



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO - LET
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - TRADUÇÃO ESPANHOL**

NATÁLIA AUGUSTO DA SILVA DE SOUZA

**DO ANHANGÃO AO XU: MAPEAMENTO DE TERMOS DEMONÍACOS NAS
TRADUÇÕES AO ESPANHOL DE GRANDE SERTÃO: VEREDAS**

**Brasília
2025**

NATÁLIA AUGUSTO DA SILVA DE SOUZA

**DO ANHANGÃO AO XÚ: MAPEAMENTO DE TERMOS DEMONÍACOS NAS
TRADUÇÕES AO ESPANHOL DE GRANDE SERTÃO: VEREDAS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução da Universidade de Brasília, como requisito à conclusão da disciplina Projeto Final em Letras - Tradução Espanhol e obtenção do grau de Bacharel em Letras – Tradução Espanhol.

Prof.^a Dra. María del Mar Páramos Cebey (Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Ana Clara Magalhães
Medeiros

Prof. Dr. Júlio Cesar Neves
Monteiro

**Brasília
2025**

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Tatiana e Dalton, por todo o apoio, amor e incentivo durante minha graduação, e por cuidarem de mim nas chegadas tarde da noite durante o início da graduação. Agradeço também ao meu irmão, Sérgio, com gratidão e afeto. Vocês são minha base e minha inspiração para continuar estudando. A fé que tem em mim me impulsionou a ir além dos meus próprios limites.

À minha orientadora, María del Mar, pela paciência, dedicação e ensinamentos ao me guiar na elaboração deste trabalho, por abraçar a ideia de trabalhar com “Grande Sertão: Veredas”. Tudo isso foi fundamental para meu aprendizado na Tradução e na Literatura, campos que tanto apreço.

Aos meus amigos queridos, que me apoiaram em toda a fase da UnB, meus *cariños*, Matheus e Ruan que desde o começo da graduação estamos juntos, como um time. Agradeço à minha querida amiga, Cíntia, por toda a ajuda e pelas conversas enriquecedoras. E agradeço também, ao meu amor, Eduardo, por todo o apoio, companheirismo e paciência nesse período.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo mapear os termos demoníacos presentes em *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, assim como nas versões ao espanhol, intituladas *Gran Sertón: Veredas*. O estudo buscou identificar, parcialmente, o processo tradutório na versão de Ángel Crespo, publicada na Espanha, em 1967; e na tradução assinada por Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar, publicada na Argentina, em 2011. Para isso, fundamentou-se nos estudos de Venuti (2002), Lefevère (2007), Molina e Hurtado (2002), Rebello (2020), entre outros. A pesquisa realizou um mapeamento detalhado dos termos usados por Guimarães Rosa para se referir ao diabo, tentando investigar como cada tradução lidou com a complexidade do vocabulário rosiano, resultando em duas propostas distintas.

Palavras-chave: Diabo; Tradução Literária; Grande Sertão: Veredas.

RESUMEN

El objetivo de este trabajo fue identificar los términos demoníacos descritos en *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, así como sus traducciones al español, tituladas Gran Sertón: Veredas. El estudio se centró en identificar, parcialmente, el proceso de traducción en la obra traducida por Ángel Crespo, publicada en España, en 1967; y en la traducción de Florencia Garramuño y Gonzalo Aguilar, publicada en Argentina, en 2011. Para ello, se centró, entre otros, en los estudios de Venuti (2002), Lefevère (2007), Molina y Hurtado (2002), Rebello (2020), entre otros. El estudio realizó un mapeo detallado de los términos utilizados por Guimarães Rosa para referirse a la figura del diablo, intentando entender cómo ambas propuestas de traducción se enfrentaron a la complejidad del léxico rosiano y que resultó en dos propuestas distintas.

Palabras clave: Diablo; Traducción Literaria; Gran Sertón: Veredas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I: AUTORES E OBRAS	9
1.1 O narrador do sertão: João Guimarães Rosa	9
1.1.1. João Guimarães Rosa	9
1.1.2. Guimarães Rosa escritor.....	10
1.1.3. Guimarães Rosa diplomata.....	11
1.1.4. Guimarães Rosa e seus tradutores	12
1.2. Grande Sertão: Veredas, um clássico brasileiro	12
1.3. Grande Sertão: Veredas em tradução	14
1.3.1. Ángel Crespo, primeiro tradutor	16
1.3.2. Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar	17
1.3.2.1. Florencia Garramuño.....	17
1.3.2.2. Gonzalo Aguilar	18
2. CAPÍTULO II: O DIABO LITERÁRIO	20
2.1. Brevíssimo percorrido do diabo pela literatura	20
2.2. O diabo solto na literatura brasileira	21
2.2.1. O demo em Guimarães Rosa.....	23
2.2.1.1. O diabo em Grande Sertão: Veredas	24
3. CAPÍTULO III: LITERATURA E TRADUÇÃO	29
3.1. Notas sobre a tradução literária.....	29
3.2. A retradução	30
3.2.1. Estratégias de tradução.....	32
3.3. Metodologia	33
4. CAPÍTULO IV: ANÁLISE	35
4.2. Análise tradutória das terminologias.....	35
4.2.2. Análise dos termos díspares nas versões de tradução	38
4.2.2.1. o Anhangão:	38
4.2.2.4. o Carôcho:	41
4.2.2.5. o Diá:	41
4.2.2.6. o Tibes:.....	42
5. Considerações Finais	44
6. Referências Bibliográficas	45
7. Anexo	50

INTRODUÇÃO

A literatura brasileira conta com grandes obras de extrema complexidade linguística e estilística, sendo *Grande Sertão: Veredas* publicada em 1956, de Guimarães Rosa, um desses exemplos. Obra assinada por um dos maiores e mais internacionais – graças ao papel da tradução – escritores brasileiros, que conseguiu ressignificar o cenário regionalista brasileiro, a fim de apresentar o universo sertanejo, com uma linguagem e proposta inovadoras.

A singularidade da escrita rosiana, marcada pelo uso inovador da língua portuguesa e outras línguas, como a criação de neologismos, estruturas sintáticas peculiares e apresentação do sertão, como nunca visto anteriormente, representa um grande desafio para a tradução. É por isso que a transposição dessa obra para o espanhol suscita questões relevantes sobre as estratégias de tradução utilizadas e talvez, a preservação dos sentidos e efeitos estéticos a semelhança do original. Portanto, há um apoio nos estudos da tradução para sustentar esta pesquisa, levando em consideração que a tradução vai muito além da transposição de palavras por outras palavras, envolve também a reconstrução de sentidos, estilos e nuances presentes em uma obra literária.

Uma das maiores referências acerca de *Grande Sertão: Veredas*, a professora Walnice Galvão apresenta Riobaldo, narrador-personagem, como o homem de metamorfoses, mostrando sua face definitiva ao narrar sobre sua história de vida. “O romance começa pelo fim, quando toda a história já se passou e Riobaldo vive de reminiscências.” (Galvão, 2001, p. 238). Além da oralidade textual e da forte carga simbólica presente, um dos aspectos mais intrigantes do romance é a vasta presença dos termos descritos para referir-se ao diabo, figura que faz parte da construção do enredo e da visão do Riobaldo.

Em sua análise de *Grande Sertão: Veredas*, Mario Vargas Llosa (2007) explora a complexidade da narrativa de Guimarães Rosa, refletindo se essa apresenta-se como uma epopeia do sertão, uma Torre de babel ou um manual do satanismo. Para Llosa, a genialidade do romance reside em sua capacidade de incorporar esses três elementos. Inicialmente, revelando-se como “*una espléndida epopeya costumbrista del sertón, una novela de acción elaborada con rigurosa observancia de las leyes del género: dramatismo, exotismo, movimiento, suspenso, naturaleza indómita, caracteres sugestivos y brutales.*” (Llosa, 2007, p. 103). No entanto, uma leitura mais atenta evidencia a construção de uma Torre de Babel, transcende os limites da literatura e se aproxima da musicalidade e da poesia, refletindo na

complexidade da condição humana. Por fim, o romance aponta um “manual do satanismo”, através de Riobaldo, que levanta questões sobre a existência do demônio e suas diversas terminologias, “*con quien el narrador hizo, o creyó hacer o quiere hacer creer a su oyente que hizo, um pacto, uma noche de tempestad, em uma encrucijada de caminos.*” (Llosa, 2007, p. 105).

Nesse sentido, este trabalho tem como objetivo mapear os termos diabólicos utilizados por Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas* (1956), e suas traduções à língua espanhola, além de identificar quais estratégias foram utilizadas pelos tradutores Ángel Crespo, Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar para traduzir a terminologia demoníaca de Rosa. Para isso, fez-se necessário o levantamento de todos os termos utilizados por Rosa (mais de cem), assim como as propostas tradutoras de Crespo (1968) e Garramuño&Aguilar (2011), com o fim de compreender melhor as diferentes estratégias tradutórias optadas pelos tradutores podem alterar, reforçar, manter, ou suavizar a figura demoníaca e sua carga simbólica. A discussão fundamenta-se em teóricos da tradução como Venuti (2002), Lefevère (2007), Molina & Hurtado (2002); assim como tenta apoiar-se nos conhecimentos literários de Candido (2011), Rebello (2020), entre outros.

Para poder desenvolver esta pesquisa, houve uma divisão do trabalho em quatro capítulos. O primeiro capítulo, intitulado *Autores e Obras*, direciona o leitor a conhecer melhor estes autores e tradutores: João Guimarães Rosa, Ángel Crespo, Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar; assim como as obras. No segundo capítulo, fez-se uma breve trajetória sobre o uso do diabo em diferentes momentos da literatura universal e brasileira, além de apresentar o demônio na narrativa rosiana. O terceiro capítulo servirá de apoio para melhor compreender as bases teóricas da tradução, sobre as quais se apoia esta pesquisa. E será no quarto e último capítulo, onde foi realizado um primeiro estudo sobre as escolhas tradutórias utilizadas em ambas as obras traduzidas à língua espanhola.

CAPÍTULO I: AUTORES E OBRAS

1.1 O narrador do sertão: João Guimarães Rosa

1.1.1. João Guimarães Rosa

João Guimarães Rosa foi um poeta, romancista, contista, novelista, médico e diplomata. Nascido em 27 de junho de 1908, Cordisburgo, Minas Gerais. Considerado um dos maiores escritores brasileiros do século XX, era o primeiro filho de Florduardo Pinto Rosa e Francisca Guimarães Rosa, respectivamente, comerciante e dona de casa. Apelidado carinhosamente de Joãozinho, tinha muito apreço por estudar, tanto que estudou línguas, geografia e história natural.

Amante da língua portuguesa, Guimarães Rosa falava alemão, francês, inglês, espanhol, italiano e russo. Também lia sueco, holandês, latim e grego; entendia alguns dialetos alemães, estudou a gramática de algumas línguas como húngaro, árabe, sânscrito, lituano, polonês, tupi, hebraico, japonês, checo, finlandês e dinamarquês. Poliglota, Guimarães Rosa, em entrevista concedida em 1965, em Gênova, afirmou que havia aprendido algumas línguas estrangeiras apenas para enriquecer “a minha própria e porque há demasiadas coisas intraduzíveis, pensadas em sonhos, intuitivas, cujo verdadeiro significado só pode ser encontrado no som original.” (García, 2015, p. 29-30).

Durante sua escolarização, Rosa se sobressaia nas escrituras. Seus primeiros contos datam de antes do seu egresso no curso de Medicina, na recém-fundada Universidade de Minas Gerais (UFMG), em março de 1925. Além de escritor, também trabalhou como tradutor. O estudo dos idiomas era constante em sua vida, tanto que o autor fez algumas traduções ao longo da sua carreira. A primeira foi do alemão para o português, publicada em 1928 no jornal Minas Geraes, intitulada de “A organização científica em Minas Gerais”, um artigo escrito pelo professor de geografia alemão Otto Quelle.

No mesmo ano em que se formou em Medicina, em 1930, se casou com sua primeira esposa, Lígia Cabral Pena, com quem teve duas filhas, Vilma e Agnes Rosa. Começou a exercer a profissão em Itaguara, hoje município de Itaúna (MG). Durante os dois anos em que ficou na cidade teve um maior contato com os elementos do sertão (fauna, flora e o homem sertanejo), que foram fundamentais para a sua escrita, e que fazem parte das suas obras. Como observa em García (2015):

Rosa fala do sertão como a alma de seus homens, e como homens, herdando deles o dom de contar estórias, com a diferença de que ele sabe reescrevê-las. Sempre com os ouvidos muito atentos e com o olhar de quase antropólogo e de cientista, botânico e zoólogo, escutava e registrava tudo, transformando tudo em lenda, contos e confissões. (García, 2015, p. 30).

Com a eclosão da Revolução Constitucionalista, em 1932, foi convocado a servir como médico voluntário na linha de frente, ao lado de Juscelino Kubitschek (eram amigos desde a época da Faculdade de Medicina). No ano seguinte, em 1933, médico concursado, mudou para a cidade de Barbacena, cidade que também fez parte de suas obras.

1.1.2. Guimarães Rosa escritor

Por ter grande afinidade com a área de letras, sua escrita era marcada pelo uso de artifícios linguísticos, com a criação de neologismos, arcaísmos e o uso de unidades lexicais regionais. Usava da linguagem para realizar reflexões profundas, sobretudo de natureza humana, e em razão do seu conhecimento em línguas estrangeiras, teve como resultado um enriquecimento do léxico em suas obras. Em 1929, publicou seu primeiro conto, “O mistério de Highmore Hall”, na revista *O Cruzeiro*, que, entre outros, lhe rendeu o primeiro lugar no concurso de contos da referida revista. Outros contos como “Makiné”, “*Chronos kai anagke*” (Tempo e destino), e “Caçadores de camurças”, também foram publicados, em 1930, na revista.

Em 1946, o escritor mineiro apresentou ao Brasil sua primeira grande obra, “Sagarana”. Originalmente concebida como “Sezão”, a obra passou por um processo de criação que envolveu a inclusão de novos contos e a alteração do título, inspirado no termo “Sagarana: coisa que parece cega... Filei um sufixo do nheengatu¹” (Rosa, 2019, p. 523). A repercussão de “Sagarana” foi tamanha que motivou elogios de críticos literários, como Álvaro Lins, que reconheceu em Guimarães Rosa um mestre da ficção, assim como de outros grandes nomes da literatura brasileira, como Antonio Candido, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, que se renderam à singularidade do estilo do autor.

Com uma produção literária vasta e diversa, Guimarães Rosa se dedicou à criação de contos, novelas e romances, ambientados em sua maioria no sertão brasileiro. Sua escrita se caracteriza pela abordagem de temas nacionais com forte influência do regionalismo, além de uma linguagem inovadora e desafiadora que rompeu com os padrões tradicionais. Em suas

¹Nheengatu é uma língua desenvolvida a partir do tupinambá, de povos originários que vivem ao longo do vale amazônico que compreende parte de países como Peru, Colômbia e Venezuela.

obras consolidadas na literatura brasileira, destacam-se “Magma” (1936), “Sagarana” (1946) e “Grande Sertão: Veredas” (1956), esta última obra que será objeto de estudo neste trabalho.

1.1.3. Guimarães Rosa diplomata

Numa confissão ao seu amigo, Pedro Barbosa, Guimarães Rosa, por meio de uma carta, contou que estava decepcionado com a vida de médico e que se arrependia de não ter cursado Direito. Esse sentimento sobre a escolha da profissão o levou a optar pela diplomacia, tornando-se, por concurso público, diplomata, em 1934. Em julho desse mesmo ano começa sua jornada na diplomacia. Inicialmente, assumiu o cargo de cônsul e é transferido para o Serviço de Protocolo da Secretaria-Geral do Itamaraty, com a função de recepcionar visitas e delegações de diversos países, entre eles os EUA, durante a visita do presidente Roosevelt.

Em 1937, foi promovido a cônsul de segunda classe por mérito e transferido para Hamburgo, Alemanha. Nesse tempo conheceu sua segunda esposa, Aracy Moebius de Carvalho², uma ilustre poliglota que trabalhava na seção de vistos do consulado brasileiro. Vivendo em Hamburgo num período conturbado, em meio à Segunda Guerra Mundial, começou a escrever um diário no qual dissertava sobre a guerra, suas leituras, suas idas a museus e concertos, assim como sobre o seu trabalho.

Em 1942, com a ruptura das relações diplomáticas entre Brasil e Alemanha, todos os funcionários do consulado brasileiro são confinados em Baden-Baden, Alemanha. Após meses de negociações entre Portugal e Alemanha, Aracy e João viajaram de trem até Lisboa de onde seguiram viagem para o Rio de Janeiro. Com o final da Segunda Guerra Mundial, Guimarães Rosa e Aracy, receberam reconhecimento oficial pelo seu árduo trabalho humanitário e civil na ajuda às vítimas do nazismo.

Foi transferido para a embaixada brasileira em Bogotá, Colômbia, em 1942, e retornou à Secretária do Estado do Itamaraty em 1944, no Rio de Janeiro, onde compaginava seus trabalhos na administração com o cuidado dos seus gatos, tão importantes na vida do escritor. Embora levando uma vida dedicada à diplomacia – chegou a ser embaixador em 1958 –, Guimarães Rosa, nunca deixou de lado o fazer literário. Em 1963, foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras e, relutante, ocupou a cadeira número 2. Esse receio devia-se ao

²Aracy de Carvalho desempenhou um papel importante no salvamento dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial. Conhecida como o "Anjo de Hamburgo", trabalhou no setor de vistos do consulado que permitia que os judeus pudessem fugir do regime nazista. Fonte: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-53698746>.

fato de acreditar que algo aconteceria assim que assumisse. Finalmente, às portas da cerimônia de posse, em 19 de novembro de 1967, ainda no auge de suas carreiras – diplomática e literária – finou vítima de um infarto.

1.1.4. Guimarães Rosa e seus tradutores

À época em que *Grande Sertão: Veredas* fora publicado, em 1956, houve um grande sucesso no Brasil e não demorou muito para ser um sucesso mundial fruto das traduções feitas ao longo dos anos. A obra apresenta um gênero de literatura diferente sobre a cultura brasileira, apresentando um “novo mundo”, conseqüentemente, chamou a atenção do público ao redor do mundo.

As editoras de países como Espanha, Itália, França e Estados Unidos mostraram interesse em traduzir a obra, com isso, Guimarães Rosa reconhecia a importância do trabalho de tradução para levar sua obra a leitores de diferentes idiomas e culturas. Se envolveu ativamente no processo tradutório, buscando estabelecer um diálogo linear com seus tradutores. Nessas comunicações, chegou a formular ideias sobre as estratégias de tradução que cada um deveria/poderia adotar, o que seria interessante em adaptar ou manter assim como no original.

O autor mantinha extensa correspondência com seus tradutores, não foi diferente com Ángel Crespo, o tradutor da obra para o espanhol. “Sempre pensei que o *Grande Sertão: Veredas* ficaria melhor para o espanhol – língua toda de força, garbo e rompante. Se feita por você, então, terei perfeita satisfação e confiança” (Miné, 1998, p. 93). Em alguns casos, como na tradução de sua obra para o italiano, Guimarães Rosa até se ofereceu para realizar a tradução, tamanho era seu desejo e pressa para garantir que a obra fosse transmitida com fidelidade e qualidade.

A relação de Guimarães Rosa com seus tradutores é um exemplo de como a colaboração entre autor e tradutor pode ser enriquecedora e frutífera, por isso a tradução de *Grande Sertão: Veredas* foi, de certa forma, um diferencial no âmbito da tradução. O envolvimento do autor no processo tradutório demonstra seu reconhecimento na importância do trabalho do tradutor, sendo um parceiro fundamental no processo de divulgação de sua obra.

1.2. Grande Sertão: Veredas, um clássico brasileiro

Considerada uma das principais e mais completas obras de Guimarães Rosa, trata-se de um monólogo de Riobaldo, narrador-personagem, onde narra sobre sua vida sendo, velho fazendeiro, ex-professor e ex-jagunço. Compartilhando toda sua memória para um interlocutor

descrito como uma pessoa culta, além de ser silenciosa, que registra toda a conversa que tiveram por três dias, anotando e transcrevendo palavra por palavra. A biografia de Riobaldo não segue de forma linear, isso se dá por questões culturais e linguísticas por parte dos sertanejos. A forma como Riobaldo fala para o interlocutor, é a forma como permanece no livro.

A figura do jagunço é presente no romance, não é apenas um personagem típico do sertão, mas sim um símbolo de questões existenciais, sociais e filosóficas. Segundo Galvão (1970), em sua tese de doutorado “As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas”, destaca como o romance constrói uma realidade onde a verdade e falsidade se entrelaçam, explorando a figura do jagunço, aparentemente:

[...] o jagunço não é um criminoso vulgar. As noções de honra e de vingança, bem como o cunho coletivo de sua atenção, estão inextricavelmente ligados a sua figura. O jagunço não é um assassino: ele é um soldado numa guerra; o jagunço não mata: ele guerreia; o jagunço não rouba: ele saqueia e pilha. (Galvão, 1970, p. 1).

Riobaldo, com sua bagagem de vida, tece uma narrativa rica em reflexões a respeito da morte, sofrimento, guerras, amor, ódio e a verdadeira natureza humana. O que chama mais a atenção do leitor, além do uso literário da linguagem, é a reflexão acerca da existência ou ausência de Deus e do diabo. Constantemente, o narrador entrelaça as divindades, sem deixar de fazer referência à “modernização” do sertão.

A ambiguidade moral do jagunço também surge no questionamento sobre o pacto com o demônio. Riobaldo acredita ter feito um pacto para se tornar chefe do grupo de jagunços que fazia parte e assim, vencer o Hermógenes, mas nunca tem a certeza se o diabo existe ou não. Apenas reforça a ideia de que a jagunçagem, é mais do que violência, é uma condição existencial que lida com a dúvida, o medo e a busca por poder.

Em sua juventude, Riobaldo cresceu sem a figura paterna e, após a morte da mãe, passou a viver com o padrinho, Selorico Mendes, que mais tarde revelou-se seu pai biológico. Durante sua jornada, ele conheceu Diadorim que fazia parte do bando de jagunços, por quem se apaixona e que passa a viver na jagunçagem. De acordo com Antonio Candido (2011), Grande Sertão: Veredas:

[...] revela uma reconstituição esmerada da realidade do sertão e da vida dos jagunços provenientes de um sertão inculto, sofrido, porém, sensível aos conflitos existenciais, histórico-culturais, morais, religiosos, metafísicos. O conflito interior sobre a existência de Deus e o Demônio do personagem/narrador Riobaldo constitui a essência principal da trama. (Candido, 2011 *apud* García, 2015, p. 33-34).

Os regionalistas incorporaram temas do território “invisível” do país, e Guimarães Rosa, brilhantemente, conseguiu transmitir no romance, elementos do experimentalismo linguístico, como a criação, recriação e inovação das formas, nas falas dos personagens e na escrita. Esta obra também reflete um retrato geográfico e social da região, as frases e sentenças construídas no monólogo, desafiam as convenções sociais.

Como ressalta Candido (2011), Guimarães Rosa “apresenta o sertão como palco de atuações, problemas e perspectivas universais do homem, interpretáveis à luz de conceitos sociológicos-filosóficos e teológicos, temas intrínsecos ao ser.” (Candido, 2011 *apud* García, 2015, p. 35). Portanto, a obra não se limita a retratar apenas o sertão, mas também, através de seus personagens, abordar temas filosóficos e teológicos da condição humana.

1.3. Grande Sertão: Veredas em tradução

Como citado no tópico 1.1.4 deste trabalho, a tradução de Grande Sertão: Veredas (doravante, GSV) fora fundamental na apresentação do sertão mundo a fora. A tradução da obra desafiou os autores a encontrar soluções para transmitir a riqueza da literatura rosiana. GSV foi traduzida ao inglês, francês, alemão e espanhol, entre outros, ainda em vida do autor, que costumava manter diálogo com seus tradutores. Guimarães Rosa formulou sugestões e comentários nas traduções para o inglês, o francês e, também o espanhol, com os quais concordava em grande parte. No entanto, em correspondência com o francês Jean-Jacques Villard, ressaltava a desaprovação com a tradução para o inglês porque os tradutores norte-americanos não optaram por “*traduzadapatar*” alguns dos nomes originais. (García, 2015).

A “*traduzadaptação*”, neologismo utilizado por Guimarães Rosa em uma de suas correspondências com o tradutor italiano, Edoardo Bizarri (Editora UFMG & Editora Nova Fronteira, 2003, p. 39), mostra a sua crença em que, no ato de traduzir, em algumas ocasiões não serve só traduzir ou só adaptar, é preciso as duas técnicas ao mesmo tempo, isto é, tradução e adaptação, “*traduzadaptação*”, na versão à língua estrangeira.

Contudo, em correspondência com Ángel Crespo, Rosa expressava suas ideias sobre a abordagem na escrita para o espanhol. Crespo tinha conhecimento das traduções do romance para os outros idiomas e notou que as versões do inglês e do francês não se preocuparam em manter o “clima linguístico”. Para o tradutor espanhol, essas versões eram ortodoxas e carregadas de coloquialismos. Em seu próprio trabalho:

Esclarece que sua tradução está mais exposta a desvios da norma lexical e gramatical, no entanto, ela respeita mais o verdadeiro conceito de tradução no sentido rosiano, empenhando-se em aplicar ao castelhano o mesmo instrumental que Guimarães Rosa aplicou ao português com efeitos semelhantes ao que o autor obteve. (García, 2015, p. 47).

Traduzir é um ato reflexivo, como um espelho que busca captar a essência da figura transmitida. Essa metáfora, extraída do livro de aforismo de Crespo (1978), revelou a complexidade de traduzir o romance. O tradutor, assim como o espelho, busca refletir a beleza e singularidade da obra original, mesmo que esteja diante da impossibilidade de reproduzi-la com perfeição. A cautela em não retratar GSV de maneira ortodoxa e coloquial, demonstra o respeito na obra de Guimarães Rosa e o compromisso em manter a riqueza e a originalidade do texto.

De acordo com Mario Vargas Llosa (2007), a tradução de Ángel Crespo não tinha a pretensão de apresentar um castelhano forjado e conhecido, mas sim restituir o idioma: “*las audacias sintácticas, las proezas fonéticas, la arrolladora originalidad estilística de Guimarães Rosa.*” (Llosa, 2007, p. 101). A tradução de Crespo apresenta efeitos cômicos, como a mescla de outras variantes do espanhol para compor a realidade como na ruptura do encanto novelesco.

O diário de Crespo, datado de 20 de fevereiro de 1983, revela seus pensamentos durante o processo de tradução de GSV. Por algumas razões citadas, Crespo menciona que a tradução do romance estava destinada a Biblioteca Ayacucho³, por algumas razões:

*La primera, en recuerdo de mi amistad con Guimarães Rosa; la segunda, porque no quiero que este libro caiga en tan malas y ridículas manos como cayó **Primeiras estórias**; la tercera porque disfruto traduciendo una prosa tan llena de imaginación, de buen gusto, de riqueza de lengua; la cuarta, porque, al hacerlo, me parece estar hablando con João, en Rio de Janeiro, en el Itamarati y discutiendo con él esta traducción, como hablamos de las 29 primeras páginas, traducidas por mí, de **Grande sertão: veredas** - que ya va por la tercera edición de mi versión - y no quiso leer más porque todo le pareció perfecto, y así lo proclamó, una vez leído - ya publicado - todo mi trabajo. (Crespo, 1983 apud Miné, 1998, p. 92).*

A riqueza da linguagem de Guimarães Rosa, com suas descrições poéticas dos elementos da natureza e vivências do sertão, torna GSV uma obra desafiadora para qualquer tradutor. Em 2011, na segunda tradução para o espanhol, assinada pelos professores argentinos Garramuño e Aguilar, também se depararam na complexidade em traduzir o romance de Rosa.

³ A Biblioteca Ayacucho, criada em 1974, é um sucesso editorial para divulgar a cultura latino-americana. Tem objetivo de manter as obras clássicas da América Latina atualizadas e assim divulgá-las, é uma instituição vinculada com o Governo da Venezuela. Fonte: <https://bibliotecayacucho.gob.ve/quienes-somos/>

No prólogo, os tradutores indicam alguns critérios utilizados na tradução dessa obra. Entre esses critérios não aparecem os elementos para-textuais, como glossário ou notas de rodapé, estratégias utilizadas pelo tradutor Ángel Crespo. Garramuño & Aguilar optaram por apelar para a inteligência e imaginação do leitor, incorporando a explicação de alguns termos diretamente no texto. “*En contra de esta idea, traducimos todo lo posible, guiándonos muchas veces por los términos de origen que el castellano y el portugués comparten.*” (Garramuño & Aguilar, 2011, p. 13).

A decisão de apelar para a inteligência e imaginação do leitor revela-se uma estratégia de tradução mais domesticadora (Venuti, 2002). Dessa forma, a (re)tradução buscou equilibrar a fidelidade ao texto original e a acessibilidade ao público-alvo, ao incorporar a resposta direta dentro da narrativa. É importante ressaltar que a segunda versão (retradução) contou com o incentivo do Programa de apoio à tradução de obras da literatura brasileira contemporânea, iniciativa do Consulado brasileiro na Argentina. Entender quem foram os autores escolhidos para transmitir a obra de Guimarães Rosa será abordado a seguir.

1.3.1. Ángel Crespo, primeiro tradutor

O primeiro tradutor de GSV ao espanhol e, portanto, “autor” da obra de Guimarães Rosa que seria lida por décadas em língua espanhola é Ángel Crespo, poeta, ensaísta e tradutor espanhol. Nascido em 18 de julho de 1926, na Ciudad Real, Espanha. Crespo teve sua educação inicial marcada pelo contexto da Guerra Civil espanhola, período em que estudou em casa com o auxílio de um professor de francês, acolhido por sua família. Com o fim da guerra em 1939, deu continuidade aos estudos.

Em 1943, se mudou para Madrid para cursar Direito. Na capital, teve contato com Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory e Silvano Sernesi, fundadores do postismo, um movimento literário que se posicionava contra as correntes poéticas predominantes na época, em que valorizava a imaginação e a inovação estética da pré-guerra. Crespo se tornou um dos colaboradores desse movimento. Após a conclusão do curso de Direito, em 1949,

Em sua juventude foi mandado ao Marrocos para cumprir serviço militar por seis meses. No mesmo ano, retornou à Madrid, começou a trabalhar como advogado em uma seguradora, ao mesmo tempo em que consolidava sua trajetória literária. Publica uma antologia de sua poesia, e lança sua coletânea *Una lengua emerge*, escrita que revela traços de realismo mágico.

Anos depois, fundou a revista *Deucalión*, contou com a colaboração de artistas e escritores como Gregorio Prieto, Eduardo Chicharro, Camilo José Cela e Carlos Edmundo de Ory.

A atuação de Crespo na tradução iniciou-se em 1957, com a publicação “Poemas de Alberto Caeiro”, sua primeira tradução da obra de Fernando Pessoa. Em parceria com João Cabral de Melo Neto, trabalhou na *Revista de Cultura Brasileña*, até os anos 1970. Projeto que foi essencial para difundir a literatura modernista brasileira na Espanha.

Ao longo de sua carreira, Crespo colaborou com sua esposa, Pilar G. Bedate, em ensaios sobre poesia concreta, trabalhou na revista mineira *Tendência* e com a escritora Nélida Piñón. Traduziu também a obra de Cecília Meireles e desempenhou um papel fundamental na divulgação da literatura e cultura brasileira. Em 1963, publica sua primeira tradução de Guimarães Rosa, “O cavalo que bebia cerveja”, na *Revista de Cultura Brasileña*. Essencial para conhecer Guimarães Rosa e desenvolver uma amizade, a ponto de Crespo traduzir GSV, em 1965. Sua atuação como tradutor se consolidou mais com a publicação da primeira parte da “Divina Comédia” de Dante, “*Infierno*”, seguida de “*Purgatorio*” e “*Paraíso*”, em 1977. Reconhecido como um dos principais tradutores de Dante para o espanhol, Crespo recebeu diversos prêmios na Itália. Em 1979, publicou o artigo “*Conocer Dante y su obra*”, reafirmando sua contribuição para os estudos da obra de Dante.

Além de suas realizações literárias, Crespo recebeu diversos prêmios e condecorações ao longo de sua vida, incluindo o Prêmio Leitores e Livreiros Italianos (1979), a Medalha de Ouro Comemorativa do Nascimento de Dante da Câmara Municipal de Florença (1980), o Prêmio Nacional de Melhor Tradução da Espanha (1984) e a Condecoração da Ordem do Cruzeiro do Sul pelo Brasil (1995). Seu legado permanece vivo na poesia, na tradução e no estudo da literatura de língua portuguesa e espanhola.

Devido ao cenário político da Espanha, nos 60-70, esteve exilado na Suíça, onde lecionou na Universidade Uppsala. Em 1988, retornou a Espanha e se estabeleceu em Barcelona, unindo suas atividades poéticas e tradutórias com o trabalho de professor, primeiro na Universidade Central de Barcelona e, posteriormente, na Faculdade de tradução da Universidade de Pompeu Fabra, onde permaneceu até o ano de sua morte, em 1995.

1.3.2. Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar

1.3.2.1. Florencia Garramuño

Nascida em Rosário, Argentina, em 1964. Florencia Garramuño é professora na Universidade San Andrés, Argentina. Concluiu o doutorado em *Romance Languages and Literatures*, na Universidade de Princeton. Garramuño se destacou na pesquisa e atua como investigadora independente do CONICET (*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*).

Suas pesquisas abrangem temas ligados à literatura e cultura latino-americana, refletidos em obras como “*Modernidades primitivas: tango, samba y nación*”, “*La experiencia opaca y Mundos en común*” e *Ensayos sobre la inespecificidad contemporánea*. Ao longo de sua trajetória acadêmica, Garramuño foi professora convidada em diversas universidades renomadas, incluindo Harvard, Stanford, PUC-Rio e a Universidade Adolfo Ibáñez, no Chile.

Como tradutora, se destacou por seu trabalho com os autores brasileiros como Silviano Santiago, Ana Cristina Cesar, Clarice Lispector e, claro, Guimarães Rosa. Em entrevista concedida ao Itaú Cultural, em 2008, Garramuño incluiu sua visão sobre a tradução, descrevendo-a como um processo fluído e artesanal: “[...] traduzir é ir de uma costura a outra. Traduzir Guimarães Rosa, por exemplo, ou a Clarice”. Para a autora, a tradução não é apenas uma transposição linguística, mas uma forma escrita exige sensibilidade e adaptação constante.

1.3.2.2. Gonzalo Aguilar

Nascido em Buenos Aires, Argentina, em 1964. Gonzalo Aguilar, doutor em Letras pela Universidade de Buenos Aires (UBA) e professor da Cátedra de Literatura Brasileira e Portuguesa na mesma instituição. Também leciona no Departamento de Filosofia e Letras da UBA, ministrou aulas em universidades renomadas, como Stanford e Harvard nos Estados Unidos e, também na USP. Nos dias de hoje, atua como pesquisador do CONICET (*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*).

Com profundo interesse pela literatura e cultura brasileira, Aguilar desenvolveu apreço pelas narrativas brasileiras marcada pelos autores Machado de Assis, Clarice Lispector e, obviamente, Guimarães Rosa, assim como a poesia de Oswald de Andrade e Carlos Drummond. Também pela poesia concreta, a partir da musicalidade de Caetano Veloso. Especializou-se em literatura latino-americana e nutre uma paixão pelo cinema argentino. Sua pesquisa abrange temas como a história das guerrilhas no Brasil e na Argentina entre o final dos anos 1960 e o início dos anos 1970. Sobretudo, escreveu diversos estudos sobre o cinema argentino, incluindo “*La Perseverancia de los Mundos*”, um ensaio, lançado em 2006.

Este panorama sobre a experiência de vida dos autores a serem estudados é importante para esta pesquisa, com o fim de dar visibilidade ao trabalho tradutório e, também, compreender melhor o lugar de escrita desses tradutores. Esse lugar desde onde leem-traduzem-reescrevem é importante para estudar a relação deles com a obra e as especificidades dela, entre eles, a figura do diabo no sertão rosiano.

O demo é fundamental para a construção do romance e também entender como a sua presença moldou as tradições literárias. A exploração da figura desde sua origem na literatura universal, na Bíblia Sagrada, onde apareceu pela primeira vez; sua adaptação em obras específicas da literatura brasileira, como em Machado de Assis, Monteiro Lobato e Luiz Fernando Veríssimo. Nosso próximo passo será tentar compreender como Rosa ressignificou a imagem do diabo dentro do romance, explorando os múltiplos sentidos, simbologias e impactos na construção dos personagens da obra.

2. CAPÍTULO II: O DIABO LITERÁRIO

2.1. Brevíssimo percurso do diabo pela literatura

Desde os primórdios da civilização, o diabo tem sido uma presença constante em diversas culturas, permeando em crenças, mitos e principalmente, na literatura. Sua assiduidade, ora sombria, ora irônica, transcende a mera representação do mal, encarnando a transgressão, a dúvida e a eterna luta entre a moralidade cristã. Na Bíblia, atua como o tentador e catalisador de conflitos, enquanto na obra “Fausto” (1790), de Goethe, encarna a busca pelo conhecimento proibido e a ambição sem limites.

O demo, presente em amplas culturas, é frequentemente associado às forças que desestabilizam, corrompem e afastam o indivíduo do seu “verdadeiro caminho”. Como por exemplo, em “Dicionário de Símbolos”, de Chevalier&Gheerbrant (1982), descreve o demônio como um símbolo de perturbação, ambivalência e regressão a um estado de indeterminação.

A figura do diabo é a síntese das forças de desintegração da personalidade humana, representando a antítese da função unificadora dos símbolos. Sua primeira aparição na literatura remota à Bíblia Sagrada, onde é frequentemente associado ao mal absoluto, aquele que questiona as normas morais e divinas da Igreja, desafia a Deus e corrompe a alma humana.

Uma das primeiras aparições do demônio na literatura universal que se tem registro é na Bíblia Sagrada. Porém, alguns dizem que sua primeira aparição na Bíblia foi como serpente para ludibriar os primeiros seres humanos no Jardim do Éden e contrariar as vontades de Deus “Ou a serpente era um mensageiro dele? (Ferraz, 2008. p. 1).

No contexto do Cristianismo, o diabo assume diversas formas e disfarces, desde a figura refinada e sedutora, até a caricatura grotesca com traços animais. Como justifica Chevalier, ao afirmar que “sua redução a uma forma animal serve para manifestar simbolicamente a queda do espírito” (Chevalier, 1982, p. 337). Com isso, através dessa versatilidade de aparências, é refletido a sua capacidade de se adaptar a diferentes situações e de explorar a fraqueza humana com o poder da persuasão.

Essa entidade que transita entre o mito, a religião e, também, a literatura, assume diversas formas e papéis ao longo da história, seja como o tentador que oferece prazeres mundanos em troca da alma, ou até o rebelde que questiona a ordem estabelecida. Na literatura, o demônio se torna um personagem emblemático e complexo, com características próprias, encarnando a astúcia, manipulação, ironia e sarcasmo.

Na obra “Biografia do Diabo” (1996), o crítico Alberto Cousté, afirma que o diabo é a dor de Deus. Essa perspectiva sugere que o diabo não é apenas uma força externa que se opõe a Deus, mas também uma parte integrante do divino. Por outro lado, Ferraz (2008), aborda que o diabo surge em contraposição ao divino, que assim como citado também em GSV, o dito cujo é o sagrado negativo.

A partir da perspectiva de Ferraz (2008), “ou seja, se você não acredita em Deus, você é ateu, mas se não acredita no Diabo é igualmente ateu, já que a crença nele é um dogma de fé.” (Ferraz, 2008, p. 3), observa-se que a imagem do diabo continua sendo um elemento literário, e sua presença não apenas instiga reflexões sobre a sua existência e a de Deus, mas reforça seu papel no imaginário coletivo.

Sua permanência na cultura e na religiosidade, em grande parte, dependem da literatura, em que mantém sua forma e significado ao longo do tempo. Como dito por Ferraz (2008), o diabo nasceu, fecundou e procriou junto com o cristianismo, mas a criação da sua imagem teve fortes influências de outras culturas:

[...] provavelmente foi escrito por influência de mitologias ou lendas de outras culturas no Oriente Médio com os quais os judeus tiveram contato, já que a serpente, nessas culturas, era símbolo de sabedoria, astúcia e poderes maléficos, e foi, por isso, tardiamente associado ao Diabo. (Ferraz, 2008, p. 5).

A autora ressalta que a ausência do diabo no Antigo Testamento não significa que o mal não exista. Pelo contrário, o mal é reconhecido como parte da experiência humana e como uma manifestação da vontade divina. Frisa também que essa visão de Deus como um ser dual, que engloba tanto o bem quanto o mal, é central para a compreensão do Antigo Testamento.

A figura do demônio, com sua complexidade e ambiguidade, sempre fascinou a humanidade, permeando na literatura e nas culturas ao longo dos séculos. Ele personifica os dilemas existenciais do ser humano, como a liberdade, a culpa e a queda, sendo explorado por diversos autores como Eça de Queirós e Baudelaire. Além disso, o diabo na literatura em geral é intrinsecamente ligado ao mito Fausto, sendo ressignificado e reinterpretado por autores como Guimarães Rosa.

2.2. O diabo solto na literatura brasileira

O demo, com sua representação do mal e sua capacidade de influenciar, é um personagem recorrente e significativo também na cultura. Na literatura brasileira, Machado de Assis, um autor que dialoga constantemente com a tradição literária universal, explora a figura

diabólica de maneira ímpar. Segundo Bellas (2019), a crença da onipresença do diabo surge como um reflexo da própria ideia da onipresença divina.

Durante a Idade Média, a iconografia demoníaca se consolidou a partir das influências pagãs, moldando a imagem do anjo caído. Essa visão está associada, na obra de Machado de Assis, que estabelece um diálogo intertextual com grandes clássicos da literatura universal, como “A Divina Comédia” de Dante e “Fausto” de Goethe, ao conto de 1884, “A Igreja do Diabo”. Nele, o autor se concentra na análise do diabo, explorando suas nuances.

Dividido em quatro capítulos, o conto inicia com um preâmbulo nos dois primeiros, o diabo decide fundar sua própria igreja e vai de encontro a Deus para anunciar sua decisão. Diferentemente de outras representações, Machado humaniza a figura diabólica, evitando uma caracterização física detalhada, apenas mencionando ter asas. Já nos capítulos seguintes, a narrativa acompanha a descida do Diabo à Terra, onde ele anuncia sua nova empreitada aos homens. Nesse contexto, o autor construiu um mundo invertido, subvertendo conceitos religiosos e apresentando uma versão distorcida sobre os Dez Mandamentos.

Dentre as numerosas obras da literatura brasileira, o demoníaco manifesta-se de diferentes formas e significados, refletindo as crenças, valores e anseios da sociedade em diferentes épocas. Outro exemplo notável dessa representação é o diabo na literatura infanto-juvenil, precisamente em Monteiro Lobato. Em seu conto “O Bom Diabo”, publicado em 1937, Lobato explora a temática do bem e do mal sob uma perspectiva cristã, utilizando uma linguagem lúdica e acessível ao público infantil.

Conta a história do príncipe que está em busca de abrigo e do diabo que o ajuda, assim desafiando a visão tradicional da figura como a pura personificação do mal. Como observar-se que “Ainda que o Diabo de Lobato seja muito parecido com o que tradicionalmente se imagina de Deus, em um atributo aquele se difere deste: o personagem diabólico não é onipresente.” (Pfützenreuter, 2012, p. 72).

Monteiro Lobato apresenta uma faceta surpreendente do diabo, distante da imagem tradicional de um ser maligno. Longe de ser o antagonista de Deus, o demo presente na narrativa se revela um personagem complexo, com traços de benevolência e senso de justiça. No conto, a partir do momento em que soube que o príncipe seria enforcado, saiu da capela às pressas para salvar a vida de um ser humano. “[...] na medida em que ignora a imagem tradicional do

personagem enquanto ser maligno e o remonta às avessas, como um ser tão benevolente quanto Deus.” (Pfützenreuter, 2012, p. 73).

Já Luiz Fernando Veríssimo, em sua obra *Orgias* (2005), apresenta um conto, *Belzebu.com*. Em seu conto, o autor mostra um diálogo virtual entre o narrador e o diabo, em que este último está em busca de pessoas dispostas a trocar suas almas por um desejo. Veríssimo moderniza o belzebu, que não precisa se esforçar para barganhar a alma do narrador. Pelo contrário, é o próprio narrador quem toma a iniciativa da negociação. Nessa inversão de papéis, o diabo se mostra malevolente, buscando conservar os problemas sociais e culturais do Brasil para se beneficiar. “A decisão vem após o narrador pensar nos problemas sociais e culturais brasileiros que seriam solucionados com tal transformação: a irresponsabilidade das pessoas, a indecência hipócrita da sociedade, os crimes impunes.” (Pfützenreuter, 2012, p. 74).

No final, o narrador não aceita a proposta do diabo, mas a conversa nos leva a questionar a situação do país. Com um toque de ironia, o narrador pede para adiar a mudança para depois do carnaval, evidenciando a complexa relação do brasileiro com seus problemas e a busca por soluções fáceis.

Traçar este cenário sobre o demônio presente nos mais diversos movimentos literários brasileiros, como no Realismo, no infanto-juvenil e na contemporaneidade, é possível entender como o *Cujo* molda a narrativa de Guimarães Rosa em *GSV*. A compreensão da profundidade deste divino é fundamental para delinear o sertão rosiano.

2.2.1. O demo de Guimarães Rosa

Como já foi mencionado anteriormente, a figura do diabo é fruto de uma longa construção simbólica, enraizada tanto nas tradições pagãs quanto na cristandade medieval. Sua representação como personificação do mal se consolidou ao longo dos séculos, sendo amplamente difundida pela Igreja Católica, tanto na Europa quanto no Brasil.

Nenhuma outra entidade recebeu tantas denominações para expressar a ideia do mal absoluto, o que reforça sua centralidade no imaginário coletivo. Essa construção da figuração não se limita somente no âmbito religioso, mas também se entrelaça nos aspectos culturais e sociais, tornando-se um reflexo das relações de poder, dos valores e das normas da sociedade. Sua história é resultado de um processo etnográfico e teológico, em que diferentes crenças e contextos moldaram sua imagem ao longo do tempo.

Em GSV, o demônio se manifesta de forma complexa e em termos diferentes, de acordo com o imaginário dos sertanejos. Apresentado como uma entidade sobrenatural, com nomes e faces variadas, igualmente na força difusa que molda o sertão, os conflitos e as decisões dos personagens.

Guimarães Rosa apresenta histórias que ilustram a presença do tentador no popular, como na história de Jisé Simplício, que acreditava haver um capiroto dentro de casa ou nas histórias dos sertanejos que guardavam o diabo em garrafas. São exemplos de como a figura do demo medieval havia sido incorporada na cultura popular do sertão, influenciando as crenças e os costumes do povo. Essas histórias, que circulam no sertão, revelam a influência da religião e, conseqüentemente, da figura na vida dos sertanejos. Uma herança medieval que se adaptou e foi ressignificada ao longo do tempo, presente na cultura popular.

2.2.1.1. O demônio em Grande Sertão: Veredas

De acordo com Antonio Candido (2002), a obra de Guimarães Rosa é uma experiência documentária:

[...] a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da 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, 2002, p. 121).

A figuração do demo, cuja presença é marcante ao longo do romance, busca explorar como essa imagem se manifesta no contexto do sertão, um cenário intrinsecamente ligado à religiosidade. Permitindo uma reflexão profunda sobre a complexa relação entre o bem e o mal, a fé e a descrença, a razão e a superstição. De acordo com Rodrigues (2024), a presença do diabo no sertão orienta a experiência humana e a identidade do povo.

O capiroto, como já destacado, exerce um papel crucial na narrativa, residindo na ambivalência entre a crença da existência ou inexistência. A (des)crença de Riobaldo no diabo ecoa a dúvida sobre a existência de Deus, numa relação de interdependência onde um não pode existir sem o outro. Essa dualidade fundamental é explorada por Guimarães Rosa com habilidade, revelando a complexidade da relação entre as forças opostas que regem o universo do sertão.

Ainda segundo Rodrigues (2024), a influência do mito fáustico, reinventado de maneira notável por Rosa, é inegável na construção da narrativa sertaneja. A busca por conhecimento e

poder, a tentação do pacto com o diabo e as consequências dessa escolha ecoam na jornada de Riobaldo, que se vê envolvido em uma trama de paixão, violência e redenção.

O diabo na obra transcende da mera representação do mal, passa a assumir outros contornos, como a tentação pode também representar a liberdade e transgressão do homem. O pacto entre Riobaldo e o demônio é um ato de grande simbolismo, que pode ser interpretado tanto literalmente quanto metaforicamente. A busca do personagem por respostas para questões existenciais e dilemas morais, fazem com que Riobaldo decida em pactuar, refletindo na necessidade de obter respostas.

Segundo Galvão (1970), “se por um lado tudo é Deus, por outro lado nenhum – domínio é defeso ao Diabo.” (Galvão, 1970, p. 98). Enfatiza a onipresença do diabo na narrativa, “o diabo na rua no meio do redemoinho” epígrafe do livro, é recorrente ao longo da história de GSV, sintetiza a visão do Riobaldo sobre o mundo. “O Diabo, algo concretizado e corporificado no meio de algo móvel e envolvente como redemoinho, é a imagem-mór do certo no incerto.” (Galvão, 1970, p. 99).

Galvão (1970) abre espaço para destacar o que o narrador-personagem julgar ser do maligno:

Na concepção do narrador, o diabo vive dentro do homem, mas também vive dentro de todos os seres da natureza – até mesmo os inanimados, como o vento e a pedra. Tudo se passa como se o cosmos fosse Deus, princípio positivo, mas admitindo a existência de um princípio negativo que leva o nome de Diabo. (Galvão, 1970, p. 100).

Para Llosa (2007), a narrativa de Rosa apresenta um manual sobre o satanismo apresentando uma outra realidade do livro, a alma humana. “*La odisea de Riobaldo lleva implícita, como hilo secreto que la conduce y justifica, una interrogación metafísica sobre el bien y el mal, es una careta tras la cual se halla emboscada una demostración de los poderes de Satán sobre la tierra y el hombre.*” (Llosa, 2007, p. 107).

No entanto, a figura parece ser relativizada, como demonstra a constante afirmação de Riobaldo de que, “o diabo não existe, o que existe é o homem humano” (Rosa, 2019, p. 435), traçando essa linha de que o mal não é uma força externa e sobrenatural, nem de um ser diabólico, mas sim uma criação humana, uma projeção dos próprios conflitos e da escuridão que rodeia o ser humano. O pacto feito pelo Riobaldo na encruzilhada é um exemplo da reinterpretação da essência do mito fáustico como uma projeção do conflito humano com a religiosidade.

A dúvida sobre a existência do diabo não anula o poder do pacto, pois este se fundamenta na crença e na força da palavra. O pacto é um ato de fé, um compromisso com o desconhecido, capaz de gerar consequências reais, independentemente da existência ou não do pai do mal.

Guimarães Rosa, certa vez, disse: “apenas na solidão pode-se descobrir que o Diabo não existe” (Editora Nova Aguilar, 1994, p. 29). Segundo Reis (2024), analisa o que de fato Rosa quis dizer:

[...] a verdade, habita solitariamente em nosso íntimo, e não como querem os maniqueístas junto e em contraposição com o Diabo. O Diabo, ou o mal, está fora, na sujeira em que a sociedade moderna se transformou; e não podemos nos deixar contaminar. (Reis, 2024, p. 4).

Em uma cena do romance, os jagunços reunidos debatem sobre o diabo, atribuindo diversas características como – o que não fala, o que não ri, o cão extremo – num momento, Diadorim corta e diz que, na verdade o inimigo é o Hermógenes, outro termo utilizado para dar face ao diabo. A partir disso, o inimigo é o homem como ser social.

Com isso, é importante abordar que o universo no qual se estabelecem as relações humanas, que introduz mediações simbólicas na forma de leis que permitem regular situações de confronto, também deriva da crença no fator ficcional do semblante, que se manifesta nas leis não escritas que regulam a vida e as relações da jagunçagem. E um dos personagens que move essa ordem simbólica é Joca Ramiro, como pai e líder, possui a capacidade de conter os jagunços e a selvageria que os rodeia.

A partir da elucidação de Teixeira (2018) no que se refere a ideia de semblante e a mediação simbólica, o autor apresenta a estrutura narrativa de Joca Ramiro, Zé Bebelo e Hermógenes, visto que os personagens têm suas representações e tensões que ocorrem entre os universos. Joca Ramiro é como a tradição e lei mítica, Zé Bebelo é como a modernidade e racionalidade e, por fim, Hermógenes é como violência, maldade e irracionalidade.

O narrador, Riobaldo, utilizava de muitos nomes para denominar uma única figura, o diabo. Entretanto, para Riobaldo, o demo ocupava vários lugares para manter sua presença, e conseqüentemente, por esta razão recebia tantos sinônimos e denominações, a fim de ser uma tentativa de organização e um maior conhecimento para que não esteja despreparado quando essa figura surgir de alguma forma. Para Rebello (2020), ao tentar identificar esse “perturbador” por meio de um termo, viabiliza-se enquadrá-lo em um sistema hegemônico, mas para que isso

ocorra, há necessidade de atribuição de significado a algo/alguém para que ele exista. Sendo, assim, controverso, uma vez que ora Riobaldo acredita na existência, ora não acredita (isso leva a dúvida se de fato existe ou não Deus, que recebe só um nome).

Segundo o autor Magalhães (*op.cit*, 2012), de todas as dúvidas que cercam GSV, a mais preponderante é se o pacto entre Riobaldo e o demo existiu de fato ou não. Similarmente ao Fausto de Goethe e atrelado à tradição de língua portuguesa, ao consumir um pacto com o diabo pode-se fazer com os desejos sejam realizados. Todavia, no sertão a prática é feita de modo diferente os violeiros costumam dizer que manter o diabo dentro de uma garrafa auxilia a conseguir manejá-lo da maneira que quiser.

Com base no entendimento da existência de variações do diabo, citado anteriormente, a seguir observa-se uma catalogação sobre os epítetos do demônio no romance rosiano, além de uma tentativa de classificação das várias formas em que ele surge na narrativa, apresentados por Rebello (2020), nas que se referem aos chamamentos do diabo como:

Abreviaturas e diminutivos, indicam de forma pejorativa ou afetiva e cria-se também uma certa intimidade com a figura.	Cão-miúdo; Dado; Dê; Demo; Diá; Dioguinho; “O”; Satanazim; Xu
O verdadeiro Mal, indica aquilo que se opõe ao bem, que causa medo ou mal-estar.	Coisa-Má; Coisa-ruim; o Mal-encarado; Maligno; Manfarro; Mafarro; Tentador; Tinhoso
Exclusão ou ausência, indicam oposição há algo relacionado às características humanas, seria como se não pudesse classificar.	Que-não-há; o Que-não-fala; o Que-não-ri; Que-não-existe; Não-sei-que-diga; Sem-gracejo
Ideia de uma figura incontrolável ou indomável	Arrenegado
Ideia de que existe um bestiário demoníaco, dentro das religiões atribuíam o sobrenatural aos animais.	Cão; Bode-preto; Morcegão
Partes ou características humanas. Nessa parte, a criação do homem segundo a Bíblia, fez dele a imagem e semelhança de Deus, então, figurativamente, o diabo se assemelha ao homem.	Careca; Côxo; Muitos-beiços; Muito-sério;

Formas que indicam a indefinição da figura, a incapacidade de identificar o diabo, incompreensível.	Aquilo; Ele; Cujo; o Outro; o Ocultador; o Indivíduo; o “O”
Denominação a partir de uma figura paterna, indica a ideologia patriarcal, onde o pai é visto como uma figura de poder.	o Pai do mal; o Pai da mentira; o Rapaz; o Rei diabo
Religioso, o autor utiliza de nomes religiosos.	Anhangão (variante da palavra indígena, Anhangá); Lúcifer; Xu
Analogia com os nomes dos personagens no romance.	Hermógenes; Deamo ou deamar (variações de Diadorim);
O diabo como permanência, uma característica similar a de Deus e isso sugere que um não existe sem o outro.	Sempre-sério; o Para sempre; o Que-nunca-se-ri

Fonte: Rebello (2020)

A partir dessa classificação sobre os diferentes nomes para a mesma figura, o diabo, compreende-se a ideia de que o autor escolheu cada termo intencionalmente, de modo não-aleatório. Assim será possível fomentar as análises sobre as estratégias de tradução escolhidas pelos tradutores nas versões publicadas para o espanhol. Fundamentado também na classificação dos termos diabólicos em GSV, será dissertado alguns desses termos utilizados ao longo da obra para se referir à figura.

3. CAPÍTULO III: LITERATURA E TRADUÇÃO

3.1. Notas sobre a tradução literária

A tradução literária vai além de traduzir línguas, ou palavras, mas também traduz culturas e chega a desafiar a validade do poder hegemônico cultural, partindo sempre desde uma função social e humanizadora. Uma das possíveis definições de tradução literária é a reescritura.

Um processo complexo, que ao longo do tempo, tem se mostrado como um exercício teórico e prático, não isento de conflitos. De acordo com Marinho e Silva (2013), a tradução mistura diversas culturas e isso “implica em um equilíbrio instável de poder, um equilíbrio que dependerá em grande parte do peso relativo da cultura exportadora e de como ela é sentida na cultura receptora.” (Marinho e Silva, 2013, p. 186).

Segundo Venuti (2002), a homogeneidade na tradução é impossível, já que:

[...] o simples fato de um texto-fonte partir da sua cultura de origem e atingir outra cultura alvo já resulta na impossibilidade de ele ser homogêneo, pois esse é um processo de constante variação e diferentes contatos. Assim, a boa tradução conserva o caráter estrangeiro do texto que é estrangeiro, liberando o resíduo sem afetar a originalidade da tradução. Venuti levanta a questão do ‘resíduo’, ou seja, resquícios da língua dominada presentes na língua dominadora, porque qualquer uso da língua expressa uma relação de poder que acaba por desvelar esse procedimento. (Venuti, 2002, p. 29).

A tradução, portanto, possui a capacidade de preservar o caráter estrangeiro do texto de partida, sem sacrificar sua originalidade, competindo ao tradutor buscar esse equilíbrio entre a acessibilidade ao público da cultura-alvo, e manter as marcas da cultura de origem.

Berman (2007) sugere que existam textos, entre eles a poesia, intrinsecamente intraduzíveis devido à complexa relação entre som e sentido. Essa característica não apenas o define, mas também o valoriza, conferindo um status de autenticidade e singularidade. Assim, a “intraduzibilidade” pode ser vista como um modo de autoafirmação do texto. Ao ‘resistir’ à tradução, a obra se declara única e irrepetível, estabelecendo sua identidade e valor. E esse fenômeno pode ser observado em algumas obras de Guimarães Rosa, muitas vezes considerado um autor, popularmente, “intraduzível”.

Conforme o avanço da globalização, observa-se uma tendência crescente de valorização da aceitabilidade da tradução, especialmente no campo da literatura. Essa, ao servir como ponte entre diferentes culturas, desempenha um papel essencial na intercomunicação literária, uma característica destacada por Bassnett e Lefevère (2007) sob a denominação de “virada cultural”.

Dessa forma, a tradução deixa de ser vista como uma atividade meramente técnica e literal, centrada na fidelidade do texto original e passa a ser compreendida como um processo que envolve fatores culturais e sociais.

3.2. A retradução

Ao longo da pesquisa o termo retradução foi utilizado para referir à segunda tradução de GSV, publicada em 2011 levando em consideração, unicamente, que se trata de uma segunda tradução à língua espanhola. No entanto, é notável a amplitude semântica do termo, inclusive nos Estudos da Tradução.

Segundo Lefevère (2007) em seu livro “Tradução, reescrita e manipulação da fama literária”, a literatura pode ser analisada em termos sistêmicos. Argumenta que sob essa perspectiva, a literatura pode ser identificada como um sistema “artificial”, por constituir-se tanto de textos (objetos) quanto de agentes humanos que leem, escrevem e reescrevem esses textos. No entanto, o autor aponta que a literatura não é um sistema determinista que impõe um rumo fixo aos acontecimentos, nem restringe a liberdade do leitor, do escritor ou do reescritor. Pelo contrário, a literatura se mantém em constante negociação com os contextos culturais e ideológicos nos quais está inserida.

Ao longo da sua obra, Lefevère (2007), sugere que alguns reescritores são mais cautelosos, meticulosos e comprometidos com a fidelidade ao original. Visto que em relação aos tradutores, destaca que “[...] têm de ser traidores, mas eles não o sabem na maior parte do tempo e quase sempre não têm nenhuma outra escolha, não enquanto permanecerem dentro dos limites da cultura em que nasceram ou que adotaram [...]” (Lefevère, 2007, p. 32).

Essa afirmação remete a um dos paradoxos da tradução: ao tentar preservar o sentido de um texto dentro dos limites de uma nova cultura, o tradutor necessariamente promove adaptações que podem ser vistas como uma forma de “traição”. No entanto, essa “traição”, não deve ser compreendida de forma negativa, mas como um processo inerente à tradução, uma vez que envolve escolhas interpretativas. Com isso, a tradução literária obtém um alcance maior para descobrir novos espaços, e os Estudos da Tradução passam a ter uma dimensão maior ao atribuir elementos significativos.

A tradução é uma das principais formas de visibilizar uma cultura e a grande artífice da existência da literatura mundial, no entanto, existe uma desigualdade na circulação dos distintos

sistemas literários nacionais e a literatura brasileira ainda ocupa um lugar não central nessa grande urbe literária mundial.

Nesse sentido, Torres (2014) detalha alguns dos motivos do baixo índice da literatura brasileira traduzida, o que impede (ou, pelo menos, dificulta) a circulação internacional da literatura brasileira. Dentre esses aspectos encontram-se os aspectos políticos e econômicos, conforme mencionado anteriormente. No Brasil, a situação econômica relativamente favorável propiciou que diversas editoras tenham manifestado interesse em traduzir (e retraduzir) obras literárias brasileiras, como o acontecido com a retradução de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa para o espanhol, foi possível devido ao patrocínio governamental (patronagem), em 2011, em comemoração aos 50 anos da obra clássica da cultura do país. Esta versão à língua espanhola, publicada pela editora Adriana Hidalgo, em 2011, e (re)traduzida por Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar, é uma das obras em análise desta pesquisa.

Lefevère (2007), destaca que a patronagem é um processo tradutório duplo que controla o sistema literário, em relação aos subsistemas constituintes da sociedade. Fator que opera fora do sistema literário, “[...] devendo ser entendido como algo próximo dos poderes (pessoas, instituições) que podem fomentar ou impedir a leitura, escritura e reescritura de literatura.” (Lefevère, 2007, p. 34).

A patronagem pode ser exercida por pessoas, grupos de pessoas, organizações religiosas, partidos políticos, classes sociais, editores e, inclusive, pela mídia. Segundo Lefevère (2007) a patronagem consta três elementos: a) **ideológico**: age de forma a restringir escolhas e desenvolvimento; b) **econômico**: garante que os escritores e reescritores sejam capazes de trabalhar e ganhar a vida com isso; por fim, c) **status**: relacionado ao prestígio profissional, o reconhecimento enquanto escritor e reescritor. Partindo das relações entre o campo literário e o campo do poder, é necessário entender em quais contextos se produzem as dinâmicas de prestígio e legitimação da literatura brasileira em outros sistemas literários.

Além disso, o autor identifica outras classificações de patronagem: a diferenciada e a indiferenciada. A primeira refere-se ao sucesso econômico e ela é “[...] relativamente independente de fatores ideológicos e não traz necessariamente status, ao menos não aos olhos da elite literária que preserva seu próprio estilo. A maioria dos autores contemporâneos de *best-sellers* ilustram bem esse ponto.” (Lefevère, 2007, p. 37). Por outro lado, a indiferenciada acontece “quando os seus três componentes, o ideológico, o econômico e o componente de

status, são todos fornecidos pelo mesmo mecenas, como era o caso da maioria dos sistemas literários no passado [...]” (Lefevère, 2007, p. 38).

Diante disso, é pertinente considerar a importância da patronagem no auxílio de divulgação de uma cultura através da tradução ou retradução de obras literárias, podendo inibir e dificultar a entrada da circulação além das fronteiras, impedindo que a tradução tenha seu devido reconhecimento. De acordo com Costa (2013), por ser a tradução uma atividade de divulgação de uma determinada cultura, pode possibilitar a criação de imagens e representações dessa mesma cultura. A demora na divulgação da cultura brasileira contribuiu, em certa medida, para a criação de imagens estereotipadas.

3.2.1. Estratégias de tradução

Os termos de estratégias e/ou procedimentos vêm gerando debate nos Estudos da Tradução. Embora alguns teóricos possam considerar que ambos são sinônimos (Chesterman, 2005), existem autores que conseguem diferenciar claramente entre esses termos. Para Venuti (1988) as estratégias podem ser agrupadas em domesticadoras e estrangeirizadoras.

Autores como Molina e Hurtado (2002) defendem que métodos, estratégias e técnicas são categorias diferentes. O método faz referência aos objetivos, isto é, depende do propósito da tradução, da tipologia textual e do público leitor. Já as estratégias permitem facilitar o caminho até encontrar uma solução específica e integram o processo de tradução em si. E as técnicas afetam só o resultado. Além de diferenciar argumentando que algumas estratégias de reformulação textual podem ser conseguidas por meio de várias técnicas. Molina e Hurtado (2002), partem da base de Vinay e Darbelnet e propõem: a) **adaptação**: trata-se de uma mudança maior sendo utilizada em situações em que a mensagem do texto de partida é desconhecida na cultura de chegada; b) **amplificação**: para introduzir detalhes inexistentes no texto fonte; c) **empréstimo**: quando uma palavra é introduzida diretamente numa outra língua para manter a mensagem da língua fonte; d) **decalque**: é um empréstimo com características particulares, já que traduz literalmente os elementos; e) **compensação**: introduz informações ou efeitos estilísticos no texto meta em lugares diferentes do texto base; f) **descrição**: substitui um termo ou expressão com descrição; g) **criação discursiva**: trata-se de uma equivalência temporária e específica, totalmente imprevisível, como títulos de filmes; h) **equivalente estabelecido**: é um termo ou expressão já reconhecida como equivalente; i) **generalização**: trata-se de um termo mais genérico ou neutro, oposto da particularização; j) **amplificação**

linguística: adiciona elementos linguísticos (interpretação ou dublagem); k) **compreensão linguística:** sintetiza elementos linguísticos (interpretação ou dublagem); l) **tradução literal:** palavra por palavra; m) **modulação:** altera o ponto de vista, podendo ser lexical ou estrutural; n) **particularização:** trata-se do uso de um termo mais preciso ou concreto; o) **redução:** suprime a informação; p) **substituição:** alteração de elementos linguísticos por elementos não linguísticos e vice-versa (interpretação); q) **transposição:** altera a categoria gramatical; r) **variação:** altera elementos linguísticos ou para-linguísticos que afetam os aspetos da variação linguística, como mudança dialetal e tom.

3.3. Metodologia

A partir do conhecimento dos processos estratégicos de tradução, esta pesquisa propõe um mapeamento dos termos referidos à figura do diabo em GSV, nas traduções de Ángel Crespo, Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar. Para tanto, o apoio nas estratégias de tradução propostas por Molina e Hurtado (2002), assim como dos conceitos de domesticação e estrangeirização de Venuti (2002).

Para a realização deste trabalho foi usada a versão de Grande Sertão: Veredas (2019), a 22ª edição; a primeira tradução de Rosa para a língua espanhola, assinada por Ángel Crespo, publicada em Barcelona, em 1967, pela editoria Seix Barral sob o título de *Gran Sertón: Veredas*; e a (re)tradução assinada pelos professores Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar, publicada em Buenos Aires, em 2011 pela editoria Adriana Hidalgo, sob o título de *Gran Sertón: Veredas*.

Foram coletados manualmente mais de cem termos com os que Guimarães Rosa faz referência ao diabo, devidamente contextualizados, nas três obras mencionadas. Esses exemplos foram dispostos em uma tabela em ordem alfabética e analisados de maneira individual para entender como o processo tradutório foi realizado, desde Crespo (que mantinha correspondência com Guimarães Rosa acerca das possíveis saídas), até Garramuño e Aguilar com a (re)tradução.

Nesse sentido, o intuito desta pesquisa, em um primeiro momento, é identificar quais procedimentos de tradução foram utilizados na tradução dos termos demoníacos nas obras analisadas com a finalidade de identificar como se comporta a retradução realizada décadas depois, de acordo com os conceitos de Venuti (2002) de domesticação e estrangeirização, com

destaques na complementação de Molina e Hurtado (2002), retradução (Lefevère, 2007) e na classificação do demo a partir de Rebello (2020).

4. CAPÍTULO IV: ANÁLISE

Neste capítulo serão apresentados os exemplos a serem estudados. Não serão analisados todos os cento e seis exemplos pesquisados e tabelados, mas foram abordados os mais representativos para este trabalho, como a utilização de termos de cunho religioso. Para trabalhar com a terminologia pesquisada no romance, realizou-se uma tabela com o termo em português, e seus correspondentes nas duas versões em espanhol. Importante salientar que a opção de incluir os termos no seu contexto, é para facilitar e melhorar a compreensão.

A partir desses termos, para entender quais foram as estratégias de tradução foram utilizadas pelos três tradutores de GSV, a fim de conseguir traduzir o “Anhangão”, o “Tinhoso”, o “Arrenegado”, o “Capeta”, e como essa terminologia diabólica foi ressignificada no processo de retradução.

4.2. Análise tradutória das terminologias

4.2.1. *Gran Sertón: Veredas*: escolhas coincidentes nas duas versões

Boa parte dos termos apresentam a mesma proposta nas duas traduções feitas ao espanhol. Eis alguns exemplos:

Texto fonte - Guimarães Rosa (2019)	Tradução de Crespo (1967)	Tradução de Garramuño e Aguilar (2011)
Pois não sim? Por mim, tantos vi, que aprendi. Rincha-Mãe , Sangue-d’Outro, o Muitos-Beijos, o Rasga-em-Baixo, Faca-Fria, o Fanchu-Bode, um Treciziano, o Azinhavre... o Hermógenes... (p. 13).	<i>¿Pues no, sí? Yo, por mí, tantos vi que aprendí. Relincha-Madre, Sangre-de-Oro, el Mucha-Jeta, el Rasga-por-Bajo, Faca-Fría, el Maricabrón, un tal Treciziano, el Cardenillo, el Hermógenes... Puñados de ellos.</i> (p. 15).	<i>¿O me equivoco? Yo vi tantos que ya aprendí. El Relincha-Madre, el Sangre-del-Oro, el Mucho-Hocico, el Rasga-Abajo, el Facón-Frío, el Cabrón, un tal Treciziano, el Herrumbre, el Hermógenes, un montón.</i> (p. 25).

Segundo Molina e Hurtado (2002), trata-se de uma tradução literal. O vocábulo “rincha” deriva do verbo “rinchar”, que segundo o Dicionário Aulete Digital significa “emitir rincho”, ou seja, o mesmo que “relinchar”, mesma sonoridade do cavalo, mesma acepção encontrada no *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (RAE)*. Como observado na segunda versão do termo, se manteve com a mesma grafia.

Texto fonte - Guimarães Rosa (2019)	Tradução de Crespo (1967)	Tradução de Garramuño e Aguilar (2011)
-------------------------------------	---------------------------	--

Pois não sim? Por mim, tantos vi, que aprendi. Rincha-Mãe, Sangue-d’Outro , o Muitos-Beijos, o Rasga-em-Baixo, Faca-Fria, o Fancho-Bode, um Treciziano, o Azinhavre... o Hermógenes... (p. 13).	<i>¿Pues no, sí? Yo, por mí, tantos vi que aprendí. Relincha-Madre, Sangre-de-Oro, el Mucha-Jeta, el Rasga-por-Bajo, Faca-Fría, el Maricabrón, un tal Treciziano, el Cardenillo, el Hermógenes... Puñados de ellos.</i> (p. 15).	<i>¿O me equivoco? Yo vi tantos que ya aprendí. El Relincha-Madre, el Sangre-del-Oro, el Mucho-Hocico, el Rasga-Abajo, el Facón-Frío, el Cabrón, un tal Treciziano, el Herrumbre, el Hermógenes, un montón.</i> (p. 25).
--	---	---

Na segunda análise da semelhança entre os termos, o “sangue-d’Outro” pode ser compreendido como “sangue de outro alguém”. O vocábulo, “Outro” está em maiúscula, determinando que se trata de um nome próprio, do diabo. De acordo com a classificação de Rebello (2020), é uma das formas que indicam a indefinição da figura, a incapacidade de identificar o diabo, também incapaz de identificar a origem do sangue.

Texto fonte - Guimarães Rosa (2019)	Tradução de Crespo (1967)	Tradução de Garramuño e Aguilar (2011)
Longe é, o Sem-olho . E aquele inferno estava próximo de mim, vinha por sobre mim. Em escuro, vi, sonhei coisas muito duras. Nas larguezas do sono da gente. (p. 158).	<i>Lejos está, el Sin-ojo. Y aquel infierno estaba próximo a mí, se me venía encima. En lo oscuro, vi, soñé cosas muy duras. En las anchuras de mi sueño.</i> (p. 164).	<i>Lejos está, el Sin ojos. Y aquel infierno que estaba cerca de mí, venía hacia a mí. El lo oscuro, vi, soñé cosas muy duras. En las larguras del sueño de uno.</i> (p. 177).

O termo “sem-olho” (português, singular) não necessariamente significa que o ser esteja fisicamente sem um olho. De acordo com algumas interpretações obtidas a partir da leitura do fragmento em português, pode significar, metaforicamente, a falta de visão espiritual. De acordo com Molina e Hurtado (2002), a estratégia utilizada para traduzir “sem-olho” na primeira versão da tradução, “*sin-ojo*” é uma tradução literal, modo que mantém a estrutura da palavra, no singular, já na segunda versão decidiram pela equivalência, fez-se necessário verter o termo e ajustar ao espanhol, optando pelo plural, indicando que se trata de uma característica física, isto é, que está sem olhos. Segundo Rebello (2020), a exclusão ou ausência, indica oposição às características humanas, como se não pudesse classificar ou identificar o ser.

Texto fonte - Guimarães Rosa (2019)	Tradução de Crespo (1967)	Tradução de Garramuño e Aguilar (2011)
Sonhar, só, não. O demônio é o Dos-Fins, o Austero, o	<i>Soñar sólo, no. El demonio es el de-los-fines, el Austero, el</i>	<i>Soñar sólo, no. El demonio es El de los Fines, el Austero, el</i>

Severo-Mór. Apôrrro! (p. 363).	<i>Severo-Mayor. ¡Recuernos!</i> (p. 374).	<i>Severo Mayor. ¡Qué cuernos!</i> (p. 393).
--------------------------------	--	--

O termo “severo” faz referência a alguém “sério, grave, sombrio ou escuro”, (Aulete), enquanto que “mor” indica se tratar de algo grande, maior ou máximo. Este último, geralmente acompanha hífen e tem o sentido de ser principal. Ou seja, “severo-mór” é o máximo sério, ou grande escuro. O tradutor da primeira versão optou por uma tradução literal, palavra por palavra, contudo, Crespo optou por manter o hífen para destacar a figura séria máxima. Os tradutores da segunda versão decidem excluir o hífen, concedendo a *Mayor* o status de adjetivo. Diante disso, e levando em consideração os exemplos anteriores, é possível apreciar que a tradução de Garramuño e Aguilar (2011) tem um caráter mais domesticador, isto é, mais próximo do leitor.

Texto fonte - Guimarães Rosa (2019)	Tradução de Crespo (1967)	Tradução de Garramuño e Aguilar (2011)
Feito o Bode-Preto? O Morcegão? O Xú? E de um lugar — tão longe e perto de mim, das reformas do Inferno — ele já devia de estar me vigiando, o cão que me fareja. (p. 359)	<i>¿Cómo el Cabrón-Negro? ¿El murcielagón? ¿El Xú? Y desde un lugar —tan lejos y tan cerca de mí, desde las reformas del infierno— ya debía él de estar vigilándome, el can que me olfatea.</i> (p. 370)	<i>¿Como el Chivo Negro? El Murcielagón? El Xu? Y de un lugar - tan lejos y cerca de mí, de las reformas del Infierno - él ya debía de estar vigilándome, el can que me olfatea.</i> (p. 389).

A forma “Xú” parece seguir uma abordagem de transliteração direta, isto é um empréstimo (Molina e Hurtado, 2002) mantendo a grafia original, apenas adicionando um acento agudo sobre o –u, mantendo assim na primeira versão da tradução. Segundo Vinay e Darbelnet (1995), é um empréstimo, quando a palavra é introduzida diretamente na língua de chegada para manter a mensagem. Esse acento, em espanhol, indica que a vogal deve ser pronunciada com ênfase, o que corresponde à sonoridade mais fechada e forte que se busca enfatizar do original. A acentuação no “u” não apenas reforça a pronúncia correta, mas também pode adicionar um toque de exotismo e mistério ao nome. Segundo Rebello (2020), “xu” é uma abreviatura do vocábulo “exú” que indica de forma pejorativa cria uma certa intimidade com a figura, também indica um cunho religioso.

Texto fonte - Guimarães Rosa (2019)	Tradução de Crespo (1967)	Tradução de Garramuño e Aguilar (2011)
E as ideias instruídas do senhor me fornecem paz.	<i>Y sus ideas instruidas me proporcionan paz.</i>	<i>Y sus ideas instruidas me proveen paz. Sobre todo la</i>

<p>Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe; pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Côxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe! (p. 38).</p>	<p><i>Principalmente la confirmación, que me ha dado, de que el Tal no existe: ¿pues no es? El arrenegado, el Can, el Gramullón, el Indivíduo, el Gallardo, el Pie-de-Pato, el Sucio, el Hombre, el Tiznado, el Cojo, el Temba, el Azarape, el Cosa-Ruin, el Mafarro, el Pie-Negro, el Zurdo, el Dubá-Dubá, el Rapaz, el Tristán, el No-sé-qué-diga, el Que-nunca-se-rié, el Sin-Gracejos... ¡Pues no existe!</i> (p. 41).</p>	<p><i>confirmación que me dio de que el Tal no existe, ¿es así, no? El Renegado, el Perro, el Cramullón, el Indivíduo, el Gallardo, el Pie de Pato, el Sucio, el Hombre, el Tiznado, el Cojo, el Temba, el Mala Suerte, el Cosa Mala, el Mafarro, el Pie Negro, el Zurdo, el Duba-Dubá, el Rapaz, el Trsitón, el Que te dije, El que nunca ríe, el Sin Gracia... ¡Pues no existe!</i> (p. 51).</p>
--	---	---

De acordo com o Dicionário Aulete Digital, “canho” é uma variação de “canhoto”, pessoa que usa a mão e o pé esquerdo para realizar suas atividades do dia-a-dia. Trazendo um contexto histórico, durante a Idade Média, os canhotos eram perseguidos e queimados vivos pela Igreja Católica, acusados de bruxaria, principalmente as mulheres. Durante muitos anos, os canhotos sofreram preconceitos e foram forçados a usar a mão direita. A palavra “zurdo” no dicionário da RAE, significa uma pessoa com tendência natural a usar perfeitamente a mão e o pé esquerdo. O termo tem uma origem nas línguas pré-românicas da Península Ibérica. A tradução direta é a mais comum para “canho”, a escolha de tradução por Crespo e mantida por Garramuño e Aguilar reflete na contextualização do termo e respeito com o significado.

4.2.2. Análise dos termos díspares nas versões de tradução

4.2.2.1. o Anhangão:

Português - texto-fonte (2019, p. 411)
O melhor — ah, pensei, o melhor de tudo! — era que o Anhangão não aparecesse, não se visse porfiando no meio de todos; e que mesmo o mais certo era d’ele, demo, não competir, por não ter nenhuma existência.

Crespo - tradução de 1967 (2008, p. 423)	Garramuño e Aguilar - tradução de 2011 (2011, p. 442)
<i>Lo mejor —¡ah, pensé, lo mejor de todo! — era que el Añangón no apareciese, no se</i>	<i>Lo mejor —¡ah, pensé, lo mejor de todo! — era que el Cosa Mala no se apareciese y se</i>

<p><i>viese porfiando en medio de todos; y que lo más propio de él era, demonio, no competir por no tener ninguna existencia.</i></p> <p>(Empréstimo adaptado)</p>	<p><i>lo viese riñendo en el medio de todos; que incluso lo más apropiado era con él, el demonio, no competir, por no tener existencia alguna.</i></p> <p>(Descrição)</p>
---	--

Para entender a palavra “anhangão” é necessário voltar à época da colonização. Quando os jesuítas chegaram ao Brasil, o objetivo era de catequizar os povos originários, para introduzir o Cristianismo. O jesuíta José de Anchieta utilizou de termos nativos (sem se preocupar com os significados) para fazer analogias à religião cristã. Os catequistas acreditavam que os indígenas eram seres sem alma e sem fé.

A exemplo disso, os jesuítas faziam associações das entidades que os indígenas mencionavam. Com isso chegaram à conclusão de que conheciam Deus, porém, o chamavam de “Tupã”. Foi o suficiente para que os jesuítas manipulassem os termos e traduzissem para que fosse uma analogia à Deus. Essas traduções até soavam estranhas para os próprios povos:

Então, “Tupã” tornou-se a tradução de “Deus” para os jesuítas, a divindade suprema criadora de tudo e, descobrindo o grande medo do povo pelo o que denominavam “Ingange”(Anhanga), decidiram que este seria a tradução para “diabo”, a força oposta e maligna, o príncipe das trevas. Anteriormente, Anhangá era apenas um guardião dos animais e da selva, transmorfo, capaz de atordoar os humanos. (Souza, 2024, p. 41-42).

O povo guarani tinha o costume de capturar adversários após as batalhas, o prisioneiro recebia cuidados, comida e até uma esposa, após um determinado período o prisioneiro era morto e servido como banquete (antropofagia). O ‘canibalismo’, a nudez e, até mesmo a poligamia, são práticas condenadas como pecadoras. Trazer a tradução errônea de Anhangá causou pânico e um medo terrível. Contudo, para outras etnias, como os Apapocuvás, “[...] Añay (ou Anhanga), não é o diabo como foi apresentado pelos missionários, nem mesmo uma grande figura capaz de se colocar ao nível de poder do Ñanderu como seu oposto.” (Souza, 2024, p. 42).

O Anhangá foi descrito como uma divindade protetora dos campos, seu dever era proteger os animais da caça. Suas características físicas era uma cabeça em forma de veado branco com olhos flamejantes, mas há estudos que analisam as características da criatura e pode ser de diversas formas, com diversos animais (mamíferos). Sua aparição é a anunciação de desgraça. Em GSV, o Anhangá é um dos nomes usados para denominar o diabo. Possivelmente, o autor utilizou do -ão para dar mais intensidade e dimensionar a grandeza da figura maligna.

Na tradução de Crespo, o tradutor optou pelo empréstimo com adaptações, para facilitar a pronúncia em espanhol e, também para que os leitores se familiarizassem tanto com o nome em tupi quanto na crença dos povos originários brasileiros. Nota-se a preocupação do tradutor em manter o termo, respeitando as crenças da cultura brasileira. Já a estratégia utilizada por Garramuño e Aguilar, (de acordo com Molina&Huratdo, 2002) é descrição, “*Cosa Mala*”, que significa “coisa ruim”. Portanto, enquanto a tradução de Crespo opta por seguir um critério estrangeirizadora, a proposta da versão dos professores argentinos é domesticadora.

4.2.2.2. o Azinhavre:

Português - texto-fonte (2019, p. 13)	
Pois não sim? Por mim, tantos vi, que aprendi. Rincha-Mãe, Sangue-d’Outro, o Muitos-Beißos, o Rasga-em-Baixo, Faca-Fria, o Fancho-Bode, um Treciziano, o Azinhavre... o Hermógenes... Deles, punhadão.	

Crespo - tradução de 1967 (2008, p. 15)	Garramuño e Aguilar - tradução de 2011 (2011, p. 25)
<i>¿Pues no, sí? Yo, por mí, tantos vi que aprendí. Relincha-Madre, Sangre-de-Oro, el Mucha-Jeta, el Rasga-por-Bajo, Faca-Fría, el Maricabrón, un tal Treciziano, el Cardenillo, el Hermógenes... Puñados de ellos.</i>	<i>¿O me equivoco? Yo vi tantos que ya aprendí. El Relincha-Madre, el Sangre-del-Oro, el Mucho-Hocico, el Rasga-Abajo, el Facón-Frío, el Cabrón, un tal Treciziano, el Herrumbre, el Hermógenes, un montón.</i>
(Equivalente estabelecido)	(Generalização)

De acordo com o site do Museu Virtual da Lusofonia, Universidade de Minho, Portugal, define “azinhavre” como um hidrocarboneto venenoso que se forma na superfície do cobre ou latão, quando exposto ao ar e à umidade. Forma-se nessa superfície uma camada de ferrugem esverdeada e/ou azulada.

Segundo a RAE, “*cardenillo*” é a cor verde claro semelhante ao do acetato de cobre usado em tintas; por fim, matéria esverdeada ou azulada, com propriedades tóxicas, que se formam nos objetos de cobre ou suas ligas. Na estratégia utilizada por Crespo, o uso do “*cardenillo*” se assemelha mais à definição do original, um equivalente estabelecido. Especifica a maneira como o processo químico ocorre em contato com o material específico. Mantém a carga simbólica associada à corrosão, ao envelhecimento e a mesma coloração.

Segundo o *Diccionario Panhispánico de Dudas de la RAE*, a palavra “*herrumbre*” é um substantivo que significa a oxidação do ferro, pode ser também, gosto ou sabor de algumas coisas, como a água, adquirem ferro. A estratégia utilizada por Garramuño e Aguilar é a generalização, reação química abrange a maior parte dos metais e não transforma a superfície metálica na cor verde ou azul, apenas deixa um aspecto corrosivo, com uma cor vermelha, aparentando que o metal está envelhecido.

4.2.2.4. o Carôcho:

Português - texto-fonte (2019, p. 259)
Mas, então? Ah, então: mas tem o Outro — o figura, o morceirão, o tunes, o cramulhão, o dêbo, o carôcho , do pé de pato, o malencarado, aquele — o-que-não-existe! Que não existe, que não, que não, é o que minha alma soletra.

Crespo - tradução de 1967 (2008, p. 267)	Garramuño e Aguilar - tradução de 2011 (2011, p. 284)
<i>¿Pero, entonces? Ah, entonces: pero está el Otro, el figura, el murcielagón, el Túnez, el zarrambombón, el debo, el brujo, el pie-de-pato. El malencarado, aquel, ¡el-que-no-existe! Que no existe, que no, que no, es lo que mi alma deletrea.</i>	<i>Pero, ¿y entonces? Ah, entonces: hay Otro - el figura, el murciélagos, el tiznado, el demonio, el brujo, el oscuro, el pie de pato, el mal encarado, aquel - ¡el que no existe” Que no existe, que no, que no, es lo que mi alma deletrea.</i>
(Decalque)	(Modulação)

De acordo com o Dicionário Aulete Digital, “carocho” pode ser denominação do diabo, ou bruxa, mas também pode ser adjetivo para negro/escuridão. Ambas as versões trouxeram termos que pudessem transmitir a ideia original, segundo Molina e Hurtado (2002) a primeira versão “*brujo*” equivalência, fez necessário verter o elemento característico ajustando à língua de chegada. O mesmo ocorre com a segunda versão, com a diferença da semântica já que “*oscuro*” é adjetivo, atribui uma característica para a figura do ser demoníaco, trata-se de uma adaptação.

4.2.2.5. o Diá:

Português - texto-fonte (2019, p. 38)

Até podendo ser, de alguém algum dia ouvir e entender assim: quem-sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio **do diá**?

Crespo - tradução de 1967 (2008, p. 41)	Garramuño e Aguilar - retradução de 2011 (2011, p. 51)
<p><i>¿Hasta podría ser de alguien algún día oír y entender así: quién sabe, uno es criatura todavía tan ruin, tan, que Dios sólo puede a veces maniobrar con los hombres, mandando por intermedio del diá?</i></p> <p>(Empréstimo)</p>	<p><i>Hasta puede llegar a ser que alguien, algún día, lo oiga y lo entienda así. ¿Quién sabe si la criatura humana es tan mala, tan, que Dios sólo puede a veces maniobrar con los hombres mandando por intermedio del demonio?</i></p> <p>(Adaptação)</p>

O Dicionário Aulete, classifica o vocábulo “diá” no popular a redução da palavra “diabo”. De acordo com Rebello (2020), diá é uma abreviatura, indica de maneira pejorativa ou afetiva, o termo também sugere uma certa intimidade com a figura. Devido ao sotaque da região, os sertanejos têm o costume da abreviação, pois falam de maneira rápida fez com que houvesse essa redução para falar mais rápido. Na tradução de Crespo, a utilização de “diá” da mesma maneira como é no português, expõe a estrangeirização, mas a estratégia é uma tradução literal por manter a palavra como no original e um empréstimo que introduz diretamente o termo, mantém a ideia da mensagem da língua fonte. Já na segunda versão de Garramuño e Aguilar, optaram em não preservar esse empréstimo, adaptaram para familiarizar com público hispano, então escolheram “*demonio*” para demarcar de quem o narrador está falando. Facilitar a leitura e determinar o sujeito.

4.2.2.6. o Tibes:

Português - texto-fonte (2019, p. 407)
Ou eu temi também o Tranjão, o Tibes , o Cujo, que eu mesmo ajustara por meu vigiador? Seja o que; hoje mais rezo.

Crespo - tradução de 1967 (2008, p. 418)	Garramuño e Aguilar - retradução de 2011 (2011, p. 438)
--	---

<p><i>¿O temí también al Demontre, al Manifacero, al Cuyo, que yo mismo ajusté de vigilante mío? Sea lo que; hoy rezo más.</i></p> <p>(Equivalente estabelecido)</p>	<p><i>¿O temí también del Demontre, el Diantre, el Cuyo, que yo mismo había ajustado como mi vigilador? Sea lo que fuera; hoy rezo más.</i></p> <p>(Particularização)</p>
--	---

Este termo escolhido por Rosa tem, de acordo com o dicionário Aulete o significado de “tibes” deriva de “tíbi-vote”, uma interjeição que exprime repulsa ou desprezo por algo ou alguém. O uso do termo “*Manifacero*” na primeira tradução de GSV, carrega um significado equivalente estabelecido, sendo tratado como um adjetivo que remete a alguém revoltoso, que se mete em tudo, segundo a *RAE*. Diante do equivalente estabelecido já reconhecido na língua de chegada.

De acordo com Dicionário Etimológico Castelhana, analisando o nome “*Diantre*”, de acordo com os estudos etimológicos da palavra, vem do francês médio que por sua vez era escrito e pronunciado como “*diable*”. Essa palavra vem do latim “*diabolus*” que significa “caluniador”, era uma tradução direta do antigo hebraico para “*satan*”, “acusador”. A função sintática muda na retradução, “*diantre*” passa a ser uma interjeição coloquial e uma particularização do termo, deixando-o mais preciso e concreto.

Diante disso, é possível concluir que há diferenças significativas na tradução dos termos demoníacos nas duas traduções existentes em espanhol. Pelo observado nesta pesquisa, em fase inicial, é possível afirmar que as opções tradutórias de Crespo são mais estrangeirizadoras ao menos no quesito terminológico diabólico. No entanto, a retradução argentina, assinada pelos tradutores Garramuño e Aguilar, apresenta uma proposta mais domesticadora.

5. Considerações Finais

Este trabalho é o resultado de uma pesquisa ainda em andamento sobre as estratégias de tradução ao espanhol de Grande Sertão: Veredas. A partir dos exemplos estudados foi possível observar dois projetos muito distintos de tradução, justificados, em grande parte pela época da tradução. A primeira versão (Crespo, 1958), foi realizada poucos anos depois de sua publicação. Embora conhecedor da existência de outras traduções a outras línguas, Crespo optou por manter leal ao texto de partida, tentando traduzir, transcriar, *traduzadaptar* o estilo de Rosa, assim como o caráter inovador do texto, seja a vegetação e a vida no sertão, seja a oralidade escrita. No entanto, a segunda versão (Garramuño&Aguilar, 2011), publicada quatro décadas mais tarde, apresenta um texto mais adequado ao contexto histórico-temporal, portanto, mais domesticadora.

Os desdobramentos acerca do mapeamento da terminologia diabólica nas três obras referidas, revelou uma certeza: nenhuma das duas propostas fugiu do desafio no processo tradutório. O caráter inicial desta pesquisa era de analisar as terminologias aprofundando nos estudos, por enquanto, impediu oferecer um resultado quantitativo dos termos usados nas três obras, objeto de futuras pesquisas.

6. Referências Bibliográficas

Antropofagia. **Gonzalo Aguilar, Argentina.** Disponível em: <https://www.antropofagia.com.br/eia/tribo/gonzalo-aguilar/>. Acesso em: 16 dez. 2024.

ASSIS, Machado de. **Volume de contos.** Rio de Janeiro: Garnier, 1884.

ASTRIDE BARZOTTO, Leoné. **A tradução literária tecendo sua própria história.** Acta Scientiarum. Human and Social Sciences, vol. 29, núm. 1, 2007, p. 41-50. Universidade Estadual de Maringá.

“**AZINHAVRE**” in Museu Virtual da Lusofonia, Disponível em: <https://www.museuvirtualdalusofonia.com/glossario/azinhavre-azinhavre-azinhavre/>. Acesso em: 5 fev. 2025.

BELLAS, João Pedro Lima. **Mantos de veludo com franjas de algodão:** a figura diabólica no Fausto, de Goethe, e em “A igreja do diabo”, de Machado de Assis. UFF. Revista Entrelaces. Vol. 1, nº 17, jul-set de 2019.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

“**CADENILLO**” in Dicionario de la Real Academia Española. Disponível em: <https://dle.rae.es/cardenillo>. Acesso em: 5 fev. 2025.

CANDIDO, Antonio. **Tese e Antítese.** Coleção Ensaios, vol. 1. Companhia Editora Nacional, São Paulo. 1971.

“**CANHO**” in Dicionário Aulete Digital. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/canho>. Acesso em: 14 fev. 2025.

CATHERINE TORRES, Marie-Hélène. **Traduzir o Brasil literário.** 1ª edição. UFSC, Santa Catarina, 2014.

Centro Virtual Cervantes. **Escritores, Ángel Crespo. Cronología.** Instituto Cervantes. Disponível em: <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/crespo/cronologia.htm>. Acesso em: 16 dez. 2024.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos.** Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1906. p. 337-338.

COSTA, Andréa Moraes da. **Patronagem**: um diálogo entre os Estudos de Tradução e os Estudos Culturais. Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

“**DIÁ**” in Dicionário Aulete Digital. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/di%C3%A1>. Acesso em: 11 fev. 2025.

FERRAZ, Salma. **Os marginais na Bíblia: Lúcifer e Madalena**. Revista: Estação Literária. Paraná, p. 143-164, jan. 2014.

Fondo de Cultura Económica de Argentina 1934-2024. **Gonzalo Aguilar**. Disponível em: https://fce.com.ar/autores/gonzalo-aguilar/?srsltid=AfmBOopA4Y1_qrbdquPOSTk9bW32XJMN3ktgIEZGeYGIqqrR5D9vglSK
Acesso em: 20 dez. 2024.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As Formas do Falso**: um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas. USP, São Paulo, 1970.

GARCÍA, Marta Susana. **Grande Sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa - Análise textual da obra e das duas traduções ao espanhol**. Dissertação de Mestrado. Florianópolis, Santa Catarina, 2015.

GARCÍA, Marta Susana. **O estilo original de um autor e duas traduções ao espanhol: João Guimarães Rosa e seu Grande Sertão: Veredas**. Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción, vol. 7, núm. 2, 2014, pp. 238-252. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

“**HERRUMBRE**” in Diccionario Panhispánico de Dudas. Disponível em: <https://www.rae.es/dpd/herrumbre>. Acesso em: 6 fev. 2025.

João Guimarães Rosa. **Um dos maiores escritores brasileiros**. Disponível em: <https://guimaraesrosabiografia.weebly.com/biografia.html>. Acesso em: 24 jan. 2025.

LEFEVERE. André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Bauru, São Paulo. Edusc, 2007. p. 29-49.

LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. **Guimarães Rosa e os resíduos do Diabo medieval em Grande Sertão: Veredas**. Letras Escreve, Macapá, v. 5, nº. 2, set de 2015.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. **João Guimarães Rosa: Cronologia de vida e obra**. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), Universidade de São Paulo, 1996.

LLOSA, Mario Vargas. **¿Epopéya del sertón, Torre de Babel o manual de satanismo?** In: FILHO, Acir Pimenta Madeira (diretor) *Revista de Cultura Brasileira: el mundo mágico de João Guimarães Rosa*. n 5. Madrid: Embajada de Brasil, 2007, p. 100-107.

LORENZ, Günter W. *Diálogo com Guimarães Rosa*. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.

MAGALHÃES, ACM., et al., orgs. **O demoníaco na literatura [online]**. Campina Grande: EDUEPB, 2012. 290 p. ISBN 978-85-7879-188-9. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

MARINHO, Mayara Matsu. SILVA, Roseni. **“Itens Culturais-Específicos em tradução”, de Javier Franco Aixelá**. In-Traduções, ISSN 2176-7904, Florianópolis, v. 5, n. 8, p.185-218, ene./jun., 2013.

MINÉ, Elza. **Ángel Crespo, tradutor de Guimarães Rosa**. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 89-99. 1998.

MOLINA, Lucía & HURTADO, Amparo. **Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach**. In: Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 47, n° 4, 2002, p. 498-512.

“MÓR” in Dicionário Aulete Digital. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/mor>. Acesso em: 14 fev. 2025.

MOTA, Lourenço Dantas., et al. **Personae: grandes personagens da literatura brasileira**. São Paulo: Editora SENAC, 2001, p. 237-264.

NERY, Antonio Augusto. **Primórdios do mito Faústico: o Faustbuch e o Fausto de Christopher Marlowe**. 2012, p. 47-61.

Planeta de Libros. **Florencia Garramuño**. Disponível em: <https://www.planetadelibros.com/autor/florencia-garramuno/000043717>. Acesso em: 16 dez. 2024.

PFÜTZENREUTER, Filipe Marchioro. **O diabo enquanto personagem literário em *O bom diabo* de Monteiro Lobato e *Belzebu.com*, de Luis Fernando Veríssimo.** 2012, p. 63-76.

REBELLO, Ivana Ferrante. **Uma demonologia do sertão: um estudo do romance *Grande sertão: veredas*.** Editora Todas as Musas, Minas Gerais, jan-jun de 2020.

REIS, Nelson Ricardo Guedes dos. **Grande Sertão Veredas: Viajando com o Diabo entre Barcelona e Sevilha.** Disponível em: <https://www.criticaderodape.com.br/post/grande-sert%C3%A3o-veredas-viajando-com-o-diabo-entre-barcelona-e-sevilha>. Acesso em 29 nov. 2024.

Resumo biográfico e bibliográfico. UFRGS. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/psicoeduc/chasqueweb/literatura/guimaraes-rosa2.htm>. Acesso em: 16 fev. 2023.

“**RINCHA-MÃE**” in Dicionário Aulete Digital. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/rinchar>. Acesso em: 13 fev. 2025.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas.** Companhia das Letras, 22ª edição, 2019.

_____. **Gran Sertón: Veredas.** Fundación Editorial el perro y la rana. Gobierno Bolivariano de Venezuela. 2008.

_____. **Gran Sertón: Veredas.** Editora Adriana Hidalgo. 2011.

“**SANGUE-D’OUTRO**” in Dicionário Aulete Digital. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/sangue>. Acesso em: 13 fev. 2025.

“**SEVERO**” in Dicionário Aulete Digital. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/severo>. Acesso em: 14 fev. 2025.

“**SEVERO**” in Diccionario de la Real Academia Española. Disponível em: <https://dle.rae.es/severo?m=form>. Acesso em: 14 fev. 2025.

SOUZA, Jaqueline Cristina dos Santos. **Criação de personagem baseado na mitologia indígena brasileira: a lenda do Anhangá aplicada a uma narrativa 2D.** Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba, campus Cabedelo. 2024.

TEIXEIRA, Antonio. **O demônio do feminino em *Grande Sertão: Veredas*.** XXIII Encontro Brasileiro do Freudiano. Academia Mineira de Letras, março de 2018.

Universidad de San Andrés. Florencia Garramuño. Acesso em: 16 de dezembro de 2024. Disponível em: <https://udesa.edu.ar/cuerpo-docente/florencia-garramuno>. Acesso em: 10 dez. 2024.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução**. São Paulo: Edusc, 2002.

Youtube. **Florencia Garramuño - Conexões Itaú Cultural (2008) - Parte 3/4**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W5DLNsfHtkE>. Acesso em 15 dez. 2024.

Youtube. **Gonzalo Aguilar - Conexões Itaú Cultural (2015)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MA9dgV0_GpU. Acesso em: 16 dez. 2024.

“VOTE” in Dicionario Aulete Digital. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/vote>. Acesso em: 14 fev. 2025.

7. ANEXOS

1

TABELA 1 COM A TERMINOLOGIA DIABÓLICA EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

*A edição utilizada para as referências é a 22ª edição de 2019, publicada pela Editora Companhia das Letras

**A edição utilizada para as referências do espanhol é de 2008, publicada pela *Fundación Editorial el perro y la rana*, porém, o ano de sua primeira publicação é 1967

***A edição utilizada para as referências da retradução do espanhol é a 2ª edição de 2011, publicada pela editora Adriana Hidalgo Editora

PORTUGUÊS	ESPAÑHOL	GUIMARÃES ROSA - TEXTO FONTE (2019)*	TRADUÇÃO DE CRESPO (1967)**	RETRADUÇÃO DE GARRAMUÑO E AGUILAR (2011)***
Anhangão (1)	<i>el Añangón</i> <i>el Cosa Mala</i>	O melhor — ah, pensei, o melhor de tudo! — era que o Anhangão não aparecesse, não se visse porfiando no meio de todos; e que mesmo o mais certo era d'ele, demo, não competir, por não ter nenhuma existência. (p. 411).	<i>Lo mejor —¡ah, pensé, lo mejor de todo!— era que el Añangón no apareciese, no se viesse porfiando en medio de todos; y que lo más propio de él era, demonio, no competir por no tener ninguna existencia. (p. 423).</i>	<i>Lo mejor —¡ah, pensé, lo mejor de todo!— era que el Cosa Mala no se apareciese y se lo viesse riñendo en el medio de todos; que incluso lo más apropiado era con él, el demonio, no competir, por no tener existencia alguna. (p. 442).</i>
Apôro (1)	<i>Recuernos</i> <i>¡Qué cuernos!</i>	Sonhar, só, não. O demônio é o Dos-Fins, o Austero, o Severo-Mór. Apôro! (p. 363).	<i>Soñar sólo, no. El demonio es el de-los-fines, el Austero, el Severo-Mayor. ¡Recuernos! (p. 374).</i>	<i>Soñar sólo, no. El demonio es El de los Fines, el Austero, el Severo Mayor. ¡Qué cuernos! (p. 393).</i>
o Aquilo (1)	<i>El Aquello</i> <i>Aquello</i>	A resolução final, que tomei em consciência. O aquilo. Ah, que —	<i>La resolución final, que tomé en conciencia. El</i>	<i>Salvo yo. Sabido estaba. la resolución final, que tomé a conciencia.</i>

2

		agora eu ia! Um tinha de estar por mim: o Pai do Mal, o Tendeiro, o Manfarro. Quem que não existe, o Solto-Eu, o Ele... Agora, por que? Tem alguma ocasião diversa das outras? Declaro ao senhor: hora chegada. (p. 358).	<i>aquello. ¡Ah, que ahora iba yo! Uno tenía que estar de mi parte: el Padre del Mal, el Tendero, el Manfarro. Quien no existe, el suelto-Yo, el Él... ¿Por qué ahora? ¿Hay alguna ocasión diferente de las otras? Le declaro a usted: la hora llegada. (p. 368).</i>	<i>Aquello. Ah, que ¡ahora me iba! Uno tenía que estar por mí: el Padre del Mal, el Tendero, el Manfarro. El que no existe, el Suelto Yo, el Él... ¿Por qué, ahora? ¿Hay algún momento distinto a los otros? Le declaro al señor: la hora señalada. (p. 387).</i>
o Arrenegado (3)	<i>el Arrenegado</i> <i>el Renegado</i>	E as ideias instruídas do senhor me forneccm paz. Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe; pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Individuo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Cóxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe! (p. 38).	<i>Y sus ideas instruidas me proporcionan paz. Principalmente la confirmación, que me ha dado, de que el Tal no existe: ¿pues no es? El arrenegado, el Can, el Gramullón, el Individuo, el Gallardo, el Pie-de-Pato, el Sucio, el Hombre, el Tiznado, el Cojo, el Temba, el Azarape, el Cosa-Ruin, el Mafarro, el Pie-Negro, el Zurdo, el Dubá-Dubá, el Rapaz, el Tristán, el No-sé-qué-diga, el Que-nunca-se-rie, el Sin-Gracjos... ¡Pues no existe! (p. 41).</i>	<i>Y sus ideas instruidas me proveen paz. Sobre todo la confirmación que me dio de que el Tal no existe, ¿es así, no? El Renegado, el Perro, el Cramullón, el Individuo, el Gallardo, el Pie de Pato, el Sucio el Hombre, el Tiznado, el Cojo, el Temba, el Mala Suerte, el Cosa Mala, el Mafarro, el Pie Negro, el Zurdo, el Duba-Dubá, el Rapaz, el Tristán, el Que te dije, El que nunca rie, el Sin Gracia... ¡Pues no existe! (p. 51).</i> <i>¿A lo que, eso contenía alguna especie? En la</i>

		<p>Ao que, alguma espécie aquilo continha? Na verdade real do Arrenegado, a célebre aparição, eu não cria. (p. 351-352).</p> <p>Porque, do bafo mesmo de minha ideia vã, eu estava catando tal anúncio de acusação: — <i>Tu traz o Arrenegado...</i> Eu e ele — o Dê?! Então, num sutil, podia mesmo ser que ele quisesse estar tomando conta de mim? — Ai, nem nunca, nem! — eu rosnei, riso. (p. 421-422).</p>	<p><i>A lo que, ¿contenia aquello alguna especie? En la verdad real del Renegado, la célebre aparición yo no creía. (p. 361).</i></p> <p><i>Porque, en el vaho mismo de mi idea vana, yo estaba cantando tal anuncio de acusación: Tienes al Renegado en el cuerpo... Yo y él: ¿el Dê? Entonces, sutilmente, ¿podía ser que él quisiese estar apoderándose de mí? ¡Ay, ni nunca, no!, gruñí, una risa. (p. 433).</i></p>	<p>verdad real del Renegado, la célebre aparición, yo no creía. (p. 381).</p> <p><i>Porque, del vaho mismo de mi idea vana, yo estaba buscando tal anuncio de acusación: — Tú traes al Renegado. Yo y él — ¡¿el Diá?! Entonces, en un sutil, ¿podía ser que en realidad él quisiera apoderarse de mí? - ¡Ahi no, ni nunca, ni! - yo rebuzné, una risa. (p. 453).</i></p>
o Austero (1)	<i>el Austero</i> <i>el Austero</i>	<p>O demônio é o Dos-Fins, o Austero, o Severo-Mór. Apórrro! (p. 363).</p>	<p><i>Soñar sólo, no. El demonio es el de-los-fines, el Austero, el Severo-Mayor. ¡Recuernos! (p. 374).</i></p>	<p><i>Soñar sólo, no. El demonio es El de los Fines, el Austero, el Severo Mayor. ¡Qué cuernos! (p. 393).</i></p>
o Azarape (1)	<i>el Azarape</i> <i>el Mala Suerte</i>	<p>E as ideias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a</p>	<p><i>Y sus ideas instruidas me proporcionan paz. Principalmente la confirmación, que me</i></p>	<p><i>Y sus ideas instruidas me proveen paz. Sobre todo la confirmación que me dio de que el Tal no</i></p>

o Tristonho (2)	<i>el Tristán</i> <i>el Tristán</i>	<p>E as ideias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe; pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Còxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe! (p. 38).</p> <p>Do Tristonho vir negociar nas trevas de encruzilhadas, na morte das horas, soforma dalgum bicho de pelo escuro, por entre chorinhos e estados austeros, e dai erguido sujeito diante de homem, e se representando, canhim, beicudo, manquinho, por cima</p>	<p><i>Y sus ideas instruidas me proporcionan paz. Principalmente la confirmación, que me ha dado, de que el Tal no existe: ¿pues no es? El arrenegado, el Can, el Gramullón, el Indiviuo, el Gallardo, el Pie-de-Pato, el Sucio, el Hombre, el Tiznado, el Cojo, el Temba, el Azarape, el Cosa-Ruin, el Mafarro, el Pie-Negro, el Zurdo, el Dubá-Dubá, el Rapaz, el Tristán, el No-sé-qué-diga, el Que-nunca-se-rie, el Sin-Gracejos... ¡Pues no existe! (p. 41).</i></p> <p><i>De ir a negociar el Tristán en las tinieblas de encrucijadas, en la muerte de las horas, so forma de algún bicho de pelo oscuro, por entre llanitos y estado austeros, y entonces erguido sujeto delante de hombre y representándose, zurdín, bezudo,</i></p>	<p><i>Y sus ideas instruidas me proveen paz. Sobre todo la confirmación que me dio de que el Tal no existe, ¿es así, no? El Renegado, el Perro, el Cramullón, el Individuo, el Gallardo, el Pie de Pato, el Sucio, el Hombre, el Tiznado, el Cojo, el Temba, el Mala Suerte, el Cosa Mala, el Mafarro, el Pie Negro, el Zurdo, el Duba-Dubá, el Rapaz, el Tristán, el Que te dije, El que nunca rie, el Sin Gracia... ¡Pues no existe! (p. 51).</i></p> <p><i>De que el Tristán viniera a negociar en las tinieblas de encrucijadas, en la muerte de las horas, bajo forma de algún animal de pelo oscuro, por entre llanitos y estados austeros, y de ahí erguido sujeto delante del hombre, y representándose, zurdo hocicudo, maquillo, por encima de los pies de chico, balanceando sombrero rojo emplumado, pavoroso cuando exigía documento firmado con</i></p>
-----------------	--	--	---	---

		dos pés de bode, balançando chapéu vermelho emplumado, medonho como exigia documento com sangue vivo assinado, e como se despedia, depois, no estrondo e forte enxofre. (p. 352).	<i>manquillo, por cima de los pies de carbón. balanceando un sombrero rojo emplumado, pavoroso cuando exigía un documento con sangre viva firmado, y cómo se despedía, después, entre estruendo y fuerte azufre. (p. 363).</i>	<i>sangre viva, y cuando se despedía, después, en el estruendo y fuerte azufre. (p. 381).</i>
o Tunes (1)	<i>el Túnez</i> <i>el Tiznado</i>	Ah, então: mas tem o Outro — o figura, o morcegão, o tunes , o cramolhão, o dêbo, o carôcho, do pé de pato, o malencarado, aquele — o-que-não-existe! Que não existe, que não, que não, é o que minha alma soletra. (p. 259).	<i>¿Pero, entonces? Ah, entonces: pero está el Otro, el figura, el murcielagón, el Túnez, el zarrambombón, el debo, el brujo, el pie-de-pato. El malencarado, aquel, ¡el-que-no-existe! Que no existe, que no, que no, es lo que mi alma deletrea. (p. 267).</i>	<i>Pero, ¿y entonces? Ah, entonces: hay Otro - el figura, el murciélago, el tiznado, el demonio, el brujo, el oscuro, el pie de pato, el mal encarado, aquel - ¡el que no existe! Que no existe, que no, que no, es lo que mi alma deletrea. (p. 284).</i>
o Xu (1)	<i>el Xú</i> <i>el Xu</i>	Feito o Bode-Preto? O Morcegão? O Xú ? E de um lugar — tão longe e perto de mim, das reformas do Inferno — ele já devia de estar me vigiando, o cão que	<i>¿Cómo el Cabrón-Negro? ¿El murcielagón? ¿El Xú? Y desde un lugar —tan lejos y tan cerca de mí, desde las reformas del infierno— ya debía él</i>	<i>¿Como el Chivo Negro? El Murcielagón? El Xu? Y de un lugar - tan lejos y cerca de mí, de las reformas del Infierno - él ya debía de estar vigilándome, el can que me olfatea. (p. 389).</i>