Mais on peut même plus avoir le goût de la bagarre, parce que les bougres n'apparaissent pas, quand il se dit qu'au milieu entrera Jeannot Bem-Bem... Mais M'sieur Jeannot Bem-Bem interrompit l'autre:

— Mon épopée, y a pas besoin de la raconter, compagnon, que tout le monde la connaît déjà.

Nhò Augusto promenait les yeux, que personne n'avait jamais vus si grands, ni si ronds, montrant tout le blanc autour. M'sieur Jeannot Bem-Bem riait d'un rire reposé, et les autres riaient aussi, l'entourant, obéissants.

— On n'allait pas passer par là, je ne savais pas qu'il y avait ce petit commerce... Notre chemin était autre. Mais d'un côté du fleuve, y avait la malaria, et de l'autre règne une picote du genre nerveuse... Et ils ont parlé aussi d'une soldatesque, qui vient là de Diamantina... C'est pour ça qu'on a fait autant de détours.⁷⁵

Les noirs apportèrent le dîner, au milieu de la cour. C'était un banquet. Et quand la troupe se mit en rond, pour commencer à manger, l'amphitryon fit le signe de la croix et pria tout haut ; et les autres le suivirent, ce à quoi Nhò Augusto fit montre d'exulter.

— Monsieur, vous qui êtes le propriétaire de la maison, venez manger ici près de moi, vieux frère... — demanda M'sieur Jeannot Bem-Bem. — Mais, qu'est-ce que vous aimez tant apprécier ? Ah, c'est le Tim ?... C'est un relent de caserne... C'est un rossard...

Nhò Augusto couvrait des yeux Tim Tatou-te-voit, déserteur de l'Armée et de trois milices d'état, et qui, pour cela même et sans le vouloir, marchait d'un pas cadencé, et, pour parler à quelqu'un, se mettait au garde-à-vous, en stricte position.

— Cette garde guerrière vous accompagne depuis longtemps, M'sieur Jeannot Bem-Bem ?

Le chef ajusta le bridon et toussa, pour répondre :

⁷⁵ Mais uma vez, o destino de Nhò Augusto se encontra alterado por acasos da vida, circunstâncias misteriosas, independentes da vontade dos personagens e cujas causas e consequências não são perceptíveis imediatamente.

— Quelques-uns. C'est tous des gens honnêtes. Des rustres, j'en accepte pas à mes côtés ! Un homme qui tire de derrière un arbre est inutile... Mes hommes ne tuent que les morts que j'ordonne, et une mort que j'ordonne est toujours une mort légale !⁷⁶

— Et bah, implacable !... — s'exclama Nhô Augusto, en balançant le corps.

M'sieur Jeannot Bem-Bem poursuivit:

— Des gens costauds et lustrés... Mais eux tous, ils me donnent du boulot... Çui-là, il est bahianais ; parole de maître... Les Céarenses, les têtes-plates, c'est un autre sujet, parce qu'ils avancent avant l'heure... c'est pas des gens faciles... Ni les Goianos, parce qu'ils n'aiment pas marcher... Et ni les Mineiros, parce qu'ils ont toujours la rage quand il faut pas, et ils n'aiment pas s'arrêter quand ils entrent dans une bagarre... Mais une équipe comme la mienne, y a pas !⁷⁷

— Et vous aussi, vous êtes pas mineiro, M'sieur Jeannot Bem-Bem?

— Bien sûr que si, je le suis... Je suis du bord du fleuve... Et je sais, moi, d'où je suis ?!... Mais, en fait, vieux frère, ne prends pas mal ce que je vais te demander : le repas était délicieux, si bon que c'est un régal, mais je suis constipé et mon estomac ne vaut plus rien... Si ce n'est pas abusé, ce que j'aimerais c'est que vous demandiez de me préparer une jacouba chaude, avec du rapadou bien noir et de la farine bien fine et avec quelques feuilles d'oranges-de-la-terre au milieu... c'est possible ?⁷⁸

— Tout d'suite... je vais voir.

— Que dieu vous vienne en aide, vieux frère.

Pendant ce temps, les autres dévoraient, avec voracité et tumulte. Et quand Nhô Augusto est arrivé avec la jacouba, Zeferino l'interpella, multipliant les syllabes, avec effort, et comme un bègue têtû, à chaque syllabe, il jetait la tête en arrière :

— Ben moi... je m'é-é-to-tonne, c'est d'une ch-chose, monsieur: c'est que, à ce repas, avec t-t-tant de p-plats raffinés, il n'y en ait pas d-d-deux d'entre eux, des plus principaux !

— De quoi est-ce que vous manquez, mon ami ?

⁷⁶ Apesar de ser um jagunço temido pela população, Joãozinho Bem-Bem se vê mais como um guerreiro respeitável, com código moral estrito ao qual seus homens devem obedecer. Não mata apenas para matar, mas para alcançar um objetivo que ele considera justo: para cumprir um serviço ou por uma questão de honra.

⁷⁷ É interessante ver que os homens de Joãozinho Bem-Bem vêm da região dos sertões tanto do nordeste quanto do centro-oeste.

⁷⁸ A jacouba é uma bebida brasileira típica da culinária tupi feita com farinha de mandioca, café e rapadura. Pode ser acompanhado de sal, pimenta ou outros temperos salgados à gosto. A palavra vem do tupi *y-a'kub*, que significa "água morna".

— De t-touffe de sa-mam-baia et de sou-p-pe de canjiquinha !⁷⁹

Nhô Augusto sourit :

— Sûr que, à l’heure du tumulte, toi, à la gâchette, tu bégaies pas !

— Tintin ! souligna M’sieur Jeannot Bem-Bem. — Çui-ci, c’est un vrai homme, remachisté, qui monte au créneau...

Au même moment, Nhô Augusto, infatigable, ne voulant louper aucun détail, palpait les bras d’Epifânio, un mulâtre énorme, d’une musculature mahousse, d’une bicipitalité massive. Et il se tournait vers Juruminho, frêle caboclo⁸⁰, vif dans le moindre mouvement, agile même pour manier la fourchette, qui, dans sa main, allait et venait comme une aiguille à coudre :

— Toi, compère, on voit que tu dois être une étincelle de chahuteur !...

Et Juruminho, savourant.

— J’affronte même les porcs-épics et les tatarana-rata, et l’homme de vingt bras, avec vingt faucilles pour mettre la pagaille !... Je me couche sur des pointes de corne, je dors sur des pointes de couteau, et je me réveille sur mon matelas !... Notre chef est là pour le dire... Et ça aussi...

Et il montra la paume de sa main droite, balafrée de cicatrices, à force de prendre des poignards par le bout, pour désarmer des gens pendant l’agression.

Nhô Augusto s’était levé, excité :

— Hop ! Ouille-aïe !... On te mets toi, plus toi, de loin, avec les carabines... Et toi, l’autre-là, et ce compère à la figure sérieuse, pour voltiger... Et ce petit compagnon chahuteur, pour arriver devant, et ne pas dire à-bientôt !... Et après, pleuvant sans pluie, avec le bâton qui écrit et lit, et l’arme-à-feu qui dégaule, et l’homme muet qui crie, et ceux-de-l’autre-côté qui courent et demandent pardon !...

Mais alors, Nhô Augusto, la poitrine pleine ; prit un air embarrassé⁸¹ ; soupira et demanda :

— Encore de la poule, un morceau, mon ami ?

— J’suis comblé.

⁷⁹ A canjiquinha é uma iguaria brasileira típica do estado de Minas Gerais que se constitui de milho triturado grosseiramente até se esfarelar cozido com carne de porco, carne bovina, frango ou linguiça.

⁸⁰ O termo “caboclo” se origine provavelmente da palavra tupi *caa-boc*, que significa “o que vem da floresta”. O termo parece, nesse caso, às características físicas do homem, sendo um indivíduo de cor moreno-acobreada e cabelos muito lisos. Há outras acepções do termo “caboclo”, termo considerado controverso, hoje, e muitas vezes usado de forma pejorativa, mas não nos parece ser o caso aqui.

⁸¹ Nhô Augusto admira os guerrilheiros e sente vontade de estar com eles, mas sabe que não pode, se quiser alcançar seu objetivo. Encontra-se, novamente, diante da tentação. Sente-se envergonhado pelo que sente.

— Et toi, mon gars ?

— Merci... J’suis bourré... Plein à ras-bord !

Pendant ce temps, M’sieur Jeannot Bem-Bem, la tête penchée, ne tirait pas les yeux de Nhô Augusto. Et Nhô Augusto, après avoir servi la cachaça, but aussi, deux gorgées, et demanda une des carabines « culasse-jaune »⁸², pour voir :

— Vous comptez pas les balles, l’ami ? Ça, c’est une arme qui tire loin...

— Vous pouvez utiliser les huit. Essayez sur cet oiseau, là, sur le pitanguier...

— Laissez la petite créature de Dieu, Je vais voir si je coupe la branche... Si je rate, vous faites pas attention, parce que ça fait longtemps que je mets pas le doigt sur une gâchette... Il fit feu.

— Main de maître, vieux frère. Vous avez raté le premier, mais vous en avez eu un en deux coups... de la rouille sur du bon fer !

Mais, sur ce, Nhô Augusto se mit à faire le signe et entra dans un état d’abattement, qui ne le lâcha plus. Il continua cependant à s’occuper de ses hôtes, et, comme la troupe s’était installée ici même, sur des hamacs, avec un feu allumé au milieu du terrain, il n’est allé dormir que tard dans la nuit, quand il n’y en eut plus un seul pour raconter des histoires de conflits, d’assauts et de duels d’extermination.

Très tôt, le lendemain matin, le groupe prit congé. Jeannot Bem-Bem remercia beaucoup pour l’accueil, et finit :

— Vous, vieux frère, vous avez des façons et quelque chose qui sont assez différents, mais je vous ai observé tout ce temps-là, et maintenant, je crois, pur et dur, que vous êtes quelqu’un, mais quelqu’un de bien pour de vrai. Nos anges gardiens se sont entendus, et ça, pour moi, c’est un bon signe. Ah, donc, si vous avez besoin de quelque chose, si vous avez un mauvais message à envoyer à quelqu’un... Si vous avez un joyeux ennemi, par là, y a qu’à dire son nom et où il habite. Vous n’en avez pas ? Alors d’acc’. Dieu vous paie vos bontés.

— Dieu vous accompagne ! À votre retour à tous. À votre retour, M’sieur Jeannot Bem-Bem !

Mais, après être monté, le chef appela encore Nhô Augusto pour lui dire :

— Vieux frère, vous aimez vous battre, et vous vous y connaissez. Ça se voit que vous n’avez pas toujours habité ici dans cette grotte, à bêcher les champs et couper du bois...

⁸² A “papo amarelo” é um rifle Winchester, modelo 1873. O apelido dado à arma no Brasil se deve a uma peça de latão exposta na parte inferior da caixa da culatra.

Je ne veux pas spéculer des choses sur votre vie d'avant, ni si vous cachez un crime. Mais c'est avec moi que vous pourriez avoir de la chance ! Vous voulez vous joindre à mes gens ? Vous voulez venir avec nous ?

— Ah, je peux pas ! Ne me tentez pas que je peux pas, M'sieur Jeannot Bem-Bem...

— Bon, bah, vieux frère, patience.

— Mais jamais que j'oublierai votre finesse, mon ami, mon gars, M'sieur Jeannot Bem-Bem !

Alors, Juruminho, qui était resté en arrière exprès, se pencha vers Nhô Augusto et demanda, dans un murmure léger, pour que les autres n'entendent pas :

— L'ami, prie pour une petite sœur que j'ai, qui souffre d'une maladie avec beaucoup de douleurs et vit percluse dans un lit, là au patelin de l'Urubu...

Et la bande prit la route, Tim Tatou-te-voit entonnant un chant enflammé, d'une époque révolutionnaire :

*“La basse-cour de chez nous
se nettoie pas au balai :
on la nettoie à la pointe de l'épée,
à la balle de mitraillette...”*

Nhô Augusto ne les quitta pas des yeux jusqu'à ce qu'ils disparaissent. Et après, il s'affaissa sur lui-même, réfléchissant. Ceux-là, oui, ils avaient raison, parce qu'ils n'avaient besoin de penser à rien de tel que le salut de leur âme, et ils pouvaient parcourir le monde, la tête haute... Seul lui, Nhô Augusto, était totalement déshonoré, parce que même là, sur sa terre, si quelqu'un se souvenait encore de son nom, cela devait être pour le traîner dans la rue-de-l'amertume...

L'invitation de M'sieur Jeannot Bem-Bem, ça il fallait le dire, c'était de la cachaça dans un grand verre ! Ah, quelle envie d'accepter et d'y aller aussi...

Et son offre ? Suffisait de demander ! Suffisait d'ouvrir la bouche pour que M'sieur Jeannot Bem-Bem, et le Tim, et le Juruminho, et l'Epifânio — et tous les autres — tabassent Major Consilva, Ovídio, sa femme, tout-le-monde qui aurait pris part ou contribué à sa perte.

Eh, vieux monde de bambarouê et bambaroua !... Eh, ferraille !... Et Nhô Augusto cracha et rit, faisant grincer les dents. Mais, enfin, c'était comme ça qu'il se perdrait, vraiment, que Dieu le punirait avec une main des plus dures...

Et c'est seulement à ce moment-là qu'il sut à quel point il était attaché à sa pénitence, et il comprit que cette histoire de naviguer avec la religion, et de vouloir retirer son âme de la gueule du démon, c'était comme entrer dans un bas-fond, qui, devant, derrière et sur les côtés, est toujours difficile et nous enfonce toujours plus.

Il se remémora tout à coup:

— Maintenant que j'ai commencé et que j'ai déjà parcouru un chemin si grand, personne ne me fait bifurquer et ni faire un faux-pas!⁸³

Et, le soir, il prit une gorgée sans que ce soit la règle, ce qui fut bien bon, parce qu'il voyagea d'ores et déjà de l'éveil vers le sommeil, monté sur un beau rêve, dans lequel il y avait un Dieu bagarreur, le plus finaud de tous les bagarreurs, ressemblant ainsi à M'sieur Jeannot Bem-Bem, et qui l'envoyait se battre, juste pour lui tester la force, car il restait là au-dessus, sans diversion, garantissant tout. Et c'est comme ça que dormirent les choses.

L'hiver fut rude, mais pour Nhô Augusto ce n'était rien : il passait ses journées sous la pluie, nettoyant la basse-cour, sans aucune nécessité. Après, il s'entêta à mettre à bas les broussailles, qui conduisaient au bord du cours d'eau les angicos à l'écorce durcie et les jacarandas vieilliss, de la première génération. Et il donnait de ces coups de hache, frappant les troncs et poussant des cris. Et les noirs, qui s'en sortaient très bien avec ce système, lui apportaient de temps en temps une p'tite gorgée de gnôle, pour qu'il n'attrape pas froid ; et, comme pour arriver à lui, ils se mouillaient aussi, ils prenaient soin de se défendre également contre les possibles rhumes.

Et d'autres choses encore s'étaient passées, et la première d'entre elles était que, maintenant, Nhô Augusto se languissait de la présence des femmes. Et la force de la vie, en lui, pulsait, en ondes larges, en une tension réconfortante, comme un retour et une renaissance. Comme ça, oui, c'était bon de faire pénitence, avec la tentation qui le stimulait, avec une trace dans le terrain conquis, avec le danger et tout. Il ne pensa même plus à la mort, ni à aller au ciel ; et même le souvenir de son infortune et de ses revers cessèrent de le tourmenter, comme la faim après un repas copieux. Il lui suffisait de prier et de tenir bon, avec le diable tout près d'ici, subjugué et se faisant durement rossé, pour être satisfait. Et c'était juste par habitude, presque, qu'il répétait :

⁸³ De acordo com Valente: “Em uma reencenação da tentação de Jesus pelo demônio durante os quarenta dias no deserto, Bem-Bem tenta seduzir Augusto a se juntar ao bando de jagunços, mas Augusto rejeita a proposta. O encontro com Joãozinho Bem-Bem marca o fim do purgatório de Augusto e assinala o estágio final de sua jornada em direção ao Paraíso” (VALENTE, 2011, p. 104).

— On a tous notre heure, et mon tour finira par arriver !⁸⁴

Tant et si bien qu'il ne choisissait même pas, pour dire cela, les bons moments, les trois moments forts de la journée, quand les anges écoutent et disent amen...

Mais finalement, les pluies prirent fin et il arriva un matin où Nhô Augusto sortit dans la basse-cour et méconnut le monde : un soleil, tout-pareil à la boule de soufre au fond du pot, marinait dans le ciel au-dessus, et un gaspillage de verts ici-bas — le matin le plus beau qu'il ait jamais pu voir.

Il bêchait la terre, au bord du ruisseau.

Soudain, dans les hauteurs, le matin s'esclaffa : une bande de maïtacas passait, des grelots tintinnabulant, du verre se brisant, éclatant de rire. Et une autre. Encore une. Et encore une autre, plus basse, avec les maïtacas vertes, grouillantes, grailantes, incapables d'accorder leur voix dans la discipline d'une chorale.

Puis un groupe vert-bleuté, plus sobre en cris et en rangs plus unis.

— Ouah ! Même les maracanãs !

Et encore des maïtacas. Et une nouvelle fois les maracanãs nasillantes. Et elles ne s'arrêtaient plus. Presque sans pause : c'était un envol stridulant juste au-dessus de nous, et un autre fleurissant au nord, comme un petit point noir, et un autre — grain de verdure — disparaissant au sud.

— Que le diable l'emporte, je n'ai jamais pensé qu'il y en avait tant !

Et maintenant les perruches, les petites perruches aux couinements tympaniques, une escouade survolant une autre... Et même, de temps en temps, discutant, se disputant, un couple de perroquets jaloux. Tous étaient très pressés : les seuls qui interrompirent, par moments, leur voyage, étaient les joyeux touis, les minuscules touis à tête jaune, qui ne prennent rien au sérieux, et qui plurent sur les pieds de papaye et firent escale, par deux, sans suspendre leur piaillerie — rrrl-rrril ! rrrl-rrril !...

Mais ce qui ne s'interrompait pas, c'était la circulation des mataïcas pipelettes. Une bande gazouillait fort, rieuse, pour celles qui allaient devant : — Attends-moi !... Attends-moi!...

— Et le cri tremblait et planait dans les airs, pour l'autre escalon, qui avançait là, à l'arrière.

⁸⁴ Nhô Augusto continua trabalhando duro, mais que o necessário, mas não é mais para fugir das tentações e dos pecados. Pelo contrário, ele as aceita como um estimulante, uma conquista. Ele continua pensando no seu objetivo de ir ao Céu, mas não é mais uma obsessão. Ele é mais sereno.

— Vierge Marie ! Elles sont toutes excitées, croyant qu’il y a déjà du maïs dans les champs... Mais, aussi, comment c’est que la matinée pourrait être si belle, sans les mataïcas ?!...

Le soleil montait, par dessus le vol vert des oiseaux itinérants. De l’autre côté de la clôture, une jeune fille passa. Jolie ! Toutes les femmes étaient jolies. Tous les anges du ciel devraient être femmes. Et Nhô Augusto commença à pousser la chansonnette, très ancienne, du paysan exilé :

*“Je veux voir la petite brune rustaude,
les manches retroussées, remplissant le pot dans le lac...”*

Il chanta, longtemps. Jusqu’à ce que toutes les ailes aient quitté le ciel.

— Il ne passent plus... Oh, bande de perroquets tire-au-flanc ! Il doivent déjà être loin d’ici... Loin, où ?

*“ Comme ça foudroie, comme il gronde, le tonnerre,
dans mon sertão, dans ma bienheureuse terre...”*

Loin, où ?⁸⁵

*“Je veux badiner avec les petites,
avec les brunettes du Nord de Minas...”*

Mais, ici même, dans le sertão du Nord, Nhô Augusto y était. Loin où, alors ?

Quand il reposa sa houe et vint en marchant jusqu’à la porte de la cuisine, il n’avait pas encore en tête ce qu’il allait faire. Mais, bientôt, elles étaient inutiles, pour le retenir, les prières réunies de mère Quitéria et du père noir Serapião.

— Adieu, mes amis, qu’ici, c’est là où je ne resterai plus, parce que mon tour va arriver, et je dois être là pour lui autrepant ! ⁸⁶

⁸⁵ Em português, essas duas palavras, que se repetem como um refrão, rimam: “Longe, onde?”. Não foi possível manter a rima em francês.

⁸⁶ João Guimarães Rosa faz uma descrição sonora e visual da cena, mostrando como a poesia da Natureza começou a tocar o coração do protagonista. Ao aceitar seus pecados passados e as tentações presentes, ele pôde se abrir para o mundo e sua beleza e aprender com os seres vivos. Assim, ele canta como os pássaros e, como eles, decide seguir o seu caminho para alcançar seu destino.

— Attends la fin des pluies, mon fils ! Attends la sécheresse...

— Je ne peux pas, mère Quitéria. Quand le cœur est aux commandes, tout moment est le bon moment !... Et, si je ne reviens plus, tout ce qui était à moi sera à vous.

Rodolpho Merêncio voulut lui prêter un âne.

— Laisse ! Je te remercie de ta bonne volonté, mais j'ai pas besoin de monture, parce que c'est à pied que j'irai.

Mais, après, il accepta, parce que mère Quitéria lui rappela que l'âne est un petit animal quelque peu sacré, souvent mêlé aux passages de la vie de Jésus.⁸⁷

Et tous se désolèrent de son départ. Mais il était prêt à ne pas rester, et, lorsqu'il se retrouva tout seul, il n'épia que vers l'avant, et bientôt il entonna l'un des airs qu'il avait entendu des guerriers de M'sieur Jeannot Bem-Bem :

“ Le linge là de chez nous

ne se lave pas au savon :

on le lave à la pointe du sabre

et au boulet de canon...”

Chanter, seulement, ne faisait pas de mal, ce n'était pas un péché. Les routes chantaient. Et il trouvait beaucoup de choses belles, et tout était beau, vraiment, comme le sont toutes les choses sur les chemins du sertão.

Il s'est arrêté pour épier un trou de tatou, creusé dans le ravin ; pour éplucher un ananas sauvage, d'or maure, à l'odeur de crèche de Noël ; pour prendre du miel de la grande ruche de l'abeille bora ; pour prier près d'un lapacho fleuri et d'un solennel copayer, car tous deux avaient conservé, très fraîchement, les signes de la main de Dieu. Et, une fois, il dût s'échapper, vite, à mi-pente, et il resta à contempler, d'en haut, le chemin, beau comme une rivière, vrombissant de l'atroupement de bœufs de deux mille têtes, qui roulait vers l'Itacambira, avec la bande de bouviers en cuir — un groupe de cinq en tête, à chaque talon sept ou huit, et à l'arrière, tout un bataillon d'uhlands bruns, chantant des airs du haut sertão. Et il fit aussi, un jour, le bourriquet courir après un vautour rhumatique, qui claudiquait sur la route, un moment, avant de vouloir s'envoler. Et il buvait, recevant dans les mains, l'eau fraîche des cascades voiles-de-mariée des collines,

⁸⁷ De acordo com Valente: “Assumindo uma postura que claramente prefigura a vida de Cristo, Augusto deixa a habitação do casal que o acolhera e segue viagem pelo sertão montado num jumento. A analogia com a entrada de Cristo em Jerusalém é evidente” (VALENTE, 2011, p. 104-105)

qui tombaient avec un ton d'abondance et d'abandon. Pour la première fois dans sa vie, il s'extasia face aux peintures du coucher de soleil, avec les trois coquetiers montant de la ligne de la montagne pour se découper dans un fond orangé, où, dans la descente du soleil, beaucoup de nuages prenaient feu. Et il vit s'envoler, du mouloungou, rouge, un tié encore plus rouge — et le tié-piranga atterrit sur une branche du barbatiman sans fleurs, et Nhô Augusto sentit que le barbatiman tout entier se réjouissait, parce qu'il avait maintenant une branche qui était de mouloungou.

Il voyagea dans les parages des mangabiers⁸⁸, qui lui donnaient une couchette dans leurs malocas⁸⁹, au toit et aux murs de palmes de buriti. Il retourna au bord de la rivière, où les riverains lui donnaient à manger, du pirão avec du piment et du poisson. Après, il continua.

Un après-midi, il croisa, en plein plateau, un bouc jaune et noir, attaché à une corde et tirant, à l'autre bout de la corde, un aveugle, efflanqué et à moitié fou. Il s'arrêta, et l'aveugle se mit à clamer une lente et molle mélodie :

*“J'ai déjà vu un chat lire
et un cricket asseoir une école
sur les ailes d'un émeu
se jouer le jeu du ballon,
encenser le singe.”*

— Eh, gouaillerie ! J'suis là aussi !..., applaudit Nhô Augusto. Déjà l'aveugle étendait la main, avec son sac :

— “Je mélange ici la petite monnaie de tous”...

Mais il changea ses projets, tandis que Nhô Augusto chassait n'importe quelle mitraille dans sa poche :

— Tu as quelque chose à manger, ici, mon frère ? De l'argent, j'en veux moins, parce qu'ici, dans les parages, on a du mal à trouver des patelins, et même les cahutes sont rares...

⁸⁸ O mangabeiro é um trabalhador do campo em Minas Gerais que colhe mangabas, uma fruta típica da caatinga. O nome da fruta vem do tupi *ma'ngawa*, que significa “visgo ou coisa boa de comer”.

⁸⁹ A maloca é uma habitação rústica, muito simples. A palavra pode vir do araucano *malocan*, significando “fazer hostilidade” ou do tupi *mar'oka*, que quer dizer “casa de guerra; ranchada de índios”.

Et il expliqua : il avait un garçon-guide, mais çui-là, ça faisait plus d'un mois qu'il avait filé ; et il aurait volé le bouc aussi, si le bouc n'avait pas beuglé et s'il ne l'avait pas bastonné.

Maintenant, c'était c'te bête à deux couleurs qui choisissait le chemin... Il savait, si, il savait tout ! Idéal pour guider... Compagnon loyal, comme une personne, comme un membre de la famille...

Il prit congé. Il trouvait la vie très bonne, et il allait à Bahia, de retour à Caitité, parce que quand il était petit, il y était né.

— Et ben moi, je vais du côté d'où tu viens... En tout cas, mon ami aveugle par le destin de Dieu, en tous cas, salue de ma part tous les gens de ta terre, tous ces braves gens, que je n'ai pas l'occasion de connaître !⁹⁰

Et alors, l'âne marcha, et Nhô Augusto répercuta encore en écho pour que le cerrado l'écoute :

— « Toute passion me di-avertit... »⁹¹ Oh, comme c'est bon de marcher librement, sans aucune obligation et en bonne entente avec Dieu !...

Et quand l'âne se butait — parce que, comme tous les bourricots, il avait la tête terriblement dure, et ses oreilles étaient aussi grandes que ses préjugés —, Nhô Augusto restait dessus, très amène, récitant le chapelet, jusqu'à ce que le bourriquet se décide à marcher à nouveau. Et encore, aux carrefours, il laissait le sacré baudet⁹² choisir le

⁹⁰ Nhô Augusto e o cego compartilham alguns traços. Ambos andam pelo sertão, guiados por seu animal. O cego retorna ao lugar onde nasceu, assim como Nhô Augusto, apesar de ainda sabê-lo. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o simbolismo do cego oscila entre aspectos positivos e negativos. Assim, o cego pode ser aquele que não vê, isto é, que nega a realidade dos fatos, um ser lunático, meio doido. Mas, pode ser também aquele que não julga o mundo pelas aparências, procurando acessar uma realidade mais secreta, profunda, podendo ser até vidente. A cegueira pode ser uma sanção divina, parte de uma prova iniciática ou fonte de inspiração. Quando o cego é um ancião, frequentemente, é um símbolo de sabedoria (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001, p. 217-218). O cego encontrado por Nhô Augusto tem algumas características desse ser simbólico: é descrito como um mendigo “meio maluco”, que acha “a vida muito boa” e que é um pouco bardo, visto que clama “lenta e mole melopéia”. Ele não faz nenhuma previsão, mas vive a vida de forma leve apesar das dificuldades. Pode ser, assim, o sinal que Nhô Augusto está no caminho certo. O bode, por sua vez, é um animal trágico, o termo “tragédia” significando “canto de bode”. O sacrifício deste animal serve para expiar seus pecados, mas é também o animal que protege a aldeia, atraindo para si o mal. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001, p. 134-135) Assim, o bode simboliza o sacrifício necessário do protagonista para expiar seus pecados, mas também os do assassino de Juruminho e de Joãozinho Bem-Bem, a fim de atrair para si o mal e proteger o velho homem e o arraial do Rala-Coco contra o chefe dos jagunços, tornando-se Matraga.

⁹¹ “Qualquer paixão me diverte” é uma expressão do Brasil central no século XX significando indiferença ou prontidão para enfrentar qualquer ocorrência. Ao usar a palavra “adiverte”, parece que João Guimarães Rosa cria uma palavra composta pelos verbos “advertir” e “divertir”, reforçando que o encontro seja, na verdade, um aviso do que acontecerá em seguida. A própria palavra paixão pode remeter ao sacrifício do Cristo, aproximando Nhô Augusto da posição de mártir.

⁹² João Guimarães Rosa emprega quatro termos diferentes para se referir ao animal que acompanha Nhô Augusto: jegue, jumento, jericó e asno. Mantivemos essa riqueza lexical na tradução para o francês.

chemin, secouant les pavillons de ses oreilles et brailant. Et il suffisait que résonne dans les prés le piaillage d'une perdrix vexée, ou que vienne de la brousse la lamentation lalalie des toucans, pour que le bourricot change de route, penchant vers la gauche ou s'encolurant vers la droite; et, dans les cas où une buse veste-de-cuir lui passait devant, tout de suite il restait planté, en un épisode concentré d'irrésolution.

Mais, en sommant les lieues et en déduisant les détours, ils venaient toujours vers le sud, en direction des maîtacas voyageuses. Maintenant, les apparitions de personnes se concentraient — plus de bicoques, plus de maisons, plus de hameaux, plus de fazendas ; après, des patelins, sortant de terre. Et alors, soudain, ils se retrouvèrent tout près du patelin du Murici.

— Ça m'est égal ! Où l'âne veut m'emmener, nous y allons, parce que c'est avec Dieu que nous y allons !...

Et c'est ainsi que les deux entrèrent dans le patelin du Râpe-Coco, où il y avait, à ce moment-là, une agitation inquiète chez ses habitants.

Mais, quand ils répondirent à Nhô Augusto : — C'est la bande de jagunços de M'sieur Jeannot Bem-Bem, qui descend vers Bahia... — lui, tout content, ne put se contenir :

— Ça y est ! Il a chanté pour moi, le p'tit oiseau !... Mais où est-ce qu'ils sont ?

Ils étaient cantonnés, en plein centre du patelin, dans la maison d'un fermier, où Jeannot Bem-Bem reçut Nhô Augusto, avec bien du plaisir.

Nhô Augusto taquina :

— « Quand le bœuf marche dans les pâturages, ça et là, c'est que l'herbe est finie ou sur le point de finir... »

— C'est ça, vieux frère... J'ai libéré mon compère Nicolau Cardoso, brave homme... Et maintenant je vais rassembler le reste de mes hommes, parce que j'ai reçu un message qui dit que la politique a fermenté, de ce côté-là de la frontière, et je vais à bride abattue à Pilão Arcado, parce que mon ami Franquilim de Albuquerque peut avoir besoin de moi...

Il fixait Nhô Augusto de ses yeux joyeux, et avait sur le visage un air paternel. Mais, sur le front, il y avait le reste d'une ride.

— Vous voyez, vieux frère ? Qui c'est qu'on rencontre pas, dans ce monde ?... Ça m'a fait plaisir de vous voir. Et maintenant, c'est vous qui êtes chez moi... Vous allez crécher avec moi. Posez-vous, vieux frère, posez-vous !... Trouve un café ici pour notre parent, Flosino !

— Je voudrais pas clampiner... Vous avez pas le temps...

— Du tout, vieux frère ! Nous sommes de sortie, mais manque encore une affaire à résoudre, pour ne pas laisser de pépin derrière nous... Après, je vous raconte. Vous même, vous allez voir, bientôt... Mangez avec goût, vieux frère.

Nhô Augusto mordait le pain de broa, et épiait, innocent, pour voir si le café arrivait.

— Y a de la tisane de congonha⁹³, réchauffée, vieux frère...

— J’veux bien aussi, l’ami. J’ai une faim de manadier... Mais, qu’en est-il de Juruminho ?

— Ah, vous avez gardé son nom, eh bien, il vous a plu, le garçon... Ben c’est justement ce pauvre Juruminho, qui était un des plus meilleurs que j’avais...

— Ne me dites pas...

Le visage de M’sieur Jeannot Bem-Bem s’assombrit.

— Le tueur — ce fut en traître, — a mis les bouts, il a décampé... Mais la famille va le payer, correctement !

M’sieur Jeannot Bem-Bem, assis au bord de la table, jouait avec les trois scapulaires à son cou, et battait, très vite, les talons l’un contre l’autre. Nhô Augusto, cessant de se nettoyer les dents avec le doigt, regretta:

— Pauvre Juruminho, si farouche et de si bonne apparence... Laissez-moi prier pour son âme...

M’sieur Jeannot Bem-Bem descendit de la table et marcha à travers la salle en silence. Nhô Augusto, tête basse, toujours assis sur une vieille selle, donnait l’impression d’avoir l’esprit très loin.

— Écoutez, vieux frère...

M’sieur Jeannot Bem-Bem s’arrêta en face de Nhô Augusto, et poursuivit :

— ... j’ai aimé votre façon d’être, dès le premier moment, quand vous êtes venu vers moi, dans la rue de ce village... Je vous l’ai déjà dit, l’autre fois, chez vous : vous m’avez rien raconté du tout de votre vie, mais je sais que vous avez sûrement déjà été un bagarreur de métier. Voyez : moi, même de loin, les yeux fermés, vous me la faites pas : je jure qu’il n’y a pas d’autre homme pour être plus sans peur et capable de tout. Et vous n’avez qu’à le vouloir...

— Je suis un pauvre pêcheur, M’sieur Jeannot Bem-Bem...

⁹³ A congonha é uma erva medicina nativa da América, muito popular na região sudeste do Brasil. A palavra *congô* vem do tupi e quer dizer “o que sustenta, o que alimenta”.

— Hein-de-quoi ! C'est cette manie de prier qui vous perd... Vous n'êtes ni curé, ni frère, pour ça ; vous en êtes ?... Chanson d'église, chez un esprit faible, dérègle n'importe quel vaillant homme... Conneries !

— Attention à ce que vous dites, M'sieur Jeannot Bem-Bem, mon ami, parce que Dieu peut vous punir !

— Ne vous vexez pas, vieux frère, laissez-moi vous dire : ça m'plairait, si vous vouliez venir avec moi, vers le nord... Je vous l'ai déjà dit et je vous le redis : c'est une invitation que je n'ai jamais faite à personne d'autre, et vous n'allez pas le regretter ! Voyez : les armes de Juruminho sont là, demandant un nouveau propriétaire...

— Laissez-moi voir...

Nhô Augusto plaqua la main sur la winchester, à la façon dont le chat poserait sa patte sur un oiseau. Il passa la main sur la crosse et le canon. Et ses doigts tremblaient, parce que c'était là la plus grande de ses tentations.

Faire partie de la bande à M'sieur Jeannot Bem-Bem ! Mais ses lèvres bougeaient — peut-être qu'il était en train de proférer entre ses dents le "je-crois-en-dieu-père" — et, enfin, il nia de la tête, beaucoup de fois :

— Je ne peux pas, mon ami, M'sieur Jeannot Bem-Bem !... Après tant d'années... Je vous suis reconnaissant, mais je ne peux pas, ne m'en parlez plus...⁹⁴

Et il riait face au chef des guerriers, et au-dedans aussi il riait, et c'était le rire du paysan qui entubait quelqu'un, au moment de faire une affaire.

— C'est vrai, vous obliger je ne peux pas... Mais, dommage, ça l'est...

Sur ce, ils firent un boucan, à l'entrée.

— C'est qui ?

— C'est le fameux vieux fou, chef.

— Laissez-le entrer. Viens ici, le vieux.

Le vieillot pleurait et tremblait, et se démonta, face aux personnes. Finalement, il réussit à s'agenouiller aux pieds de M'sieur Jeannot Bem-Bem.

— Aïe, monsieur, vous qui donnez des ordres à tous... Aïe M'sieur Jeannot Bem-Bem, ayez pitié !... Ayez pitié de ma minuscule famille... Ne brisez pas le cœur d'un pauvre père...

— Levez-vous, mon vieux...

⁹⁴ Mais uma vez Nhô Augusto foi tentado a voltar à sua antiga vida de pecador, mas resistiu. No entanto, ele pegou a arma, da qual ele precisará para cumprir seu destino.

— Vous êtes puissant, les pleurs des autres vous appartiennent... Mais la Sainte Vierge vous donnera le paiement pour ne pas écraser une petite fourmi par terre... Ayez pitié de nous tous, M'sieur Jeannot Bem-Bem !

— Levez-vous, vieux ! Qui a eu pitié de Juruminho, abattu par derrière ?

— Aïe, M'sieur Jeannot Bem-Bem, alors je vous demande, pour l'amour de madame votre mère, qui vous a eu et vous a donné la tétée, je vous demande de donner l'ordre de ne tuer que ce vieil homme, qui ne sert plus à rien... Mais que vous ne donniez pas l'ordre de maltraiter mes pauvres fils et mes filles, qui sont là-bas, à la maison, souffrant, malades de peur, et qui n'y sont pour rien du tout dans ce qu'a fait leur frère... Par le sang de Jésus Christ et par les larmes de la Sainte Vierge Marie !...

Et le vieil homme couvrit son visage de ses mains, toujours agenouillé, courbé, sanglotant et haletant.

M'sieur Jeannot Bem-Bem se gratta la gorge et dit :

— Accepter votre demande, je peux pas, et de vous, je veux rien, vieux. C'est la règle... Sinon, qui voudra obéir à un homme qui ne venge pas ses hommes, mort par trahison ?... C'est la règle. Je peux éventuellement empêcher une razzia, desfois, mais je peux pas pardonner ça, non... Un des deux garçons, tes fils, doit mourir, au tir ou au couteau, et ce que vous pouvez faire, c'est choisir lequel d'entre eux doit payer pour le crime du frère. Et les filles... Pour moi, j'en veux aucune, parce que les femmes ne m'affaiblissent pas : les filles sont pour mes hommes...⁹⁵

— Pardon, pour nous tous, M'sieur Jeannot Bem-Bem... Par le corps de Christ le Vendredi Saint !

— Taisez-vous, vieux. Allons vite accomplir notre obligation...

Mais là, le vieux, sans se lever, se redressa, distendit le buste vers le haut, comme une caninana⁹⁶ énermée, et il semblait que son visage allait arriver en face de celui de M'sieur Jeannot Bem-Bem. Érigé, les veines du cou tendues, mâchant ses dents et crachant de la bave, il hurla :

— Ben alors, satanas, j'en appelle à la force de Dieu pour aider ma faiblesse contre le fer de ta maudite force !

⁹⁵ Para mostrar força e conservar sua autoridade, de acordo com o código moral do jagunço, Joãozinho Bem-Bem não pode mostrar fraqueza, nem por caridade, ainda mais porque um de seus homens foi morto de forma traiçoeira e ele deve mostrar que está do lado de seus homens. Assim, ele aceita poupar apenas um dos filhos e o velho deve decidir qual dos dois. As filhas não serão salvas: são consideradas como bens que devem ser cedidas aos jagunços.

⁹⁶ A caninana é uma serpente característica da América Central, da América do Sul e de Trinidad e Tobago.

Il y eut un silence. Et puis :

— Ne faites pas ça, mon ami Jeannot Bem-Bem, vu que ce vieux malheureux demande au nom de Notre Seigneur et de la Vierge Marie ! Et ce que vous voulez faire chez lui, c'est quelque chose que ni Dieu n'ordonne et ni le diable ne fait !

Nhô Augusto avait parlé ; et sa main gauche caressait la lame de la machette, pendant que la droite reposait, sereinement, sur le cou de la carabine. Il avait donné un ton calme aux mots, mais il poussait une forte respiration essoufflée, qui le relevait presque de la selle et le remettait sur le siège. Ses yeux grandissaient, tout chez lui grandissait, comme un taureau qui trouve les vachers excessivement abondants et s'obstine à vouloir rester seul au milieu du parc.

— Vous vous fichez de nous, vieux frère ?

— Non. Je vous le demande en ami, mais cette conversation est sérieuse, mon ami, mon parent, M'sieur Jeannot Bem-Bem.

— Eh bien, je n'ai jamais entendu ni accepté aucune intrépidité de ce genre jusqu'à aujourd'hui !...

Le vieux rampa, vite, pour s'adosser au mur. Dans la chaleur de la salle, une mouche virevoleta.

— Eh bien... — et Nhô Augusto rit, comme quelqu'un qui va raconter une grande anecdote —... Eh bien, mon ami Jeannot Bem-Bem, c'est facile... Mais il faut d'abord passer par-dessus moi, défunt...⁹⁷

Jeannot Bem-Bem se sentait prisonnier de Nhô Augusto par une sympathie puissante, et sur ce point, il était bien assisté, sachant prévoir la tournure des climats et connaissant d'instinct les grandes choses. Mais Teófilo Sussuarana était énervé trop énervé, et marcha sur Nhô Augusto. Dans sa voix :

— Eh ! Nompèrefilssaintespramen! Avance, bande de fils-de-pute, mon tour est arrivé !...

Et la maison matraqua comme une casserole à faire du popcorn, assombrie par la fumée des coups de feu, les machos bondissant et miaulant comme des margays, et Nhô Augusto tel un démon prisonnier et bondissant comme dix démons en liberté.

— Oh ! quel délice de fin-de-monde !...

⁹⁷ Nhô Augusto tenta dissuadir Joãozinho Bem-Bem de colocar em prática seu plano de vingança, invocando a religião. Mas Joãozinho Bem-Bem não o ouve e Nhô Augusto não tem outra escolha a não ser lutar para o que ele acredita ser o certo.

Et il se mit à crier tous les vilains mots et les noms immoraux qu'il avait appris pendant son existence bien remplie, et qu'il y avait des années qu'il ne proférait pas. Et tonnait, également, la voix de M'sieur Jeannot Bem-Bem :

— Va-t'en, Canguçu ! Déguerpis, Epifânio ! Laissez-nous nous battre tous les deux, tous seuls !

La crosse du fusil, au pied de l'oreille... Un autre bond... Un autre tir... Trois des machos coururent, parce que trois autres étaient morts, ou presque, ou faisant semblant.

Et alors le peuple remplit la rue, à distance, pour voir. Parce qu'il n'y avait plus de balles, et M'sieur Jeannot Bem-Bem et l'Homme de l'Âne avaient roulé hors de la maison, tout en sang et en lambeaux de vêtements pendants. Et ils se bernaient et bondissaient, dans une danse légère, le sourire aux lèvres et le couteau à la main.

— Rendez-vous, vieux frère, je ne veux pas vous tuer...

— Jetez votre couteau, louez Dieu, et courez, M'sieur Jeannot Bem-Bem...

— Vieux frère ! Maintenant c'est toi qui va dire : combien de paumes y a, du talon au coude !...

— Repentez-vous de vos péchés, sinon vous partez sans contrition, et vous allez directement en enfer, mon parent, M'sieur Jeannot Bem-Bem !...

— Ouille, je suis mort...

La lame de Nhô Augusto avait entaillé de bas en haut, du pubis à la bouche de l'estomac, et un monde de serpents sanglants jaillirent en plein air, pendant que M'sieur Joãzinho Bem-Bem tombait à genoux, recueillant ses rembourrures dans les mains.

Alors, la population voulut épauler Nhô Augusto, dont le sang se répandait de toute part, même du nez et de la bouche, et qui devait être trop lourd, vu la quantité de plombs et de balles. Mais il y avait du feu dans les yeux du chat sauvage, et le buste, en appui, ne se soumettait pas au sol.

— Attendez, les gars, aidez mon frère, qui va mourir plutôt en premier... Après, alors, vous pourrez me coucher.

— J'y suis presque, vieux frère... Je meurs, mais je meurs du couteau de l'homme le plus rapide dans l'attaque et le plus courageux que j'aie jamais connu !... Je vous ai toujours dit qui était bon pour de vrai, vieux frère... Et ce n'est que comme ça que des gens comme moi ont le droit de mourir... Je veux finir en étant votre ami...⁹⁸

⁹⁸ De acordo com Valente, a vitória de Nhô Augusto sobre Bem-Bem “só é possível porque Augusto é capaz de contar com sua antiga habilidade como um lutador cruel e destemido. Ao se interpor corajosamente aos planos de Bem-Bem e afirmar a superioridade de seu novo código moral, ele mistura características de

— Ça marche, mon frère, M'sieur Jeannot Bem-Bem. Mais, maintenant, repentez-vous de vos péchés, et mourrez maintenant comme un chrétien, comme ça on pourra partir ensemble...

Mais M'sieur Jeannot Bem-Bem, quand il respirait, les tortillons de ses intestins montaient et descendaient. Il se mit à gémir. Il en était à la contorsion finale. Et, comme il s'entêtait à discuter, il accéléra encore plus les adieux. Et il partit pour de bon.

Quelqu'un cria : — “Eh, M'sieur Jeannot Bem-Bem mange déjà les carottes par la racine ! Il est plus là !”... — Et alors Nhô Augusto tituba sur ses jambes, et se laissa porter.

— Dans la maison, non, les gars. Je veux en finir à l'air libre, regardant vers le ciel, et dans la clarté... Ce que je veux, c'est que l'un de vous appelle un curé... Demandez-lui de venir en me bénissant sur le chemin, sinon, c'est possible qu'il ne me trouve plus...

Et il rit.

Et les gens, pendant ce temps, disaient : “C'est Dieu qui a envoyé cet homme sur l'âne, pour sauver nos familles !...” Et la tourbe commença à vouloir faire outrage au cadavre de M'sieur Jeannot Bem-Bem, tous chantant une chansonnette que l'un d'eux inventait sur le moment :

— Tu ne me tues pas, tu ne me tues pas M'sieur Jeannot Bem-Bem ! Tu ne sers plus à rien, M'sieur Jeannot Bem-Bem !...

Nhô Augusto dit, énergiquement :

— Arrêtez ce raffut, bande de gens hérétiques !... Et après, enterrez bien le corps, avec beaucoup de respect et en terre sacrée, que cet homme-là est de ma famille, M'sieur Jeannot Bem-Bem !

Et le vieux pleurnicheur s'exclamait :

— Amène mes fils, pour le remercier, pour qu'ils lui baisent ses pieds !... Ne laissez pas mourir ce saint homme comme ça... Pourquoi c'est qu'ils ont été inventer une arme à feu, mon Dieu ?!

Mais Nhô Augusto avait le visage radieux, et dit :

— Demandez c'est qui, ici, qui a déjà entendu parler un jour du nom de Nhô Augusto Estêves, des Pindaíbas !

Augusto Estêves do Muricí e de Nhô Augusto do Tombador para criar Augusto Matraga. (...) Agora ele não é nem o ‘pecador’ do início da novela, (...) nem o ‘santo’ ascético no qual havia se tornado” (VALENTE, 2011, p. 105-106). Ele se tornou um “pecador santo”. Desta forma, João Guimarães Rosa transcende o modelo binário do bem e do mal, mostrando que neste mundo, não há valores absolutos, cujos limites seriam bem demarcados.

— Sainte Vierge, j’ai tout de suite vu que ça ne pouvait être que toi, mon cousin Nhô Augusto...

C’était João Lomba, vieille connaissance et à moitié parent. Nhô Augusto rit :

— Et hein, hein João ?!

— Il faut le voir...

Alors, Augusto Maltraque ferma un peu les yeux, avec un sourire intense sur les lèvres entachées de sang, et de son visage affluait un sérieux contentement.

Puis, à nouveau, il regarda, cherchant João Lomba, et dit, maintenant sussurant, disparaissant :

— Donne la bénédiction à ma fille... où qu’elle soit... Et, Dionóra... Dit à Dionóra que tout est en ordre !⁹⁹

Puis, il mourut.

4.3 Tradução comentada de “Sarapalha”

« *Chante, chante, canari, aïe, aïe, aïe...*
Chant’ sans perdre le tempo, aïe, aïe, aïe...
Le jour pointe à l’horizon, aïe, aïe, aïe...
Pauvre de celui qui aime !... »
(L’extrait le plus joyeux,
de la comptine la plus joyeuse,
d’un paysan du bord-du-fleuve.)¹⁰⁰

⁹⁹ Nhô Augusto morre em paz com a sua família, com Joãozinho Bem-Bem e com ele mesmo. Ele encontrou o que procurava e se tornou Augusto Matraga.

¹⁰⁰ Todas as referências a essa cantiga são desse conto e parece ser, portanto, uma criação do João Guimarães Rosa a partir de alguma coleta como etnoflâneur. Apesar de ser apresentada como “o trecho mais alegre da cantiga mais alegre”, as letras remetem à dor com a interjeição “aï”, muito utilizada em canções de serestas e interioranas. O sentimento é reforçado pelo “coitado” no último verso. A cantiga é composta de versos de redondilha maior, a saber, de sete sílabas. Em português, deu origem à trova, costumando compor as quadras e o mote, em geral, liga-se a assuntos leves e brincalhões. Essa cantiga anuncia o que vai acontecer no conto: Argemiro perdendo o tempo ao revelar seu segredo a Primo Ribeiro quando os dois estão à beira da morte. Ao recriar a cantiga em francês, conservamos também o ritmo (a toda, como dizem no sertão e no território cerradeiro).

Sarapalha¹⁰¹

Vestiges de patelin¹⁰². Là, au bord du Pará, ils ont largué un village entier : maisons, petit sobrado¹⁰³, chapelle ; trois échoppes, le chalet et le cimetière ; et la rue, toute seule et longue, qui maintenant n'est même plus une route, tant la broussaille l'a engloutie.

Aux alentours, de bons pâturages, de bonnes personnes, de la bonne terre pour le riz. Et l'endroit s'est déjà trouvé sur les cartes, bien avant que la malaria¹⁰⁴ n'arrive.

Elle vint de loin, du São Francisco. Un jour, elle prit la route, entra par la bouche ouverte du Pará et se mit à le remonter. Chaque année, elle avançait une poignée de lieues, plus près, plus près, tout près, faisant peur aux gens, parce que c'était une fièvre, et des fortes, des « tremblements qui ne dételait pas » — tuant beaucoup de monde¹⁰⁵.

— Peut-être que jusqu'ici elle n'arrive pas... Fasse-Dieu-que...

Mais elle arriva; et même, elle ne lambina¹⁰⁶ pas à venir. Et ce fut une année de tristesses. En avril, quand passèrent les pluies, le fleuve — qui n'a pas de hâte et n'a pas de berges car il gonfle en un jour mais il met plus d'un mois pour s'assécher — désenfla tout doucement, laissant des flaques rondes en un bournier de débris : troncs, branches, bouts de bois, fumérons ; bancs de mandis pourrissant ; tabaranas, poissons vêtus d'or, échoués, curimatãs paissant de la vase dans l'embouche ; caïmans, en déménagement, pressés ; petits canoës au sec, dans le cerrado ; et boeufs mouchetés, nageant comme des buffles,

¹⁰¹ Muitos dos lugares por onde passam as personagens rosianas são lugares reais, que podem ser encontrados no mapa. Não é o caso, entretanto, de “Sarapalha” que é uma criação do autor. Sabemos que a poesia é o principal critério que o guia na escolha das palavras, que podem ser sugestivas tanto pela sonoridade como pelo significado. Nesse caso, não há uma interpretação óbvia da palavra “sarapalha”. “Palha” pode remeter ao universo rural ou a alguma coisa de pouco valor. De fato, o lugar é isolado, todos os seus moradores foram embora, restando apenas os dois primos, a Ceição e Jiló, o cachorro. Inicialmente, o título do conto era “Sezão”. Ao mudar o título, o lugar se torna mais central na obra enquanto a doença desempenha o papel de uma personagem antagonista para os dois primos.

¹⁰² O conto abre com três palavras que designam de forma bem concisa o lugar onde acontecerá a história: “Tapera de arraial”. “Tapera” vem do tupi e significa “aldeia abandonada, casa arruinada”, de *tawa*, “taba” ou “aldeia”, e *pwera*, “que foi”. Na tradução, conservamos o sentido e o ritmo da frase. Perdeu-se a presença da língua tupi no português rosiano.

¹⁰³ Os sobrados são um tipo de habitação de dois ou mais pavimentos e que datam do Brasil Colonial. Optamos por deixar o nome em português por se tratar de um tipo de construção típica do país.

¹⁰⁴ Em francês, a doença pode ser chamada tanto de “paludisme” quanto de “malaria”. Nesse caso, optamos pelo termo “malaria” por ser mais próximo do original.

¹⁰⁵ Nesse trecho “porque era sezão da brava da ‘tremedeira que não desamontava’”, traduzimos “da brava” como “et des fortes”, mantendo o significado e o registro. “Desamontar” remete ao universo do campo, usando o duplo sentido de “descer de um animal” e “acalmar”, assim como “dételer” em francês.

¹⁰⁶ “Dilatar” é usado aqui de uma forma figurada para significar “prolongar o tempo”.

mangeant le mururé-aux-fleurs-violettes flottant, de par les îles du marécage. Alors, il y eut des gens tremblant à cause des premiers accès de la fièvre¹⁰⁷.

— Peut-être que dans l'année elle ne revient pas, – qu'elle s'en va... Elle resta.

Ceux qui s'en allèrent, ce furent les habitants : les premiers pour le cimetière, les autres à travers le pays, de par ce monde de Dieu. Les terres ne valaient plus rien. Y avait qu'à prendre le ballot et partir en laissant, vite, les cabanons, les fermes, les fazendas¹⁰⁸ enfin. Celui qui en voulait n'avait qu'à s'en charger.

Alors, le pourpier, en rangées indiscretas - ora-pro-nobis! ora-pro-nobis!- pointa ses tiges rousses sous les haies, et motte après motte, avança. Mais l'herbe tricolore et l'herbe-mulambo, déjà maîtres de la rue, le refoulèrent ; et il ne put même pas reculer, pauvre petite plante rampante, car dans le jardin les joas se disputaient avec l'épine-aiguille et avec l'herbe-bleue en fleur. Et, derrière la marie-noire et le balai doux, venaient urgents, du champ - ouille-aïe ! - l'amour-de-noir, avec le trident de ses feuilles, et des rangées complètes, des colonnes astucieuses, du rigide grille-poisson. Les petits oiseaux répandaient de nouvelles semences. La gamelière, faiseuse de ruines, poussa avec ses racines sur les murs affaissés. Des chauve-souris des combles se domestiquèrent dans la nuit sans fin des chambres, comme des artistes de trapèze, pendues aux poutres. Et là, alors, enruinement consumé, quand la casse-puante en fourrés et la luffa en grillage purent reprendre leur très vieux colloque, le vol se referma sur ses restes, tout comme la croûte grisâtre, d'une tribu de frelons stériles.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Para descrever o rio e o efeito da passagem do tempo sobre este, o autor emprega vários recursos poéticos que dão à cena um ritmo e uma força imagética que faz com que o leitor veja e sinta o rio como uma personagem. De fato, inicialmente, o rio é personificado (ele não tem pressa) e o autor faz um paralelismo, associando um termo concreto (margens) e um termo abstrato (pressa): “o rio – que não tem pressa e não tem margens”. Em seguida, ele cria um neologismo e que reforça a aliteração em d: “desengordou devagarinho, deixando poços redondos”. Segue uma enumeração, misturando elementos animais e vegetais evidenciando as consequências do aumento súbito do volume de água sobre a fauna e a flora local. O ritmo do parágrafo acompanha o fluxo do rio. No fim, é quebrado pela última frase que marca a chegada da doença que atingiu finalmente os moradores da região: “Então, houve gente tremendo com os primeiros acessos da sezão.”

¹⁰⁸ A doença tomou o território dos moradores da região que morreram ou foram embora. Eles não tiveram a força de resistir. As primeiras moradias a serem abandonadas foram os ranchos, depois os sítios e finalmente as fazendas. Pela gradação das moradias, podemos concluir que os primeiros a partirem foram os mais pobres. Ora, sabemos que “os primeiros [foram] para o cemitério”, podemos deduzir que os mais pobres morreram enquanto os proprietários das fazendas migraram para outras regiões. Optamos por deixar em português o termo “fazenda”, pois trata-se de uma construção típica do Brasil e é uma representação da realidade socioeconômica do país.

¹⁰⁹ Nessa cena, as plantas retomam o território após a partida dos homens e disputam o espaço entre si. Para o tradutor italiano, Guimarães Rosa afirma: “Todas as que se enumeram, são rigorosamente da região; mas enumeram-se as que “contém poesia” em seus nomes: seja pelo significado, absurdo, estranho, pela antropomorfização, etc., seja pelo picante, poetizante, do termo em tupi, etc.” (ROSA; BIZZARRI, 1980, p. 60) e depois: “Mas, enfim, não creio que esses nomes de plantas e árvores, à guisa de documentação, sejam importantes. Andemos antes para o reino do transcendente, do poético, do vago”

Mais, il suffit de marcher trois kilomètres vers le haut, au fond du marais, au bord du fleuve, pour trouver quelque habitant.¹¹⁰

Le moustique femelle ne pique pas de-jour; il dort, avec la trompe pleine de méchancetés¹¹¹; seules les larves, à fleur du boubier, se mangent les unes les autres, jouant avec les daphnies et avec les punaises-d'eau ; les mottes parfumées de mélinis repoussent au loin l'urutu-caotiara; le petit jararaca-au-ventre-vermeille est calme, il ne mord pas; et ces autres serpents clairs, qui passent la tête haute, en nage de championnat, maintenant, même s'ils le veulent, ils ne pourront pas mordre. Mais il est bon de ne pas marcher avec trop de force sur ces éponges vertes, parce qu'il y a souvent une citerne profonde, sous les feuilles des jacinthes d'eau.

C'est ici¹¹², près du gué de la Sarapalha: il y a une fazenda, dénigrée et démantelée; une clôture en pierre-sèche du temps des esclaves; une rigole flétrie, un moulin arrêté; un grand cèdre, devant la maison; et, là-dedans, une noire, déjà âgée, qui bêche et cuit les fayots. Tout est broussaille, poussant sans règle; mais autour de l'énorme bâtisse, des pieds de maïs donnent des épis, à la porcherie, à l'étable, dans la cour, comme si la campagne s'était blottie, pour être plus à portée de main.

Et il y a aussi deux hommes assis, tout près, sur une coque d'auge renversée, têtes baissées, se chauffant au soleil.

Le fleuve, là-devant, on le voit maintenant en trois dimensions ; parce que le rouleau de brume, lézardé, va, de tour en détour, sur la plaine, comme une fumée fatiguée qui ne veut que descendre et s'endormir.

Cousin Ribeiro avait mal dormi et l'autre ne dort presque jamais. Mais tout deux avaient entendu le moustique la nuit entière. Et l'anophèle est le petit oiseau qui chante le plus joliment, sur la jolie terre où habite la maladie.¹¹³

(ROSA; BIZZARRI, 1980, p. 74). Assim, na tradução, não domesticamos, no sentido de substituir plantas brasileiras por plantas europeias, mas também não traduzimos sempre o referente, privilegiando a poesia.

¹¹⁰ O texto passa a ser contado no presente do indicativo. A partir deste momento, a cena parece se desenrolar diante dos olhos do narrador e, portanto, do leitor que se torna espectador. Em francês, pode-se usar o *passé simple* ou o *passé composé* para fatos que ocorreram no passado, o primeiro sendo mais empregado na literatura e na parte da narrativa, enquanto o *passé composé* é mais oral, sendo usado na literatura nos diálogos e quando há uma relação com o presente. Assim, a tradução começa no *passé simple*, marcando a atemporalidade do texto. Entretanto, para marcar a mudança de tempo que acontece no texto em português, a partir deste momento, será usado o *passé composé*.

¹¹¹ Na versão inicial, a tromba estava repleta de “esporozoítos”. João Guimarães Rosa substituiu o termo científico por “maldades”, que traduz melhor a forma como é visto pelas vítimas do mosquito.

¹¹² Os dêiticos reforçam a impressão de que somos espectadores, vendo a cena onde e quando está acontecendo.

¹¹³ Nessa metáfora, o mosquito é comparado a um passarinho, e não a qualquer um, mas à quele que canta mais bonito. A doença é personificada: ela mora na terra bonita. Em português, o uso do adjetivo

C'est en-fin-de-journée, quand les taons invitent les maringouins à rentrer à la maison, et quand le carapanã rayé et le moçorongo grisâtre se recueillent, qu'il apparaît, le moustique-tigre, pieds d'argent et ailes rayées. Il entre par les fenêtres, venu des débris, des fissures, des plants de taiobas, de bananes, de toutes les eaux, de partout.

— Regarde le moutmout dans mes oreilles, Cousin !...

— C'est le bourdonnement de la quinine... Vous en prenez trop... ¹¹⁴

Il arrive saturnien et sombre. Alors que les femelles sirotent, tous les mâles montent la garde, en une psalmodie trémulante, sur une unique note, en ton de do. Et, une à une, celles qui sont déjà comblées de sang ouvrent le récital, voletant, une octave plus bas, d'une voix tendre de cantate, dans l'orgie crépusculaire.

Mais, s'il vient à l'heure du silence, quand la quinine bourdonne dans la tête du fiévreux, c'est pour le consoler. Il souffle, ici et là, un gémissement ondulé et sans pause... Il semble s'absenter mais il est ici même : on arrive à sentir ses faisceaux de cuisses et jambes, en lignes cassées, faisant des chatouilles, longues longues... Il traîne un fil, fin et lointain, en gong, nasillement tenace, qui vient de loin et s'en va au loin... Il étire encore plus le brin jaune de sourdine. Ensuite il l'enroule et le déroule, zinzin, berçant, berçant... Et, quand la fièvre prend le dessus sur tout le corps, il semble, en nous, une musique sainte, un autre monde. ¹¹⁵

Petit matin froid. Quand les deux vieux — qui ne sont pas vieux — parlent, il sort de leur bouche une bouffée blanche, comme s'ils clopaient. Mais ils ne tremblent pas encore : le froid, le vrai de vrai, c'est pour bientôt.

Cela fait plus de deux heures qu'ils sont là, assis, en silence, comme toujours. Parce que, depuis longtemps, les années commencent, les années finissent, chaque matin de la même manière. La noire vient avec les bouts de bois et les fagots. Les deux hommes s'assoient sur l'auge, Cousin Argemiro côté rivière, Cousin Ribeiro côté brousse. La noire allume

“bonito” como um advérbio é frequente, apesar de ser uma forma mais oralizada. Em francês, empregamos o advérbio “joliment”, mas conservamos a repetição “joliment / jolie” presente no original. O termo “maleita” é uma palavra informal que se refere à malária. Em francês, as palavras para se referir a essa doença são “paludisme”, “palu”, “malaria” ou “fièvres intermittentes”. Nesse caso, optamos pelo genérico “la maladie”, visto que já compreendemos que se trata da malária pelo contexto. O fato de usar o termo com um artigo definido a coloca como um ser único, específico, determinado.

¹¹⁴ No original, Primo Ribeiro se dirige sempre a Primo Argemiro usando o pronome “você” enquanto na maior parte dos casos, Primo Argemiro usa “o senhor”, mais formal, para falar com seu primo, marcando uma diferença de hierarquia entre os dois. Por isso, optamos pelo “vous” na tradução.

¹¹⁵ O mosquito é representado, novamente, nesses dois últimos parágrafos, como um cantor. Mas a cena se torna um pouco inquietante, primeiramente pelo uso dos adjetivos “soturno e sombrio”, depois pelo fato dos machos montarem guarda enquanto as fêmeas sugam sangue. Em seguida, o mosquito, mesmo quando parece estar ausente, está aqui, como que onipresente. A cena toda deixa uma sensação de vertigem, igual à sentida pelos dois homens doentes, sensação aumentada pela aliteração em s.

le petit feu. Le chien court souvent jusque là-bas, dans le retranchement, après il se ramène aussi ici tout près. La noire apporte du café et de la cachaça avec du citron. Cousin Argemiro souffle sur les tisons et rassemble les braises. Et un peu avant ou un peu après le soleil, qui a une façon d'apparaître toujours belle et toujours différente, Cousin Ribeiro dit :

— Eh, Cousin, ça y est, elle vient...

— Friponne !...

— Sens çui-là... le petit froid dans le dos...

Et quand Cousin Ribeiro tape avec ses mains sur les poches, c'est parce qu'il va prendre une pincée de poudre. Et quand Cousin Argemiro étend la main, c'est pour demander la tabaquièrre. Et quand l'un des deux, n'importe lequel, appuie la main sur l'abreuvoir, c'est parce qu'il ressent un manque-d'air.

Et la maladie est la « friponne » ; « le pauvre » est le cabot ; « ils », les gens du hameau, qui n'existent plus au hameau ; et « les autres » sont les rares voyageurs qui passent là en-bas, parce qu'ils n'ont pas voulu ou n'ont pas pu faire le tour pour prendre le nouveau pont, et prennent un raccourci par le gué.

Cousin Argemiro regarde la rivière, voyant la brume s'effiloche. Du haut des joncs, s'étire le vol d'une aigrette, vers la brousse. Seulement, Cousin Argemiro ne peut pas trop la regarder : beaucoup d'aigrettes lui passent en sautillant devant les yeux, qui font mal et pleurent, tous seuls, longtemps.

— C'est dur, Cousin Argemiro...

— C'est le médicament... Un jour, il va enfin venir à bout de la friponne !

Le soleil pousse, mûrit. Mais ce qu'ils attendent, c'est la fièvre, et le tremblement. Cousin Ribeiro a l'air d'un défunt — taches jaunâtres sur la face creusée, yeux sales, déluisants, et les mains pendantes, composant l'équilibre, soutenant toujours sur les côtés la mollesse du corps. Mains lâches, sans fermeté, laissant tomber tout ce qu'il voudrait prendre. Bave, bave, crache, crache, son menton s'enfonce peu à peu dans sa poitrine ; et il a apporté là-dehors la petite boîte de médicament, la blague de poudre et aussi la couverture.

— Le tien a encore gonflé, Cousin Argemiro ?

— Là, regardez comment qu'il est... Et le vôtre, Cousin ?

— Aujourd'hui, il est plus haut.

— Ça vous fait encore très mal ?

— Ça va mieux.

C'est la rate. Sur le côté gauche, sous les côtes, les viscères ne cessent jamais d'augmenter. Et tous les jours, ils vérifient lequel des deux est passé devant.

Un bruit. C'est le chien maigre, qui agite les oreilles en dormant, et dort en éveil, le museau cubique appuyé sur le sol.¹¹⁶

Cousin Argemiro attend un peu. Alors, il sursaute. Cela fait des années, jour après jour, qu'il y a le moment où le cabot dort tout près, et le p'tit moment où il secoue les oreilles, c'est quand Cousin Ribeiro dit :

— Meilleure que la nôtre de vie...

Pour que Cousin Argemiro, éternellement, réponde :

— Et oui...

Et cette fois, Cousin Ribeiro n'a pas parlé. Pourquoi ? Il est resté muet, épiant les trois poules, qui grattent et picorent par là. Pourquoi ?... Il effiloche le bord de la couverture, très nerveux des ongles. Il faut lui poser une question, n'importe quoi.¹¹⁷

— Vous croyez qu'il va pleuvoir, Cousin ?

— Possible.

— 'core aujourd'hui ? Vous croyez ?

— D'main.

— Pluie forte, des trombes ?

— P't-être...

— De là-haut ?

— De derrière.

Le passereau, chef des passereaux de la rive gauche, tape sur une branche de cèdre et convoque les autres passereaux, qui font un deuil joyeux dans l'herbe-dure rampante et composent un k'raal dans les rameaux de la capoeira-blanche. Ils vont prendre le petit champ d'assaut ; mais, avant, ils piaillent, contrepiaillent, menaçant un hypothétique semeur :

— *Plante, Plan-te, que j'arrache! que j'arrache!...*

¹¹⁶ A rotina dos dois homens é marcada pela luta contra a doença e pela esperança de melhorar. Estão enfraquecidos ("os dois velhos – que não estão velhos") e sofrem, não conseguindo nem observar a paisagem. A malária e seus efeitos são o foco da conversa entre eles. O uso do presente do indicativo reforça a sensação de rotina repetitiva. Não há uma demarcação precisa de tempo, mas parece uma eternidade: "Porque, faz muito tempo, entra ano e sai ano, toda manhã assim". O narrador cria um contraste entre essa rotina e a do sol que "tem um jeito de aparecer sempre bonito e sempre diferente".

¹¹⁷ A mudança de atitude de Primo Ribeiro representa uma ruptura nessa rotina. Nesse momento, o narrador muda o foco e começa a contar a história especificamente do ponto de vista de Primo Argemiro, que está preocupado com seu companheiro.

Ils montent, à fond de train, sur la cime de l'arbre, comme une éclaboussure d'encrier. Ils crient, crient. Alors, vers les pieds de maïs, ils virevoltent comme des flocons, comme les morceaux de la dernière pelletée d'un chauffeur. Si malins, que les sommets d'où ils sont sortis balancent, mais il n'y a pas la moindre agitation dans les sabres, ni dans les chaumes et ni dans les épis du champ de maïs.

Ils peuvent se moquer, ils peuvent appeler le reste des merles, ils peuvent manger tout le maïs et la rizière déjà sauvage. Parce que plus de la moitié d'une heure est passée, et pas un signe que les deux hommes vont bouger d'où ils sont.¹¹⁸

Mais Cousin Ribeiro n'a jamais eu ces yeux étourdis et ni cet air de fantôme. Et Cousin Argemiro doit entamer n'importe quelle causerie :¹¹⁹

— Écoutez, Cousin, si un jour on pouvait guérir, il faut encore que je plante une parcelle, dans la pente qui grimpe jusqu'au picot. Ça doit être bon pour nous de pouvoir bêcher là-haut, tôt le matin... Il y a un marais, derrière, plein de samambaias et de parasites mauves. Je ferais bien un champ de trois quarts d'alqueire, mais avec cinq camarades pour le cultiver, tout-le-monde chantant et maniant la binette !...

— Pour quoi faire, Cousin Argemiro?... On n'a même pas quelqu'un à qui le laisser...

Silence. Passereaux. Silence. Grattement des poules. Passe-reaux. Silence. Cousin Ribeiro:

— Cousin Argemiro!

Et, dans un immense effort, il se retourne sur son siège, réussissant à se mettre de-côté, un peu comme ça.

Cousin Argemiro peut plus : il transporte une jambe et enfourche l'abreuvoir.

— Qu'est-ce qu'y a, Cousin Ribeiro?

— Te d'mander une chose... Tu fais?

— Dites toujours, Cousin.

¹¹⁸ Os "passopretos" (pássaros pretos/ passos pretos) fazem "um luto alegre", ameaçam e zombam os fazendeiros e caracterizam uma escrita fúnebre calcada na tanatografia. É a natureza, bem viva, que retoma o controle do lugar, reforçando mais uma vez o contraste com a falta de força dos homens doentes.

¹¹⁹ Em reação ao novo comportamento de Primo Ribeiro, Primo Argemiro começa a falar sem parar, a fim de evitar ouvir seu companheiro falar sobre sua morte próxima, que ele não aceita. O conto começa então a ser contado principalmente na forma de diálogo, no discurso direto. João Guimarães Rosa costuma usar marcas de oralidade na parte narrativa e nas falas das personagens. No entanto, as partes de discurso direto são mais marcadas, com supressão de fonemas em diversas palavras (tanto no início, quanto no meio ou no fim) . Essas marcas não podem ser reproduzidas exatamente da mesma maneira no mesmo lugar, pois são diferentes de uma língua para outra. Assim, o que fizemos foi marcar oralmente o texto em francês, transgredindo as normas da língua escrita da forma que se costuma transgredi-las oralmente.

— Bon, voilà : quand ce sera mon heure, tu les laisses pas m’emmener au patelin... Je veux aller au cimetière du hameau plutôt... Il est désentretenu, mais c’est quand même la terre de Dieu... T’appelles le curé, bien-en-avance... Et ces p’tites choses qui sont dans un baluchon bordé, enroulé dans du papier-journal, le tout ficelé avec un lacet, au fin fond du panier... si un rat l’a pas rongé... tu l’enterres avec moi... Maintenant, je veux pas y toucher... Et puis, y a le temps... Tu promets?...

— Que Dieu me sauve et garde, Cousin Ribeiro... Vous allez encore durer plus que moi.

— Je veux juste savoir, c’est si tu l’promets...

— Alors, si ça doit être de cette manière que Dieu ne doit pas vouloir, j’le promets.

— Que Dieu te vienne en aide, Cousin Argemiro.

Et Cousin Ribeiro détourne le corps et penche encore plus la tête.

Qui sait s’il ne va pas vraiment mourir ? Cousin Argemiro a peur du silence.

— Cousin Ribeiro, vous aimez ici?...

— Quelle question? On s’en fiche... C’est bon, pour en finir plus vite... Le docteur nous a donné un délai d’un an... Tu t’souviens?

— Si j’me souviens ! Docteur bien mis, amusant... Il courait toujours après les moustiques, il en reconnaissait les races les yeux fermés, juste à la mélodie de leur chant... Il a dit que ça venait ni des fruits, ni d’eau... que c’était le moustique qui mettait une maudite bestiole dans notre sang... Personne l’a cru... Pas même au patelin. J’y suis allé, avec lui...

— Cousin Argemiro, à quoi ça sert de...

— ... Et alors, il s’est fâché, hein ? Il a mangé des goyaves, il a mangé de la pastèque du bord de la rivière, il a bu de l’eau du Pará et il n’a rien eu...

— Cousin Argemiro...

— Puis il a dormi sans cousinière, avec la fenêtre ouverte... Il a choppé le palu ; mais les gens l’ont enfin cru...

— Écoute ! Cousin Argemiro... Tu parles à-toute-allure, juste pour pas me laisser parler !

— Mais, alors, parlez pas d’mort, Cousin Ribeiro!... Moi, pour rien au monde que j’veux vous voir partir avant moi...

— Ça reste à voir !... Cette carcasse, elle supporte assez bien... Mais maintenant, je vois déjà mon repos, qui vient-mais-vient-pas, sur le point d’arriver...

— Dites pas ça, Cousin !... Écoutez ça : c’est pas dommage qu’il soit parti ? J’y croyais, moi, qu’il mettrait fin à la maladie...

— C’est mieux qu’il soit parti... Tout doit venir et repartir... Maintenant, c’est ma tombe qui m’appelle... Ça, j’veux le voir ! Aucun mal de ce monde n’a le pouvoir de nous retenir pour toujours, Cousin Argemiro...

— Écoutez, Cousin Ribeiro : vous vous souvenez quand le docteur a dit au revoir aux gens du patelin ? C’était tôt le matin, juste comme maintenant... Les gens étaient tous assis devant la porte de chez eux, le menton baissé. Il nous a rassemblés... Il était tout triste... Il a dit : — « C’est pas la peine de prendre le médicament, parce que le moustique repique... Vous devez tous partir d’ici... Mais faites vite, pour l’amour de Dieu ! »... — C’était au moment de l’élection de M’sieur le Major Vilhena... Échange de tirs qui a fait trois morts...¹²⁰

— C’était six mois avant qu’elle parte...

De blanc à plus blanc, regardant l’autre avec effarement, Cousin Argemiro s’est ébranlé. Maintenant, il est rouge, très rouge.

Depuis qu’elle est partie, ils n’ont plus prononcé son nom. Pas une fois. C’était comme si elle n’avait pas existé. Et maintenant...¹²¹

— C’est ça, Cousin Argemiro... Ce n’est pas la peine de subjuguier l’idée... Cette nuit, j’ai rêvé d’elle, belle comme le jour du mariage... Et, au petit matin, ‘core heureux que les garrichas ne s’étaient pas encore mises à chuchoter sur le bord des tuiles, j’ai reçu la nouvelle que j’allais mourir... Maintenant même, j’m suis pris à imaginer : pas vrai qu’on a ramé pour oublier mais y a pas eu moyen ?... Alors j’ai décidé de préférer laisser mon esprit aller librement... et mon esprit libre pense à elle, Cousin Argemiro...

— Tant de temps, Cousin Ribeiro !

— Trop d’temps...

— Vous avez trop souffert ! Et encore cette maudite fièvre...

— La maladie n’est rien. Elle nous a même aidés à pas penser...

¹²⁰ Essa anedota sobre o médico é uma passagem importante do conto que mostra a relação da população com os saberes vindos do mundo exterior. Eles não acreditam imediatamente, pois não tem comprovação concreta, material, para eles. Só conseguem aceitar os conhecimentos do doutor quando ele demonstra ter razão pela experiência. E mesmo assim, o fato de entender melhor a doença não os livrou da morte ou da necessidade de se mudarem.

¹²¹ Todas as intervenções entre as falas dos dois primos são do ponto de vista de Primo Argemiro, muitas vezes na forma de discurso indireto livre. O leitor sabe, assim, como ele reage, o que ele pensa, suas lembranças. Tudo o que sabemos sobre Primo Ribeiro vem do olhar exterior de Primo Argemiro. Por isso, quando Primo Ribeiro menciona sua esposa, é o choque sentido por Primo Argemiro que aparece no primeiro plano.

Cousin Argemiro chasse des puces invisibles sur les jambes du pantalon. Il rajuste sa ceinture à la taille. Il gratte son habit. Il ne veut pas regarder l'autre. Il ne peut pas. Finalement, pour demander, il demande :

— Pourquoi c'est que, juste aujourd'hui, vous avez rêvé d'elle, Cousin Ribeiro ?

— J'sais pas, non... J'sais juste, c'est que si elle, en un mot, apparaissait ici tout à coup, même la fièvre disparaîtrait...

— Oui... Si elle arrivait, même la fièvre disparaîtrait...

— J'sais pas non plus : aujourd'hui, je suis fatigué de souffrir en silence... Y a des jours qu'on est en vrac et on en rajoute... En plus, je parle juste avec toi, qui est pour moi comme un frère. J'crois bien que même un fils ne serait pas capable d'être si compagnon, tant mon ami, toutes ces années... Et tu n'as pas voulu me laisser tout seul, même si tu avais, et tu les as, ces terres si bonnes, là-bas, à la Rivière du Poisson. Tu n'avais pas besoin de rester... Cette souffrance n'était qu'à moi.

— Moi aussi, ça m'a beaucoup touché, Cousin Ribeiro.

Cousin Argemiro dit cela en regardant le cocotier bordé, dressé là au-devant de la croix, avec les palmes voûtées ramant dans le vent.¹²²

— Je sais, Cousin. Tu as bon cœur...

Le cabot s'est réveillé et est venu lui faire la fête, secouant la queue, frottant contre ses jambes les bosses du dos, pleines de vers macaques, que personne n'a le courage de chasser. Il bat de la langue, bat des oreilles et marche sur une courte distance, ramollissant les pattes avec l'élégance d'une dame.

— Je trouve même ça bon d'en parler. Qui sait... Comme ça, au moins, ça arrête de nous ronger, de nous affliger le cœur...¹²³

— C'est vrai. Pour décompresser. Je ne sais même pas comment vous n'êtes pas mort, quand...

— J'ai pleuré en cachette. Maintenant, ça m'est égal de l'raconter.

— Elle a été ingrate, hein, Cousin Ribeiro ?... On se prend d'amour même pour l'élevage, même pour les chiens. Et elle...

¹²² As descrições relativas à natureza são sempre metafóricas, humanizando as plantas e os animais. Aqui, o coqueiro está “com as palmas recurvas remando o vento”.

¹²³ O autor emprega dois verbos com sonoridade muito próxima e um significado de dor: “não fica roendo, doendo dentro da gente...”. “Ronger” tem o mesmo sentido, literal e metafórico, que em português, de um pensamento que nos machuca. No entanto, não há outra palavra com sonoridade tão parecido como em português. No entanto, mantivemos a rima.

— Juste trois ans qu'on était mariés !... Tu te souviens Cousin Argemiro ?... T'es venu habiter avec moi deux mois après, pour planter le riz en métayage... Je lui en veux pas... Non. Je serais encore plus triste si j'apprenais qu'elle en bavait là où elle est, sans but. Maintenant, çui-là, ce... Même malade et dans cet état, je voudrais encore le...

— Du calme, Cousin Ribeiro. Levez les bras : vous saignez du nez...

— C'est de garder la tête baissée. Ça va passer.

— Non, non. C'est la maladie...

— Ça va passer.

— Aïe, Cousin Ribeiro, pourquoi c'est que vous m'avez pas laissé leur courir après, quand ils ont fui ? Je tuais l'homme et ramenaï ma cousine à la maison...

— Pourquoi faire, Cousin Argemiro ? À quoi ça servait ?... Je ne pouvais plus rester avec elle... Sur le moment, quand la Maria Preta m'a fait passer le message de son adieu, quand elle l'a envoyée dire qu'elle allait accompagner l'autre parce que c'était lui qu'elle aimait et plus moi, je suis devenu à moitié fou... Mais j'ai pas voulu lui courir après, non... J'ai eu honte des autres... Tout-le-monde savait déjà... Et, elle, j'avais l'obligation de la tuer aussi, et j'savais que le courage pour ça devait me manquer... En plus, en ce temps, on était déjà malades, pas vrai ? C'est bon que les fièvres soient venues, Cousin Argemiro, pour que ceci devienne un désert et qu'on puisse rester tout seuls... Aïe, Cousin, mais je sais pas ce que j'ai aujourd'hui, que je trouve pas un moyen de pouvoir me la tirer de la tête... Oh monde !

L'ombre du cèdre vient s'appuyer sur l'auge. Cousin Ribeiro a haussé les épaules ; il commence à trembler. Avec beaucoup de retard. Mais il a dans la rate deux ruches de méchantes bestioles, qui ne se mélangent pas, lâchant des essaims dans le sang chacune à son tour. Et comme ça, y a jamais besoin de passer un jour sans trembler.¹²⁴

— Regarde le froid, là, Cousin Argemiro... Aide-moi...

Il s'enroule plus dans la couverture. Ses dents se donnent des coups. Déphasés, tous les muscles de son corps dansent.¹²⁵

— Vous voulez le médicament, Cousin ?

— Je vais plus le prendre... Ça sert à rien... La mort met plus de temps à arriver... Et moi, ce que je veux, c'est mourir.

¹²⁴ Como a natureza, a doença é representada de forma metafórica.

¹²⁵ Os efeitos da doença sobre os corpos dos dois homens também são descritos de forma poética, os membros do corpo de Primo Ribeiro ganham vida própria.

— Ça, c'est carrément offenser Dieu... Ceição! Oh, Ceição!¹²⁶

La noire n'entend pas. Elle doit être là-bas, à la porte de la cuisine, à battre le linge ou retirant la cendre de l'eau, pour en faire de la lessive.

Cousin Argemiro s'est attrapé les genoux avec les mains. Les mâchoires grondent ; elles n'arrêtent de claquer que quand il a des vomissements. Et il a la couleur de la cire d'abeille lorsqu'elle se met à fondre.

— Aïe, Cousin Argemiro, moi, dans un moment comme ça... je voudrais juste me coucher au bord d'un bon feu !... Quel froid... Quel froid !... Et ce diable de soleil qui réchauffe rien du tout...

Le cabot galeux saute autour de l'auge.

— Ne laisse pas ce chien venir me lécher le visage, Cousin... Je vais me coucher ici...

— Va-t'en Jiló !

Cousin Ribeiro se laisse tomber sur la dalle, tout recroquevillé et secoué de tremblements. Cousin Argemiro reste bien calme. Il n'y a rien à faire. Et lui, il a beaucoup de choses à lui à imaginer. Vite, pendant que Cousin Ribeiro livre son corps à la fièvre et semble être parti très loin de là, ne pouvant pas deviner ce qu'on pense.

Et Cousin Argemiro sait en profiter, il sait courir vite, parcourant les bons chemins du souvenir.¹²⁷

Comment c'est qu'elle était, déjà ?!... Le teint mat, les yeux très noirs... Si belle !... Les cheveux très noirs... Mais ça ne vaut pas le coup de vouloir penser où elle peut bien être en ce moment... Quand elle a fui, quel mauvais coup ! Quelle tristesse... Je m'y attendais pas, à ça, je m'y attendais pas... Ils avaient l'air d'aller bien ensemble avec son mari... Cousin Ribeiro, en ce temps-là, il était joyeux... Et il avait été jaloux de Cousin Ribeiro, stupide jalousie, parce que Cousin Ribeiro était celui qui y avait droit, à elle et à son amour.

Bizarre, oui, elle l'était... Le rire assez joyeux mais le regard dur... Si belle !... Le vacher était resté trois jours dans la ferme, sous le prétexte d'attendre une autre partie du troupeau... Ce n'était pas la première fois qu'il logeait dans le cabanon. Mais jamais personne n'avait vu les deux bavarder tout seuls... Lui, Cousin Argemiro, ne s'était fait aucune mauvaise-idée...

¹²⁶ É a primeira e a única vez que o nome da mulher negra é empregado. Assim, enquanto a natureza e a doença são humanizadas, é como se ela fosse apenas parte do cenário.

¹²⁷ Nos parágrafos a seguir, o narrador geopoeta foca exclusivamente no Primo Argemiro e seus pensamentos são transcritos na forma de discurso direto e discurso indireto livre.

— Va-t'en, Jiló!... Décampe, diable!... Comme ça! Comme ça, bon petit chien...

C'est vrai que ça aurait été raisonnable s'il avait pu au moins dire à la cousine qu'elle était son amour... Parce que, comme ça, il se serait enfui sans savoir, sans se méfier de rien... Mais il n'avait jamais pensé à faire un tel méfait, encore plus en habitant chez son mari, qui était un parent... Ah ça non ! Il voulait juste vivre près d'elle... Pouvoir la voir à tout moment...

Et Cousin Ribeiro n'y avait jamais vu de mal... Aussi, qu'est-ce qu'il y avait, pour qu'il puisse y voir du mal ?... Rien... Juste, une fois, sous les jaboticabiers... Ce jour-là, il a failli perdre la force d'être correct. Il l'a vue en robe bleu-de-la-mer... les bras couleur de jenipapo... Les mains devaient être douces... Mais Dieu l'a aidé, lui enlevant le courage... En plus, s'il avait manqué de respect à la femme du Cousin Ribeiro, il aurait disparu de ce monde, au même moment, plein de remords...

Ça, c'était trois mois avant qu'elle ne s'enfui. Mais, avant, bien-avant ça, y a eu une fois où elle a eu des doutes. C'est tout de suite après qu'il est arrivé à la ferme, quelques jours plus tard. Il regardait, distrait, ses yeux... de grands yeux sombres et à moitié en-coin, comme ceux d'une suaçupara... sa petite bouche rouge, comme une fleur de suinã.

— « On dirait que tu ne nous as jamais vus, Cousin!... Tu ferais mieux de te dégoter une fiancée et trouver un moyen de te marier... » — avait-elle dit, en riant.

Il s'est senti un peu pataud, sans rien avoir à répondre... Aurait-elle deviné ses bons-sentiments ?... Non, elle avait dit cela pour rire, sûrement. Mais qui sait... Les femmes sont des femmes... Et ce serait si bon si elle s'en était rendu compte ! Au moins, maintenant, de temps en temps, elle se souviendrait de lui, en disant : « Cousin Argemiro m'a aimée aussi... »

Les palmes du cocotier ne bougent plus du tout maintenant. Les poules sont allées paître les feuilles basses du melon-de-são-caetano. Pas un reste de brume dans la vallée. Le soleil a parcouru un bon chemin.¹²⁸

Cousin Argemiro s'est déjà habitué au claquement de dents et aux gémissements de Cousin Ribeiro. Il ne peut pas du tout l'aider. Ce qu'il peut, c'est penser. Et penser encore, presque somnolent, gémissant aussi, avec des douleurs dans la rate. Il pense à rien, comme les bruants chingolos, qui picorent sur la terre grattée par les poules et font des virées si

¹²⁸ Essa descrição é inserida entre os pensamentos de Primo Argemiro e pode ser tanto uma intervenção do narrador quanto uma observação da personagem. É uma forma de mostrar que o tempo passa e a ambiguidade na sensação dessa temporalidade.

drôles qu'on ne sait même pas s'ils se croisent à petits sauts ou si ce n'est qu'un vol à ras du sol.

Ça n'a servi à rien d'avoir été si honnête... Si lui, Cousin Argemiro, en avait eu le courage... S'il avait été plus malin... Peut-être l'aurait-elle aimé... Elle aurait pu vouloir fuir avec lui ; le vacher ne serait pas encore apparu... Maintenant, elle devait se souvenir de lui, le trouvant mou, sans détermination... Et pourtant, il n'était venu à la ferme qu'à cause d'elle... Cousin Ribeiro ne voyait de malice nulle part... Oui, les deux avaient été bien stupides, seul l'homme d'ailleurs savait s'y prendre avec les femmes !

Non ! Il a bien fait. C'était la même chose qu'un crime!... Ce n'est même pas bon d'y penser... Demain, il va au champ de capoeira, récolter du miel d'iraçu pour le Cousin Ribeiro... Que Dieu nous sauve de ces mauvaises pensées !... Cousin Ribeiro va être content : il aime le miel sauvage avec de la farine de manioc... Cousin Ribeiro va avoir sa petite joie... ¹²⁹

— Pourquoi c'est qu'il faut qu'il y ait des femmes dans ce monde, mon Dieu ?!...

— Hein?!...

Cousin Argemiro frémit. Il avait pensé tout haut. Et maintenant Cousin Ribeiro l'épie, à moitié étonné, avec le blanc des yeux rayé de rouge, au lieu des taches jaunes de toujours. Ça fait longtemps qu'il a jeté de côté la couverture et il s'est rassis sur l'auge. Une fois que le froid est passé, que la trémulation est passée, c'est le moment où Cousin Ribeiro divague. Cousin Argemiro n'aime pas ça. Il ne s'y habitue pas. Lui, pendant ses accès, il ne divague jamais : il n'en a pas le droit : s'il divague, il peut révéler son secret. Il doit avoir de la jugeotte dans la tête et subjuguer la folie, et il souffre le démon¹³⁰, à cause de cela. Mais, quand même, c'est toujours mieux que d'entendre les choses que Cousin Ribeiro lâche entre les tremblements et les sueurs. Même la face de Cousin Ribeiro fait peur, tellement elle est rouge. On dirait qu'il a grossi, soudain. Gonflement. Et il prend feu...

— Oh, quelle chaleur, Cousin !... Et quel maudit mal de tête !

— C'est un petit moment et ça passe... Il faut juste être patient...

— Ouais... Ça passe... ça passe... Ça passe... Elles passent, des femmes habillées couleur d'eau, sans yeux sur la figure, pour pas avoir à nous regarder... Y a qu'elle qui passe pas,

¹²⁹ A pontuação, as reticências e os pontos de exclamação principalmente, contribuem para a oralidade do texto, marcando as hesitações e os sentimentos de Primo Argemiro.

¹³⁰ Essa expressão é uma recriação da expressão “sofrer o martírio”. Em francês, a expressão “souffrir le martyre” existe e é bastante usada.

Cousin Argemiro!... Et moi, je suis fatigué, déjà, de la chercher, au milieu des autres... Elle vient pas !... Elle est partie, par le fleuve avec l'autre... Ils sont allés aux enfers !...

— Non, Cousin Ribeiro. Ils sont pas partis par le fleuve... C'est le train qui les a emportés...

— Pas par le fleuve, je sais... Sur le fleuve, personne n'y va... Y a que la maladie qui monte et qui descend, regardant ses moustiques et y déposant sa bénédiction. Mais dans l'histoire... Comment c'est, déjà, l'histoire, Cousin ? Comment c'est ?...

— Vous savez bien, Cousin... Soyez patient, c'est pas bon de divaguer...

— Mais, l'histoire, Cousin !... Comment c'est ?... Raconte-moi encore une fois...

— Vous en connaissez déjà tous les mots par cœur... « c'est le beau-jeune-homme qui est apparu, habillé en vêtements-du-dimanche et avec la viole ornée de rubans... Et il a appelé la jeune fille pour qu'elle s'enfuie avec lui »...

— Attends, Cousin, elles passent... Elles vont les unes derrière les autres... L'une plus belle que l'autre... Mais je n'en veux pas, aucune !... Je veux qu'elle... Luísa...

— Cousine Luísa...

— Attends un peu, laisse voir si je la vois... Aide-moi, Cousin ! Aide-moi à voir...

— C'est rien, Cousin Ribeiro... Laisse tomber !

— C'est vrai, c'est rien...

— Et alors ?!

— Raconte le reste de l'histoire !

— ... « Alors, la jeune fille, qui ne savait pas que le beau-jeune-homme était le Malin, réunit ses meilleurs habits dans un baluchon, et partit avec lui dans un canoë, par le fleuve... »¹³¹

— La jeune fille que je vois maintenant est unique, Cousin... Regarde !... Elle est belle, très belle. C'est la fièvre. Mais j'en veux pas... Le docteur, quand il a attrapé la fièvre et divaguait, l'avait bien dit... Tu te souviens ? Il a dit que la maladie était une femme d'une grande beauté, qui habitait la nuit dans ces marais, et c'était elle qui venait à l'heure où on tremblait... et personne ne voyait que c'était elle qui nous embrassait... Mais finis de raconter l'histoire, Cousin...¹³²

¹³¹ O paralelo entre a estória contada por Primo Argemiro e a vivida por Primo Ribeiro explica a confusão que este fez em suas divagações. Por outro lado, as figuras da moça e do diabo se assemelham às de Prima Luísa e do boiadeiro. Apesar do Primo Ribeiro afirmar que não sente raiva dela e que quer seu bem, a associação entre as duas histórias a faz aparecer, então, como uma pecadora que se deixou seduzir pelo demônio e se perdeu.

¹³² Ao comparar a doença com uma mulher linda que o faz tremer de prazer ao beijá-lo, Primo Ribeiro associa Prima Luísa e a moça bonita da história à doença.

— C'est si triste...

— C'est pas grave, raconte !

— ... « Alors, quand les deux s'enfuyaient dans le canoë, le beau-jeune-homme, qui était le Malin, a pris la viole, a joué un air, et a commencé à chanter :

— « *Je descends la rivière*

Suivant le courant, dame...

Je descends la rivière

*Suivant le courant, dame... »*¹³³

— Et alors ?...

— Vous êtes las de le savoir... « Alors le petit canoë a disparu au détour du fleuve... Et personne n'a pu savoir où ils étaient allés, ni si la jeune fille, quand elle a vu que le beau-jeune-homme était le diable, s'est mise à pleurer... ou si elle est morte de peur... ou si elle a fait le signe-de-croix... ou si elle l'a étreint quand même, vu qu'elle était déjà tombée amoureuse... Et, là-haut, les gens ont entendu sa voix à lui, là au loin, bien loin... »

— Chante comment ça a été, Cousin...

— C'est la même chanson...

— Mais, chante !

« *Je descends la rivière*

Suivant le courant, dame...

Je descends la rivière

Suivant le courant, dame... »

— Aïe, Cousin Argemiro, ça passe... Je vais mieux, déjà... Est-ce que j'ai divagué ?... J'ai dit beaucoup de bêtises ?...

— Non, Cousin... Bientôt, c'est mon tour... Ça ne va pas lambiner à arriver.

¹³³ A cantiga é entoada, na voz de Argemiro e por insistência do Primo Ribeiro, pelo diabo que leva a moça bonita pelo rio. Ao traduzir, teve-se um cuidado com o sentido e a forma. Mantivemos seis sílabas, mas modificamos o ritmo do segundo e quarto verso. De fato, há uma cesura depois da quarta sílaba no original. Na tradução, foi deslocada para depois da quinta sílaba.

Oui, bientôt, c'est son heure. Ici, la fièvre sert de montre. Il se ramollit déjà un peu plus. Mais ça doit aussi être d'avoir trop pensé. Si seulement l'autre n'avait pas touché au nom enfoui... Ça a donné une autre force à sa pensée... Et lui, qui n'a même pas quelqu'un auprès de qui se décharger, il n'a personne à qui raconter sa souffrance !... Là, où il y a la croix, est mort un travailleur des champs, un vieux. Ça a été soudain, du cœur... Est-ce qu'on doit encore vivre beaucoup ?...

— Cousin Argemiro !?...

— Qu'est-ce qu'il y a, Cousin Ribeiro?

— J'ai une de ces soifs... Je me brûle au-dedans... Fais-moi la charité de donner le ton à la noire...¹³⁴

— La noire n'entend pas... Je vais chercher l'eau, Cousin Ribeiro.

— Que Dieu te paie, Cousin.

Cousin Ribeiro soupire difficilement. Il remue les doigts et recommence à parler tout seul. Là vient l'autre avec la tasse. Il descend les marches, tout doucement. Il est maigre, très maigre. Il arrive en titubant, oscillant à moitié courbé.¹³⁵

— Aïe, Cousin Argemiro, je sais même pas ce qu'il en serait de moi, si ce n'était ton aide! Pas un frère ni un fils ne pourrait être aussi bon..., ne pourrait être si charitable pour moi !...

— Foutaises, Cousin. Profites-en et prends le médicament aussi, tout ensemble, d'un coup.

— J'en veux pas, j'l'ai déjà dit ! Ce que je veux, c'est plutôt aider ce corps à en finir... (— « Pas un frère ni un fils ! »...) il est plutôt en train de berner son compagnon !... Combien d'années ça fait qu'il cache ça... Non ! C'est aujourd'hui ! C'est pas honnête... Il doit lui avouer...

— Cousin Ribeiro... Je n'ai jamais eu le courage de vous raconter une chose... Vous me pardonnez ?!...

— Ramène-toi plus près et parle plus haut, Cousin, que ce bourdonnement dans les oreilles nous laisse presque rien entendre...

— C'était pas ma faute... C'était une punition de Dieu, à cause de mes péchés... Vous me pardonnez, n'est-ce pas ?!...

¹³⁴ O autor emprega a expressão “dar um eco na preta” que poderia ser traduzido como “appeler”, mas o verbo perder a singularidade na forma da personagem se expressar. “Donner le ton” significa “determinar a conduta a ser seguida” e cabe neste contexto.

¹³⁵ O foco da narração volta temporariamente a ser do narrador geopoeta, descrevendo Argemiro como o vê de fora.

— Qu'est-ce que c'est que ça, Cousin ? Crache le morceau !¹³⁶

— Je... Moi aussi, j'l'aimais bien, Cousin... Mais j'ai toujours respecté... Je vous ai respecté... votre maison... Nous sommes parents... Attendez, Cousin ! C'était pas ma faute, c'était ma guigne...

Cousin Ribeiro a écarquillé les yeux. Il a plaqué la main sur le bois de l'auge. Il fait un effort pour se lever.

— Y a rien eu, Cousin ! Je le jure !... Sur cette lumière !... Même elle, elle l'a jamais su... Sur l'âme de ma mère !

Les jambes de Cousin Ribeiro se refusent à supporter son corps. Cousin Argemiro se leva aussi. Il veut aider l'autre à se maintenir debout.

— Lâche-moi ! Lâche-moi et parle comme un homme !

— Je vous l'ai déjà dit, Cousin. Pardonnez-moi...

— T'es venu habiter ici avec nous, c'est à cause d'elle, non ?

— Oui, Cousin. Mais jamais...

— Et c'est pour ça que t'as pas voulu t'en aller... après ?... Attendant de voir si un jour elle rentrait, non ?!

— Non, Cousin..., ça non !... C'était pas du tout à cause... J'ai beaucoup souffert aussi... Je ne voulais plus rien au monde... Et c'est à cause de vous, aussi... Quand elle n'était plus ici, je vous voulais un bien énorme... à cette maison de fazenda... à tous ces trucs d'ici... Même à la maladie !...

— J'ai été piqué par un serpent... J'ai été piqué par un serpent... Oh monde !

— Mais, rassurez-vous, Cousin Ribeiro... Je vous ai déjà juré que je ne lui ai jamais manqué de respect... J'étais bien incapable de commettre un péché pareil...

— J'ai été piqué par un serpent...

— Vous divaguez... Écoutez ! Écoutez-moi, pour l'amour de Dieu...

— Je ne divague pas, oh non, mais je préférerais!... Disparais, homme ! Retourne dans tes terres... Va-t'en bien loin de moi ! Mais vas-y tout de suite, sur-le-champ !

— Je veux mourir sur l'heure si un jour j'ai pensé à jeter le déshonneur sur vous, Cousin !

— Vas-y, par charité ! Va-t'en !

— Pensez-y jusqu'à dans un petit moment, Cousin... Pensez-y jusqu'à cet-après-midi...

— Ce débris de fazenda est encore à moi... À moi ! Va ! Va !... Je ne veux plus te voir...

¹³⁶ Na tradução, optamos por uma expressão capaz de ser popular e padrão : “Fala de uma vez!” – e que fosse capaz de mover essas duas vertentes da raizama.

— Donnez-moi du temps, Cousin. Jusqu'à ce que vous alliez mieux...

— Va- t'en !

— Je paie pour ce que je n'ai pas fait...

— Va- t'en !

— Vous pouvez avoir encore besoin de moi, Cousin, vu que je suis l'unique ami que vous avez...

— Voyons, va-t'en, Cousin !... Tu n'as pas de pitié pour moi, qui n'a aucune arme ici avec moi, et, même si j'en avais, je n'trouve même plus de force de te tuer ?!

Et Cousin Ribeiro, blanc, cadavérique, soufflant et relevant le menton à chaque bouffée d'air, est retombé assis sur le tronc de l'auge.

— Alors, adieu, Cousin ! Pardonnez-moi et ne me hâissez pas, parce que moi, je vous veux du bien...

— Rassemble tes affaires et va-t'en...

— Je n'ai rien... J'ai plus besoin de rien... Ce qui est à moi va ici avec moi... Adieu !

Cousin Argemiro rassemble ses forces. Et marche. Il dépasse l'étable, à travers les pieds de maïs. Les passereaux, voyant un épouvantail qui marche, filent, bruyants. Le cabot à l'épais museau, accourt aussi. Il vient, mais il ne vient pas : il tourne la tête, regarde Cousin Ribeiro, qui est là, encore assis, penché vers le sol. Le chien est désarçonné. Il s'arrête. Il avance, revient, contemple, décontemple... Il ne comprend pas. Mais il sait que quelque chose se passe. Aboyant, gémissant, pleurant, presque hurlant. Parce qu'il a l'ordre d'être toujours fidèle, et il ne sait plus, ne se rappelle plus lequel des deux hommes serait son vrai maître.¹³⁷

Quand l'autre a passé le retranchement, Cousin Ribeiro a relevé la tête, et a épié. Il sue, il sue : comme ça, corps et vêtements ; et le front qui n'est qu'un écoulement. Il ferme les yeux, paraissant qu'il ne peut même pas mourir tranquille.

Mais Cousin Argemiro marche sans se retourner. Maintenant, il traverse le pré.

— I-v-v-v! ... Le premier frisson... La maladie est déjà arrivée...

Le chien a sauta devant lui encore une fois, glapissant, interrogeant... Puis il s'est arrêté. Il ne veut pas aller plus loin.

— Adieu, Jiló!

Il reste. Personne ne lui a demandé de partir... Il peut rester...

¹³⁷ O foco da narração muda para se concentrar no cachorro, tendo-se acesso a seus pensamentos e emoções. Seu comportamento, sua hesitação em seguir Primo Argemiro ou ficar com Primo Ribeiro, reforça o efeito trágico causado pela separação e o isolamento dos dois amigos na hora da morte.

Un autre gros frisson. Quel froid !... Et, cependant, les arbres n'ont plus d'ombre maintenant, et le soleil, s'il tombait, s'embrocherait sur le stipe vert du cocotier.

L'herbe-bonne-maman déverse des bouquets fleuris, au milieu des feuilles en cœur. Beaucoup de fleurs. Bleues. C'est dans une robe bleue qu'il l'a vue pour la deuxième fois, au rosaire de Saint Sébastien... Tant d'années !... Quand la reverra-t-il ?! Au Ciel, peut-être... Mais, même au Ciel, elle aimera sûrement le vacher d'Iporanga. Et lui, Argemiro, il devra respecter Cousin Ribeiro, qui est son mari au nom de Dieu...

... Mais, quand il l'a vue, suivant le rosaire, il l'aimait déjà bien, il avait déjà de l'amour pour elle... Depuis le matin... à la porte de la maison, partant pour la messe, elle avec sa mère et ses sœurs... Son mariage avec Cousin Ribeiro avait déjà été décidé... Peut-être qu'elle n'était pas la jeune fille la plus belle du bourg... Et elle ne l'était vraiment pas. Mais l'amour est comme ça...

Jamais plus? Jamais plus... Aïe, mon Dieu ! Pour moi, ce serait beaucoup mieux s'il n'y avait pas de ciel du tout...

... En ce temps-là, Argemiro dos Anjos était un jeune homme de bonne-apparence, de bonne figure, et avec quatre-vingts boisseaux de terres de culture, outre un peu d'argent de côté...

Aïe ! Que le froid tombe entre les épaules, et va dans le dos, et glisse du dos vers le reste du corps, comme des filets d'eau fine. Raisonne dans ses oreilles un chuchotement confus, et devant ses yeux viennent de petites choses qui voulaient danser.

Partir, où ?

... La première fois que Argemiro dos Anjos a vu la petite Luisa, c'était un matin de jour-de-fête-de-saint, quand le patelin s'ornait d'arcs de bambou et de drapeaux, et les gens s'éparpillaient contents, chaussés et en habits du dimanche, chacun vêtu de ses plus beaux vêtements...

Aller où ? Peu importe, en avant, c'est là qu'on va !... Mais plus tard. Maintenant, il doit s'asseoir sur les feuilles sèches, et tenir bon.

Le début de l'accès de fièvre est bon, il est agréable : c'est l'unique bonne chose que la vie ait encore. Il s'arrête, pour trembler. Et pour penser. Aussi.

Elles tressaillent, jaunes, les fleurs de l'aroeira. Il y a un frémissement dans les tiges rosées de l'herbe-de-crapaud. L'herbe-d'anum crispe ses feuilles, longues, comme des feuilles de manguier. Elles trépident, secouant leurs petites étoiles orangées, les branches de balai. Il frissonne, le ricin, aux feuilles poilues, comme le corselet d'une caçununga,

brillant en vert-bleu. Le pitanguier s'ébranle, du jarret au chaume. Le fouette-chevaux renverse de petits fruits fendillés, entrant en convulsion.¹³⁸

— Mais, mon Dieu, comme c'est beau! Quel beau lieu pour se coucher par terre et s'éteindre !...

Et la broussaille, toute ornementée, tremblant aussi de fièvre.

¹³⁸ A natureza e Primo Argemiro estão em comunhão, tremendo juntos. Para traduzir os nomes das diversas plantas típicas do Sertão, usou-se os mesmos critérios que para traduzir a cena de batalha no início do conto. A geopoésia e a expressividade do texto indicaram a escolha de traduzir o referente, deixar o nome como está no original, adaptá-lo fonética ou graficamente, ou traduzir o significado.

CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS

A obra literária, como toda obra de arte, se insere em um contexto histórico e geográfico. Quase todo texto é uma resposta do autor ao mundo que o cerca, um diálogo que se forma com a sociedade, com as obras que o precederam e as que seguirão. Na vocalidade, na corporalidade, na territorialidade, na memória da performance que o texto literário carrega reside o cerne do pensamento da geopoésia.

A particularidade da obra literária em relação às outras artes é que ela precisa da tradução para ser compartilhada com outras culturas, para ultrapassar as fronteiras. Dessa forma, a tradução desempenha um papel essencial para a instauração de um diálogo entre as literaturas do mundo e, portanto, entre as diversas culturas. Alfredo Bosi afirma que

Nessa luta, a obra é tanto mais rica e densa e duradoura quanto mais intensamente o criador participar da dialética que está vivendo a sua própria cultura, também ela dilacerada entre instâncias internacionalizantes e instâncias populares. Obras-primas como *Macunaíma* de Mário de Andrade, *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa e *Morte e vida severina* de João Cabral de Melo Neto nunca poderiam ter-se produzido sem que seus autores tivessem atravessado longa e penosamente as barreiras ideológicas e psicológicas que os separavam do cotidiano ou do imaginário popular (BOSI, 1992, p. 343).

Assim, para retratar uma cultura, é preciso ter uma compreensão profunda de suas especificidades, de sua complexidade, além de respeito pelos diferentes pontos de vista. Um dos caminhos que leva a entender o outro é a convivência. João Guimarães Rosa, além de nascer e viver seus primeiros anos de vida em Cordisburgo, trabalhou na região como médico e percorria o lugar ao encontro de seus moradores. Mais tarde, empreendeu várias excursões pelo interior do país, durante as quais ele preenchia cadernetas como um verdadeiro etnoflâneur. Rabiscando suas impressões sobre as paisagens que atravessava, a flora, a fauna, assim como sobre falas das pessoas com as quais convivia, suas anedotas, palavras que soavam diferente, expressões geopoéticas ele tecia mundos. Além disso, em correspondência com o pai, ele pedia informações sobre os costumes dos habitantes da região. Tudo isso constituiu um material precioso para a criação de sua obra, fazendo do Sertão um elemento essencial de sua geopoésia.

O tradutor, como o escritor, é um “trabalhador criador”, para retomar as palavras de Alfredo Bosi. Portanto, ao levar uma obra literária para outro espaço temporal e

geográfico, é preciso que assuma uma atitude de respeito para com a cultura que pretende retratar na outra língua, cumprindo o papel da arte que é “realizar os fins mais altos da socialização humana, como a autoconsciência, a comunhão com o outro, a comunhão com a natureza, a busca da transcendência no coração da imanência” (BOSI, 1992, p. 344).

O objetivo desta tese foi, portanto, compreender como a língua, a cultura e a literatura – marcas da teoria da geopoesia – se aliam na obra rosiana, especialmente em *Sagarana*, para poder levar sua transcendência e materialidade livresca para outros mundos. O processo de tradução começa por um mergulho no texto, procurando entender de forma aprofundada o que está escrito e como está escrito. Essa compreensão vai se apoiar na leitura da correspondência de João Guimarães Rosa com seus tradutores e com seu pai, principalmente, assim como das entrevistas que ele deu a Günter Lorenz, a Ascendino Leite ou a Fernando Camacho. A fortuna crítica sobre João Guimarães Rosa é extensa e todas essas leituras da obra rosiana auxiliam o trabalho do tradutor para entender não somente os elementos linguísticos que compõem sua obra, mas também seus aspectos semânticos, semióticos, filosóficos e metafísicos. Assim, o texto na língua francesa é o resultado de um amplo diálogo com a obra em português, com o autor, com seus críticos, e com o orientador – por intermédio da experiência da geopoesia e da vivência – fazer como o autor – na etnoflânerie pelos “caminhos do sertão”.

Durante a pesquisa, tive a oportunidade de ir a Cordisburgo e conhecer a casa onde João Guimarães Rosa viveu durante sua infância, assim como participei da sétima edição do Caminho do Sertão, que vai de Sagarana até a entrada do parque Grande Sertão: Veredas, em Chapada Gaúcha. Foi importante para experimentar e conhecer esse universo sobre o qual eu havia lido. Com a plena consciência de que a cultura é mutável e que o Sertão que eu encontraria nos anos 2020 seria diferente do Sertão dos anos 1940, quando *Sagarana* foi escrito, fui com dois objetivos: ver as reminiscências desse mundo descrito pelo escritor mineiro e entender a influência que teve sobre esse universo.

A cidade de Cordisburgo é pequena e a presença do autor é intensa. Um de seus principais pontos turísticos sendo o Museu Casa Guimarães Rosa (MCGR), fundado em 1974, na antiga casa de sua família, onde o autor passou parte de sua infância. Lá também podemos encontrar o grupo dos Contadores de Estórias Miguilim que narram e encenam trechos de suas obras. De fato, o MCGR desenvolve desde 1997 esse projeto educativo que forma jovens com idade entre 10 e 18 anos, em técnicas de narração de histórias e conteúdos sobre a vida e obra do autor, alcançando cerca de duzentos crianças e adolescentes e constituindo uma ação de preservação e difusão cultural. Na praça

Miguilim, o Portal Grande Sertão Veredas, inaugurado em 2010, conta com oito esculturas do artista Léo Santana em que o romancista mineiro aparece representado ao lado de vaqueiros e de um cão.

O Caminho do Sertão, cuja primeira edição aconteceu em 2014, se insere num movimento de desenvolvimento territorial. Tem como intuito difundir a diversidade eco-cultural dos vales dos Rios Urucuia e Carinhanha, situados no noroeste e norte de Minas Gerais, respectivamente, mostrar aos caminhantes a importância de proteger esse lugar e promover a autonomia produtiva, a noção de pertencimento ao território e a autoestima da população sertaneja. Portanto, o Caminho pretende proporcionar “encontro com as estórias de Rosa, com as estórias e histórias do povo sertanejo dos Gerais e, ainda, com as trajetórias e visões pessoais dos caminhantes, levando-os a refletir sobre suas próprias questões e questões socioambientais”¹³⁹. Indo da Vila Sagarana até a entrada do Parque Grande Sertão: Veredas, cujos nomes remetem às obras de João Guimarães Rosa, segue-se os passos de Riobaldo e seus jagunços, passando pelo rio Urucuia, o Ribeirão de Areia e o Vão dos Buracos.

A Vila de Sagarana não tem uma relação direta com a coletânea de contos, não foi cenário de suas histórias. O povoado é o segundo assentamento da reforma agrária implantado pelo Inca Minas Gerais em 1973, que desapropriou as fazendas Boi Preto e Logradouro, entre outras, para criar o loteamento após uma longa luta social contra o coronelismo. A equipe do Inca teria escolhido o nome depois que, ao voltar para Belo Horizonte, pararam em Cordisburgo para visitar o Museu Guimarães Rosa e perceberam que as narrativas de *Sagarana* retratavam a paisagem e o povo do lugar onde o assentamento seria implantado. Hoje ainda, a pequena vila só é acessível por estradas de chão. Tem como economia principal a pecuária leiteira, agricultura familiar e extrativismo de frutos do cerrado, como o baru e o pequi, mantendo modos de vida, saberes e ofícios tradicionais. Em todo o povoado, pode-se admirar várias esculturas com referências literárias, principalmente a Guimarães Rosa, e religiosas, com as esculturas de São Francisco pregando para animais que integram a fauna do cerrado e outra de Nossa Senhora Aparecida. A fiandeira Gersina Maria, fundadora da Associação das Artesãs de Sagarana também foi homenageada por uma escultura. Finalmente, uma escultura de Paulo Freire tem como intuito realçar a igualdade de valor entre as diversas culturas e visões de mundo. Vizinha ao povoado, a Estação Ecológica Sagarana se destina à

¹³⁹ Disponível em <https://ocaminhodosertao.com.br/o-caminho/>. Acesso em 08/04/2023.

conservação da fauna e flora, pesquisa científica e educação ambiental. Além disso, são promovidas diversas ações e eventos que buscam valorizar a cultura popular e fortalecer a identidade cultural do sertanejo, como o Cine Baru, o Caminho do Sertão, o Festival de Sagarana, a Tradicional Festa de Sagarana e a Cavalgada. Esses são exemplos de como o povoado vive sua cultura, reconhecendo e promovendo o seu valor. E a obra de João Guimarães Rosa faz parte do processo de valorização dessa identidade sertaneja.

No entanto, o Caminho mostra também que a luta do povo interiorano não acabou. Nas margens do Urucuia, encontra-se em um povoado chamado de Morrinhos com cerca de 150 moradores, mais antigo que o município de Arinos, ao qual foi incorporado em 1923. Chega-se a esse povoado pelo rio, a travessia sendo realizada por meio de uma pequena balsa. A falta de infraestruturas enfrentada pela população local destoa com o maquinário moderno usado pela agroindústria nos campos vizinhos à vila. De fato, basta passar uma curva na saída de Morrinhos para se deparar com plantações de eucaliptos, feijão, soja, entre outras. A agricultura mecanizada e a captação de água por meio de pivôs centrais para irrigar esses campos beneficiam poucos latifundiários e prejudicam as populações mais carentes e os pequenos produtores, que se reúnem e se organizam em cooperativas para conseguir sobreviver. Para poder estudar ou cuidar da saúde, os moradores da região precisam ir para as grandes cidades como Brasília, Belo Horizonte ou Goiânia. Muitos não voltam para os pequenos povoados. Portanto, a região continua marginalizada, isolada, muitas vezes esquecida pelos poderes públicos, apesar de existirem políticas adotadas nas últimas décadas para auxiliá-las.

João Guimarães Rosa e outros autores do interior do país, com suas vozes em geopoesia, permitiram que se conhecesse melhor as culturas retratadas, suas formas de ver o mundo, seus saberes, sua criatividade. Quanto mais essas obras forem lidas e compartilhadas, mais teremos acesso a essas vocalidades e corporalidade. A tradução é uma das formas que permitem uma maior circulação e a sobrevivência das obras literárias. Mas para isso, é necessário que o tradutor tenha uma leitura crítica da obra e dos elementos que a compõem a fim de não apagar suas especificidades culturais e poéticas.

Cabe agora, ao leitor da Tese, que é também leitor de Guimarães Rosa pegar o seu caderninho e seguir para o sertão. Atravessando paisagens e lugares, passagens e vocalidades, com o caderno na mão, ir anotando o que é dito, o que é contado ou, como diria a geopoesia em paráfrase rosiana – coletando tudo aquilo que é mirado e visto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Márcia Valéria Martinez de. **Traduzir é muito perigoso. As duas versões francesas de Grande Sertão: Veredas - historicidade e ritmo**. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 234. 2010.

AGUIAR, Márcia Valéria Martinez de. “A metafísica roseana em tradução. Grande sertão: veredas por Francis Utéza”. In: **escritural. Écritures d’Amérique latine**, n.º 8, février 2015. Disponível em: <http://gg.gg/escritural8-entrevista>. Acesso em 07/01/2019.

ALVES, Elizeth da Costa. **Geopoesia Kalunga: identidades territoriais da comunidade quilombola do mimoso – Tocantins**. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Estudos Socioambientais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, p. 260, 2020.

AUBERT, Francis Henrik. “Indagações acerca dos marcadores culturais na tradução”. In: **Revista de Estudos Orientais**, São Paulo, n. 5, p. 23-36, 2006.

ARROYO, Leonardo. **A Cultura popular em Grande Sertão: Veredas: filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas**. Rio de Janeiro: J. Olympio; [Brasília]: INL, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução de Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa de Tzvetan Todorov. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. In: **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Organização: Lucia Castello Branco. Belo Horizonte: Fale / UFMG, 2008, p.66-81.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin**. Trad. de Maria Emília Pereira Chanut, São Paulo: EDUSC, 2002.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Trad. de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

BHABHA, Homi K., **O local da cultura**. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOLLE, Willi. **grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

BOSI, Alfredo. “Cultura brasileira e culturas brasileiras”. In: **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 308-345.

BOURDIEU, Pierre. “Você disse ‘popular?’”. In: **Revista Brasileira de Educação**. Trad. de Denice Barbara Catani. Rio de Janeiro, n. 01, p. 16-26, Jan/Fev/Mar/Abr 1996. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/rbedu/n01/n01a03.pdf>. Acesso em: 21/02/2023.

CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição**. Organização: Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega, 1.ed., São Paulo: Perspectiva, 2013

CANDIDO, Antonio. “A literatura e a formação do homem”. In: **Remate de Males**, Campinas, SP, 2012. DOI: 10.20396/remate.v0i0.8635992. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635992>. Acesso em: 10 dez. 2020.

CANDIDO, Antonio. “O homem dos Avessos”. In: **Tese e Antítese: Ensaios**. - 4a. ed. - São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, p. 119-139.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

DANIEL, Mary Lou. **João Guimarães Rosa: Travessia literária**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.

ÉLIS, Bernardo. “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá”. In: MORICONI, Italo (org.) **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, pp. 131-136.

FERREIRA, Alice Maria de Araújo. “O paradigma da descrição na tradução etnográfica: Levi-Strauss tradutor em *Tristes Tropiques*”. In: *Acta Scientiarum. Language and Culture*. Maringá, v. 36, n. 4, Oct.-Dec., 2014, p. 383-393. Disponível em: https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/23837/pdf_44. Acesso em: 28/07/2023.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Matraga, sua marca”. In: **Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa**, São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 47-88

GOULART, Eugênio Marcos Andrade. **O viés médico na literatura de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Faculdade de Medicina da UFMG, 2011.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix, 2008.

JOLLES, André. **Formas simples**. São paulo: Editora Cultrix, 1976.

LAGES, Susana Kampff. “A tarefa do tradutor’ e o seu duplo: a Teoria da Linguagem de Walter Benjamin como Teoria da Traduzibilidade”. In: **Cadernos de Tradução**, v. 1, n. 3, 1998, p. 63-88.

LIMA, Sônia Maria van Dijck (Org.). **Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB 1997.

LORENZ, Günter. **Diálogo com João Guimarães Rosa**. In: João Guimarães Rosa: Ficção completa em dois volumes. Volume I. Organização e prefácio: Eduardo Coutinho. -2. ed. - Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, p. XXXI-LXV.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do nome: Leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MAUAD, Isabel Cristina. “A atualidade de Guimarães Rosa”. In: **CTM - Ed Brasil - Ano XX - N. 180**, dezembro de 1994. Disponível em: <http://repositorio.im.ufrj.br:8080/jspui/handle/1235813/401>. Acesso em: 08/01/2019

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MEYER, Mônica. **Ser-tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NITSCHACK, Horst. “A in/traduzibilidade de culturas: o caso João Guimarães Rosa”. In: **Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade**. Org.: Ligia Chiappini, Marcel Vejmelka. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, pp.36-45.

PASSARELLI, Paula. “O trágico em ‘A hora e a vez de Augusto Matraga’, de João Guimarães Rosa”. In: **Ao pé da letra**, v. 4, n. 1, 2002, p. 1-8.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. **Trilhas no Grande Sertão**. Rio de Janeiro, MEC, 1958.

QUEIROZ, Rachel de. “Os dois bonitos e os dois feios”. In: QUEIROZ, Rachel de. **Um alpendre, uma rede, um açude: 100 crônicas escolhidas**. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 223-229.

MENESES, Adélia Bezerra de. “A hora e a vez de Augusto Matraga ou ‘de como alguém se torna o que é’”. In: **Literatura e Sociedade**, v. 12, n.10, 2007, p. 64-80.

RAMOS, Graciliano. “Conversa de bastidores”. In: RAMOS, Graciliano. **Linhas tortas**. São Paulo: Record, 1980, p. 246-249.

RAMOS, Graciliano. “Baleia”. In: MORICONI, Italo (Org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 95-99.

ROSA, João Guimarães. BIZZARRI, Edoardo. **João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor italiano**. - 2. ed. - São Paulo: T. A. Queiroz: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.

ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason (1958-1967)**. Edição, organização e notas: Maria Aparecida F. M. Bussolotti. Tradução das cartas em alemão: Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. “Sagarana”. In: **Ficção completa. Volume I**. Organização: Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009, p. 3-270.

ROSA, João Guimarães. “Grande Sertão: Veredas”. In: **Ficção completa. Volume II**. Organização: Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009b, p. 3-395.

ROSA, João Guimarães. **A boiada**. Ilustrações de Paulo Mendes da Rocha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ROSA, Vilma Guimarães. **Relembrações: João Guimarães Rosa, meu pai**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

RÓNAI, Paulo. “Guimarães Rosa e seus tradutores”. In: **Suplemento Literário do Estado de S. Paulo**, 10/10/1971, p. 1.

RÓNAI, Paulo. **Escola de tradutores**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2012.

SANTOS, Antonio Bispo. “Somos da terra”. In: **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, número 12, página 44 - 51, 2018. <https://piseagrama.org/somos-da-terra/>. Acesso em 15/11/2020.

SILVA JUNIOR, A. R.; MEDEIROS, A. C. M. ; SANTOS, E. J. F. “Literatura de campo e letramento literário: Bernardo Élis e José J. Veiga na formação de leitores de mundo”. In: MEDEIROS, A. C. [et al.] (Org.). **Os parceiros de Águas Lindas: ensino de literatura pelas letras de Goiás**. 1ed. Goiânia: R&F Editora, 2018, v. 1, p. 81-100.

SILVA JUNIOR., Augusto Rodrigues da; MARQUES, Geórgia da Cunha. “Godoy Garcia e Niemar: um canto geral centroestino”. In: **ECOS: Estudos Contemporâneos da Subjetividade**. vol. 5 n. 2, 2015.

Silva Junior, Augusto Rodrigues da. Centroestinidadades e geopoesia: casa de morar niemar é a poesia In: Medeiros, Ana Clara Magalhães de; Silva Junior, Augusto Rodrigues da; Gandara, Lemuel da Cruz. **Os parceiros de Águas Lindas Ensino de Literatura pelas Letras de Goiás**. Goiânia: Pé de Letras, 2018.

Silva Junior, Augusto Rodrigues da; Medeiros, Ana Clara Magalhães de; Santos, Eduardo Junio Ferreira. Literatura de campo e letramento literário: Bernardo Élis e José J. Veiga na formação de leitores de mundo *In*: Medeiros, Ana Clara Magalhães de; Silva Junior, Augusto Rodrigues da; Leite, Gandara, Lemuel da Cruz. **Os parceiros de Águas Lindas Ensino de Literatura pelas Letras de Goiás**. Goiânia: Pé de Letras, 2018.

SILVA, Rosa Amélia Pereira da. **Narrativas do Grande Sertão à luz de conceitos de Walter Benjamin**. Relatório (Pós-doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, 2020.

TEIXEIRA, Atila. “Sertão e Modernidade em Hugo de Carvalho Ramos e Bernardo Élis”. *In*: **Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC (Anais)**, 2015, Belém-Pará. XIV CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 2015.

VALENTE, Luiz Fernando. “Variações sobre o herói quenótico: Ivan Ilitch e Augusto Matraga”. *In*: **Mundivivências: leituras comparativas de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 97-108.

VEIGA, José J. “A máquina extraviada”. *In*: MORICONI, Italo (Org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 229-232.

ANEXO : TRADUÇÃO DE “DUELO”

*Et il crie, le piranha couleur de paille,
très énervé :
— J'ai des dents de rasoir, et
En un saut aller-et-retour
je résouds la question !...
— Tu exagères... dit la raie ;
je dors dans le sable,
le dard à l'affut,
et il y a toujours un maladroit
qui vient s'y piquer.
— Ben, les amis, murmure le gymnaste,
Mou, rechargeant ses batteries ;
je ne veux même pas y penser :
se je lâche trois pensées
électriques,
bat-le-puits, puits autour,
même vous deux
flotterez morts...
(Discussion à deux mètres de profondeur.)*

Duel

Turíbio Todo, né au bord du Borrachudo, était sellier de métier, avait de longs poils aux narines et pleurait sans faire de grimaces ; mot pour mot : grande gueule, vaurien, vindicatif et méchant. Mais, au début de cette histoire, il avait raison.

D'ailleurs, les paysans l'affirment comme ça, d'un air péremptoire, mais c'est vrai que dans ce cas, il y avait de l'espace pour des atténuantes. Impossible de nier l'existence du goût : mais un petit goût, discret, bilobulé et peu mobile — vers le haut, vers le bas, vers les côtés — et pas le scandaleux « mentonnet de clenche, quand il marche il fait la manche »... En plus, personne ne naît avec un goût ni n'en crée un par plaisir : c'est le résultat des tentatives que la grande punaise des bois fait pour devenir un animal domestique dans les cavités du bord du fleuve, où il y a, aussi complices, camarades de l'insecte, cinq espèces, plus ou moins, de tatous. Et un si modeste minigoût, incapable de tenter le bisturi d'un opérateur, n'enlaidissait pas son propriétaire : Turíbio Todo était plutôt sympathique : obligé d'utiliser le col blanc et la cravate, il semblait parfois même élégant.

Il n'avait pourtant pas confiance en ces dons, et du coup il était plutôt misanthrope, et donc il avait voulu être sellier, pour pouvoir travailler à la maison et être moins vu. Or, avec la voie ferrée et, plus tard, l'avènement des deux routes pour automobiles, les commandes de harnachement et de bâts se raréfièrent, et Turíbio Todo tomba de force dans le glandage.

Maintenant, quant aux vibrisses et aux pleurs sans mimiques, peut-être bien qu'ils indiquaient un goût punitif et de la méchanceté, mais avec de la mesure, ce qu'il faut, pas de trop.

Et, de toute façon, sachons-le tous, les paysans aiment beaucoup les relations d'effet et de cause, légèrement et dogmatiquement inférées : Manuel Timborna, par exemple, depuis trois ou quatre ans, passe son temps à se disputer avec un canotier des Vieilles, qui affirme que le caïman-à-museau-large a un cou couleur de soufre parce qu'il est plus colérique que les autres caïmans, ce à quoi Timborna oppose qu'il n'est le plus féroce que parce que la base de son menton a une teinte de citron mûr et de safran. Et c'est tout un travail, pour des personnes sensées, de pouvoir leur donner raison, aux deux, quand ils sont ensemble.

Ainsi, donc : de toute façon, dans cette histoire, du moins au début — et le début, c'est tout — Turíbio Todo avait raison.

Cela avait été pour lui un jour de poisse : il était sorti tôt pour pêcher, et le tabac-enrouleau lui avait manqué, au bord du cours d'eau, et la ruade menant à la chute, il avait dû subir les moutiques ; il s'était cogné à une souche, amochant les orteils de son pied droit ; il avait perdu le grand hameçon, empêtré dans le tas de branches ; et, rentrant à la maison, il venait inconsolable, rapportant seulement deux timburés accrochés à son bâton. Bien sûr que tout cela, survenant ainsi en série, exigeait un plus grand malheur, qui ne manqua pas.

Mais, à ce point, Turíbio Todo n'aurait le droit de se plaindre que de son manque de savoir-vivre ; parce qu'il avait prévenu sa femme qu'il ne viendrait pas dormir à la maison, il avait l'intention d'arriver au vivier des Quatorze-Croix et passer la nuit chez son cousin Lucrécio, au Decamão. Il avait changé d'avis sans prévenir sa femme ; bien fait ! : il vint la trouver en plein (excusez-moi le mot, mais ce récit, il est vrai) en plein adultère, dans la plus douce, consentie et insouciant des idylles frauduleuses.

Heureusement que les fautifs ne l'avait pas pressenti. Turíbio Todo arrivait habituellement avec un minimum de turbulence ; il entendit des voix et espionna par une fissure de la porte ; la lumière de la lampe, là-dedans, l'aidant, il vit. Mais ne fit rien. Et il ne fit pas, car l'autre était Cassiano Gomes, ex-caporal du 1^{er} peloton de la 2^e compagnie du 5^e Bataillon de l'Infanterie de la Force Publique, où les gens apprenaient à manier, pour leur musique, o ZB tchécoslovaque et même les mitraillettes lourdes Hotchkiss ; et il était donc assez viril pour lui mettre un tir dans le front, même en étant comme ça, dans une tenue très sommaire et la distance étant de deux cents mètres, avec une cible mal illuminée et en mouvement.

Turíbio Todo ne l'ignorait pas, ni que Cassiano Gomes était inséparable de sa parabellum, ni que lui, Turíbio, n'avait, à ce moment-là que son honneur outragé et un petit couteau à couper le tabac et retirer les puces-chiques.

Toutefois, comme un bon, un légitime paysan, plus la colère est grande, mieux et plus calmement il raisonne, Turíbio Todo s'éloigna de là plus doux encore qu'il n'était arrivé, et alla cuisiner sa haine blanche dans une casserole d'eau froide.

Et il fit bien, parce qu'alors lui arriva ce qui, dans de telles circonstances, arrive aux créatures humaines, à 19° de latitude S. et à 44° de longitude O. : une demi-douzaine de pas et toute la mauvaise humeur retombait dans un état de soulagement, et même de satisfaction. Il respirait profondément et sa tête travaillait avec goût, composant des plans ourdis de vengeance.

Et donc, le lendemain, il rentra à la maison, fut extrêmement gentil avec sa femme, fit poser des fers nouveaux au cheval, nettoya les armes, approvisionna sa sacoche, parla doucement d'une chasse aux pacas, rit beaucoup, bougea beaucoup, et alla dormir bien plus tôt que d'habitude. Et cela eut lieu le mercredi. Jeudi matin...

... Hauts sont les sommets de la Transmanteira, belles ses rivières, calmes ses vallées ; et brave sont ses gens... Mais, les hommes sont des hommes ; et la patience est utile pour de vaines marches, à la mi-mai ou à la fin août. Des garruchas, il y en a qui font feu toutes seules. Et il est très facile de dénicher une croix pour les sépultures en bord de route, parce que le bananier-du-champ a des branches horizontales, en angle droit avec le tronc, symétriques, s'allongeant sur les côtés, et il suffit de les couper, tous, sauf deux. Et... quoi? Le tatou-jaune ne déterre pas les morts ? Bien sûr que non. Celui qui vide les tombes, c'est le tatou à queue nue. L'autre, pourquoi il aurait besoin de faire ça, s'il vient déjà du fond de la terre, par des galeries sinueuses d'un bon sous-terrain ? Il mange tout là, directement, et il avance en traînant les tas d'os au loin, tandis qu'il prolonge son chemin tordu, de sapeur avisé.

Donc, jeudi matin, Turíbio Todo tint pour terminés les préparatifs, et alla guetter la maison de Cassiano Gomes. Il le vit à la fenêtre, tournant le dos à la rue. Turíbio n'était pas un mauvais tireur ; il tira sur l'autre, en pleine nuque. Et il courut chez lui, où le cheval l'attendait au piquet, harnaché, rassasié et bien reposé.

Pas même dans ses rêves, il ne pensa à exterminer son épouse (Dona Silivana avait de grands et beaux yeux, de chèvre stupide), parce que c'était un gentilhomme, incapable de la lâcheté de maltraiter une dame, et parce que le sang d'une créature suffit largement à laver, rincer et essuyer l'honneur le plus exigeant. Maintenant, il devait prendre la clé des champs et passer quelques temps loin, et tout irait très bien, conséquent et juste, proprement réalisé, tout pareil à d'autres cas locaux.

Mais... il y eut une petite erreur, un contretemps de dernière minute, qui vint mettre deux bons individus, posés et pacifiques, dans un jeu du diable, d'une longue complication : Turíbio Todo, offusqué par une grande ressemblance et visant un adversaire dans le dos, avait éliminé non Cassiano Gomes, mais plutôt Levindo Gomes, le frère de celui-ci, ni ex-militaire et ni rien du tout, et qui, d'ailleurs, détestait fricoter avec les femmes des autres. Turíbio Todo eut vent de son erreur, en montant à l'étrier. — Oh !... Galop furieux au lieu du pas !... pensa-t-il. Et il enterra les éperons et partit, faisant jaillir les cailloux sur les côtés et soulevant la poussière de la terre.

Cassiano Gomes accompagna le corps de son frère au cimetière, jeta la première poignée de terre et reçut, avec beaucoup de bienséance, attristé et reconnaissant, les condoléances appropriées. Puis il rentra chez lui, ferma complètement les fenêtres et les portes — heureusement, il était célibataire — et partit, avec sa cape vert caqui, sa winchester, sa

parabellum et tout un attirail, pour aller voir Exaltino-de-derrière-l'Église, qui avait des animaux de selles à vendre.

Il acheta la bête au pelage doré ; mais avant, il examina bien, à ses dents, son âge ; il la passa en revue, critiqua son pas et demanda un *rabais* sur le prix. Une fois l'affaire conclue, avec l'harnachement et tout, Cassiano demanda qu'ils donnent du maïs et du sel à la mule ; ils la brossèrent, la lavèrent et la ferrèrent de nouveau.

Dès qu'il fut prêt, quand il attachait sa cape aux sacoches de croupe, il entendit encore ce qu'Exaltino-de-derrière-l'Église dit, tout bas, à Clodino Preto :

— Il est mort. Turíbio Todo est mort et enterré !... C'est le dernier guêpier dans lequel le goîtreux se met...

Cassiano pensa, fuma, imagina, trotta, insista, et alors qu'il était déjà à deux lieues du patelin, sur la grande route du nord, ses calculs trouvèrent une conclusion : Turíbio Todo avait des parents à la Pitié du Bagre, ou un peu moins loin de là... Il y avait foncé, tout droit, encore apeuré à cause du méfait. Il ne pouvait pas avoir pris une autre direction, et pour sûr, faisant de son mieux, il y serait allé au galop. Quand il arriverait à la Pitié — au-delà, il n'y avait pas de terres où un chrétien penserait aller, — reposé, avec sa famille, il recommencerait à ressentir de la colère et s'occuperait de revenir sur ses pas.

Et il en était parfaitement sûr :

— Il part comme un cerf traqué, mais revient comme un cangouçou... Au milieu du chemin, on se tombe dessus, et c'est celui qui pourra faire plus qui aura raison... Il n'avait pas besoin, donc, de se presser, et il pouvait aller au pas de marche, sans estropier la petite bête. Et, juste pour ne pas laisser s'égoutter ses réserves de haine, il mettait ses idées dans des sujets amènes, et se détendait pour chasser le tinamou dans les capoeiras et dans les champs, la caille et la palombe.

Cependant, sachant que les nouvelles arrivent toujours avant les braves gens, il trouvait raisonnable de donner aux choses un coup de main : il suffisait qu'il croise une bande de gardiens de troupeaux rabattant leurs ânes ou un paysan qui allait aux champs, la bêche à l'épaule, et Cassiano s'arrêtaient, cherchant à faire la conversation et parlant de l'ennemi avec les pires insultes :

— Tu connais Turíbio Todo, le sellier, celui avec un goître ?... Et bien, c'est un... (Ici, des conditions supposées de bâtardise et de grossières références à la génitrice.)

Mais, bouche close sur ses plans : aucune menace, juste des injures.

Et Cassiano Gomes avait eu raison, en partie. Turíbio Todo était bien venu à la Pitié du Bagre, justement comme un cariacou poursuivi par l'abolement de dix chiens, ainsi que par la trompe de leur gardien; et il lui avait suffi d'un jour de repos pour comprendre qu'il était dans un cul-de-sac, vu que ce hameau était la porte du Sertão.

Mais il ne revint pas comme un jaguar dans l'attente de la mort : il échangea le rossard têtue et échiné contre un bai-tâcheté de blanc aux yeux et aux pattes, et il fit comme s'il venait mais ne vint pas, et il fit comme le renard. Il obliqua la route vers le nord-nord-est, se dirigeant vers les sommets du Mont du Guará ou du Mont des Aigrettes, et ce qui se

passa, c'est qu'il alla justement là où Cassiano avait mécalculé, brouillant sa trace et faussant la main.

— J'ai le temps, dit-il. Et il continua la battue, se fiant seulement à l'inspiration du moment, étant donné que les cartes avaient été rebattues et que maintenant ils avaient tous les deux d'autres couleurs à jouer.

Cependant, la situation s'était compliquée, l'essentiel était de vaguer à l'ombre, pour prendre l'autre au dépourvu, par surprise ; et, pour cela, se terrer, car : — Tu vois pas ! Celui qui reste dans la clarté est repéré plus tôt et se prend un coup de feu, alors que celui qui est dans le noir est celui qui tire !...

En fuite, Turíbio Todo était en apparent désavantage. Mais Cassiano se fiait très peu à cette poursuite, car à n'importe quel moment, la chasse pouvait basculer, enragée ; et il en découle que parfois, ça vaut le coup d'être la proie, et qui dit le contraire n'a pas raison.

Et ainsi, pensant de cette louable manière, il commença à voyager de préférence la nuit, coupant à travers la brousse, évitant la route principale, faisant de grands détours et dormant le jour, dans des lieux impossibles. Le prix à payer s'il relâchait son attention ou s'enhardissait un chouia, s'il passait outre de rallonger son trajet et de prendre des raccourcis, s'il dormait avec les deux yeux fermés ou s'il faisait connaître l'itinéraire et la personne, pour que, à un moment ou à un autre — rien de mieux qu'un goîtreux pour bien se sortir d'une embuscade, tout le monde le dit — Cassiano Gomes soit tiré de son sommeil par une balle ou un coup de couteau, et cela si l'autre trouvait bon de le laisser se réveiller.

Maintenant, quand il rencontrait un manioquier quelconque ou n'importe quel bourlingueur, il débitait baratins et boniments pour s'enquérir sans révéler qui il était ; oui, il était passé le temps de semer des nouvelles et il fallait ouvrir les oreilles et savoir ce qu'il en était du goîtreux, qu'il devait acculer pour pouvoir faire feu.

Et, ainsi, vu que Turíbio Todo était peut-être encore plus rusé et hargneux, pendant deux mois les informations furent rares et vagues, et on ne sut jamais vraiment où ils étaient alors passés ou dans quels endroits ils avaient manqué d'aller.

Mais, en cet après, il arriva qu'un jour, Cassiano, surgissant dans les Traíras, entendit dire que l'autre était à Vista Alegre, où il avait fait halte, machinalement, sa femme lui manquant. Cassiano Gomes en tira ses conclusions et fonça en amont de la rivière, longeant toujours le Guaicuí, qu'il ne traversa que dans le bel endroit — avec des poules-d'eau couvant ses oeufs au fond des cours, avec un lac au centre du patelin — s'appelant Jequitibá ; cela alors que Turíbio Todo, un peu au-delà du nord, faisait une entrée triomphale à Santo Antônio da Canoa, où il osa encore assister, très fier, aux fêtes du Rosaire, avec un petit théâtre et une vente aux enchères.

Dansant de rage, Cassiano fit demi-tour et rebroussa chemin, explorant les cerradões, battant les sentiers de troupeaux, ouvrant les barbelés des clôtures des pâturages, pour tomber, sans préavis, au milieu des villages tranquilles des grottes. Mais ils étaient mauvais, les volontaires du service de renseignements, et près de Saco-dos-Cochos, ils se croisèrent, passant à moins d'un kilomètre l'un de l'autre, armés en guerre et avides de vengeance.

Et Cassiano Gomes, pour avoir à peine vingt-huit ans et, donc, être un stratège plus fin, venait en sautant, parfois en retraites capricieuses, parfois en de bizarres temps d'attente, toujours brochant des spirales autour de l'axe de la route principale. Mais Turíbio Todo, étant plus âgé, avait comme point fort d'être un meilleur tacticien, et il venait va-ne-vapas, en une marche entrecoupée, comme un vol de papillon, ou plutôt de papillon de nuit, parce qu'il s'était fait noctambule aussi ; et il avait en plus un avantage stupéfiant, connaisseur du terrain, qui était pour lui comme sa poche.

Et ils continuèrent ainsi, traçant de tous les côtés des lignes pressées, dans un rayon de dix lieues, dans la mésopotamie qui va de la Vallée de la rivière des Vieilles — lent, vague, mutable, nostalgique, toujours naissant, parfois étroit, parfois large, aux eaux rouges, avec des bancs de sables, avec des îles couvertes de broussailles, rivière presque humaine, — jusqu'au Paraopeba — ample, harmonieux, impassible, résineux, sans ravins, sans rebords, avec des plages lumineuses de mica et des eaux profondes qui ne font pas de gués.

Et aucun des deux n'était prêt à se fourrer dans des passages de cavées, ni à bivouaquer deux nuits de suite dans le même gîte, ni à traverser une plaine ouverte à la vue des collines ; et, s'ils s'arrêtaient et pensaient au début de l'histoire, peut-être que chacun donnerait une grande somme de son argent afin d'échapper à ce borbier, mais cette chose n'était plus ni crédible, ni possible.

Quand Cassiano sillonnait la chaîne de la Selle du Genet, transmontant vers le Cuba, il rencontra un vagabond demandeur-d'aumône, avec des jambes énormes d'éléphantiasis, portant à cause d'une promesse, la lourde image, presque inidentifiable déjà, d'un saint ; et l'extravagant bourlingueur lui fournit une piste : le goîtreux aussi avait déboulé, suivant le chemin du soleil.

Il le poursuivit. Mais, en arrivant au Saint Sébastien, il pleura de haine : il tomba sur un voleur de chevaux qui montait avec le dernier troupeau, parce qu'il avait déjà gagné beaucoup d'argent et retournait dans sa terre pour devenir honnête, et qui lui dit que Turíbio Todo était loin, une fois encore de l'autre côté des Vieilles, au Marosso ou au Baldim.

Alors Cassiano changea de monture pour la deuxième fois, achetant un alezan à la crinière noire, parce qu'il était blessé en six endroits à l'échine, et fortement frayé aux ars, le cheval bai-balzan qu'il avait troqué contre la mule à la robe dorée, qui, quant à elle, avait eu des fourbures aux sabots des pieds et des mains.

Turíbio Todo aussi en était déjà à ce moment-là à sa quatrième ou cinquième monture, et c'est alors qu'il eut l'audace de passer dans le patelin, parce que sa femme lui manquait, Dona Silivana — celle-là même qui avait de beaux et grands yeux de chèvre sotte —, avec qui il resta une nuit, et à qui, au moment de prendre congé, il confia, en secret, son ultime stratagème.

Sa femme lui avait conseillé :

— Pourquoi tu t'en vas pas bien loin, attendre que la colère de l'homme rétrécisse ?... (Dona Silivana avait de sages desseins dans sa petite tête...)

— Qu'est-ce tu racontes!... Tu jures de raconter à personne une chose ?...

— Sur cette lumière!... Tu ne me fais donc plus confiance, même à moi ?!

— Bon, regarde : moi, à part mon goût, je suis en bonne santé, grâce à Dieu... Mais, çui-là... À courir comme ça dans les fourrés, j'veux voir ça ! Il troque son cheval, échange, échange comme un tzigane, mais il ne peut pas donner le change à son coeur, le sien, qui fonctionne pas bien ! Faut juste attendre un peu et agiter du rouge sous le mufle du taureau... Eh, bête enragée !... J'ai pas de chien, mais je chasse à l'affût, et c'est à l'affût d'un cerf !...

Et, là-dessus, Dona Silivana commença à se sentir mal, avec un froid en elle, au-dedans, parce que Cassiano Gomes n'avait pas quitté la police pour rien, mais parce qu'il avait été exclu par la commission médicale ; et, malgré son aspect baraqué, son coeur ne lui servait pas à grand chose.

Turíbio Todo retira les fers de sa monture, et en acheta d'autres, qu'il fit semblant de poser, mais ne les posa pas — toute cette manoeuvre pour que l'autre, ayant vent de l'affaire, étant mal informé, se détourne de sa trace — ; il monta et s'élança vers les Lages, où un fermier lui exhiba, lustré et recomposé de ses marches forcées, le bai-balzan, deuxième animal utilisé par Cassiano. Alors, il ne résista pas : il acheta, payant sans hésitation une fois et demie le prix ; et partit aux Tabocas, triomphant, se tordant de rire :

— Bon petit cheval, petit cheval de défunt... Je reçois l'héritage en avance, mais c'est avec le reste que tout ira bien !...

Et, se retournant, il insulta la vision invisible de l'ennemi :

— « Serre les dents, gros-jean !... »

Cassiano fut vite au courant de l'intention du sellier, que Dona Silivana lui transmit, vu qu'une bouche prestative joue le rôle, dans les campagnes, des radiocommunications.

Dans une belle prairie, entre Maquiné et Riacho Fundo, point hors de la route des gens à cheval, un vacher qui cherchait du bétail en fuite fut le premier qui annonça vraiment :

— ... Et ce que Turíbio veut, c'est que vous mourriez du coeur, M'sieur Cassiano. Ça ne vaut pas la peine de lui donner ce plaisir, non !

Cassiano Gomes fit la grimace et réfléchit ; mais il répondit :

— Fine mouche ! Si c'est ce qu'il veut, il ne serait pas idiot de le raconter ici et là... Il a plutôt l'espoir que je freine, juste par peur de la maladie...

Et il sourit d'un sourire sans joie, de colère congelée, se reposant sur l'un des étriers, le corps tordu et les rênes flottantes, scrutant la ligne lointaine des monts, pour voir s'il allait pleuvoir.

Mais, comme Turíbio Todo avait dit la vérité, pour que l'autre pense que c'était des bobards, il en résulta que Cassiano Gomes s'était trompé encore une fois.

Et il continua le long duel, et ainsi il y avait déjà cinq mois ou cinq mois et demi que durait cette persécution, monotone et sans fin.

Jusqu'à ce que, donc, ils changent de stratégie, partant à une courte distance — Turíbio Todo devant —, encore une fois des Vieilles vers l'ouest. Et cela peut-être sans aucune

raison, ou parce que le sellier jugeait bon d'irriter un peu plus l'autre, ou parce que çui-ci, qui avait arrêté la cachaça pour avoir les idées lucides, avait recommencé, à cette époque, à boire.

Et quand Turíbio Todo traça un arc de cercle, de l'Aruá au Cèdre, Cassiano Gomes venait précisément en ligne droite accélérée, et il croisa, demain et hier, la trajectoire de l'autre en tangente tardive ou en sécante trop anticipée. Après, ils voyagèrent presque de conserve, parfaitement parallèles, et tout deux sentant qu'arrivait l'heure de la messe-chantée, et la fin de tant d'enquiquinement.

Jusqu'à ce que, soudain, les deux parallèles convergent, au port du bac, où un passeur transportait des animaux et des personnes à quatre cents réaux par tête, et où coulait, sale et sans ombres, meuglant dans l'étendue, le Paraopeba — la rivière jaune aux eaux plates.

Cassiano, ayant recueilli des nouvelles bien payées, et sachant maintenant qu'il avançait sur les pas de Turíbio, arriva en-fin-de-journée au bord de la rivière.

— Et si ce chien de canaille avait traversé ?

Il alla droit au cabanon, où il y avait seulement, juchés, alignés et dressés comme des tentes, deux douzaines de cuirs de boeuf. Le pistolet au poing, il les souleva un à un. Tout à coup, il se retourna, violent, près à faire feu.

Mais c'était seulement un enfant chétif, suçant une longue tige de canne à sucre, comme un bambou.

— Tu as vu passer par ici un homme blanc, un peu goitreux, sur un cheval café-au-lait, noir aux quatre pattes ? Tu sais s'il est allé de l'autre côté du fleuve ?

— Non, M'sieur. Ce-quidam, j'l'ai pas vu, non.

— Qui c'est le passeur d'ici, du coup ?

— C'est mon père, oui m'sieur... Il est allé chercher de la rapadura au Coanxa... Demain, très tôt, il est d'retour...

— Alors va-t'en et fais-le guet, à l'affût... Mais ne raconte à personne que tu m'as vu, hein !?... Si cet homme apparaît, tu viens vite me prévenir, que je te donne de l'argent, ce que tu veux...

Et Cassiano dessella l'alezan et alla le laisser, attaché avec une grosse corde, derrière le champ de grille-poisson, où il y avait de l'herbe fine et quelques touffes de mauvaises-herbes. Après, il se cacha sous l'un des cuirs, parce que Turíbio Todo devait y venir, peut-être pour traverser la rivière, et c'était une grande chance d'être arrivé en tout premier.

Quand il fit complètement noir, il sortit de sa tanière, se redressant, l'arme à portée de main. Il y avait des chants de grillons, il y eut des rires de chouettes, et, des profondeurs de la nuit, très fraîche, un chien aboya.

Et Cassiano posa ses yeux sur un feu de camp, à moins de trois cents mètres, en aval. Il s'allongea par terre, comme à l'époque de sa vie de soldat — attendant que la silhouette du goitreux s'ébauche à la lumière des flammes, pour appuyer sur la gachette, alors. Mais

c'est de l'autre côté, par derrière, que les coups de feu éclatèrent, des buissons de taquari ; et le susurrement des balles lui frôla la tête.

— Observe les règles ! pensa Cassiano, se moquant de lui-même et éteignant sa cigarette, vu que ce qui avait fait de lui une cible était la petite braise rouge. Là, pourtant, du côté de la route, où la cîme du fouette-chevaux s'obscurcissait comme un tapis recroquevillé, ils firent feu aussi.

Eh, et Cassiano rampa, reculant, et, s'élançant par trois fois, il traversa les ouvertures entre le bambou criciuma et la gouachima, entre la gouachima et le cabanon, et entre le cabanon et le gros coquetier catolé. Il s'accroupit, couvert par le palmier, et guetta, cherchant un signal clair ou n'importe quelle silhouette mouvante.

Mais, qu'est-ce que c'était que ça, alors ? Le tireur du fleuve-en-amont, des taquaros, et l'autre, celui de la route, du fouette-chevaux, échangeaient maintenant des coups de feu ? Chacun, là, lutterait, d'un coup, contre deux ?!

De ce moment-là à peu de temps après, cependant, la fusillade cessa.

Mais Cassiano ne se reposa à aucun moment, pendant la nuit. Les taons chantèrent, certains, aux heures où chantent les coqs. Sinon, au loin, la brousse dormait, dans un quiriri sans alarmes. La rivière était une longue mélodie, plaintive. Des étoiles tombait un froid à se camper sur un dos d'homme. Et au fil des heures croissait l'odeur des feuillages mouillés. Après, avec les oiseaux, arriva l'aube. La barre du jour rompait peu à peu. Et un individu, grand et trapu, apparût, debout, devant le bivouac. Il était armé d'une faucille et grogna :

— Qu'est-ce qu'il en est de ton compagnon, çui du goître ?

— J'suis tout seul, comme vous l'voyez...

— J'vois pas !

Et le colosse s'était placé contre l'un des pilastres du cabanon, se prévenant d'une possible agression par derrière. Il rétracta le bras avec la faucille et insista :

— Combien c'est qu'Élias le Roux vous a payés tous les deux pour en finir avec moi ? Hein ?!

— Vous approchez pas, l'ami, que cette distance est la bonne !

Les yeux dans les yeux de l'homme, Cassiano serra le ventre ; et le corps oscillait un rien, tout léger, comme s'il était suspendu à un fil, balançant à la brise du vent. Alors, de là devant, put venir un petit bruit, le ténu et constant grincement des cuirs de boeuf.

Et les deux hommes ne se quittaient pas des yeux, l'un et l'autre surveillant le déclenchement de l'assaut, pour le sauvage corps-à-corps. Mais bientôt, Cassiano comprit le malentendu. Et il cria :

— Laissez tomber cette brouille, mon gars ! Vous rêvez ? Je ne fais pas partie de votre histoire, je connais pas cet Élias le Roux et je n'ai rien à voir avec vous !... En réalité, je suis sur la trace de ce goitreux, à cause d'une affaire à nous, et vous faites obstacle...

Le géant, sans relâcher son attitude de pré-assaut, rapprocha un sourcil de l'autre, pour penser, et cessa de brandir la faucille.

— J'sais pas... J'sais pas... Et si c'était pas vrai ?...

Adonc Cassiano vit qu'il devait vite le convaincre, ou sinon, ce serait l'empoignade bestiale, donnant l'opportunité à Turíbio, qui devait rôder autour du cabanon, d'arriver sans sueur, comme dernier invité. Il dit alors, avec agacement :

— Je suis le militaire Cassiano Gomes, de Vista Alegre, créature !

— Hum-Hum ! Ah-Ah !.. fit l'homme, tordant la mandibule et secouant la tête en faisant signe que oui, que oui. Et dans sa compréhension, tout devait s'être éclairci : ... il avait entendu parler de cette dispute, oui, oui... Il avait même l'habitude de demander tout le temps aux voyageurs qui venaient par l'Ouest si le « dernier mot » avait déjà été donné... Quel con ! il avait pris les deux pour des hommes de main d'Élias le Roux, de Saint Sébastien, son ennemi... Mais ils étaient apparus comme ça, avec tant de cabrioles, avec tant de cachotteries... Et Élias le Roux passait son temps à dire qu'il allait bénir de sang l'eau de la rivière...

Et, avec l'air de celui qui veut rien, il s'approcha de Cassiano, ses yeux trahissant sa curiosité, avec avidité. C'était le passeur du bac. Il s'accroupit devant lui, empoté, déposant la faucille et tirant de ses poches le rouleau de tabac, les accessoires pour cloper. Et Cassiano dut tout historier, depuis le début, pendant que le passeur approuvait de la tête et posait d'autres questions, soufflant de glorieuses bouffées.

Mais Cassiano était pressé de chasser l'assassin, qui ne devait pas être loin. Et le batelier, sachant devoir garder la neutralité, le laissa rôder par là, inutilement jusqu'à l'heure du déjeuner. Turíbio Todo n'apparut pas.

— Sûrement qu'il a eu peur, à cause des tirs... J'ai gâché beaucoup de mon plomb...

— Oui... De cette façon, je n'arrange rien, et je m'use pour rien... Il vaut mieux que je retourne chez moi et que je laisse passer un peu de temps, jusqu'à ce qu'il se calme et relâche la pression...

Et Cassiano se leurrerait lui-même, parce qu'en vrai, il se sentait soudain fatigué, parce qu'un homme est un homme et n'est pas de fer, et son vice du coeur avait commencé à envoyer des signaux.

Chico le Passeur le vit monter et allonger le chemin, dans un trot que l'alezan battait avec mollesse, de quadrupède routard depuis longtemps tombé en désillusion.

Et Chico le Passeur n'avait donné aucun avis, et alla pêcher. Mais à peine avait-il fini d'ancrer le canot et de jeter le hameçon dans l'eau, au milieu de la rivière, quand, de la rive, quelqu'un cria et gesticula. Il n'y avait pas de doute — c'était le goîtreux qui arrivait.

Chico le Passeur recueillit la ligne, donna de bons coups de perche, et se dirigea, venant-venant, vers cette rive-là.

Turíbio Todo, chouiement inquiet, voulut commencer par des explications sur les tirs et tout. Mais Chico, le regardant d'une façon mauvaise, lui fit signe de monter dans le bac, et y fit entrer le cheval bai, qui résistait des deux pieds joints, voulant se cabrer. Après, le

passeur détacha la chaîne, prit son élan avec la perche, et le bac — un amarrage de quatre canots aux proues chanfreinées, recouvert de planches et entouré d'un bastingage sans ouverture — balançait et avançait.

Turíbio Todo s'installa, et surveilla l'autre du coin de l'oeil, fort méfiant. Et personne ne parla. Les gerbes d'eau frappaient le flanc du bac, en jet mou ; l'anneau grinçait, au-dessus, contre le cordage ; et le courant s'agitait, en amont.

Les deux hommes et le cheval étaient calmes. Mais au beau milieu de la rivière, le batelier, renfrogné, commença à dévisager, à dévisager l'autre. Turíbio, de travers, baissait les yeux. Et alors l'autre ne put le supporter plus longtemps :

— Vous êtes un individu plutôt ordinaire, sans substance, et sans caractère ! Si vous étiez un homme, vous rentreriez...

— Moi ?... Je suis pour la paix, un père-de-famille, monsieur !... Vous vous trompez...

— Je sais... Fuyez, cachez-vous... Je suis dégoûté de voir un tel manque de honte emporcaillant mon bac !

Et il cracha dans l'eau, se raclant bruyamment la gorge.

Turíbio Todo s'agita tortueux, serra les dents; et ses yeux que la colère enflammait. Le batelier, pourtant, empoignait la perche. Sur terre, déjà, ce serait hasardeux d'avoir à l'affronter ; mais là — et ne sachant pas nager, — alors, non, non, en aucun cas ! Il ne fit que protester :

— Je ne vous ai pas offensé, monsieur le canotier ! Chacun ses affaires !... Même vous, maintenant, vous prendriez parti contre moi ?!

— Bon, d'accord... Ah, que Dieu me garde. Si c'est le cas... dut répondre, lent, Chico le Passeur.

Et il étira la tête en arrière, pour se gratter le leuot ; il rajusta le col de la chemise ; jeta un coup d'oeil au cordage ; poussa du pied un rouleau de corde ; et regarda l'autre fixement, sans savoir quoi arranger d'autre. Jusqu'à ce que passât un canard-sauvage, dans un vol voyageur : le cou en avant, les pattes jointes, se couchant ou sur une aile, ou sur l'autre ; il se détourna de la direction du bac, d'un coup de timon de la queue, il descendit encore, s'éloigna, battit de l'aile trois fois et se posa sur les planches de la rive gauche.

— Ouille, aie! Çui-là est venu de loin... Il est de passage. Ceux qui viennent du coin, ils s'arrêtent quand ils arrivent à la laisse de la rivière. Mais le canard musqué, qui est voyageur, s'arrête pas : il traverse en survolant la rivière entière, et ne descend et se pose que de l'autre côté... C'est drôle ! Comme ça, qu'ils fassent ça, j'crois qu'c'est pour pouvoir mieux reconnaître où c'est qu'ils sont...

Serein. Mais Turíbio Todo ne lui donna pas de réponse. Et le passeur continua :

— Je sais comment ils sont. Je connais ces bestiaux ailés ! Ils vivent ici et là, engitané, jamais ils s'arrêtent de déménager... Parfois, les groupes passent, rangés en flèche, paraît qu'c'est pour que le vent ne puisse pas les éparpiller... Et ils montent par moments, on dirait que tout est concerté...

Turíbio faisait semblant de ne pas voir le sourire de bon-gré que l'autre lui offrait. Le courant crépitait, en tentatives de vague, battant la charpente. La rivière ouverte sentait la pluie nouvelle. Et le bac sentait le bitume et la bonne huile.

— Y a les nettes brunes... Y a les canards à la tête rouge... Y a la sarcelle au grand bec, et une autre bleutée, et une avec des ornements multicolores... Y a une p'tite sarcelle avec une grande queue, qui siffle... Y a les irerês... Y a les aigrettes. Une portion !... Mais toutes les races de bêtes à plumes ne volent pas au-dessus de la rivière, non monsieur : les aigles, il en passe des grands, de ceux qui sont ornés, venant toujours du sertão... Et jamais ils reviennent, paraît que les autres les tuent ceux-là, par là... Moi, perso, je tue jamais aucun oiseau. Le caracara passe souvent aussi, mais juste quand il vient voler après un petit oiseau, voulant l'attraper...

... Parfois, ça fait de la peine quand arrivent, au moment de la sécheresse, de petits canards fatigués, qui doivent être venus de trop loin... Dès qu'ils pensent, par erreur, qu'ici c'est le São Francisco, qui a des lacs sur les bords... Ils pensent à se poser dans les cannes de taquariubá... On voit qu'ils n'ont pas la force de continuer, mais qu'il ne leur est pas possible de se reposer : ils remuent leurs ailes, paraît que quelqu'un leur donne un ordre, les appelant, suçant les pauvres, de loin, sans pause... Pour moi, beaucoup d'entre eux doivent tomber morts, par là... Vous croyez pas que tout est orchestré bizarrement, l'ami ?

— Si, j'crois bien.

Le cheval posa la patte sur le bastingage. Chico le Passeur insista :

— Bel animal que le vôtre. Il va l'amble ? Il a une bonne allure ?

— Oui... maugréa Turíbio.

Et il se renferma encore plus, les bras croisés, les yeux presque fermés, jouissant de la supériorité si facilement emportée, si absolue et pompeuse, que s'il ne levait pas la tête, ce n'est que parce que les goîtreux n'aiment pas faire ça ; mais il se sentait la conscience enflée, tranquille, parfaitement.

La terre avançait. Il accosta sur le ponton. Turíbio paya.

— Va avec Dieu !... lui souhaita encore le passeur.

— Amen !... répondit Turíbio, déjà de dos, montant sur le cheval. Et il ficha le camp.

Peu après, il remontait le chemin vers la vue du plateau ouvre-horizon, où courraient les seriemas, en criant et en bandes de pattes allongées. Mais, à partir de là, Turíbio Todo commença à voir des endroits qu'il ne connaissait pas. Des prés roussis, sans bois... Buriti-da-Estrada... Terre rouge, « viande-de-vache »... Pompéu... Des indaiás naines, presque sans troncs, ouvrant leurs palmes vertes... Des perroquets... Et il avançait à plat ventre, toujours en direction du sud.

Alors, dans ces airs nouveaux, de nouvelles choses lui passèrent par la tête, et lui vint aussi un grand désir de se reposer. Comme c'était bon de pouvoir être libre de tant de tracas... « Çui-ci-dedans et çui-là dehors ! »... Turíbio Todo avait sauté hors de la ronde, et ne joua plus.

Il montait. Il monta jusqu'où les clôtures de fil barbelé cédait leur place à des enclos en torchis — de maigres pieux noirs se faisant les uns aux autres beaucoup de mesures. Il monta encore. Maintenant, il apercevait des murailles de pierres noires, travail des noirs captifs. Les petites fazendas n'avaient plus de terrasses, seulement de petits escaliers en pierres, avec des dalles empilées formant le palier. Et les gens mangeaient des haricots noirs, au lieu des haricots bruns. Et c'était de braves gens, mais encore plus méfiants que les siens. Et, alors, il vit qu'il s'était enfilé une tripotée de lieues, et qu'il avait fait un grand détour en arrière.

De sorte qu'il était au début de la zone qu'on appelle Ouest de Minas.

Et il se trouva face à une rivière, verte et réservée, une rivière qu'on rencontre toujours comme ça, soudain, rivière vivante, courant entre les broussailles, comme une bête.

— Quelle rivière c'est ça, si belle, jeune homme ?

— C'est le Pará... Et alors ?!... Mais on va passer d'l'autre côté, qu'ici il est fort le palu !...

— Ah, ça non! Passer, je passe pas, que j'en ai déjà traversé deux et d'autres, je veux plus, parce que celui qui passe trois grandes rivières oublie ce qu'il veut... Mais quel est le commerce le plus fort d'ici, dans le coin ?

— C'est Sant'Ana-do-São-João-Acima...

— J'y vais pour vois si j'envoie une p'tite lettre à ma femme !

Après, une troupe d'individus enjoués l'interpella. Ils allaient vers le sud, aux plantations de café. Des Bahianais migrant à São Paulo. Et l'un deux :

— Eh, vieeeux frère ! Allons à São Paulo, dites !... On gagne vachement d'argent... Dites ! Là, il pleut d'l'argent par terre !...

Sa femme lui manquait. Mais c'était juste pour quelques temps. Il l'enverrait chercher, après. Il partit aussi.

* * *

Cassiano, retournant au patelin, proféra :

— Ces affaires de vengeance, ça paie pas la peine. Je veux plus savoir ! C'est mieux de laisser ça à Dieu...

Mais, au moment où il parlait, calmement, sa main, par manque d'attention, pour rien, pour rien, caressait le manche de sa machette, et c'est pourquoi personne ne le crut.

Et, pendant ce temps, Cassiano continuait à rencontrer la femme fatale de l'histoire, celle-là même qui avait les yeux toujours plus grands, plus noirs et plus de chèvre sotte. Et Dona Silivana lui avait montré la lettre envoyé de Sant'Ana-do-São-João-Acima, et après, une autre, aussi sur du papier quadrillé, recouvrant une feuille de mauve avec un coeur et une flèche dessinés, pleine de sentiments et venant du Gouachupé.

— Il est allé à São Paulo.

— Ah bon... Foutaise ! Il avait pas besoin d'y aller... J'ai consumé ma colère... S'il revenait, je ne ferais rien... Si tu lui écris, tu peux mettre ça...

Mais Dona Silivana, avec un regard très langoureux, conclut :

— Laiss'tomber... C'est pas mieux comme ça ?...

C'était vrai, et les femmes ont toujours raison. C'est pas pour rien, cependant, qu'un galant homme, exclu des armes à causes de mauvaises valves et mauvais orifices cardiaques, s'épuise en *raids* si pénibles, sur le sentier de la guerre sans pardon. Cassiano sentit que, maintenant, au moindre effort, une fatigue montait en lui. Et, du midi au soir, il ne pouvait plus rester chaussé, parce que les chevilles commençaient à gonfler.

Il fut chez l'apothicaire, et lui demanda d'être franc.

— Franc, vraiment, pour de vrai, m'sieur Cassiano ? Vous... Bon, si ça gonfle le soir et ça ne gonfle pas dans les yeux, mais juste dans les jambes, c'est mauvais signe...

— Pour mourir bientôt ?

— En fait, sans être rapide... Là vers la Saint-Jean de l'année prochaine... Mais en empirant petit à petit, là vers Noël déjà...

— Bon, c'est juste. La santé est de Dieu, m'sieur Raymundo...

— Pour nous tous, m'sieur Cassiano, si Dieu veut nous aider !...

Et Cassiano Gomes pensa : je vends tout ce que j'ai, j'apure l'argent, je vais au Paredão-do-Urucuia, dire au revoir à ma mère... Après, alors, je fonce là vers le bas, et je prends Turíbio là à São Paulo ou où qu'il soit. Et je prends congé de tout le monde, sachant que je ne reviendrai plus jamais.

* * *

Mais, sur le chemin, il empira, et dut faire halte au Mosquito — bled perdu dans un trou de vallée, loin de tout —, où trois douzaines de bicoques remplissait la grotte aimable, qui sentait le grain-de-coq, le murici et la gabiropa, avec des vaches léchant les murs des maisons, avec des casuarinas pour faire de la musique avec le vent, et de grandes jatobás devant les portes, faisant de l'ombre. Un endroit, en somme, où les gens n'avaient pas envie de s'arrêter, juste de peur de vouloir rester pour toujours à vivre là.

Et bien ce fut là que Cassiano Gomes eut son infortune, avec l'insuffisance mitrale en franche décompensation. Ils le descendèrent du cheval et lui offrirent l'hospitalité. Et il alla sur une paillasse, avec un ventre d'hydropique et la respiration difficile d'un chien de vénerie qui revient de la chasse.

Il se requinqua. Et il grinçait les dents en pensant à Turíbio Todo. Mais, grâce à Dieu, il avait de l'argent. Il demanda s'il n'y aurait pas dans le coin un homme brave, capable de se charger d'un cas comme ça, comme ça... Il donnerait même un million de réaux.

Y avait pas. Cassiano avait mal choisi l'endroit où s'esquinter : au Mosquito, tous étaient des gens étriqués, blafards ou paludéen, enguenillés, farouches, qui ne connaissait pas le train, très calmes et sans action. Ils ne se souvenaient pas de crimes sanglants, n'avaient

pas de morts sur le dos : — Pardon monsieur, mais vous ne voyez pas qu'ici, personne ne veut se disgracier...

— Et y aurait pas quelqu'un pour porter un message pour que vienne ici un gaillard du voisinage ?...

— Ici, dans les contrées les plus proches, comme ça, pour cette besogne, y a personne non plus...

— Alors j'm'en vais ! Maintenant, tout de suite !

Mais il ne put faire plus de trois pas : il tituba et dut s'asseoir au seuil de la masure ; et c'est là, assis, qu'il se mit à passer tout son temps, jour après jour, la poitrine appuyée contre les genoux, et par habitude, la winchester transversalement dans les bras et la parabellum à portée de main.

Le paysage était triste, et les grillons tristissimes, l'après-midi. Des cochons passaient, la tête fourrée dans des carcans, pour qu'ils ne puissent pas gauler les clôtures des parcs. Des poules passaient, gloussant, abritant leur couvée sous le cognassier. Et des piayes-écureuils, volant vers les branches écarlates du mouloungou.

Et les grottiers passaient aussi — des femmes aux jupes retroussées, un pot sur la tête, venaient du puits ; des enfants, ventrus, jouant à jeter des pierres sur les bêtes ou à manger de la terre ; et des paysans, avec la houe ou la faucille, mais très contents d'eux et sereins, d'un pas cadencé, traînant les espadrilles, ou se trémoussant, faisant signe de s'agenouiller mais ne s'agenouillant pas, ou encore d'un pas de palmipède, — tordu, comme ça, pied-de-canard, trébuchant.

Et passa un frère de Timpim ruant Timpim de coups. Vu la désproportion physique, c'était d'une grande lâcheté, et Cassiano l'appela :

— Oh, mon gars ! Viens là !...

Le frère de Timpim s'ramena, pensant que c'était pour lui, mais Cassiano l'escarmoucha :

— Fiche le camp, diable ! Tu es trop brave. Tu es un dur à cuir... Va t'en, que les cartes n'ont pas encore battu à ta porte... Quand je ferai *culé-culé*, tu pourras montrer ton nez.

Alors Timpim put venir, tout craintif et gogo.

Cassiano demanda :

— Ici, plus près, gamin... Comment c'est déjà qu'tu t'appelles ?

— Vous allez vous moquer de moi... Mais si vous m'appelez par mon vrai nom, Antônio, personne ne sait qui c'est... Timpim, c'est un sobriquet que j'aime pas... Appelez-moi plutôt Vingt-et-Un.

Cassiano se mit à rire, mais il dut s'arrêter, parce qu'il toussa et cracha du sang.

— Vingt-et-Un ! C'est drôle !... Mais, qu'est-ce que c'est qu'ça, comme nom, Vingt-et-Un ?

— C'est un autre sobriquet qu'ils m'ont donné. C'est à cause que ma mère a eu vingt-et-un enfants, et je suis le dernier... Et à cause de ça, ils m'ont mis ce nom.

— Et qui c'est, cette grande perche ? Ce colosse qui te tarabustait ?

— C'est mon frère Izá, oui m'sieur.

— Pourquoi qu'il te frappait ?

— À cause qu'il voulait me prendre ces p'tits maniocs flétris... Et moi, j'les donne pas, parce que j'les portent à ma femme, qui a eu un bébé, avant-hier, et y a rien à manger à la maison !...

— Oh, m'sieur Vingt-et-Un ! Alors tu es marié ?... Et c'est ton premier enfant ?

— Non, m'sieur, avec çui-ci, ça fait trois... Le premier est mort à un an, et l'autre, qui était une fille, est née morte de naissance.

— Et pourquoi que toi, qui a ce front chevelu d'homme bourru, et ces sourcils froncés, joignant l'un à l'autre au-dessus du nez, pourquoi que t'es resté tranquille et que tu l'as pas frappé aussi ?...

— Voyez, ma mère me disait toujours de pas lever la main contre mes frères plus vieux... Et, comme ils sont tous plus âgés, c'est pour ça qu'ils aiment tous me rosser.

Cassiano examinait le glaiseux, le regardant de haut en bas et de bas en haut encore une fois.

— Bon sang !... Et, dis-moi une chose : tu es toujours dur comme un roc, comme ça ? Tu bouges jamais ton corps ni baisses les épaules vers l'avant ?

— Non m'sieur... J'crois pas... J'sais pas...

— Alors, prends cet argent pour acheter des poules pour ta dame, et demain reviens ici...

Mais le lendemain, Timpim fit une surprise à Cassiano : il apporta le bébé pour « prendre la bénédiction », tout enroulé dans un excès de laine et avec une petite bouche embarrassée d'une poupée en tissu trempée dans du miel d'abeille, servant de tétine. Timpim, tout m'as-tu-vu, exhibait son rejeton, et, quand quelqu'un le félicitait de sa si belle progéniture, il demandait, inquiet, qu'ils ajoutent : — Que Dieu le bénisse ! — pour éviter les mauvais sorts.

Et le gamin, qui était drôle et éveillé, ouvrit les yeux pour Cassiano, qui, devant tant de fragilité, s'attendrit :

— Est-ce que même ma mère, je vais pas la voir avant de mourir ?!... — bégaya-t-il, sanglotant.

Il demanda qu'on le menât au lit ; mais c'était déjà un autre homme, parce que pleurer sérieusement, ça fait du bien.

Et, sur la paillasse, moitié assis, moitié couché, appuyé contre une pile — de chiffons, coussins et même une vieille petite selle — que des femmes charitable lui arrangeaient, haletant avec effort et prenant des positions pour pouvoir aspirer un peu d'air, il oublia

les armes à feu et attendit le moment de mourir. Le calme et la tristesse des gens étaient immuables, avec les chants de colombes écaillées et d'organistes têtés, et les mugissements des boeufs. Et la placidité de l'atmosphère lui adoucissait l'âme alors que son visage était de plus en plus gonflé, des taches bleutées autour des lèvres, et la maladie lui démanchait le cœur.

Il se mit à demander aux vieilles qu'elles viennent prier au bord du paillot. Il voulait que les gamins, les tout p'tiots, jouent près de lui ; et il leur donnait de l'argent. Et il gardait le silence, recomptant les poutres noires de crasse, et observant les mouvements des araignées, qui jetaient leurs fils-de-plomb pour monter et descendre. Et, pour la première fois pendant tous ces mois, il se souvint de son frère assassiné, se rendant compte que c'était à cause de la mort de celui-ci qu'il était parti à la recherche de Turíbio Todo. Et il pensa aussi au Ciel, chose qu'il n'avait jamais eu le temps de faire jusqu'alors.

Et, donc, un jour, quand son état avait empiré et qu'il avait demandé d'ouvrir la fenêtre pour qu'entre un soleil fiscal, très ardent, entra aussi dans la chambre, les yeux rouges et le nez coulant, chouinant, Timpim.

— Qu'est-c'qui s'est passé, Vingt-et-Un ?

C'était son fils, le bébé, qui était malade, vraiment très mal, et, vu le peu de recours, presque mourant. Et Timpim ouvrit les vannes ; mais les larmes coulaient et il ne ramollissait pas le buste.

Cassiano demanda :

— Dis-moi une chose, Vingt-et-Un : dans les alentours, y a un docteur ?

— Oui, mais ce serait mieux s'y en avait pas, mon Dieu !... Comment c'est que moi, qui ne possède rien de cette vie, je pourrais payer votre docteur-médecin à trente mille réaux la lieue, pour qu'il vienne jusqu'ici ?!... J'ai déjà envoyé chercher une ordonnance d'information, et le reste des sous que vous m'avez donnés, j'ai tout dépensé dans les remèdes d'apothicaire...

— Eh ben voilà l'argent. Fais venir le docteur. Achète les médicaments et tout. Si tu as besoin, y en a encore.

Timpim écarquillait les yeux, ne parvenant pas à y croire. Soudain, il pleura plus fort et s'agenouilla aux pieds de son bienfaiteur, voulant lui prendre la main pour la baiser et proférant des remerciements et des bénédictions, entre un tas de sanglots.

— C'est rien... des foutaises !... s'esquiva Cassiano. Je veux le médecin, c'est pour qu'il puisse m'examiner aussi... Et profite-en pour ramener le curé aussi, que je veux encore me confesser...

Mais Timpim s'entêtait maintenant à lui baiser les pieds, et, continuant à se lamenter, s'exclama :

— Que Dieu vous rende la grâce, m'sieur Cassiano Gomes ! Moi, oui, je peux pas, à cause que j'ai aucune valeur... Le gamin, c'est parce qu'il a déjà été baptisé au moment où il est né, sinon vous devriez en être le parrain !... Mais, quand même, si vous consentez, je serai

votre compère et vous serez mon compère plus-que-tous, que toutes ces charités, je ne vais jamais les oublier !...

Alors, Cassiano, très ému à son tour, parce qu'il vaut mieux être gentil que méchant, le tira à lui, le serrant dans ses bras et disant :

— Meilleur paiement que çui-ci, y a pas, mon compère Vingt-et-Un... Et Cassiano Gomes ne put cacher le réconfort que tout ça lui apportait.

Le médecin vint ; le curé vint : Cassiano se confessa, communia, reçut les saintes-huiles, pria, pria.

Enverrait-il l'argent à sa mère ? Non. Il fit venir Timpim, pour à travers lui revoir la bonne action. Ils discutèrent. Puis le moribond dit :

— Cet argent, il est tout pour toi, mon compère Vingt-et-Un...

À ce moment-là, il prit un air heureux, parla de sa mère, serra dans ses doigts son médaillon de Notre-Dame des Douleurs, mourut et alla au Ciel.

* * *

Turíbio Todo apprit la bonne nouvelle, par une lettre de sa femme, qui, devenue tendre, invoquait son retour au foyer. Il avait déjà gagné une bonne fortune, et la lettre finit de le convaincre : il acheta une valise, acheta des cadeaux, mit un foulard vert au cou, pour masquer le goût ; chaussa des bottes rouges, lustrées ; et vint.

Il sauta du train avec un fume-cigarette, une montre, de bons habits et une nouvelle conception de l'univers. Mais il avait encore un jour à cheval à faire et était pressé, parce que Dona Silivina avait de beaux yeux, toujours de grands yeux, de chèvre sotte. C'est pourquoi il n'eut même pas le temps de négocier un animal : il se fit prêter un cheval ; déjeuna sans faim, et se mit à marcher.

Il vint à bout de la première lieue. La joie de l'ample liberté ne le laissait même pas sentir les trombes d'eau qui, de temps en temps, tombaient, parce que c'était un jour incertain, de mariage du loup ou de la veuve, avec une petite pluie diaphane, oblique et pressée, courant ici et là pour rivaliser avec le soleil.

Soudain, il entendit le tapage d'un galop débridé, qui venait derrière. Le cheval arriva au bord de la route, s'arrêtant devant une sucupira, et guetta et attendit. C'était un petit cheval ou une jument, maigre, pampa et apequiré, aux chevilles scandaleusement épais et poilus, avec un camarade d'un demi-kilo d'homme dessus.

Le cavalier freina presque contre Turíbio, de sorte que, au reniflement de l'haridelle, un flocon d'écume blanche lui vola sur le bras.

— Ton cheval a le croup, jeune homme ?

Et Turíbio Todo montra du fouet les naseaux de l'animal, qui pulsaient, barbouillés d'un grailon couleur de blanc d'oeuf battu.

— Non, m'sieur... Il s'est beaucoup reposé sans être monté... À cause de ça, il se fatigue pour rien.

Le paysan, d'un sourire plein de chicots de dents, fixa Turíbio des yeux, qui l'examinait aussi, avec une envie folle de rire.

Parce que l'autre, en guise de cape, portait un sac de toile de jute, dont il avait défait les coutures latérales, la tête enfilée par un trou au fond ; et la tenue bizarre lui tombait devant et dans le dos, comme le chasuble d'un curé disant la messe. Il était pieds nus, mais avec d'énormes éperons aux talons, et, pour fouetter, il tenait une branche d'uvatinga dans la main.

Le petit cheval pampa — c'était bien un cheval — avec la queue attachée et la crinière coupée à ras, soufflant-soufflant, maigre, était pourvu de la même conjuration-de-misère : la bride était en corde ; la selle sans arçon, presque un bât, avec un étrier manquant ; et il n'y avait pas de sangle ni à l'avant ni à l'arrière.

Le pleutre prit le couteau et le tabac, ce qui, selon les conventions des routes du Sertão, indique le désir de papoter. Mais Turíbio Todo était dans l'urgence :

— Si tu vas de ce côté-là, allons-y...

— Oui, m'sieur...

Et ils apparèrent les animaux.

Le p'tit paysan laissa tomber les rennes sur la planche-du-coup du p'tit pampa, qui s'échignait pour accompagner le pas de l'autre cheval ; et il hachait le tabac, minutieusement, le tassant dans le creux de la main.

Turíbio ne le quittait pas des yeux, le trouvant immensément drôle, sa figure, son tout, sa façon de monter, sa tignasse pouilleuse et son balandran. Mais il sympathisait avec le gars. Et il lui offrit le paquet de cigarette.

Le jeune homme fit montre de le prendre, mais il retira la main, brusque.

— Merci beaucoup... Je mégote ceux-là, les nôtres, de pailles... On n'est habitués qu'au grotesque...

C'est impayable ! pensa Turíbio Todo.

L'autre battit le briquet et souffla une longue fumée, sur quoi il sembla s'armer de courage :

— Je fais p't-être mal de demander, mais vous êtes bien Turíbio Todo, sellier de Vista-Alegre, qui arrive de l'étranger ?...

— Oui, c'est moi. Je viens de São Paulo... Comment tu sais ça? Je suis arrivé aujourd'hui...

— Ils m'ont dit, là, au commerce...

Turíbio rit. Il aimait de plus en plus ce p'tit paysan.

— Pourquoi que des gens comme toi ne vont pas y travailler aussi ? Vous pourriez gagner de l'argent, apprendre à vivre. Ça, là, c'est pas une vie, c'est de la misère-maigre à faire de la peine !... Si tu veux y aller, j't'explique tout bien, j'te donne même de l'argent.

— Bah!... On est nés ici, on va rester par ici...

Et, maladroit, comme s'il voulait changer de sujet, le paysan montra :

— Attention !

Sur les branches les plus hautes du guanandi, un ouistiti, mal coiffé et grimaçant, faisait des pitreries, couinant et faisant des bonds. Les cavaliers s'arrêtèrent. Turíbio Todo sortit le revolver et visa. Mais le petit singe se cachait derrière l'arbre, avançant de temps en temps juste la figure, pour guetter. Et Turíbio s'attendrit, et remit l'arme à la ceinture.

Pendant ce temps, le mico descendait en spirale le long du tronc et sautait sur le vignatique, et du vignatique vers le guariroba, et du gurairoba vers le jequitibá ; il descendit sur la corde tordue de la liane des sorciers, monta par le cordeau de fleurs solaires de la griffe-de-chat, il franchit les hauteurs d'un angelim ; il disparut dans les cîmes ; et de là, il siffla.

— Laisse la pauv' bête ! Pourquoi maltraiter ces petites créatures sauvages ?... Elles ont besoin de vivre aussi... Là, à São Paulo, un jour...

— M'sieur, pour combien vous avez acheté vot' cheval ?

Turíbio Todo se retourna, surpris, inquiet, parce que le camarade, si humble et gringalet, l'avait interrompu pour la deuxième fois.

— C'est un animal emprunté seulement... Avançons. Ici, c'est la Restinga ?...

— Non, m'sieur, c'est le Quilombo.

Ici et là, une bicoque de paille, au bord de la route, au milieu des plantations de bananes.

— Dépêchons-nous, jeune homme, que j'ai hâte d'arriver !...

Ils se retrouvèrent sur le gué d'un ruisseau. Un vieillard, un sac dans le dos, en venait, passant la passerelle ; il voulut les saluer et faillit tomber, retrouvant avec peine son équilibre. Dans la boue glissante de la rive, des papillons jaunes se posaient, immobiles, comme des pétales sur un sol en fête.

Les chevaux, enfoncés jusqu'au milieu des tibias dans le courant, pliaient le coup en angle obtus, pour boire. Des bancs de tétras, faisant la course ou oscillant sur place avec des palpitations d'athlètes, s'agitaient dans la transparence de l'eau, que les animaux avalaient dans un jet copieux.

L'air était frais. Du mont, venait une bonne odeur de mousse, de barbe-de-vieillard, de vieille végétation. Et la selle était si douce et si enjôleurs les flots, que Turíbio étira un jambe sur l'étrier et resta à regarder, avec affection, une libellule, qui planait étincelante et finit par se poser sur la corde du licou.

Le pleutre était calme aussi, rêvassant, voyant, à chaque mouvement des chevaux, la boue monter dans l'eau et lui troubler la face. Et ce fut les propres animaux qui, une fois leur soif éteinte, reprirent la marche.

— Je suis bien content !... Je vais voir ma femme, que depuis longtemps je ne vois pas... Je crois que demain en-fin-de-journée j'arriverai là, à la ferme de sa mère. Si elle veut

partir avec moi, nous retournons à São Paulo... Je veux me reposer un peu et jouir de la vie... dit Turíbio Todo, avec un soupire de satisfaction.

— Eh ben, m'sieur Turíbio Todo... Excusez-moi le mot, mais ce monde est un tas d'excréments ! Ça vaut pas le coup d'être heureux... Non, ça vaut pas le coup.

— Écoute, arrête de te faire mal sans gain... Qu'est-ce que c'est que ça !?...

— On passe son temps à souffrir... Tout le monde n'est qu'affliction... Ça vaut pas le coup !... Et après, on doit quand même mourir un jour...

— Tu sais ? Tu as besoin de prendre soin de ta santé, pour ne pas ressasser ces idées... lui conseilla Turíbio.

L'autre se tut. Très abattu, lugubre, il donnait l'impression de porter le poids du monde.

Ils montèrent sur une colline, ils descendèrent la colline ; et le chemin entra dans une forêt fermée, où tout était silence et ombre. L'un des chevaux souffla et mastiqua le mors. Des branchages, qui fouettaient le visage des cavaliers, tombait la pluie gardée. Et, soudain, Turíbio Todo trembla en entendant, ferme et grandissante, une autre voix, qu'il n'avait pas encore entendue du paysan :

— M'sieur Turíbio ! Descendez et priez, que maintenant, je vais vous tuer !

— Quoi ? Quoi ? Tu es fou ?!...

Mais le pleutre était sérieux et pâle, et sa main droite tenait une vieille garrucha, avec deux canons, parallèles, sinistres.

— Descendez vite, m'sieur Turíbio !...

Et le p'tit homme disait cela mollement, mais sans cesser d'être terriblement attentif.

Alors Turíbio Todo, le dévisageant, gonfla les traits et la voix.

— Laisse tomber ta hargne, espèce de chien, que je te rendrai les coups !...

— Ne criez pas, m'sieur Turíbio, c'est pas la peine... Je vous demande pardon, à Dieu et à vous, mais y pas d'autre solution, parce que j'ai promis à mon compère Cassiano, là au Mosquito, au moment même où il fermait les yeux...

En entendant le nom de l'ennemi, Turíbio Todo eut un grand sursaut. La main de la garrucha du paysan tremblait. Turíbio aussi fut pris de tremblements.

— Ah, combien c'est qu'il t'a payé ? Je peux te donner le double, je te donne tout ce que j'ai !...

— Y a pas moyen, y a pas moyen, m'sieur Turíbio... Après Dieu, c'est lui qui a sauvé la vie de mon gamin... Et j'ai promis, quand il était déjà avec une bougie dans la main... C'est triste ! Mais y a pas moyen... Y a aucun remède... Stupéfait, Turíbio écarquillait les yeux, et sentait l'horreur que représentait le manque de temps pour pouvoir penser.

— Écoute... Moi aussi, j'ai une famille... J'ai...

— Descendez, m'sieur Turíbio...

— Pour l'amour de la Sainte Vierge ! Pour l'amour de ton fils ! Ne fais pas ça ! Dieu punit ! Ne me tue pas...

— Et bien priez, m'sieur Turíbio, que je ne veux pas votre perdition !

Alors, Turíbio Todo eut un grand accès de terreur et tendit les bras.

— Attends ! Attends ! Ne tire pas encore, non...

Et il leva la main au front, se bénissant, avec la voix criarde, où les pleurs commençaient déjà à trembler :

— Au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit, amen !... Notre Père...

Mais non ! Comme un mouton, non ! Il se pencha sur le côté et prit son revolver, et donna un coup de rennes et un autre d'éperons, faisant le cheval se cabrer.

Mais la garrucha ne nia pas le feu. Turíbio Todo se pencha e dégringola de la selle, avec une balle dans la face gauche et une autre dans le front. Le cheval courut ; le pied du défunt tomba de l'étrier. Le corps s'écroula, s'inclina et s'étala de tout son long.

Alors, le pleutre Timpim Vingt-et-Un fit aussi le au-nom-du-père, et écarta les genoux, éperonnant. Le petit cheval pampa se mit en marche, au galop, entre les itapicourous et les sennés, fuyant la grande route.