
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O DIABO VISITA A TRADUÇÃO – DIÁLOGOS DE GUIMARÃES ROSA E SEU TRADUTOR EM TORNO DA AUTORIA

Mônica Gama¹ (UFOP)

RESUMO: A correspondência trocada por Guimarães Rosa e seus tradutores revela a construção de uma parceria em busca das melhores estratégias de transposição da ficção rosiana para outras línguas. A carta nesses casos configurou-se como um espaço discursivo habitado apenas pela literatura, apostando-se no diálogo para explicar e encorajar o tradutor. Elabora-se uma dinâmica em que a obra é retomada, observada novamente pelo autor a fim de encontrar redes de enunciação entre línguas e linguagens, experiência que resulta inclusive em novas estratégias ficcionais das narrativas rosianas da década de 1960. É o que vemos na proliferação de paratextos em *Tutaméia – Terceiras Estórias*, tais como o glossário. A parceria entre autor e tradutor ocorre em função não da repetição, mas da liberdade criativa que deveria guiar o trabalho de recriação da tradução.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa; cartas; tradução; paratextos.

THE DEVIL VISITS TRANSLATION – DIALOGUES OF GUIMARÃES ROSA AND HIS TRANSLATOR SURROUNDING AUTHORSHIP

ABSTRACT: The exchange of correspondence between Guimarães Rosa and his translators illuminates the collaborative effort aimed at devising optimal strategies for transposing Rosian fiction into other languages. Within these letters, literature becomes the sole inhabitant of a discursive space, wherein dialogue serves as the primary tool for elucidating and motivating the translator. This dynamic engenders a process wherein the work is revisited and reexamined by the author, facilitating the identification of points of articulation between languages and modes of expression. Such an experience yields novel fictional strategies within Rosian narratives of the 1960s, exemplified by the proliferation of paratexts in **Tutaméia – Terceiras Estórias**, including the inclusion of a glossary. The partnership between author and translator does not aim for mere replication, but rather seeks to foster creative liberty, which should underpin the translator's interpretative and recreative efforts. This collaborative endeavor thus becomes a platform for innovation and adaptation, enriching the translated texts with new layers of meaning and resonance.

KEYWORDS: Guimarães Rosa; letters; translation; paratexts.

Recebido em 15 de novembro de 2023. Aprovado em 26 de março de 2024.

¹ monica.gama@ufop.edu.br - <https://orcid.org/0000-0002-4328-9890>



Apenas uma pequena parte da correspondência do escritor mineiro João Guimarães Rosa foi publicada. Temos mais de mil cartas presentes no acervo do escritor no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) e muitas outras distribuídas no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa e do Museu Casa Guimarães Rosa. Além de pequenos conjuntos com alguns correspondentes, foram as publicações das cartas trocadas com os tradutores para a língua italiana, Edoardo Bizzarri (Rosa 2003 [1981]), e para a língua alemã, Curt Meyer-Clason (Rosa 2003a) que criaram um fato editorial incomum em nosso campo literário. Ainda que essa comunicação esteja em um tipo de escrita de si sugestiva quanto ao que o leitor possa conhecer da intimidade do autor ou ter acesso a algum tipo de discurso confessional, esses conjuntos focalizam os procedimentos de criação.

O desafio diante da carta é não tomar o discurso epistolar (ou outras enunciações tipicamente tomadas como confessionais, como a entrevista) como índice de verdade e confissão autoral. O ato epistolar, diálogo com um ausente para aproximá-lo ou distanciá-lo (Kaufmann 1990), participa de um jogo de temporalidades (presente da escrita, espera, antecipação do retorno, futuro da leitura) que permite ao sujeito criar mecanismos de representação singulares. Adaptada ao destinatário e ao assunto, a correspondência de um escritor, “ao se tornar o espaço de exposição da experiência literária, abre-se para a colaboração de um interlocutor, alçado, muitas vezes, ao lugar de *alter ego*” (Moraes 2007: 73).

Assim, há na carta uma perspectiva autorreflexiva que se configura por meio de um protocolo de comunicação orientado para o outro. É o que aponta Brigitte Diaz ao sintetizar que “a carta opera uma epifania de si que se realiza pela mediação do outro”, pois o destinatário não é apenas o que desencadeia a escrita, é o “olhar revelador que dá profundidade de campo à imagem que o epistológrafo desenha dele mesmo” e é usado, por vezes, como “um álibi para falar de si e para si” (Diaz 2008).

Em carta para Curt Meyer-Clason, seu tradutor alemão, Guimarães Rosa recomendava que era preferível o obscuro ao óbvio para que a tradução ao pé da letra não resultasse em expressões sem a pluralidade de sentidos que procurava. Para convencer Curt Meyer-Clason, o escritor aproxima o trabalho do tradutor ao seu de autor: “Sei que o Amigo, agora, vai reler tudo, frase por frase, como eu faço. Comparar com o original; comparar com o Bizzarri. Meditar cada frase. Cortar todo lugar comum, impiedosamente. [...] A gente não pode ceder, nem um minuto, à inércia” (Rosa 2003b: 237). Depois de exemplificar um modo de traduzir uma frase, o autor mineiro conclui que uma das formas seria inadequada: “É anti-Guimarães Rosa, contra a ‘maneira’ e ‘essência’ do autor”; e, ao dar outra opção, conclui: “aqui, restituídos, está Guimarães Rosa, está Soropita também, seu filho” (Rosa 2003b: 237-38).

Essa carta é de 1965, ano em que o escritor pode chamar-se tranquilamente de autor: sucesso de vendas, amplamente reconhecido pela crítica, por outros escritores e em processo de tradução para diversas línguas. Guimarães Rosa se expõe como um tipo singular de escritor, com uma autopercepção de criação que pode ser compartilhada com o tradutor e cuja assinatura deve ser zelada.

No entanto, se Guimarães Rosa narrou seu modo de composição a fim de partilhar a autoria (a capacidade de criação) com o tradutor, o que seria essa unidade identificável chamada Guimarães Rosa? Refere-se apenas ao estilo? Essa assinatura refere-se, simultaneamente, a um modo de produzir e a um modo de ler – o que nos leva a apreender a complexidade em torno da definição, do funcionamento e da figuração do autor na obra.

PARCERIA EPISTOLAR

Guimarães Rosa guardou cópias das cartas que escreveu para os tradutores. Como sabemos, a carta é um tipo de escrita que se oferece como um presente ao outro: a mensagem incita uma resposta e demanda um tempo de espera. Guardar a cópia de uma carta é não entregar totalmente o presente. É preciso analisar, contudo, o que estava em jogo nessa correspondência: aproveitando-se do espírito colaborativo do escritor, os tradutores passam a lhe enviar listas de dúvidas que eram preenchidas por ele e, caso a carta se perdesse, seria imenso o esforço do autor para o novo preenchimento desses questionários. É uma dinâmica de trabalho em torno da organização de uma série de informações para guiar o tradutor em suas escolhas.

Assim, ainda que encontremos textos marcados por afetividade notável, nessas cartas aos tradutores o autor assume um compromisso de comentário e explicação que parece, por vezes, extenuante. A cópia rompe, então, com uma das “ideologias epistolares” (ser espontâneo, não fazer rascunho, ser sincero, entre outras), mas, no interior dessa dinâmica de labor, capricho e dedicação, vemos a construção de uma relação de cooperação e afeto entre autor e tradutores. Guimarães Rosa reitera, nessas cartas, os comentários sobre sua obra, explicando e indicando leituras de textos de críticos, além do elogio do tradutor, na tentativa de convencê-lo de sua capacidade de trabalho.

Essa relação de afeto na correspondência com os tradutores está fundada nesse diálogo entre leitores tomados por uma paixão de leitura e engajados em encontrar a melhor forma de divulgação do texto rosiano. Bizzarri, por exemplo, tem uma relação quase que unicamente epistolar com Guimarães Rosa, pois se viram apenas uma vez durante uma premiação em 1957. Dois anos depois, traduz um conto de *Sagarana* (1946), “Duelo”, e é muito elogiado em carta pelo autor. Satisfeito com os trabalhos com autores célebres que fez e diante das dificuldades que vinha enfrentando, o tradutor pretendia se aposentar. Em carta de 1962, : “Traduzir é praticar um exercício de estilo, uma pesquisa de interpretação; é, afinal, um ato de amor, pois trata-se de se transferir por inteiro numa outra personalidade”; ao fim da carta, porém, aceita o pedido de Guimarães Rosa para que continue a traduzi-lo.

Guimarães Rosa evidencia para Bizzarri que não quer a responsabilidade da leitura total da tradução, avisando-o que como tradutor acerta mais quando é criativo e quando não tenta transpor. O autor exerce, porém, o controle. Vemos nessa correspondência a construção da relação de trabalho e de criação em parceria, urdida em

parte pelos elogios do escritor em processo de convencimento sobre capacidade do italiano para a tradução. Trata-se de um verdadeiro arquivo da criação, com a explicitação do processo criativo e a explicitação sobre suas referências, suas leituras, e sua percepção sobre usos e costumes:

Aqui vem a segunda, com prazer. O retardo foi porque andei não passando muito bem, na semana passada; a hipertensão arterial, lábil, faz destas coisas. Vá mandando, sem cerimônia, certo de que toda dúvida é fecunda. E de que, nós dois, juntos, seremos fortíssimos, invencíveis. Você não é apenas um tradutor. Somos “sócios”, isto sim, e a invenção e a criação devem ser constantes. Com Você, não tenho medo de nada!

Também, sempre que tiver um rol de perguntas, pode mandar, sem precisar de esperar minha resposta ao anterior. Porque, às vezes, no meio de minha falta-de-tempo, ocorrem benfazejos hiatos, ou mesmo momentos em que cresce o apetite de responder, prurido didático, e consigo enfrentar então, de uma vez, qualquer “monte de mato”. Estou, mesmo, gostando, deste jogo. (É benéfico, contribuindo para um pouco de humildade. Pois, agora é que vejo como certos leitores têm razão de irritar-se contra mim e inventivar-me...). Mande, pilhas, cartapacci. Obrigado. (Rosa 2003a: 52-53)

O escritor valoriza a dúvida e a invenção, praticando nessa troca de cartas um exercício de humildade e um divertido jogo. Nas cartas seguintes, percebe-se que os correspondentes usam a escrita epistolar para a criação de um espaço discursivo habitado apenas pela literatura. Nesse jogo, assuntos cotidianos ou sensíveis, como o golpe civil-militar de 1964 no Brasil, não têm espaço no diálogo entre escritor e tradutor. O que faz a ponte entre o mundo exterior e o universo autônomo da literatura é seu corpo doente (e não apenas cansado), fazendo ainda menção à falta de tempo e aos papéis que se acumulam em sua mesa. São apenas esses indícios que permitem saber que quem assina a carta é também um corpo, é alguém que vive para além da literatura.

Vemos na relação epistolar como o autor confere ao tradutor o papel de parceiro na autoria ao pedir invenção e criação constantes. Há na dinâmica um saldo para o escritor – visitar sua obra, em exercício de humildade, percebendo o motivo da avaliação de que se trata de um autor difícil. Não se trata, com isso, de um escritor que facilitará as narrativas no livro que escreve a seguir.

Veja-se, por exemplo, o comentário que Guimarães Rosa faz sobre o aspecto tipográfico e a abundância de sinais gráficos da obra. Se *Grande Sertão: Veredas* inicia-se com um travessão e é finalizado com uma *leminiscata* (uma fala sem fim, portanto), *Primeiras Estórias* tem seu índice ilustrado como grande traço visual diferenciado e *Tutameia – Terceiras Estórias* multiplica o uso de sinais gráficos, variação de fontes e ilustrações. Essa variação gráfica aparece na carta para o tradutor. O autor evidencia o prazer pelo ornato gráfico no processo de criação e indica ao tradutor a incorporação de forma inventiva:

talvez Você passasse a apreciar mais sua tradução se lhe aplicasse alguns “ornatos” gráficos. Por exemplo: pôr CANZONE DI FESTA assim em versais ou versaletes; pôr, alternadamente, as alcunhas em grifo e em normal (entrariam em grifo *Ciccio Strazia-Violino... Ciccio del Nord ...Ciccio della Rita*) e idem para as designações de lugar; ...*frazione del-l’Alzaia... Valle dell’Alzaia*). (Rosa 2003a: 139)

O texto e sua forma de apresentação gráfica são pensados não só na relação com o leitor, mas com o próprio autor-tradutor, que pode intervir, criando junto com o autor. Mas nem só de orientação e respostas sustenta-se a troca epistolar de Guimarães Rosa e Bizzarri, pois o autor admite não saber o significado de alguns elementos que usou. É o que ocorre com a palavra “Xexe”, sobre a qual pode apenas dizer que acredita ser onomatopaica, relativa a algo “afetivo e carinhoso” (Rosa 2003a: 53), mas não tem certeza, porém, já que apenas a ouviu no sertão. Ainda assim, o autor explica o que acredita significar tal expressão, sugerindo inclusive uma palavra em italiano, *snelleto* (magro), ao tradutor.

Em pesquisa sobre o processo de criação de Guimarães Rosa (Autor 2008), mostramos como o autor compunha suas narrativas a partir da busca, em seus manuscritos, de elementos literários que ele recolhia ou elaborava anteriormente e que ficavam em estado de espera para que fossem acolhidos em algum enredo. Nas cartas aos tradutores, o escritor reestabelece essa estética das listas, mas agora retirando os elementos das narrativas para explicá-los.

Essa releitura da obra com a interlocução dos tradutores impacta no modo de produção do autor? Empenhar-se nesse diálogo voltado à compreensão da obra deixa marcas no autor tais como a diminuição das narrativas em *Primeiras Estórias* (Rosa 1962) e *Tutameia* (Rosa 1967), mas vemos outros impactos importantes.

Nesse sentido, nota-se que a reconfiguração da edição de *Corpo de Baile* em três volumes nasce também da experiência da tradução e de edições no exterior. Avaliando que mesmo no Brasil as edições sofreram com o gigantismo em dois volumes e com a edição pouco convidativa graficamente em um volume, vendeu a ideia de tripartição para as editoras francesa e portuguesa, mantendo o livro em sua unidade ao sustentar o título *Corpo de Baile* na capa, abaixo dos novos títulos – o que resultou em “três livros distintos e um só verdadeiro” (Rosa 2003a: 120). Após noticiar essa decisão para as edições a serem feitas partir de então, o autor questiona-se sobre a preferência do leitor italiano acerca do tamanho do livro “não tenho ideia de como eles vão preferir lançar o livro, etc. nem sei se na Itália preferem editorialmente livros grossos (Alemanha) ou finos (França); e, mesmo isso, varia com a época ou fase, e, naturalmente com o conteúdo e o apreço do livro” (Rosa 2003a: 140). No Brasil, as edições que sofriam de gigantismo concorriam ainda com a leitura de *Grande Sertão: Veredas* (1956), lançado poucos meses depois do conjunto de novelas; por isso, facilitar a circulação ao dividir a obra em três volumes também foi a solução para a edição brasileira.

Bizzarri decide manter a obra em volume único para ser fiel ao contrato com a editora italiana e é notável a carta que envia a Guimarães Rosa cerca de um mês antes do lançamento de sua tradução com a desconfiança quanto à decisão de dividir *Corpo de Baile*:

Miguilim e Manuelzão chegaram aqui, de braço dado, bem apertados no encaixe miúdo, franzino. Me deixaram perplexo. Quase que não os reconhecia, em tamanho tão pouco sertão, tão pouco Guimarães Rosa. Deus queira que o editor esteja certo e a saída era enorme. Afinal, como dizia Maquiavel, “*l’effetto scusa il fato*”. Para a quarta edição, porém, vou sugerir um volume único, bem grande: tipos grandes, grandes margens brancas, preço grande. Pois o livro é grande, o sertão é grande, Guimarães Rosa é grande.

Assim – grande e caro –, em único volume, me escrevem que vai sair, ainda neste mês, *Corpo de Baile* na Itália. (Rosa 2003a: 162)

Se o “efeito esconde o fato”, cada decisão editorial precisa ser pensada para revelar a magnitude do projeto, equalizando livro, sertão e autor. Notável como aqui é o tradutor a identificar algo que não revela o autor – “tão pouco Guimarães Rosa” – e o faz em mensagem para o próprio autor.

Outro debate travado é o da necessidade ou não de um glossário. Esse paratexto foi assunto recorrente nas traduções da obra rosiana e é importante dizer que até mesmo no Brasil o recurso fora muito usado para os romances do regionalismo de 1930. Bizzarri questiona-se sobre a necessidade de inclusão de um glossário, mas admite que a tarefa seria hercúlea, já que só de palavras intraduzíveis (muitas de ordem botânica), recolheu mais de 350 fichas. O próprio tradutor avalia que um glossário “tão graúdo, numa obra de ficção” seria “pouco viável, talvez até inconveniente”; propõe, então, uma listagem reduzida “a algumas palavras temáticas, que exigem ampla explicação” (Rosa 2003a: 137). Em resposta, Guimarães Rosa concorda que uma listagem enorme “sufocaria tudo” e aceita a versão reduzida.

A troca epistolar vai se organizando em torno das listagens de dúvidas do tradutor.

Coragem! Quarto e quinto rol de “dúvidas” (e as outras? as despercebidas, as desinterpretadas, os enganos? Deus nos acuda, nem quero pensar) vão de uma vez, num arranco, confiando no seu entusiasmo e embalo didático. Gosto que não desgoste do jogo; pois suas elucidações têm, para mim, grande valor de orientação poética, ainda mais do que lexical.

[...] O glossário se está tornando verdadeiro monte-de-mato. Que fazer? Estou soropitando. Diabos dos problemas. Vou deixar tudo para depois de terminada a tradução bruta, na hora da revisão final e limpeza.

Até breve: os vaqueiros do Urubúquaquá estão me esperando, gente brava e complicada. Um abraço, E. B. (Rosa 2003a: 58-59)

A reflexão sobre o glossário, assim como a própria dinâmica de respostas aos tradutores em forma de questionários, tem espaço no último livro do escritor, *Tutaméia*

– *Terceiras Estórias* (1967), quando o autor inclui um glossário em um conto-prefácio, inclusive com algumas palavras que nem foram utilizadas no texto. Algumas dessas palavras elencadas parecem-nos tão banais que não imagináramos vê-las numa lista de explicações, afinal, por que listar aí “omoplata”? Encontramos também palavras conhecidas com significado diferente do real (“discrição: liberdade ampla de uso; talento”); significados verdadeiros para palavras grafadas diferentemente da língua padrão (sossobrar, em vez de soçobrar); e, por fim, palavras inexistentes com significados inventados (“*Yayarts*: autor inidentificado, talvez corruptela de oitiva. Não é anagrama. (Pron. *íaiarts*.) Decerto não existe”); o nome do livro está nessa listagem: “*Tutaméia*: nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea omnia*” (Rosa 1967: 165).

O glossário, assim, define sem definir, sendo paradoxal em sua presença – mesmo o título da coletânea de contos é “ossos de borboleta” e “tudo o que é meu” (*mea omnia*). Quem é o leitor do glossário? O que desconhece palavras comuns ao português cotidianamente falado? O que é afeito aos jogos de palavras e mistérios de composição? O que precisa de explicação sobre usos específicos e sutis da língua portuguesa? Os leitores de *Tutaméia* de repente são os leitores-tradutores, que recebem explicações e orientações poéticas para usos e desusos da língua.

Ao conviver com as dúvidas dos tradutores, Guimarães Rosa depara-se com as dificuldades dos leitores:

vejo que coisa terrível deve ser traduzir o livro! Tanto sertão, tanta diabrura, tanto engurgitamento. Tinha-me esquecido do texto. O que deve aumentar a dor de cabeça do tradutor, é que: o concreto, é exótico e mal conhecido; e, o resto, que devia ser brando e compensador, são vaguezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos. Deus te defenda. (Rosa 2003a: 37-38)

Entre o exótico e a metafísica ou o poético, o escritor aposta em um trabalho livre e criativo – “espero que o que V. vai fazer seja mais uma colaboração que uma simples tradução” (Rosa 2003a: 38). Muito desse espírito de colaboração é explicado quando o autor afirma que ele mesmo é uma espécie de tradutor, pois recebe, “de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no ‘plano das ideias’, dos arquétipos”, sem saber se acerta ou erra nessa tradução – assim, o tradutor poderia acertar, “restabelecendo a verdade do ‘original ideal’, que eu desvirtuara” (Rosa 2003a: 99).

No âmbito privado, o escritor se debatia com a demanda documental, o que se revela em sua correspondência antes do lançamento de *Sagarana* (1946). Em carta enviada ao pai em novembro de 1945, Guimarães Rosa expõe sua busca de documentação:

Agora, o mais importante: penso poder ir aí, em começo de dezembro próximo. [...] preciso de aproveitar a oportunidade para penetrar de novo naquele interior

nosso conhecido, retomando contacto com a terra e a gente, reavivando lembranças, reabastecendo-me de elementos, enfim, para outros livros, que tenho em preparo.

Creio que será uma excursão interessante e proveitosa, que irei fazer de cadernos abertos e lápis em punho, para anotar tudo o que possa valer, como fornecimento de cor local, pitoresco e exatidão documental, que são coisas muito importantes na literatura moderna. (Vilma Rosa 1983: 186-87)

A imagem do autor munido de cadernetas e lápis no lombo dos cavalos é confirmada pela carta. Em 1964, em carta ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri, a postura epistolar de Guimarães Rosa é diferente: “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” (Rosa 2003a: 123). Na mesma carta, chama o pitoresco sertanejo de camuflagem e proteção para o transcendente. Esse procedimento é o que permite a conclusão de que “a realidade sertaneja é transfigurada pela imaginação apaixonada de Guimarães Rosa, mas nunca deturpada por ela” (Leonel 1985: 122).

Esse é um redirecionamento constante que o autor faz – ao ver-se lido pelo prisma da dificuldade léxico-documental, reorienta o tradutor para o abstrato (“andemos antes para o reino do transcendente, do poético, do vago” (Rosa 2003a: 113)). Uma das decisões difíceis para o tradutor é o *Coco de festa* de Chico Barbós, usado como epígrafe. Bizzarri, diante da dificuldade, sugere até retirar o texto, sem perceber o quanto as escolhas de epígrafes são importantes para Guimarães Rosa. O autor insiste

Quanto ao famoso *Coco*, acho que V. tem todo direito de xingar-me. [...] decidi voltar a colocar o *Coco* como epígrafe geral do livro. E 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 de palpiteiros) e a quase totalidade dos críticos literários uma ideia totalmente errada da natureza poética das estórias. (Rosa 2003a: 126-27)

O conjunto de paratextos é defendido pelo autor – ainda que a decisão sobre a divisão ou não de *Corpo de Baile* não estivesse de todo tranquila para ele – como forma de garantia de proteção e orientação de leitura, mantendo, assim, o equilíbrio entre o saber popular e filosófico.

A ELEIÇÃO DE UM AUTOR: A PASSAGEM DE REMETENTE A AUTOR CITADO

O gosto pelas epígrafes na literatura rosiana é algo notável, sendo um paratexto presente de forma abundante desde seu primeiro livro. Fruto da seleção de uma passagem significativa de outro texto, a construção de sentido de uma epígrafe funda-se

no reconhecimento do texto de onde foi retirada, do estilo do autor que a assina, na identificação de uma síntese ou comentário de algum aspecto lido depois.

Trata-se, evidentemente, de uma citação, o que, enquanto procedimento, produz-se pelo ato seletivo, sendo, portanto, uma operação de leitura e de cópia, que também repercute no autor: “trabalho a citação como uma matéria que me habita. E, me ocupando, ela me trabalha”; por isso conclui que as citações provocam e colocam em jogo uma energia: “a citação trabalha o texto, o texto trabalha a citação” (Compagnon 1979: 36-37). Esse trabalho mútuo provém do desejo de reprodução de uma paixão de leitura para “encontrar a instantânea fulgurância da solicitação, pois é a leitura, solicitante e excitada, que produz a citação. A citação repete, ela faz permanecer a leitura na escritura” (Compagnon 1979: 27).

A função primeira da epígrafe é a de induzir a representação discursiva, mas o uso rosiano acaba por desestabilizá-la por não assegurar a autoria quando faz citações assinadas por autores reconhecíveis ou inventados, por exemplo, Sêneca, Quiabos, O domador de baleias, este último retirado de uma das listas de títulos colecionada pelo autor. Diante dessa prática, o leitor é levado a refletir sobre o modo de seleção e as implicações sobre a citação de outras vozes nas narrativas.

As assinaturas de tais citações, colocadas em um lugar discursivo privilegiado (em diálogo com os textos que as abrigam), inscrevem Guimarães Rosa como um autor que se posiciona ao lado dessas outras vozes. Seu nome passa a significar também aquele que manipula uma tradição literária e filosófica que abarca Plotino, Ruysbroeck, Chico Barbós, Schopenhauer, Quiabos, Sêneca, textos da tradição oral, entre outros. Ao citar, o autor traz para seu livro outras assinaturas e nomes (inventados ou não) que demarcam o espaço discursivo de um autor e divulgam uma paixão de leitura que deve ser dividida com outros leitores.

O gosto de Guimarães Rosa por citar e epigrafar recebe uma feição especial em uma carta ao tradutor italiano e mostra outro aspecto do modo como ele se relacionava com a autoria alheia mesmo na discursividade íntima.

Em certa ocasião, ele mostra-se muito apreensivo com as dificuldades de tradução de “Buriti” (que “derrotou” todos os seus “brios de tradutor”), e encerra uma de suas cartas pedindo ajuda para a transposição do texto para “transmiti-la aos degenerados descendentes do pai Dante” (Rosa 2003a: 97).

Se o encerramento da carta de Bizzarri tem sua comicidade, a resposta de Guimarães Rosa parece a de alguém que foi desafiado a fazer algo mais intenso que seu interlocutor. É o que acontece em dezembro de 1963, quando elabora um texto singular, pois a carta inicia-se com três epígrafes, duas de Dante e uma do próprio tradutor:

Rio, 10.XII.63

Meu caro Bizzarri,

“Io non posso ritrar di tutti a pieno,
peró che sí mi coccia il lungo tema,

che molte volte al fatto il dir vien meno.” (Inf. IV, 145-147)²

“Aquele trecho, para mim, é uma espécie de sinfonia da noite no mato, (com todas as espontâneas implicações do simbolismo emotivo que noite e selva acarretam, e a dimensão lírica fornecida pela peculiar perspectiva narrativa – a pessoa do Chefe Zequiel). (Bizzarri, Carta de 30.IX.63)

“Papè Satàn, papè Satàn aleppe!” (Inf. VII, 1)³

Bizzarri pede ajuda na transposição de seu texto para os descendentes de Dante e seu interlocutor vai buscar nesse autor uma forma de resposta lúdica a sua demanda. As citações do florentino são significativas à medida que apontam para a incapacidade de Guimarães Rosa de falar sobre tudo o que o tradutor pede: ele não poderia relatar plenamente as motivações de tudo o que escreveu (“Io non posso ritrar di tutti a pieno”) e indica que talvez muita coisa nem tenha mesmo explicação (“Papè Satàn, papè Satàn aleppe!”, frase sem sentido, mas muito discutida pela crítica).

O trecho da carta anterior de Bizzarri é citado como epígrafe entre as duas passagens de Dante. A carta é alçada à condição de obra: mais que uma apreciação epistolar, trata-se do reconhecimento de que ali está acontecendo algo, há uma obra à parte sendo gestada por eles.

A localização das citações também foi pensada por Guimarães Rosa, já que existe um manuscrito que mostra o rascunho dessa carta com as epígrafes de Dante antes da citação do tradutor. Bizzarri percebe o sentido da ordenação: “gostei [...] de ver o diabo do Bizzarri crucificado e achatado entre os versos de Dante. Bem feito” (Rosa 2003a: 110).

Enquanto na correspondência com os tradutores o leitor espera ver um discurso sobre a literatura, Guimarães Rosa vive a literatura não apenas pelo que pode dela informar ou traduzir a seu interlocutor; a literatura aparece nessas cartas pelo tipo de cuidado com a linguagem, pela abertura que o escritor tem para continuar criando enquanto comenta. É o que ele mesmo admite nessa carta em que preparou três epígrafes: “(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...)” (Rosa 2003a: 104).

Ao alçar Bizzarri à condição de um autor que pode ser citado ao lado de Dante, Guimarães Rosa atenta para a dupla criação que está em jogo: o trabalho do tradutor deve ser criativo na transposição do texto, mas também o é ao elaborar formulações como a que foi citada, ainda que restrita à prática epistolar.

2 “Não posso retratar todos em pleno; / assim, quando me impele o tema ingente, / vezes o fato eu do relato alieno” (Alighieri 1998: 48).

3 Trata-se de uma fala de Pluto para a qual não há tradução, conforme nota o tradutor Italo Eugenio Mauro. (Alighieri 1998: 65)

Citar o tradutor foi um recurso lúdico e uma forma de o escritor valorizar a autoria que estava sendo criada em parceria com a sua própria autoria. Seu nome, João Guimarães Rosa, o nome de Dante e o de Bizzarri passam a dividir o mesmo espaço criativo instituído pela carta e, com a tradução efetivada, dividiriam também espaço com Plotino, Ruysbroeck, Chico Barbós, João Barandão, entre outros.

Essa permanência da leitura no processo de escrita carrega em si os efeitos de interpretação, já que nessa seleção focaliza-se para o leitor do texto que efetua citações a *paixão de leitura* de seu autor. A citação é “uma enunciação singular: uma enunciação de repetição ou a repetição de uma enunciação” (Compagnon 1979: 42). Na seleção que focaliza a citação ocorre um movimento de produção de diferenças no encontro em que um texto abarca o texto do outro em uma ação combinatória e de acolhimento. O texto que recebe a enunciação alheia tem seu sentido germinado por essa outra voz que fala simultaneamente a ele.

OBRAS CITADAS

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia – Inferno*. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

COMPAGNON, Antoine. *La Seconde Main*. Paris: Seuil, 1979.

DIAZ, Brigitte. Usages autobiographiques de la lettre au XIX^e siècle. L’Autobiographique hors l’autobiographie. *Elseneur*, Caen, n. 22, 2008. Tradução Lucia Ribeiro (inédita).

KAUFMANN, Vincent. *L’Équivoque Épistolaire*. Paris: Minuit, 1990.

LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa alquimista: processos de criação do texto*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

MORAES, Marco Antonio de. Ligações perigosas. Claudia Amigo Pino, org. *Criação em debate*. São Paulo: Humanitas, 2007. 65-76.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003a.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003b.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.