

AS BORDADURAS DO TEXTO

ANA MARIA DE ALMEIDA *

A memória de João Guimarães Rosa,
nos 80 anos de seu nascimento.

RESUMO

Análise dos processos de articulação dos significantes, na narrativa rosiana, a partir da correspondência de J. G. Rosa com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri.

* Professora de Literatura Brasileira da FALE/UFMG. Mestre em Literatura Brasileira e Doutoranda em Literatura Comparada. Diretora do Centro de Estudos Portugueses, da Universidade Federal de Minas Gerais.

*"Da mandioca quero a massa e o beiju,
do mundéu quero a paca e o tatu;
da mulher quero o sapato, quero o pé!
— quero a paca, quero o tatu, quero o mundé...
Eu, do pai, quero a mãe, quero a filha:
também quero casar na família.
Quero o galo, quero a galinha do terreiro,
quero o menino da capanga do dinheiro.
Quero o boi, quero o chifre, quero o guampo;
do cumbuco do balaio quero o tampo.
Quero a pimenta, quero o caldo, quero o molho!
— eu do guampo quero o chifre, quero o boi.
Qu'ê dele, o doido, qu'ê dele, o maluco?
Eu quero o tampo do abalaio do cumbuco..."*

(Coco de festa, do Chico Barbós, dito Chico Rabeca, dito Chico Precata, Chico do Norte, Chico Mouro, Chico Rita, - na Sirga, Rancharia da Sirga, Vereda da Sirga, Baixio da Sirga, Sertão da Sirga.)

O *quebracoco do Coco*. A correspondência de João Guimarães Rosa com seu Tradutor italiano, Edoardo Bizzarri,¹ apresenta valiosos subsídios para a discussão de problemas concernentes à relação entre o original e a cópia, ambos discutidos no processo de tradução que faz da escrita, mais do que a inscrição do significado pleno, a dinâmica flutuação de significantes, através de que fulgura, fugidio, o horizonte do(s) sentido(s). Assim, pode-se entender o entusiasmo com que Guimarães Rosa acompanha a *leitura* de seu tradutor até mesmo o *envolvimento amoroso* que os une na leitura em comum.²

Como leitores privilegiados, vêem-se a ler na cena do texto, que persegue e presentifica a anamorfose de um núcleo flutuante de significação, que jamais se solidifica e sempre aponta para o centro incógnito. Transparece, desse modo, nessas cartas trocadas, o que se oculta no discurso do desejo, como pulsão de preenchimento do impreenchível, de tradutibilidade do intraduzível. Na esteira de R. Barthes,³ pode-se concluir que o centro incógnito e almejado é a cintilação, breve e densa, entre as duas margens da produção do sentido, percebido como um *fading*, encenação de um aparecimento/desaparecimento, determinado pela dialética tensão entre a cadeia dos significantes e a cadeia dos significados. Autor e Tradutor são leitores privilegiados porque se aproximam desse núcleo instável, mesmo inexistente, da escrita. Desenovelam e refazem os laços do tecido, auscultam a trama de vozes do que "transmuda da pedra das palavras", ou seja, do que transluz e emudece, flutua e transparece na cadeia dos significantes. Veja-se texto de correspondência, datada de 4 de dezembro de 1963, em que o escritor brasileiro *traduz* para o italiano esse ânsia de compartilhamento do original como *fieri*, fazer-se nas bordas do núcleo de que se carece, que se sente como falta de *significado primeiro*, de definitivos arquétipos inaugurais:

Nada de sentimentos de culpa. Você jamais me decepcionará. Porém, para melhor tranquilizá-lo, digo a verdade a Você. Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo, como se o estivesse "traduzindo", de algum alto *original*, existente alhures, no mundo astral ou no "plano das idéias", dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa "tradução". Assim, quando me "re"-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do "original ideal", que eu desvirtuara... No seu caso, então, de uma tradução Bizzarri, tudo já está previamente, antecipadamente bem. (C. p. 63-64).

João Guimarães Rosa desenvolve um denso processo de identificação com o Tradutor italiano, porque este, ao oferecer-se como texto encenado em seu fazer-se, lhe permite *ver-se a ver-se*: ver-se a ser visto como encenação, espetáculo, já no espaço da substituição, lá onde ele/Escritor *não* está. Isto é, o processo de correspondência/tradução possibilita a verbalização do percurso (inverso, na reconstituição literária) que vai do simbólico ao imaginário. Sob a encenação e teatralização da *obra finda*, desvenda-se, para o Autor/Leitor, o exercício de transformações e de substituições, que pulsionam o desejo de perfazimento da *obra prima*. Prima, tanto na

acepção de *primeira*, de *original*, no nível cronológico, quanto de obra que versa sobre as origens, no nível mítico e fantasmático. Enfim, a correspondência/tradução propicia ao Autor/Leitor o mergulho narcísico nas próprias projeções, de que decorre um delirante processo de desdobramento de imagem e símbolos. Em correspondência de 19 de novembro de 1963, João Guimarães Rosa confessa o que existe de “revoltear fantomático de poeira espectral” nas suas “representações imaginárias ou ‘entrevistas’”. Na ocasião, Edoardo Bizzarri perguntara-lhe *onde* poderiam ser encontrados dados que caracterizassem as “imaginações populares”, subjacentes à seguinte passagem de o Recado do morro: ⁴

Vez em quando, batia o vento — girava a poeira brancada, feito moído de gesso ou mais cinzenta, dela se formam vultos de seres, que a pedra copia; o goro, o onho e o saponho, o osgo e o pitosgo, o nhã-ã, o zamberão, o quibungo-branco, o morcegaz, o regonguz, o sobre-lobo, o monstro homem.

A resposta do escritor brasileiro, com relação à origem das expressões exóticas, vale um *modelo reduzido* de sua Poética, como transmutação dos fantasmas das trevas e da morte nas matrizes, nos velhos mitos conciliares da criação e da destruição:

Só, talvez, em Rabelais, nas narrações de sabaths, de bruxarias medievais, sugestões nas catedrais góticas, nas górgulas e carantonhas.

Não são, não se trata, no texto, de imaginações *exatamente* populares. Mas de propositais semicontrafacções destas, para figurar o que, na imaginação de um espectador sensível, é sugerido pelos vultos que o vento parece formar com a poeira calcárea, estranhissimamente, naquele desolado lugar.

Digamos:

o gorgonio? o ippogripho? o Grifagno?

o Bafomet? a arqui-harpia?

Outras matrizes, que a mitologia pode fornecer. (C. p. 53)

Embora não se recuse a explicar, pacientemente, os vocábulos exóticos, Guimarães Rosa incita Bizzarri à criação (Cf. “Não se prenda estreito ao original”. C. p. 64), dando-lhe um roteiro para a reprodução desse fantasmático, no nível de representações inconscientes e primárias. Essas projeções fantasmáticas, ensina o Autor subrepticamente, ainda que se revistam de formas variadas nas mitologias, remetem ao simbolismo das possibilidades infinitas de

transmutações na natureza, assim como aos fantasmas da culpa, do castigo e da morte, associados ao elemento feminino, ancestral e arquetípico. Ao Tradutor cabe a tarefa de recriar a linguagem secreta da dinâmica do encadeamento simbólico, que expressa a latência pulsante da mobilidade dos sentidos. Trabalhando sobre o imaginário do Tradutor, o Autor desvenda-lhe outras "veredas" dessa trajetória/travessia, a ser moldada no italiano, sem que se perca seu *quid* específico. Coordenando essas figurações do movimento criador e destruidor (de tudo que parece *gorgônio*, de *górgone*, ou *grifânio*, de *gripho*), surgem o do Sabath, Bafomet, e a matriz da Harpia. Se ao *grifânio*, pode-se atribuir a função de *guardiães do umbral*, entre a vida e a morte, cabem ao *gorgônio* ou hárpico as imanações das trevas e das sombras punitivas. Já Bafomet, figura panteística e mágica do absoluto, segundo Eliphas Levi,⁵ traz nos braços as palavras *solve et coagula*, fórmula sintetizadora do *Opus Magnum* da Alquimia, o qual se baseia no trabalho incessante de *dissolver e coagular* os elementos no nível material e imaterial. Essa fórmula, como já escrevemos em outros trabalhos, parece-nos claramente associada aos processos de deslocamento e condensação, que estruturam os discursos míticos, oníricos e lingüísticos. A tarefa do Tradutor, pois, é encontrar, no seu idioma, processos correspondentes de associações e dissociações de significantes.

Vejamos, agora, alguns exemplos em que é nítida, no Autor, a intenção de atingir aquele *centro incógnito e fantasmático*, núcleo imponderável do inconsciente e da representação enquanto cadeia de significantes. Na leitura lacaniana de Freud,⁶ tal núcleo em constante anasemia ou flutuação dos sentidos, nada mais é que o *umbigo* dos sonhos: espaço de ligação e ruptura com o inconsciente, cicatriz e liância, onde fulgura, como presença/ ausência, o não formulado do desejo, o não-realizado da plenificação do sentido único. O primeiro desses exemplos remete, ainda, ao objeto da criação literária, como *promessa* de preenchimento dessa hiância, dessa não realização, mais do que em seu cumprimento. Ou seja, a representação é sempre uma *espreita na área*, uma escuta do informulado, que subjaz ao fragmentário e ao múltiplo:

p. 397 linha 10:

"*grimo*": de uma feiúra sério-cômica, parecendo com as figuras dos velhos liyros de estórias; feio careteante; de rosto engelhado, rugoso (Cf. em italiano: *grimoso*: *Vecchio grinzoso*). Em inglês: *grim* = carrancudo, severo, feio, horrendo.

do, sombrio, etc. Em alemão: *grimm*: furioso, sanhoso. Em dinamarquês: *grimme*: feio. Em português: grima, raiva, ódio grimaça = careta. Eu quis captar o *quid*, universal, desse radical. (C. p. 42)

Esse processo de criação, que une o sagrado e o profano, o cômico e o imaginário (cf. o prefácio Aletria e Hermenêutica, de *Tutaméia*) aponta para a possibilidade de representação a partir de *traços*, de correspondências universais e de fragmentos da percepção, arquivados no inconsciente e que devem ser ativados, investidos no texto. Tal como se verifica no exemplo seguinte:

p. 455 linha 18:

"corujo vismau". Existe *bisnau* ou *pássaro bisnau*, significando "velhaco", homem finório e astucioso. Mas a expressão, o termo, veio do latim: *bis malus*. Daí, o meu *vismau* como "restituição etimológica". Mas usado, principalmente, pela expressiva carga de estranheza e mistério, por causa da sonoridade e do aspecto, e, não menos, por ser palavra nova, desconhecida, inventada, intrigando o leitor e mexendo com seu subconsciente. (C. p. 45)

Os *descordos* entre Rosa e Bizzarri foram raros. O maior deles, todavia, demonstra, de modo cômico e sério, o problema da flutuação do núcleo estruturante da obra, no processo da leitura/tradução. Referimos-nos ao "episódio" do Coco de Festa do Chico Barbós, que utilizamos como epígrafe deste trabalho. A disputa, travada entre o Autor e o Tradutor, reflete o processo de apropriação do texto, feito por Bizzarri, já ele mesmo *signo* no corpo do texto traduzido, enquanto a defesa de Rosa configura o esforço de manutenção da integridade original da obra.

Ao traduzir *Corpo de baile*, Edoardo Bizzarri propõe a Guimarães Rosa a eliminação do Coco, como epígrafe da obra toda. Em córrespondência datada de 6 de outubro de 1963, justifica o corte pelo fato de que o texto em questão não produziria, no leitor estrangeiro, o mesmo efeito, principalmente por vir justaposto às citações de Plotino e Ruysbroeck. O que se percebe, neste momento da correspondência, é que o Tradutor *ainda* não se inteirou do sentido cômico-sério (proposta persistente de Guimarães Rosa), produzido por tais citações, que versam todas sobre a palavra oculta, a multiplicidade da representação, como *pauta* e *pacto* de sentidos flutuantes. A leitura do Tradutor é, então, apenas fragmentária, marcada pelo tom erudito e informativo, no nível dos significados:

1. — Eu sugeria — quanto às citações *epigrafando* a obra toda — a eliminação (não me xingue) do Coco de festa do Chico Barbós, pois, fatalmente, na tradução em outra língua e para o leitor estrangeiro (que tem ainda que ser introduzido no mundo do sertão) sua aproximação com Plotino e Ruysbroeck perde todo o sabor, sentido e sugestão que pode apresentar o texto original para o leitor brasileiro. No caso, porém, de V. achar necessária a inclusão do Coco na edição italiana, peço maiores esclarecimentos a respeito dos versos 8 e 10. (C. p. 19)

Na carta de 11 de outubro de 1963, Rosa resiste ao corte definitivo do Coco, que, sub-repticamente, se insinua, no nível de estruturação do *Corpo de baile*, como elemento imprescindível para o encadeamento dos textos e para a programação da leitura, pelo menos dos *romances* que compõem a 1ª parte, “*Gerais*”. Isto é, como se verá mais adiante, o Coco é também um elemento de “*Parábase*” (título da 2ª parte de *Corpo de Baile*) e, como tal, encena a fala do *Escritor/Autor*, do emissor de uma Poética, de uma mensagem metalingüística:

1. *Coco de festa do Chico Barbós*. Perfeito, de acordo com a supressão, como epígrafe geral. Será, porém, que poderíamos deslocá-lo para epígrafe de “*estória de Lélío e Lina*”, ou para “*Dão Lalalão*”? Mas, isso, verá V. depois, melhor. (A tradução dos versos 8 e 10 vai mais adiante). C. p. 20)

No *mais adiante* da correspondência, em forma bem significativa de *P. S.* (o *post-scriptum* é inscrição do *lapso*, da fenda/brecha significante), Guimarães Rosa volta ao Coco e demonstra sua importância como elemento de organização de uma Poética do Fragmentário, a partir da dispersão e da concentração, do imprevisto da conciliação de elementos disparatados:

P. S. — Já ia-me esquecendo do *Coco do Chico*. Eis:

Verso 8:

Suponho seja um desses meninos que guiam os cegos pedidores de esmola, pelas estradas, e vão guardando, numa sacola ou capanga, o dinheirinho arrecadado.

Verso 10:

A tampa do balaio, ou do cumbuco: recipiente de chifre, para rapé, etc. (C. p. 23-24)

Assim, e de repente feito Tradutor inaugural do próprio texto, como se *se visse a ver-se*, no ato de traduzir-se e perceber-se como efeito de significantes, o Autor revém como o sujeito entre parênteses, o elidido e traduzido, sobretudo como aquele que porta o sinal da *falta* a ser preenchida. Ou seja, como o portador da chave do significado, da marca ou da inscrição inaugurais:

(Como Você vê, eu mesmo não sei. Ouvi esse coco, no sertão, e, justamente pela poesia de sua estranha mixórdia, ele me impressionou vivamente. Não escaparão a V. os reguintes, absolutamente imprevistos: o "pé" da mulher, o "sapato" — toque anacreôntico. Mas, principalmente, traduz ele, de modo cômico aparente, mas cheio de vitalidade, uma ânsia de posse da totalidade, do absoluto, da simultaneidade e plenitude, *eternas*. O cantor, ele mesmo, reconhece que os outros, os comuns e os medíocres, o tomam por louco. Mas ele, assim mesmo, persiste em querer tudo: o conteúdo e a própria caixa de Pandora — até sua tampa! — e seja ela o que for: balaio ou cumbuco...). (C. p. 24)

Como portador do signo inaugural, o Autor reivindica o direito e a primazia estrutural da leitura/tradução *primeira*, que se configura como produto da intuição que capta um prazer a cumprir-se: o inesperado erotismo da reconstituição do corpo disseminado; o do saber-se e perder-se na loucura e na transgressão dos interditos na cadeia dos significados.

Em seguida, a correspondência sobre o Coco tece, sinuosamente, a disputa sobre a relação hierárquica entre o texto primeiro e o texto segundo. Da parte do Autor, uma proposta de leitura/tradução de uma *ânsia* ou pulsão de completude, de preenchimento. Isto é, de uma criação/recriação persistente sobre o vazio e a perda, sobre os fragmentos e o mosaico das coisas disseminadas. Da parte do Tradutor, a tarefa de uma tradução/recepção marcada pelo *anseio*, pela incerteza diante do que se configura como *indizível*, no deslizeamento dos significantes. Observe-se o desalento de Bizzarri, em correspondência datada de 30 de outubro de 1963:

O Coco do Chico é de fato bem gostoso; mas daqui a dizer que possa ser traduzido... Em todo caso, tentei transpô-lo para o italiano. E aqui vai a minha tentativa: procurei dar o ritmo, a rima, o gosto das aproximações inesperadas, o sentido geral e jocoso do absurdo anseio humano, fugindo forçadamente de uma tradução ao pé da letra. Acha que pode servir? Inclusive a rápida explicação que o acom-

panharia, em substituição à sua? Sem receios. V. concordando, penso que ficaria bem como a epígrafe da estória de Lélío, pois Lélío também quer das coisas o miúdo e o inteiro, demais. (C. p. 36)

O “descordo” entre Rosa e Bizzarri parece encaminhar-se para um acordo satisfatório. De fato, em correspondência de 6 de novembro de 1963, o Autor transborda, literalmente, de entusiasmo com a tradução do Coco:

A tradução do COCO saiu *fabulosa, formidável, estupenda, incrível*. (Chega a espantar-me e comover-me, ver como V. é severo consigo mesmo). Não sei, mas V., para mim, cresce a cada momento. Parodio a Bayer. . . . “Se é Bizzarri — é bom”! Você é um mistério. V., em tudo, me permite o puro prazer de *admirar*. Não há linha, nem coisinha, de sua lavra, que não me dê o “frêmito”. Tenho recebido, já aditadas ou ainda datilografadas, peças de tradutores meus, em francês, *italiano*, inglês, norte-americano, alemão, “austriaco”, espanhol e “uruguaio/argentino”, (platenho); tudo bom, em geral, mas sem transmitir-me essa imediata sensação de invulnerabilidade e plenitude, de façanha acabada e perfeita, ida ao limite — que o que V. escreve me traz. E, como isto que digo não é euforia egocêntrica minha, nem lisonja barata, mas constatação sincera, fico pensando. Que predisposição é esta? Alguma espécie de correspondência anímica, ou de igual cumprimento-de-ondas de sensibilidades? Sinto-me com vocação para ser... seu discípulo. E, ainda bem que V. não é líder partidário, a captar adeptos. Assim, pois, o coco está aprovadíssimo, a “rápida explicação”, inclusive. Obrigado. (C. p. 36-37)

Essa exaltada concordância, provocada pela “sensação de invulnerabilidade e plenitude”, implica, por parte do Autor, a reivindicação da primazia da leitura/tradução primeira, que deve manter-se na integridade da *pauta* inaugural, embora não se negue ao Tradutor a liberdade de criar *dentro* dela. Implica, ainda, a proposição de um “discurso universale”, ou de uma colagem emissão/recepção, sobre que o Tradutor, em carta de 23 de abril de 1963, já manifestara certa reserva:

Sobre o problema “tradução”, e existência dum “discurso universale”, interior, fundamento de todo possível idioma (o que torna possível o ato de traduzir), gostaria de conversar um bocadinho. Mas os assuntos imediatos estão mesmo tumultuando. (C. p. 13)

Para Guimarães Rosa, a tradução italiana deveria promover, todavia, esta aproximação ou sincronicidade que mantivesse o mesmo ritmo estruturante, caracterizado pelas aproximações inusitadas do texto original. Passada a euforia pela tradução do *Coco*, o Autor toma consciência de que o Tradutor começa a inserir-se como criador que o *expulsa* da cena do texto, inscrevendo-se ele próprio no corpo da escrita. Assim, Rosa retoma o problema da invulnerabilidade do texto, em carta de 3 de janeiro de 1964, após concordar com o deslocamento da epígrafe para A Estória de Lélío e Lina, que, por um lapso significativo, ele troca por Dão-Lalalão, revelando sua preferência pelo relacionamento do *Coco* mais com a *mixórdia* ou a loucura, do que com o *miúdo e o interior* da leitura da Estória de Lélío e Lina, feita por Bizzarri:

Agora, a explicação que Você deu ("*Libera traduzione di un testo popolare autentico, trascritto dall'Autore, e ritmo sulla musica di una danza afro-brasiliana, il Coco*"), tão boa em si, pode servir, e bem, como nota-de-página, ou no "Elucidário". Ao passo que, simplesmente sotoposta ao *Coco*, quebra o encantamento mágico, a que visamos, e traz o acento, para o aspecto "documentário" do livro — que é apenas subsidiaríssimo, acessório, mais um "mal necessário", mas jamais devendo predominar sobre o poético, o mágico, o *humor* e a transcendência metafísica. (C. p. 81)

Rosa insiste na permanência desse *quid* ou desse *quem* das coisas que programa a recepção de seu texto, à maneira da *Parábase* dos "romances" de *Corpo de Baile* que versam sobre seu processo específico de criação. No teatro antigo, a parábase consistia num *intermezzo*, crítico ou cômico, em que o Coro ocupava o palco vazio, expressando as opiniões do Autor. Ora, pressupomos que o Autor joga, também o sentido desses textos de *Parábase*, com os sentidos complementares de *Anábase* e *Catábase*, próprios dos Mistérios, em que se processam a ascensão e a descida do espírito, na Iluminação iniciática. A substituição de sua nota pela *explicação* do Tradutor iria, portanto, *des-orientar* a proposta inaugural de leitura do texto. Lembremos a nota original do *Coco*:

Coco de festa, do Chico Barbós, dito Chico Rabeca, dito Chico Precata, Chico do Norte, Chico Mouro, Chico Rita, — na Sirga, Rancharia da Sirga, Baixio da Sirga, Sertão da Sirga.

Nessa enumeração, que faz parte dos processos de caracterização do Todo pelos fragmentos, o Autor propõe a impossibilidade de se

“embarcar num só aspecto a personalidade de uma pessoa interessante”, o que condiz com as citações de Ruysbroeck sobre a *pedra* que traz ao portador um *nome novo*. Ou seja, reafirma a potencialidade mágica da palavra ou do jogo dos significantes na representação/inauguração do real. A insistência na nomeação *concêntrica* do espaço condiz com as citações de Plotino, sobre o círculo, a circunferência, bem como sobre o dançador. Isto é, sobre o Artista que configura uma ordem sobre o caos e, sobre “a pressa das coisas”, institui um centro, uma cosmovisão congruente do tempo e do espaço. Aproximando o Coco das citações eruditas, o Autor tinha, como propósito, aquele mesmo projeto de Aletria e Hermenêutica, em *Tutaméia*: saltar/dançar do cômico ao excelso, descobrir, no pacto ilusório das aparências e do aparentemente insignificante, a *pauta* secreta da produção do sentido, do processo de significação:

Confesso que acho *humor* nisso, e “abertura” para o misteriozinho que é a vida (conforme o “*Corpo de Baile*”, pelo menos) (...) Enfim. Agora, depois disso, a outra “explicação”, como já disse, podia figurar como nota (esclarecendo o que é um “coco”) como pé-de-página, ou no “Elucidário”. Assim acho que pegávamos o *optimum*. (C. p. 82-82)

A “pendenga” sobre o Coco, perdura por mais seis cartas. A partir da 3ª edição, por motivos óbvios de comercialização, *Corpo de Baile* foi dividido em três volumes, para se tornar mais “convectivo”. O próprio Autor incumbiu-se da divisão das epígrafes, o que determinou a indicação privativa do Coco do Chico Barbós para a novela Dão-Lalalão. Nesse ínterim, o Tradutor faz contramarcha e decide indicar o Coco para *epígrafe geral* da edição italiana. Eis o Tradutor inserido, finalmente, na programação inaugural do texto. Iniciado no mistério da epígrafe, não quer dar espaço a leitores palpiteiros e desprevenidos, tais como ele; podemos dizer, na fase inicial de sua leitura. ... Mais uma vez se afirma a luta do Escritor/Tradutor para manter-se fiel a um núcleo residual, caracterizador da obra como um todo. É cômica e emocionante a fidelidade do Tradutor, manifestada em correspondência de 15 de janeiro de 1964:

Ele sabe por quê? (Xingue de novo) Para equilibrar um pouco, com a colorida intuição popular, Plotino e Ruysbroeck, que deixados sozinhos, lá na frente, como égua madrinha, ameaçam dar ao leitor desprevenido e palpiteiro (a maioria dos leitores pertence à imensa legião dos palpiteiros, e a quase totalidade dos críticos literários) uma idéia falsamente errada das estórias. Posso, para a edição

italiana, respeitar a ordem da primeira edição original? É claro que, nesta nova perspectiva, aceito em cheio a sua sugestão, quanto à nota explicativa. (C. p. 84)

Edoardo Bizzarri, entretanto, em "volubilidade" confessa, volta posteriormente, em 1º de fevereiro de 1964, a insistir sobre a *incompatibilidade* entre a nota do Autor e a explicação do Tradutor. Persiste em seu propósito de substituir a nota pela *sua* explicação, que reforçaria "o humor do texto do 'Coco', realçando o valor de contraste-analogia com as citações filosóficas. O que se acentua, então, é a afirmação da recepção do texto, do processo da leitura como criação. O Autor concilia, finalmente, mas propõe que ambas, nota e explicação, apareçam juntas, em qualquer hierarquia, soto-postas ou em pé de página, conquanto que não se sobreponha o discurso do Tradutor ao discurso do Autor. Permite-se, também, de certo modo *ironicamente*, alterar a criação de seu sócio, contraindo com alguns "ornatos gráficos". Veja-se trecho da correspondência de 7 de fevereiro de 1964:

Por exemplo: pôr CANZIONE DI FESTA assim em versais ou versaletes; pôr, alternadamente, as alcunhas em grifo e em normal (entraram em grifo *Ciccio Strazzia-Violino... Ciccio del Nord... Ciccio della Rita*) e idem para a designações de lugar: ... *frazione dell'Alzia... Valle dell'Alzaia*, (C. p. 93)

Esses ornatos gráficos são signos da outorga de emblemas que esculpem a originalidade da tradução primeira do Autor, permitindo o acesso a seus arcanos, a seu segredo de verbo inaugural. Todavia, representam, principalmente a afirmação ciosa, entre o sério e o cômico, da paternidade do texto, como veremos a seguir.

Vivendo o visto mas vivendo estrela. Apropriar-se de emblemas, dos emblemas do Outro traduzido é, não só capturar os hieróglifos de seu escrito, mas, sobretudo, apoderar-se do hierocríptico de sua inscrição. Sempre foi parte do procedimento criativo de J. G. Rosa a inscrição no lugar do Outro traduzido, como um processo de adequação a uma estrutura intuída como mágica e encantória. A esta estrutura inaugurante, sobrepõe o Autor a decifração de seu encadeamento mais profundo, o qual se articula como pauta, no nível dos significantes. Descobrir o hierocríptico é, pois, para o Autor, recriar o corte e o recorte da articulação dos hieróglifos, compreendidos como efeito de significante, como encenação de significação.⁷

Em conhecido texto antológico, extraído do conto São Marcos, de *Sagarana*, Guimarães Rosa articula essa leitura, que vai do hieroglífico ao hierocríptico, mas à maneira de um *silogismo inconcluso*.⁸ Isto é, a uma cifração dispersiva, aparentemente ingênua e humorística, segue-se a decifração concentrada e alusiva, cuja meta é a *inconclusão* que projeta outros modos de ver e ouvir, de ler e escrever. Articulações/projeções, portanto, de “dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento”.⁹

Releia-se, assim, nessa linha, a teoria do “canto e plumagem das palavras”,¹⁰ metaforização da *Linguagem dos Pássaros* dos místicos e iniciados, segundo os quais o ritmo e a repetição estabelecem a comunicação com graus mais elevados do ser. No plano da articulação lingüística, esse ritmo, diferenciado na variabilidade de suas modulações, desnuda o jogo e o mecanismo da representação.

Na exposição da teoria do “canto e plumagem” das palavras, a primeira proposição é a da hieroglífica, ingênua e mal articulada inscrição do poeta capiau. Gravada a faca e a canivete, nos entrenós do bambu, ela simboliza uma integridade inaugural, cujo recorte se perdeu no ritmo das articulações lógicas. No nível da representação, configura a tradução do salto que vai das articulações latentes do *visível* (os olhos, o espelho do encontro inusitado da diferença) ao *êxtase* (o desejo de identificação e anulamento no outro, como completude do desejo) :

“Teus olhos tão singular
Dessas trançinhas tão preta
Qero morer eim teus braço
Ai fermosa marieta.”

Os cortes gráficos e sintáticos, feitos pela inscrição do imaginário primitivo, são análogos, pois, aos do silogismo inconcluso a que se refere Guimarães Rosa, bem como aos efeitos de uma fulguração entre as duas margens — a dos significantes e dos significados. Desse modo, a visão da trova expressiva, porém truncada, sugere ao Autor a potencialidade mágica e concentrada das articulações, quando desposadas das máscaras e convenções sociais. Sugere, ainda, o deslizamento de um núcleo (a falta, o desejo a ser preenchido), cuja indecidibilidade é tudo aquilo que sempre escapa, como conteúdo pleno, na dinâmica dos significantes.

Por isso, o Autor sotopõe, *a lápis*, seu comentário ao texto primitivo, metaforizando o processo de articulação do imaginário, na expressão literária. Esta segunda inscrição trabalha as marcas

originais, promove a leitura dos traços indizíveis. A tradução segunda processa-se como recorte/refenda sobre os traços da primeira, extraindo dos significados dispersos a cadeia significativa que os ilumina, explicita.

A segunda inscrição realça, portanto, o puro efeito dos significantes, seu deslizamento arbitrário, rememorativo de um núcleo instável. Isto é, o arrolamento/repetição dos nomes dos reis mesopotâmios, à maneira dos *mantras* do hinduísmo e dos *dhiks* islâmicos, traz à cena da representação, a rememoração nostálgica de uma perdida integridade inaugural. Como todas fórmulas sagradas e mágicas, esses vocábulos mágicos são o *abre-te sésamo* das estruturas ocultas, as palavras que *abrem a pedra* (a opacidade) do real.¹¹

Esse simbolismo remete, pois, à representação do núcleo fugidio, no deslizamento dos significantes, à linguagem como horizonte do ser, lugar de corte (fenda) e dos recortes (refendas), a partir de que o simbólico se intitui. A segunda tradução partilha, satanicamente, da experiência do Verbo inaugural, ao dar forma ao caos da primeira. Esse parodiar da inscrição divina é que provoca a reação esconjuratória do primeiro tradutor dos caos. Vejamos a sequência de comentários aos primeiros poemas.

No rol/poema dos reis leoninos, o Autor visa, portanto, ao “ileso gume do vocábulo, pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se não usado”:

Sargon
Assarharddon
Assurbanipal
Teglattphalasar, Salmanassar
Nabonid, Nabopalassar, Nabucodonosor
Belsazar
Sanekkerib.

As duas proposições, segue-se a fórmula mágica e esconjuratória, que, como *inconclusão*, remete a outros planos de articulações do real visto e vivido, pulo do profano ao sagrado, do manifesto ao oculto:

Língua de turco rabatacho dos infernos.

Em suma, o Autor apropriou-se do texto primitivo, desentranhou dele — do nível (hieroglífico) do encadeamento dos significados — sua articulação mais profunda (hierocríptica), instituída no nível dos significantes.

Essa articulação, antes latente e secreta, é então encenada como puro efeito do significante, o que vale dizer que o ser e a unidade/integridade inaugural se institui como linguagem e apenas como linguagem, mesmo que aponte para o Grande Significante (Deus, Todo, Núcleo intacto, etc.). Por isso, o aspecto mítico da obra rosiana nunca se *centra* num *Significado Único*, na plenificação dos sentidos. O mítico em Guimarães Rosa é sempre alusivo, circular, *travessia* que transforma o eterno retorno dos significados na repetição marcada pela diferença, pela dispersão.

A repetição dos nomes dos reis leoninos provoca o mesmo efeito das *ladainhas*, que invocam o eterno retorno do sagrado pela acumulação de seus atributos dispersos. O mesmo efeito encontra-se nos processos de *enumeração caótica* da literatura contemporânea: o de configurar o todo como mosaico de átomos ou fragmentos dispersos.

A repetição promove a diferença, a alteridade, a percepção do Mesmo como sempre Outro, nas possibilidades múltiplas de articulação dos significantes. Essa diferença articuladora se nega aos encaideamentos “já vistos e já ouvidos”. Cria novas perspectivas do ser e do real, à imagem e semelhança do ato criador inaugural. Nesse sentido, o processo criador exorbita as dimensões do humano e da ordem natural, pois *parodia* sacrilegamente (como simulacro e não como cópia ou reflexo passivo) o ato narcísico de Deus, ao criar o mundo à sua imagem e semelhança.

Daí o *salto*, o passo do *dançarino*, que reinventa, com Arte, a pauta secreta, a simular, na nostalgia de um núcleo, o centro resgataador da totalidade sem fissuras, sem brechas. Essa reinvenção, pela perseguição da totalidade no fragmentário, como salto de demônio, satânico, daí o *esconjuro*, como inconclusão, como salto ao sublime, que apenas se incorpora na encenação arbitrária dos significantes.

Voltando ao “Quebra-coco do coco” (segundo a expressão irônica de Guimarães Rosa),¹² vemos que o Autor cobra do Tradutor a tradutibilidade de uma articulação secreta, original, sobre a qual Edoardo Bizzarri insiste em sobrepor apenas a leitura do hieroglífico, sem atinar com o hierocríptico do encadeamento dos textos (do coco e da nota do Autor, a qual o Tradutor quer substituir pela sua nota explicativa). Leia-se a passagem de correspondência, já mencionada anteriormente, em que se expressam a recalcitrância e a “volubilidade” de Bizzarri. A carta é datada de 1º de fevereiro de 1964:

Só duas mínimas, mas importantes modificações, V. permitindo: o título da primeira novela transformado simplesmente em "Miguilim"; e o "Coco" (ah, volubilidade do Bizzarri) na epígrafe geral do livro, com embaixo simplesmente a "rápida explicação" e não a tradução da gostosa nota original. Por escrúpulo, fiz a nota como V., sugere. Fui ler, como abrindo o volume pela primeira vez: Plotino, Ruysbroeck, Coco e Nota. Não gostei. Quero dizer a nota, com o seu humor, funcionaria, a meu ver, se o "Coco" fosse, como tinha inicialmente programado, a epígrafe da terceira novela, já no corpo da obra, o leitor já conhecendo o Chico, e outras coisas do sertão. Mas lá, no átrio da obra (que é ainda mata virgem para o leitor), precedida por Plotino, Ruysbroeck, me parece que não: me parece que a simples, quase fria, indicação documentária contribua de forma interessante a reforçar o humor do texto do "Coco", realçando o valor de contraste-analogia com as citações filosóficas. Aqui vai anexo, para que V. possa comparar e escolher, o "Coco" (ligeiramente modificado num verso) com a nota, como eu não gosto. Comparando e decidindo, não esqueça a colocação e a função do "Coco" como epígrafe geral, e com tais vizinhos. Desculpe; velho professor é mesmo um bicho chato. (C. p. 90)

Ora, esta "teimosia" demonstra tanto que o Tradutor não compreende o *lugar* da inscrição, sua função articulatória, quanto reafirma sua intenção de fazer-se substituir pelo Autor. Isso implica, ainda, que, ao promover o corte, determina a variação da mensagem de que o Autor é, por *demais*, cioso. Cioso como Pai, que se sente, da tradução primordial, e com *medium*, que se pressente, da "elaboração primordial" da "efervescência do caos" (C. p. 57)

Ê, com certa ironia amável, que o Autor alude ao provérbio italiano: *Per un contadino, tanto fa suonare un corno, come un violino...* (C. p. 93). Cabe, então, ao Tradutor, a tarefa de recompor uma ressonância alusiva, na recriação do ritmo de silogismo inconcluso que a epígrafe do Chico Barbós apõe às citações eruditas. Tal modulação secreta importa mais que os significados dos vocábulos, já que ela articula a coincidência dos contrários e torna possível o acesso ao sublime da totalidade ou do saber constituído, através das *tutaméias*, do que é, aparentemente, apenas delusório e cômico. Escapou ao Tradutor, ainda mal iniciado na tradução pelos fragmentos, a compreensão da função evocadora da nota do Autor, destinada a promover, no nível do inconsciente do leitor, a decifração da cantiga primitiva. Nesse sentido é que Guimarães Rosa debate

com seu Tradutor a necessidade de permanecer fiel a uma pauta hierocríptica, transcriptora das modulações variadas que compõem sua narrativa.

Veja-se, a este propósito, na correspondência datada de 19 de novembro de 1963, um trecho que versa sobre os jogos de intertextualidade, que são, para o Autor, “intencional tentativa de evocação, daqueles clássicos textos formidáveis, verdadeiros acumuladores ou baterias, quanto aos temas eternos”. Tal como esses jogos, as epígrafes e seus comentários visam “o efeito, impregnação (ou simples ressonância) subconsciente, subliminal”. Assim, pela *repetição* que se faz *diferença*, pela isistente tradução de textos por outros textos, institui-se a *pauta hierocríptica*, que discute o *pacto hieroglífico*, manifesto e fragmentário, entre os textos.

Seriam espécie de sub-para-citações(?!?): isto é, só células temáticas, gotas de essência, esparzidas aqui e ali, como tempero, fórmulas ultra-sucintas. (Um pouco à maneira do processo de modificações do tema — que ocorre, na música, nas *fugas*?). C. p. 55)

Apropriar-se, portanto, dos emblemas e do lugar do Outro da Tradução, é, para o Autor, reconhecer seu poder e eficácia como lugar de produção de uma leitura/tradução que versa sobre o próprio ato de ler/traduzir. Traduzi-la é respeitar sua articulação secreta, é reproduzir — embora criando com outros recursos — seu efeito, no nível do encadeamento dos significantes. É, em suma, como nas *fugas*, perseguir o corte e o recorte dos temas, em constante processo de reelaboração e superposição.

Concluindo o inconcluso. Sobre a correspondência entre Guimarães Rosa e Edoardo Bizzarri, resta muito a desenvolver. Principalmente os “empastamentos semânticos”, os desdobramentos sinônimos dos vocábulos; as fórmulas mágicas e a aproximação do sentido do *pleno* com o do demoníaco, fáustico; o barroco “mistifório” e o movimento erótico da criação que se impõe contra a melancolia e a perda. Aqui, interessou-nos rastrear os processos pelos quais uma concepção, mística e mítica, da compreensão do Todo pelos fragmentos (*coincidentia oppositorum*) articula uma Poética e uma reflexão, constante, sobre a estruturação da narrativa. O que aqui faltou, virá, com o tempo, no rastro da Canção dispersa.

NOTAS:

1. BIZZARRI, Edoardo. *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. São Paulo, T. A. Queiroz/Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1980. As citações dessa obra serão indicadas pela letra C, seguida da indicação de paginação.
2. Tal envolvimento explicita-se no entusiasmo com que Guimarães Rosa acompanha o processo de sua tradução. Sabe-se que o Autor e o Tradutor se encontraram apenas uma vez, em São Paulo, no ano de 1957. No entanto, a correspondência possibilitou-lhes um quase total processo de identificação, mais intenso, talvez, da parte de Guimarães Rosa. Um exemplo disso, e bastante significativo, está na sugestão feita por Guimarães Rosa, para traduzir-se o vocábulo *visargo* por *bizzarri*. O acervo de João Guimarães Rosa, sediado no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, permite-nos avallar o grande afeto pelos gatos... Veja-se o trecho das *procusteadas* (espaços em branco deixados pelo Tradutor à maneira de alvéolos, à frente de vocábulos sobre que pedia explicações, nos quais o Autor tinha de «apertar» sua própria tradução) de Buriti, datadas de 2 de janeiro de 1964:

«visargo. Antes de tudo: não é palavra estranha, forte, mágica, cheia de dinâmica de mistério? Pode ser *feiticeiro* ou *donô* de *arcanos* ou *ultralúcido* ou tantas coisas mais. Tem de *vis* e *Argos*. Tem de *bis* e do *agro* (*acer*, *acerbo*). Sou tentado a sugerir: um gato *bizzarri*...

3. O lugar mais erótico de um corpo não é o *ponto em que o vestuário se entreabre*? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há zonas erógenas (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como muito bem disse a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a camisola), entre duas margens (a camisa entreaberta, a luva e manga); é essa própria cintilação que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*./Trad. de Maria Margarida Barahona. Lisboa, Edições 70, s/d. p. 44.

4. ROSA, João Guimarães. O recado do morro. In: *Corpo de baile*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1960. p. 264. Assim, o Autor explica as matrizes de seu «Bestiário fantástico»:

O *nhã-ã* = anhangá (o diabo dos índios tupis e guaranis, dado em forma de propósito deturpada, reduzida a «fórmula»). Além disso, visando a uma possível e ampliada ressonância universal, isto é, atendendo ao que já disse a V., a respeito de acorde, cacho, multiplicidade de conotações, empastamento semântico, há *N g a a*, o adversário do Criador (do mundo e do homem), conforme um mito espalhado na Sibéria, sobretudo entre os Tártaros do Sul. *N g a a* é «a morte personificada». Além disso, em *NHA-Ã* (*nhã-ã*, *nhan-an*), reluz o «esqueleto», o *substrato* de nenhum, ninguém, etc. = isto é, o nada, a negação = o mal, o Diabo.

O *goro* = o que se frustrou, o «ser informe», incompleto, larva ou lêmure (duende, trasgo, avejão) = visão do fantasma, homem agigantado e feio).

O *onho* = o medonho resumido em seu sufixo, só por si já horrível. O-que-não-se-sabe-ainda-o-que-é.

O *sapinho* = o sapo-melo-humano e gigantesco, megabatráquio. Arquidemônio reptante. O cão-de-cloaca.

O *osgo* = leviatã, Sáurio, crocodilão, dragão. O dracobuffo? (Não, não é *buffo*, o que eu queria dizer, era «sapo» em italiano, agora no momento me esqueci como é...)

O *Zambezo* = Inventel. Porque podia ser um «monstro africano». (De Zambeze, o rio, de nome sugestivo).

O *quibungo-branco*. Este, existe. Isto é, existe o QUIBUNGO. Monstro, devorador de meninos, das lendas africanas, trazidas pelos escravos. Deve ser entidade de mitologia bantu. É o quibungo-gerê ou tibus-tererê, das estórias, muito contadas no interior.

O *morcegaz* = homem-morcego?

E, assim, por diante.

Deus, e Você, que me perdoem... (C. p. 53-53)

5. LEVI, Eliphas. *Dogma e ritual de alta magia*. Trad. de Rosalís Camaysar. São Paulo, Pensamento, s/d. p. 10/11.
6. Esta dimensão seguramente deve ser evocada num registro que não é nada de irreal, nem de desreal, mas de não-realizado. Nunca é sem perigo que se faz remexer algo nesta zona de larvas (...) e Não é à toa que, mesmo num discurso público, se visem os sujeitos, e que se os toque (sic) naquilo que Freud chama o umbigo — o *umbigo dos sonhos*, escreve ele para lhe designar, em último termo, o centro incógnito — que não é mesmo outra coisa, como o próprio umbigo anatômico que o representa, senão essa hiância de que falamos.
LACAN, Jacques. O inconsciente e a repetição. In: *O Seminário*. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Trad. de M. D. Magno. Rio de Janeiro, Zahar. 1979. p. 28.
7. As noções de *corte*, de *emblemas*, de *tradução* como identificação com Outro, enquanto lugar, função e código foram formuladas a partir da leitura de CABAS, Antônio Godino. O outro: definição e campo. In: *Curso e discurso da obra de Jacques Lacan*. Trad. de Maria Lúcia Baltazar. São Paulo, Moraes, 1982.
8. Sempre que algo de importante e grande se faz, houve um silogismo inconcluso, ou, digamos, um pulo do cômico ao excelso.
ROSA, João Guimarães. Aletria e hermenêutica. In: *Tutaméia*. Rio de Janeiro, José Olympio. 1987. p. 11.
9. Id. *ibid.* p. 3.
10. ROSA, João Guimarães. São Marcos. In: *Sagarana*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1964. p. 234-236.
11. A mesma idéia está ainda contida na palavra *dhikr*, que, no esoterismo islâmico, aplica-se às fórmulas ritmadas que correspondem de modo exato

aos *mantras* hindus. Trata-se de fórmulas cuja repetição tem por objetivo produzir a harmonização dos diferentes elementos do ser e de determinar as vibrações capazes de estabelecer, por sua repercussão, através da série de estados em hierarquia indefinida, uma comunicação com estados superiores, o que é, aliás, de modo geral, a razão de ser essencial e primordial de todos os ritos.

GUENON, René. A linguagem dos pássaros. In: *Os símbolos da ciência sagrada*. Trad. de J. Constantino Kairalla Riemma. São Paulo, Pensamento. 1984. p. 47.

12. Agora o «quebra-coco» (i. é, uma dança boba, sertaneja). O nosso COCO, já até agora tão bem sucedida. Carta datada de 7 de fevereiro de 1964. C. p. 92.