

O mundo escutado

Ana Luiza Martins Costa*

Resumo

O ponto de partida do ensaio é o diálogo de João Guimarães Rosa com Edoardo Bizzarri, tradutor italiano de **Corpo de baile**, acerca de uma única página “intraduzível” desse imenso livro de novelas. Veremos que tal página contém a fala de um “doido”, o Chefe Ezequiel, que ouve e distingue coisas incompreensíveis para os demais: a linguagem da noite. Dotado de uma percepção aguçada, ele fala uma língua estranha, de conteúdos enigmáticos, freqüentemente atribuindo outros nomes para as coisas e novos significados para os nomes, ou simplesmente criando nomes motivados por inusitadas sinestésias. Brincando com a linha tênue e arbitrária que distingue as coisas do mundo, é essa linguagem obscura que desconcerta a tradução da novela “Buriti”.

Palavras-chave: Tradução; Loucura; Nomeação; Ambigüidade; Terceira margem.

BIZARRIA ALIGHIERIANA

Escrito numa linguagem estranha, o sertão de João Guimarães Rosa costuma assombrar leitores, que se queixam por não compreendê-lo de todo ou apenas de forma presumida e bastante duvidosa. Uma dificuldade que afugenta incautos e desconcerta até mesmo o mais miguilim de seus leitores, o tradutor, que busca reescrever o texto por inteiro em outra língua, com os olhos colados em cada palavra, imerso numa leitura atenta e apaixonada.

Penetrar nesta linguagem obscura e nas razões de sua pena é o mote da empreita deste ensaio. Seu ponto de partida: o diálogo de Guimarães Rosa com

* Pesquisadora visitante na Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, com Bolsa de Recém-Doutor do CNPq.

Edoardo Bizzarri, tradutor italiano de **Corpo de baile**, acerca de uma única página “intraduzível” desse imenso livro de novelas.¹

Bizzarri começou a traduzir **Corpo de baile** em junho de 1963. Durante cerca de dez meses, através de inúmeras cartas trocadas com Guimarães Rosa, acompanhamos passo a passo o árduo percurso de seu trabalho. A tarefa de transmitir o sertão de Rosa aos “degenerados descendentes do pai Dante” é vivida por Bizzarri como uma aventura amorosa com o texto, que muitas vezes o leva a penar no leito de Procusto. É diante das dificuldades encontradas que ele pede “socorro” ou “alívio” ao autor, consultando-o como a um oráculo acerca do sentido de passagens herméticas, palavras e expressões ambíguas ou completamente desconhecidas.² Além de explicitar aqui e ali a sua poética, as cartas de Rosa acabam por compor um imenso glossário comentado, que bem poderia ser publicado como um anexo ao livro, para o maior deleite ou desafoço de seus leitores.

Após seis meses de trabalho intenso, a tradução avança de vento em popa e o tradutor já vislumbra a terra firme, quando uma súbita tormenta o abandona em alto mar: no meio da tradução de “Buriti”, a última das sete novelas que compõem o **Corpo de baile**, Bizzarri “esbarra” e “empaca” numa página intraduzível, que “derrota todos os seus bríos de tradutor”:

Meu caro Guimarães Rosa,
Tinha que acontecer. E aconteceu, mesmo. Já estava galopando no *Buriti*, animadíssimo e prestes a cantar, com o tio Ariosto, *Or, se mi mostra la mia carta il vero, non è lontano a discoprirsi il porto*, quando, de repente, esbarrei, empaquei. Foi na pág. 694. Passei um dia de profundo descordo, inerte. Voltei à carga, no dia seguinte, esperando reestabelecer a sintonia. Nada feito. Para não parar definitivamente, o único jeito foi deixar de lado a diaba da página; o que fiz, retomando meu caminho na 695; e pedir socorro, para pegar a môrma; o que faço; mais uma vez aproveitando da bondade e paciência do amigo. (“Carta de Bizzarri a Guimarães Rosa”, São Paulo, 30/11/1963)

A leitura dessa carta não deixa de causar espanto e desperta intensa curiosidade: que página bizarra é essa, num livro imenso de 822 páginas, bravamente percorridas por seu tradutor? O que faz com que sua linguagem desponte como uma barreira intransponível?

¹ Composto por sete longas novelas, **Corpo de baile** foi publicado em 1956, em dois volumes (823p.). Em 1960 (2. ed.), sai como um único livro (513p.), que é tripartido na edição seguinte: o volume **Manuelzão e Miguilim** (com “Campo geral” e “Uma estória de amor”) data de 1964; **No urubùquá, no pinhém** (com “O recado do morro”, “Cara-de-bronze” e “A estória de Lélío e Lina”) e **Noites do sertão** (com “Dão-lalalão” e “Buriti”), de 1965. É dessa forma dividida que hoje conhecemos o **Corpo de baile**. Bizzarri traduziu o exemplar da 1ª edição.

² Ele chega a dizer que traduz no “sistema à Procusto”, pois suas cartas (ou “Procustos”) são um imenso “rol” de suas “ignorâncias miúdas”. A “Procustíada” – nome atribuído por Bizzarri a sua correspondência com Guimarães Rosa – foi editada em 1972, reeditada em 1981 (ambas pelo Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, em São Paulo), e em 2003 (pela editora da UFMG/Nova Fronteira). As cartas originais estão preservadas na Biblioteca José e Guita Mindlin (São Paulo), que gentilmente me permitiram consultá-las.

A resposta do autor, dez dias depois do impasse, não é menos intrigante, pois invoca Dante para penetrar naquela página diabólica. Como uma prévia à longa explicação que se segue, a carta começa com duas citações do “Inferno”. A primeira, do Canto IV da *Divina comédia*, onde vemos Dante e Virgílio percorrendo o Limbo luminoso do primeiro Círculo Infernal:

Meu caro Bizzarri,
*“Io non posso ritrar di tutti a pieno,
 però che sì mi caccia il lungo tema,
 che molte volte al fatto il dir vien meno.”*
 (Inf. IV, 145-147)
 (“Carta de Guimarães Rosa a Bizzarri”, Rio de Janeiro, 10/XII/63)

[“Tudo não posso referir a pleno,
 que a vastidão do tema o não consente;
 nem sempre segue a voz da mente o aceno.”]³

Extasiado diante dos mais eminentes poetas e filósofos – Homero, Horácio, Ovídio, Aristóteles, Platão, Heráclito... –, com esses versos Dante lamenta não poder reproduzir plenamente a sua viagem, pois longo e sem termo é o assunto que se abre, e nem sempre a palavra é capaz de expressar tudo que há, tudo que a mente grava e dita.

A segunda citação provém do Canto VII, das trevas profundas e tenebrosas do quarto Círculo Infernal, onde Dante e Virgílio são interpelados por Plutão, lobo demoníaco, que tenta barrar-lhes a passagem com palavras iradas:

“Papè Satàn, papè Satàn aleppe!”
 (Inf. VII, 1)
 (“Carta de Guimarães Rosa a Bizzarri”, Rio de Janeiro, 10/XII/63)

Proferido numa língua incompreensível, muito já foi escrito sobre este verso, que parece figurar a própria linguagem do demônio. Os que se arriscam a interpretá-la, vêem nela palavras de desafio – “Aqui reina Satanás! Ousas entrar?” –, baseando-se na própria resposta de Virgílio, que rechaça Plutão com veemência e prossegue viagem, mostrando a Dante que não se deve temer a palavra do demo.

³ Tradução de Cristiano Martins (1989). Mas há outras tentativas de transpor tais versos para o português: “Resenha não me é dado fazer plena/ De todos; longo o assunto está me urgindo./ E a ser omisso muita vez condena.” (Xavier Pinheiro, 1956); “Dizer eu os que vi, coisa é sem termo:/ Urge o tema, e não raro acode à mente/ Primeiro o próprio assunto do que o termo.” (Domingos Ennes, 1947); “De cada um narrar não posso os feitos:/ Breve dicção não cabe em longo assunto;/ Pois à concisa frase opõe-se o tema.” (Barão da Vila da Barra, 1942); “Não posso dar de todos nome pleno,/ porque tanto me impele o longo tema,/ que ao caso é tanta vez o estro pequeno.” (Vasco Graça Moura, 1995; agradeço a Arnaldo Saraiva por me enviar essa versão de Moura). Traduzido como “referir”, “dizer”, “narrar”, “fazer resenha” ou “dar nome”, “ritrarre” é também retratar, reproduzir, transcrever.

Se a invocação a Dante é pertinente pela própria língua de destino da tradução (além de Bizzarri ser um estudioso de Dante e de sua correspondência com Rosa estar recheada de passagens da **Divina comédia**), também os versos selecionados compõem um comentário extremamente sagaz de Guimarães Rosa à demanda e ao sofrimento de seu tradutor. Pois é através de Dante, e de forma enviesada, que o autor aflora o problema dos limites da linguagem – que “nem sempre pode expressar tudo que há” – e da atribuição de sentido à sua própria obra – pois é difícil deletrear rastro tão grande e são inúmeras as possibilidades inerentes à linguagem, à revelia de qualquer intento ou impulso, aspiração ou desejo que se possa ter. É citando Dante que Rosa brinca com a “tarefa” ou “renúncia” do tradutor,⁴ que ousa transitar no campo minado da relação entre as línguas, onde o demônio anda à solta. Sim, carece de ter coragem.

Mas a presença de Dante também se impõe pelo próprio conteúdo da página intraduzível que discordou seu tradutor. Pois é nela que encontramos o Chefe Ezequiel, estúrdio personagem da novela “Buriti”, que passa as noites divagando em plena boca do Inferno.

OS DOIDOS DE GUIMARÃES ROSA

A página que impediu a passagem de Bizzarri contém a fala de um “doido”, talvez o mais desconcertante de todos os personagens tresloucados que povoam o sertão de Guimarães Rosa. Basta mencionar a novela “O recado do morro”, do **Corpo de baile**, de onde emerge toda uma galeria de “bobos” e “alucinados”, como Gorgulho, velho preto e meio surdo que mora numa gruta, isolado como um bicho, e conversa com a própria montanha numa linguagem arcaica; o profeta Santos-Óleos, também conhecido como Jubileu ou Nominatedômine, que anuncia o fim do mundo com os pés envoltos em trapos, como se usasse travesseiros no lugar de sapatos; Catraz, que imagina a invenção de um carro voador, o “ario-plãe”, puxado por duas dúzias de urubus; e o Coletor, que passa os dias fazendo contas nas paredes da igreja, num incessante recalculando da imensa fortuna que imagina possuir.

Os “doidos” de Guimarães Rosa diferenciam-se por suas estranhas moradias, roupas e trejeitos, por suas manias e linguagens insólitas, inspirando receio ou

⁴ Cf. o famoso texto de Walter Benjamin sobre “A tarefa do tradutor” (“Die aufgabe des Übersetzers”, escrito como introdução aos **Tableaux Parisiens**, de Baudelaire, por ele traduzido), onde “aufgabe”, tarefa, lição ou problema, também pode significar abandono (nas acepções de dedicação integral, desamparo e afastamento) ou renúncia. Como indica Paul de Man (1989), o tradutor tem que renunciar à tarefa de redescobrir o que estava no original.

tristeza, e provocando risos com seus disparates. São seres excepcionais, dotados de uma percepção aguçada, que ouvem e distinguem coisas incompreensíveis para os demais – como a voz da natureza, de Deus e seus profetas. Vivem na encruzilhada entre o que é definido como o humano e o natural, e concebem o mundo segundo uma lógica diversa do senso comum, e por isso mesmo desqualificada como impossível ou inverossímil. Falam línguas estranhas, de conteúdos enigmáticos, freqüentemente atribuindo outros nomes para as coisas e novos significados para os nomes, ou simplesmente criando nomes motivados por inusitadas sinestésias. Como bem observou Adolfo Hansen (2000), Rosa elegeu como personagens seres despossuídos pela cultura de qualquer competência para falar, erigindo-os “sujeitos de discursos e ações que, no seu *nonsense*, estabelecem pelo avesso os limites do discurso tido como de bom senso” (p. 65).

Mas não é por acaso que tais personagens se destacam na obra de Guimarães Rosa. Na verdade, é através deles que se realiza mais plenamente o seu audacioso projeto de reescrever a própria língua para fazer ver o que normalmente não se vê, e dar voz ao que não fala ou não deveria estar falando como sujeito – não só o doido, mas também a criança, o sertanejo, o índio, e até mesmo a própria natureza, sobretudo os animais, como o burrinho, o boi e a onça. Sempre em busca de formas que expressem aquilo que não tem voz nem contornos definidos, a escrita de Rosa brinca com a linha tênue e arbitrária que distingue as coisas do mundo. Ela quer captar o que é ambíguo e escorregadio, ignoto ou difícil de ser apreendido – a própria “matéria vertente” das coisas, tantas vezes tematizada em **Grande sertão: veredas**. É este o projeto que conforma o sertão de Riobaldo e a inusitada metamorfose de “Meu tio o Iauaretê”, e se faz presente no olhar do menino Miguilim, em “Campo geral”, e de todos os “bobos” e “alucinados” que compõem o seu **Corpo de baile**. É este o trabalho de linguagem que produz a página terrível de Bizzarri, desconcertando a tradução da novela “Buriti”: a fala obscura do Chefe Ezequiel.

O INFERNO DE EZEQUIEL

Caminhando no vau da noite, se
chega até na beira do Inferno.
 (“Buriti”, **Corpo de baile**,
1956, v. 2, p. 664)

Em “Buriti”, a estória se passa no umbral do sertão, na fazenda do Buriti Bom, onde um belo dia aparece um “pobre diabo”, um “bobo risonho” vindo não se sabe de onde, que por ali é acolhido em caridade. Ele passa a residir no moinho, na

beira da mata, e planta o que quer numa rocinha a ele próprio destinada, “seguinto sua vidazinha no bem-querer das obrigações”. É o Chefe Ezequiel, um sujeitinho miúdo e desdentado, muito afável e cordato, que quando fala, ri, e também se coça, desdobrando-se em toda espécie de gestos estapafúrdios, por vezes tirando o boné para mirar o céu em respeito a Deus. Rejubila-o “o de-comer” e aprecia ouvir música quando as moças da casa ligam a vitrola. E nunca dispensa uma missa ou reza, ajoelhado circunspecto. Sempre à cata de qualquer pedaço de papel, pronto se bota a ler com seriedade, mesmo que desconheça a leitura. Todos na fazenda o aceitam com graça respeitosa, deixando-o “viver a sério em sua tolice”.

Mas o coitado do Chefe Ezequiel sofre de uma “mania” que não lhe dá repouso: ele “padece de má insônia”. Em vigília solitária, passa as noites no moinho, deitado mas acordado, escutando sem fim, “de escarafuncho”, perscrutando barulhos que ninguém nunca ouviu nem saberia distinguir. Durante o dia, não escuta os “selvagens rumores”; de noite, sim, como um condenado: “— Nhossim, escutei o barulho sozinho dos parados...”. Ele chama “os segredos todos das trevas para dentro de seus ouvidos”, escuta “até aos fundos da noite”, até as minhocas no seio da terra, devassando a escuridão “em estudo terrível”. E o que descobre na noite escrutada daria para encher as páginas de muitos e muitos livros.

“Envigiando” sem tréguas, o Chefe aprende com destreza a “dentreouvir”, e se alguém da casa sollicita, interpellando-o sobre o que escutou “de transnoite”, prontamente ele descreve o divulgado em sua vigília. Ezequiel pode dizer, “sem errar”, qual é o mais tênue ruído, relatando “imensa e pequenamente” tudo que vem parar em seus ouvidos, para o maior espanto e deleite de todos. Se os moradores do Buriti Bom por vezes “riem do que ele contasse”, no entanto é um riso de orgulho por esse “talento da fazenda”, sentinela sempre a postos, equipada com o dom da escuta. O próprio senhor daquelas terras exhibe o Chefe para as suas visitas, instigando-o a definir de ouvido tudo o que ao redor transcorre, valorizando o seu poder de agarrar, no instante, os sons que a todos escapam.

O saber de Ezequiel encanta porque não é alheio ao mundo do sertão, onde a noite é presença palpável. Como “no meio de um mar”, basta guardar um pouco o silêncio para o confuso de sons crescer em volta, tomando conta, em amontão contínuo. Agregadas, as pessoas até brincam de escutar a noite, como em jogo de adivinha: “E esse bicho-do-brejo, que dá o outro som, que ranhe? É o socó [...] Ele vigia é de noite, revoa para ir pegar piabas nas lagoas...”. Sozinhas, receiam visagens, sobretudo as crianças, e também os velhos, que vivem em pontos extremos do contínuo da vida, em regiões que confinam com o desconhecido, com a presença da morte e a violência e crueldade do mundo. Mas todos evitam o “miolo maior das trevas”, onde habitam coisas que não querem descobrir, nem convém desvendar, eliminando-o de sua linguagem. Território da continuidade acústica e

visual, da escuridão profunda e do rumor confuso, a noite esconde o que todos temem e procuram ignorar. Todos, exceto o Chefe, que mergulha fundo nos devãos das trevas. Ele ultrapassa os limites do humanamente nomeável, resgatando a noite através da linguagem.⁵

O dom de Ezequiel de decifrar os sons remete ao saber dos caçadores, que também dominam a arte de separar “os envios contínuos do mundo de lá”. Assim como o Chefe, reconhecem por sua voz cada bicho percebido em fina escuta. Mas fazem isso por dever de ofício. Vigiam por precisão, em necessidade prática e pontual. Se possuem o dom da escuta, é com limites claros e definidos: seu poder de detecção termina onde o chumbo da espingarda alcança. Senhores de uma “paciência dormida e sagaz”, sua observação imóvel prepara bote súbito e certo; seu silêncio contido se rompe com o estrépito da pólvora. Eles identificam as vozes da natureza para localizar e capturar as fontes, com o que comprovam seus achados. A vivência dos caçadores engatilha uma seqüência de ouvir, nomear, atirar, matar – calando o som inicialmente decifrado. O Chefe, não. Sua tarefa nominadora não tem limites, porque nunca silencia as vozes que penetram em seus ouvidos. Ele vive num mundo que perdeu as paredes. Seu inferno é a ausência de silêncio do mundo. Sua loucura, o excesso de linguagem, a nomeação transbordante e infinda, como já foi observado por Costa Lima (1974).

Das pessoas que convivem com Ezequiel, se as mais próximas lhe atribuem um talento e admiram suas descobertas, as mais distantes desconfiam de tal dom. Acham que, por “erro de ser”, ele ouve o que não era para ser ouvido. E concluem que é por isso que “deu em doido, para divulgar fantasmas”, “desandado” numa “mania-de-perseguição”: “— Zequiel, você foi ouvir, agora teme!”

De fato, por mais que se esforce em suas vigílias, o Chefe nunca consegue levar a cabo a sua tarefa de dizer o mundo como ele é, pois as palavras são poucas para dar conta do *continuum* da noite, da multiplicidade infinda de vozes que a povoam, e há sempre um fundo disforme e incontrolável que resiste à nomeação, “custoso de se conhecer no som em sons”. Ele entra em pânico diante dessa “não-linguagem absoluta”, “materialidade bruta da natureza”⁶ que emerge rosnando desmesuradamente como um bicho selvagem e hostil, sempre prestes a dar o bote. Isolado na solidão extrema de seu pavor noturno, Ezequiel se transforma em presa, alvo de caça do “bicho da noite”, o “inimigo”:

⁵ Para uma análise do Chefe Ezequiel como “mestre” da noite, da linguagem e do descontínuo, que “nomeia o que a todos seria improvável”, proferindo os “limites da enunciação”, ver Costa Lima, “O buriti entre os homens ou o exílio da utopia” (1974, p. 129-79).

⁶ Sobre esse tema no *Grande sertão: veredas*, ver Hansen, O O. *A ficção da literatura em Grande sertão: veredas* (2000, p. 66, 80 e 90).

Como era o “inimigo”, ô Chefe? — “Vai ver, é uma *coisa*, que não é coisa. Roda por aí tudo. Se a gente dormindo, ela tira as forças da gente... Vem, mata. É uma coisa muito ligeira esvoaçada, e que não fala, mas com voz de criatura...” [...] Evém, vem: é a coisa. [...] Essa que revém, em volta, é a môrma. Sobe no vaporoso. — Desconju-ro! (“Buriti”, *Corpo de baile*, 1956, v. 2, p. 676; 693)

Exilado na terceira margem da noite, no território da continuidade absoluta, o Chefe sofre e se atormenta porque descobre nas trevas alguma coisa “de enorme conteúdo e significação”, que está “muito acima de seu poder de discernir e abarcar”, e todas as noites não lhe bastam para perseguir o entendimento daquilo. Ele paga ao medo todas as horas de sua vigília, sempre esperando “a coisa, que não é coisa”, que toda noite revém, “sem nunca lhe dar pestanas”.

O que Ezequiel teme é o “o com o til do Cão, o anhanjo” – espírito do mal ou demônio, também denominado por ele de “tagoaíba”, “aventasma”, “visonha vã”, “visagem”: a “môrma”.⁷ Como Guimarães Rosa procura explicar a Bizzarri, a “Môrma” é “como um embrião demoníaco” – “ser ou entidade monstruosa que o delírio do Chefe inventou?”.⁸ Esse fundo disforme e incontrolável que emerge no indiferenciado dos sons da noite, transformando-o em animal caçado, seria o próprio demônio de Riobaldo, no *Grande sertão: veredas*: é “o que-não-há”, “não é, mas finge de ser”, a “figura”, “o O”, que aceita e rejeita todos os nomes, figurando o próprio vazio, nonada: a potência infernal da designação.⁹

O DESAFIO DA MÔRMA

Habitante das trevas profundas, Ezequiel vive num mundo onde a audição é a modalidade sensorial dominante para codificar o que transcorre ao seu redor. Dotado de uma excepcional sensibilidade acústica, ele é capaz de ouvir o que os outros não conseguem, penetra no rumor, na mistura confusa, extraindo daí vozes tão límpidas que Bizzarri julgou tratar-se de uma verdadeira sinfonia: a noite no mato.

⁷ São todos termos que designam a visão de algo medonho, aparição terrificante, assombração ou fantasma, espectro, alma do outro mundo. “Tagoaíba”, como Rosa também explica a Bizzarri, é “(em tupi): fantasma, aparição sobrenatural, assombração” (“Carta de Guimarães Rosa a Bizzarri”, Rio de Janeiro, 2/1/64). O mesmo pode ser dito de “anhanjo”, que seria uma derivação de “anhã” – termo tupi traduzido por fantasma ou assombração, espírito que anda, demônio. É curioso notar que uma das acepções da palavra “medo” é justamente a de visão aterradora.

⁸ E Rosa ainda resgata a etimologia da palavra, que provém do grego: “Mas há *mormô*, *oûs* = ‘figura apavorante de mulher velha, espectro, máscara assustadora, etc.’ Não sei como foi que eu a vim trazer para o sertão...” (“Carta de Guimarães Rosa a Bizzarri”, Rio de Janeiro, 10/XII/63).

⁹ Cf. Hansen (“As falas na fala”, *O O. A ficção da literatura em Grande sertão: veredas*, 2000, p. 88-104), “todos os nomes e todas as coisas podem ser usados como tradução de ‘O O’ ou como seus lugares de emergência e possessão”.

O Chefe pronuncia a voz de cada bicho, do vento, da água, da chuva e da mata, do moer do moinho a um roçar de asas, da morte cruenta na coruja em garras, expressando-se numa linguagem incrivelmente rica em iconismos fonológicos. A cada voz apreendida, uma onomatopéia que evoca ou imita acusticamente os sons escutados: o “seriado túi-túi dos paturis”; o “grôo-só do macuco”; o “croci-tar grosso do jacu-assu”; o “ururar do uru”; o “gugugo da juriti”; o “bubulo do corujão-de-orelhas”; “frulho de pássaro arrevoando”; o “gougo do raposão”; o “cricril” dos grilos; o “clique-clique de um ouriço”; o “fanhol” da porteira; “o cochicho do cocho se enchendo d’água, e o intervalo, choðcheio”; a folha do coqueiro, que “se despenca das grimpas, dá no chão com murro e tosse. *A tão! – tssuuu...*”.¹⁰

Ezequiel encena a utopia lingüística de designar o mundo termo a termo, expressando-se de forma condensada e icônica ao próprio modo como percebe os sons da noite. Ele comunica a imediatez de suas percepções, levando o leitor a desfrutar as mesmas sensações auditivas por ele experimentadas.¹¹ Sua linguagem mais parece um imenso léxico sonoro, uma listagem de todas as vozes decifradas, transmitidas segundo a sua própria ordem de ocorrência.

Ao longo da novela, há várias passagens com a fala de Ezequiel, mas apenas uma paralisou Bizzarri. Sem dúvida, a mais estranha de todas. A leitura de “Buri-ti” ali esbarra de fato, como presa no torvelinho de um mundo desconhecido: o divagar do Chefe em pleno “miolo maior” das trevas:

[Mas o que demora para vir, o que não vem] é mesmo esse fim da noite, a aurora ro-siclara. Onde agora, é o miolo maior, trevas. Horas almas. A coruja, cuca. O silêncio se desespumava. A coruja conclui. Meu corpo tremeu, mas só do tremer que ainda é das folhagens e águas. Para ouvir o do chão, a coruja entorta a cabeça, abaixando um ouvido despido. Ela ouve as direções. A jararaca-verde sobe em árvore. — *Ih... O ùú, o ùú, enchemenche, aventesmas... O vento úa, morrentemente, avuve, é uma oada – ele igreja as árvores. A noite é cheia de imundícies. A coruja desfecha os olhos. Agadonha com possança. E òe e rõe, ucrú, de ío a úo, virge-minha, tiritim: eh, bicho não tem gibeira... Avougo. Ou oãoão, e psüzinho. Assim: tisque, tisque... Ponta de luar, pecador. O urutáu, em veludo. Í-éé... Í-éé... Ieu... Treita do crespito de outro bicho, de unhar e roer, no escalavro. No tris-e-triz, a mingúavel... É uma pessoa aleijada, que estão fazendo. Dou medida de três tantos! Só o sururu... Chuagem, o crú, a renho... Forma bichos que não existem. De usos, – as criaturas estão fazendo corujas. Dessô-ro d’água, caras mortas. Quereréu... Ompõe omponho... No que que é, bichos de todos malignos formatos. O uivo de lobo: mais triste, mais uivoso. Avoagem, só eu é*

¹⁰ “Paturí”, “macuco”, “jacu-assu”, “uru” e “juriti” são aves do sertão de Minas Gerais, cujos nomes provém da língua tupi. “Túi-túi”, “grôo”, “ururar”, “gugugo”, “bubulo”, “gougo”, “fanhol”, “frulho”, “choðcheio” e “a tão! – tssuuu” são neologismos sonoros criados por Rosa para designar os sons emitidos por animais ou coisas. Por exemplo, “grôo” remete a “engrolado”, “grolado”, “mal-pronunciado” (como o “gró” do papagaio); “fanhol” seria um “ruído fanhoso, roufenho” (de “fanho”); “ururar”, a “voz do uru” (Martins, 2001).

¹¹ Para uma análise da “estética do imediato” e da linguagem icônica dos povos da floresta, ver Kohn (2002) e Gell (1995). Agradeço a Eduardo Viveiros de Castro a sugestão de leitura desses textos.

que sei dos cupins roendo. Para outros, a noite é viável. Que não tenho pai nem mãe, meus menos... É a morma, mingau-de-coisa, com fogo-frio de idéia. Dela, esta noite, ouvi só dois suspiros, o cuchusmo. Mortemente. Malmudo me quer, me vem, psipassa... Quer é terra de cemitério. Um som surdoso. Izicre, o iziquizinho, besouro que sobe do cano dum buraco. Divulgo de bichos que vão ferrar o dente no canal. Uê, uai, a árvore sabe de cor suas folhas secas todas. O monjolo bate todos os pecados... — *Raspa, raspa, raspador...* Porco-do-mato, catete. Porco-do-ma-to, morre de doença. Tamanduá também morre de doença. Lobo. Tem horas em que até o medo da gente por si cansa, cavável. Uixe, ixinxe, esses são os que estão aprendendo o correr d'água do rego. (“Buriti”, *Corpo de baile*, 1956, v. 2, p. 694)

Para penetrar no inferno de Ezequiel e dar voz à escuridão, Guimarães Rosa força a linguagem ao máximo, inventando palavras que expressem o “descomposto das visões que seus ouvidos enxergam”. É nessa página que vemos o efeito devastador de uma escrita que mergulha nos abismos da indeterminação e da ambigüidade, buscando resgatar o mundo e o acerto entre as palavras e as coisas.

Ao contrário do que ocorre nos demais relatos de suas noites insones, aqui a linguagem de Ezequiel é obscura porque não se limita a captar e distinguir os sons, apropriando-se apenas dos significantes prontos, em claro mimetismo sonoro – como ocorre quando ele profere que “o vento úa” ou que o urutau, em seu vôo macio e silencioso (de “veludo”), grita “Í-ée... Í-ée... Ieu...”. Se Bizzarri pede socorro a Rosa para traduzir o que “não entendeu de todo” nessa passagem, é porque a linguagem icônica do Chefe não tem referente claramente explicitado: “o úú, o ùú”; “e òe e rõe, ucrú, de ío a úo”; “tiritim”; “avougo”; “ou oãooão, e psiuzinho”; “assim: tisque, tisque...”; “sururu”; “chuagem”; “quereréu... ompõe ompinho...”; “avoagem”; “cuchusmo”; “izicre, o iziquizinho”; “uixe, ixinxe”.

A longa carta que Guimarães Rosa envia em resposta a Bizzarri contém a explicação, ou antes, o convite para especularem juntos sobre os sentidos possíveis de cada uma das inusitadas onomatopéias por ele criadas para dar voz ao delírio do Chefe. É o que ocorre, por exemplo, quando Rosa indaga se “*avougo*”, um dos “desabafos súbitos” de Ezequiel, não teria “a ver com ave, com agouro, com regougo?”; e se “*cuchusmo*” não seria a junção de “cochicho + chusma?”, ou “um coro de cochichos, uma multidão estranha a sussurrar? Coisa entre cochicho, suspiro e soluço”.¹²

¹² Cf. “Carta de Guimarães Rosa a Bizzarri”, Rio de Janeiro, 10/XII/63. Eis outras “explicações” de Rosa: “*ou oãooão, e psiuzinho*. (Onomatopéias: de eco; de chamar alguém, assoviadinamente.); “*só o sururo...* = (Onom. Do vento que mata, entrecortado de silêncios, mas suavemente, não violento como o úuu ou o avuve.); “*e òe e rõe, ucrú, de ío a úo*”, onde “*òe*” se refere às “unhas e bico da coruja”, “*rõe*” também (“de roer”); “*ucrú*” é o “rasgar (cruel) da carne (crua) da vítima”, “*ío*” corresponde aos “gemidos-guinchos da vítima”, e “*úo*”, ao “rumor geral, dos dois, a coruja batendo e a vítima se debatendo”.

Mas não são apenas as onomatopéias que impedem a tradução da página 694. Com a idéia presa na môrma, apavorado com a figura diabólica que emerge incontrolável, a enunciação do Chefe é incompreensível porque transborda para muito além do dado bruto, “obrigando o significante a entrar em uma verdadeira cadeia simbólica, ao lhe conceder significados alheios ao que diz, de imediato, o corpo significante”, como observou Costa Lima (1974, p. 171).

Para socorrer Bizzarri, Guimarães Rosa se aventura na “perigosa” tarefa de decifrar a linguagem tortuosa do Chefe, sondando suas “anfractuosidades infra-lógicas, hiper-sensoriais”. O autor procura resgatar, na medida do possível, as associações simbólicas que conformam o delírio de seu personagem, para “tentar traduzi-lo” numa “linguagem lógico-reflexiva”:

1) “O úù, o ùú, enchemenche, aventesmas...”

úù, o ùú = onomatopéias

enchemenche = (enche-m (e) - enche?

enche-m (exe) ?) é algo que o Chefe

quer mas não consegue *traduzir*

dos hiper-rumores da Noite.

aventesmas = (avantesmas) fantasmas

Tentativa de tradução para a linguagem lógico-reflexiva: – Esses (sons de) húùh-úhhú, de imenso mexer-se-e-encher-se-me... são ossos-sons, de extintos fantasmas...

(Perdoe-me, carreguei na mão. Mas é que é perigoso tentar sondar essas “anfractuosidades infra-lógicas, hiper-sensoriais, elas contagiam-nos, e “estou com a cachorra”, a invenção é um demônio sempre presente...)

2) “O vento úa, morrentemente, avuve, é uma oada – ele igreja as árvores.”

[...] igreja = Para o Chefe, o que dá mais idéia de respeito sério e pânico, de suspensão cósmica, coitado; de misterioso silêncio e grave ambiente (Cf. *sacer* = na sua ambigüidade ou ambivalência de ao mesmo tempo “venerável” e “excrável”) é uma igreja. Daí, o verbo igreja.

Trad.: O ventovento hhh-úiva, feito para morrer morrendo, venta-vôa-úiva, e – de só o fim-de-pancada, pára, então dentro de silêncio as árvores todas estão dentro de igreja...

(“Carta de Guimarães Rosa a Bizzarri”, Rio de Janeiro, 10/XII/63)

Ainda que descortinem caminhos, as muitas indagações presentes nas “traduções” sugeridas por Rosa na verdade propõem novos problemas para Bizzarri enfrentar. Brincando com o “intradizível”, e com o demônio da invenção à solta, a resposta de Rosa contém um recado inequívoco: Bizzarri precisa renunciar ao graal do sentido original, que nem o próprio escritor domina, para que a tradução – alguma tradução – seja possível. Mesmo tendo o privilégio de se comunicar com o autor, a tarefa de Bizzarri continua em aberto, e cabe a ele somente descobrir como fazer o que deve e pode fazer para que a tradução ressoe a música que ecoa do original.

Em sua carta sobre a página diabólica de “Buriti”, Bizzarri pede ajuda a Rosa para “pegar a môrma”, traçando um paralelo entre o trabalho de tradução e a tarefa que o Chefe se impõe. Ao descrever seu personagem como “tradutor” da linguagem da noite, a resposta do escritor retoma a comparação sugerida: o Chefe “quer” mas “não consegue traduzir” os “hiper-rumores”, da mesma forma que Bizzarri, paralisado diante da noite no mato, sem conseguir “captar a sinfonia inteira”. Sem dúvida, os paralelos não se esgotam aí, pois esta luta ferrenha para apreender algo que resiste também poderia incluir o próprio escritor, que vive a experiência terrível da escrita.¹³

Mas a môrma que assombra Bizzarri, Ezequiel e Rosa seria, de fato, a mesma? Do ponto de vista do problema do sentido, a resposta demanda alguma cautela, pois se o escritor parte em busca de alguma coisa que está fora do domínio da linguagem, nada, e deseja dizer algo com sua escrita, a tarefa do tradutor não estaria restrita ao campo da relação entre as línguas?¹⁴

Guimarães Rosa e Ezequiel mergulham fundo na floresta interna da língua, e conhecem, cada um a seu modo, os descaminhos do Inferno. Bizzarri, como o mais atento dos leitores, está postado lá fora, diante da floresta. Caçando Virgílio para poder entrar?

Mas isso já é assunto para outra prosa.

Kati ena.

Abstract

The starting point of this essay is the dialogue between João Guimarães Rosa and Edoardo Bizzarri, the Italian translator of **Corpo de baile**, concerning a single “untranslatable” page of this immense book of novels. We will see that that page contains the words of a “madman”, Chefe Ezequiel, who distinguishes and listens to things that are incomprehensible to everybody else: the language of the night. Possessing a very keen perception, he speaks a strange language, full of enigmatic contents, frequently assigning different names to objects and new meanings to names, or simply creating names motivated by unusual synaesthesias. This obscure language, which plays with the thin and arbitrary line that distinguishes the things of the world, is that which defies translation in the novel “Buriti”.

Key words: Translation; Madness; Naming; Ambiguity, Third bank of the river.

¹³ Rosa chegou a dizer que **Grande sertão: veredas** “é um livro terrível: não é à toa que o Diabo é seu personagem” (“Carta de Guimarães Rosa a Harriet de Onís”, 23/4/1959).

¹⁴ Ver Paul de Man (1989, p. 101-135).

Referências

- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Tradução Barão da Vila da Barra. São Paulo: Cultura, 1942.
- ALIGHIERI, Dante. **O inferno**. Tradução Domingos Ennes. São Paulo: Cia Brasil, 1947.
- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Tradução anotada de J. P. Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Jackson, 1956. v. 1.
- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. 5. ed. Tradução, introdução e notas de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. v. 1.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. Preliminar. **Civilização e cultura**. Pesquisas e notas de etnografia geral. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. v. 1, p. XIV [sobre a expressão maori “kati ena”, muito apreciada por Marcel Mauss].
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica [1962]. **Metalinguagem & outras metas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31-48.
- COSTA LIMA, Luiz. O buriti entre os homens ou o exílio da utopia [1972]. **A metamorfose do silêncio**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974. p. 129-179.
- DE MAN, Paul. Conclusões: “A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin. **A resistência à teoria**. Tradução Tereza Perez. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 101-135.
- GELL, Alfred. The language of the forest: landscape and phonological iconism in Umeda. In: HIRSH, E.; O’HANLON, M. (Ed.). **The anthropology of landscape**. Perspectives on place and space. Oxford: Oxford University Press, 1995. p. 232-253.
- GUIMARÃES ROSA, João. **Corpo de baile**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 2v.
- GUIMARÃES ROSA, João. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- GUIMARÃES ROSA, João. Dão-lalalão; Buriti. **Noites do sertão (do Corpo de baile)**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
- GUIMARÃES ROSA, João. Carta a Harriet de Onís (23/4/1959). **Folha de S. Paulo**, 30/6/1996. p. 6.
- GUIMARÃES ROSA, João; BIZZARRI, Edoardo. **J. Guimarães Rosa**. Correspondência com o tradutor italiano [1962-1967]. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1972. 164p.
- GUIMARÃES ROSA, João. **João Guimarães Rosa**. Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz/Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981. 147p.
- GUIMARÃES ROSA, João. **João Guimarães Rosa**. Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. 3. ed. Belo Horizonte: UFMG/Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- HANSEN, João Adolfo. **O O. A ficção da literatura em Grande sertão: veredas**. São Paulo: Hedra, 2000.
- HANSEN, João Adolfo. *Grande sertão*, de Rosa. Entrevista concedida a Marília Librandi Rocha. **O Estado de São Paulo**, 7/5/2000(a), Caderno 2.

KOHN, Eduardo. **Natural engagements and ecological aesthetics among the Ávila Runa of Amazonian Ecuador**. 2002. Tese (Doutorado) – University of Wisconsin, Madison, 2002.

MACHADO, Ana Maria. Sortilégios do nome. **Recado do nome**: leitura de Guimarães Rosa à luz de seus personagens. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 81-114.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: Edusp, 2001.

MOTTA, Leda Tenório da. As margens do sentido em Guimarães Rosa. **Catedral em obras**. Ensaios de literatura. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 127-141.

NESTROVSKI, Arthur. Ironia e modernidade. **Ironias da modernidade**. São Paulo: Ática, 1996. p. 7-21.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Para trás da serra do mim. **Scripta**, v. 5, n. 10, Edição especial do 2. Seminário Internacional Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2. sem. 2002. p. 210-217.

RÓNAI, Paulo. **Escola de tradutores**. 6. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.