

**CONTRIBUIÇÃO AOS ESTUDOS DE UMA
POÉTICA ROSIANA DO SAGARANA**

*Inã Valéria RODRIGUES**

**TRADUÇÃO: CAMINHO QUE CONDUZ A UMA DISCUSSÃO
ESTÉTICA**

No Colóquio LINGUAGEM-LIBERTAÇÃO II, tive mos a oportunidade de descrever o acervo Guima rães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros da USP e relacionar algumas das possibilidades de trabalho que a correspondência de Guimarães Rosa com seus tradutores oferece (3, p. 77-86).

Como dissemos naquela ocasião, ao tornar-se assíduo colaborador de seus tradutores, tentan do esclarecer suas dúvidas, corrigindo provas e sugerindo alternativas de tradução em diver sos idiomas (que dominava em diferentes graus), Guimarães Rosa vivenciou uma experiência rara: a do autor que assume o papel de (co-)tradutor e procede a uma releitura de sua obra com vistas a elucidação de seus próprios mecanismos coleti vos.

* Aluna do Programa de Pós-Graduação

Obviamente, este "desvelamento" dos proces sos criativos por parte do autor não se faz de maneira totalmente proposital e consciente. Ne nhum autor está plenamente disposto a revelar todos os seus recursos e fornecer uma "receita" das suas criações. Mesmo porque estas, muitas ve zes, podem ter surgido de forma inconsciente. Co mo bem observou Jorge Luis Borges, "um esqueci mento estimulado pela vaidade, o temor de confes sar processos mentais que adivinhamos perigosa mente comuns, a tentativa de manter intacta e central uma reserva incalculável de sombra velam as tais escrituras diretas. A tradução, por ou tro lado, parece destinada a ilustrar a discus são estética." (1)

No caso específico de Guimarães Rosa e sua tradutora para o inglês, Mrs. Harriet de Onís, este processo de releitura da obra revelou-se, de início, até mesmo doloroso para o autor. Mas, vencida na primeira resistência "psicológica", o trabalho pareceu entusiasma-lo de forma sem pre crescente; e a tal ponto que, no afã de au xiliar a sua tradutora a identificar e elucidar os seus processos criativos, Guimarães Rosa che gou a escrever-lhe cartas de até sete págin as com centenas de explicações, a redigir glossã

rios, e até mesmo a fazer desenhos, acometido pelo que chamou de "cooperation fever" (*).

As quase trezentas e cinquenta cartas que constituem a correspondência do autor com seus tradutores fornecem, assim, extenso material para o conhecimento da elaboração da obra rosiana, além de representarem, do ponto de vista da Tradução, uma importante fonte para estudos tradutológicos.

Além disso, o processo de "desmontagem" e "recriação" a que a tradução submete a obra original parece imperceptivelmente conduzir a reflexões sobre a própria natureza do texto literário e da tradução. As reflexões de ordem estética contidas na correspondência de Guimarães Rosa com seus tradutores constituem-se num verdadeiro "comentário" do autor sobre a sua produção. A importância dessas reflexões reside, em grande parte, no fato de tratarem-se de comentários espontâneos, surgidos quase que inconscientemente, durante o processo tradutório, com o intuito único de auxiliar aos tradutores na compreensão e recriação da obra. Diferentes, portanto, dos depoimentos "conscientes" sobre sua criação, co

* Carta a Harriet de Onís de 20 de maio de 1964.

mo aqueles que o autor faria, digamos, num ensaio teórico ou numa entrevista sobre sua obra. Neste sentido, T.S. Eliot adverte-nos sobre a parcialidade com que os autores tendem a depor sobre a sua própria criação, comportando-se mais como advogados do que como juizes. O poeta, diz Eliot, está sempre tentando defender o tipo de poesia que está escrevendo, ou formular o tipo de poesia que gostaria de escrever. O que o poeta escreve sobre poesia, em suma, deveria ser avaliado em relação à poesia que ele escreve. (2, p. 26-38)

No caso específico de Guimarães Rosa, está claro que não se deve tomar suas reflexões no âmbito de uma "estética preconizada por Guimarães Rosa". Principalmente porque os comentários do autor com seus tradutores referem-se a uma obra específica e não têm a pretensão de generalizar uma experiência particular. O que o autor escreveu sobre o que considerava poético em *Sagarana* por exemplo, deve ser avaliado em relação a *Sagarana*, e não expressa necessariamente sua visão do poético em *Corpo de Baile* ou uma concepção do poético em geral. É inegável, por outro lado, o valor dessas reflexões para um trabalho que deseje traçar os contornos de uma poética ro

siana para esta ou aquela obra específica.

Para a presente comunicação, que pretende ser uma contribuição aos estudos de uma poética rosiana de *Sagarana*, através do levantamento e comentário de algumas dessas reflexões do autor, limitaremos o material de observação à correspondência do autor com sua tradutora para o inglês. (*)

A PROSA ROSIANA: "PROSA POÉTICA"

A grande dificuldade em se traduzir Guimarães Rosa para outro idioma parece ter sido resumida pelo próprio autor em um único parágrafo. Ao comentar com Harriet de Onís a tradução do conto "A Hora e Vez de Augusto Matraga" feita na Argentina, o autor afirmou:

* A correspondência de Guimarães e Harriet de Onís, num total de 129 documentos, é inédita, de propriedade do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, e faz parte do Acervo Guimarães Rosa, Arquivo, Série Correspondência, Sub-série Correspondência com Tradutores, sob nº de ref. CT2A,B,C e D.

"A tradução de J.G. Ghiano e Nestor Kraly é, de mo
do geral, razoável, nela reconheço o bem intencio
nado esforço. Receio, ademais, que o meu julgamento
se tenha feito excessivamente rigoroso, porquanto
tendo escrito os contos como quem escrevesse poe-
sia, fiquei exigindo deles, mesmo inconscientemen-
te, que os traduzissem como se se tratasse de poe-
mas." (Carta a Harriet de Onís de 22.fev.59 - grifo
nosso)

Este comentário, enviado em uma das primei
ras cartas do autor, deve ter soado como uma im
portante advertência para a tradutora, pois esta
belece uma distinção fundamental: os contos de
Sagarana, ainda que escritos em prosa, não se
tratavam de meras narrativas, onde apenas o en
redo importasse, bastando à tradutora reconsti
tuir em outra língua a mensagem, de forma que a
mesma correspondesse o mais aproximadamente pos
sível à mensagem original, mas sim de textos fun
damentalmente poéticos, vazados, portanto, numa
linguagem individualizada por qualidades estilís
ticas marcantes.

Quais seriam, porém, as características es
tilísticas que o autor teria "conscientemente"
buscado ao escrever os contos? O que, na opinião

de Guimarães Rosa, constitui o "poético" em sua prosa? Qual a sua concepção de "poesia", e quanto desta concepção nos revelou o autor na correspondência?

Em primeiro lugar, devemos levar em consideração que a linguagem rosiana é fruto de uma exploração das camadas arcaica, erudita e popular da língua portuguesa, que o autor dominava profundamente. Sua criação, atuando em vários níveis da língua (lexical, sintático, sonoro), renova e revoluciona, revivendo arcaísmos, assimilando termos estrangeiros, utilizando termos eruditos e técnicos, empregando brasileirismos e criando termos novos a partir, principalmente, do falar sertanejo.

Ao comentar a tradução do "Duelo", o autor definiu assim sua linguagem:

"Ora, sei também que o texto original era de versão difícil, por causa da quantidade de termos e giros-de-frase regionais, e mais os 'tiques' do autor, arrezamentos e ousadias. Por isso tudo, ainda mais vivamente a felicito. Permitindo-me uma tentativa de inocente 'humor', diria: que conseguiu traduzir **uma língua especial e bárbaro-preciosa - o 'português-brasileiro-mineiro-guimarães rosiano'** ... Terrível prova, com todo brilho ven

cida." (Carta a H.O. de 08.abr.59 - grifo nosso)

Em segundo lugar, a correspondência revela que a criação rosiana busca o "poético", o despertar de uma "emoção poética", através do "estranhamento", da fuga ao lugar-comum, da violação das formas mais freqüentes da linguagem normal, do desvio do código:

"Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente, constantemente com o português: chocar, 'estranhar' o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas; obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma 'novidade' nas palavras, na sintaxe. Pode parecer **crazy** de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como a um animal bravo e vivo. O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor." (Carta a Harriet de Onís de 02.mai.59)

"Sei que o absoluto horror ao lugar comum, à frase-feita, ao geral e amorfamente usado, querem-se como características do 'Sagarana'. A Sr^a terá notado que, no livro todo, raríssimas serão as fórmulas usuais. A meu ver, o texto literário precisa

de ter gosto, sabor próprio - como na boa poesia. O leitor deve receber sempre uma pequena sensação de surpresa - isto é, de vida. (...)

No texto original do '*Sagarana*', é assim: o leitor compreenderá, mas expressões, mesmo as aparentemente triviais, são próprias, soluções de criação pessoal, do autor. Nada de frases já gastas, já adormecidas e embotadas pelo excesso de uso." (Carta a Harriet de Onís de 11.fev.64)

Em terceiro lugar, percebemos, através da correspondência, que também a face fônica da linguagem é explorada, através da utilização de recursos fundamentalmente poéticos, tais como ritmos, rimas, aliterações e assonâncias, que estabelecem um estreita solidariedade entre forma e conteúdo:

"Acho, também, que as palavras devem fornecer mais do que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva, e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de 'música subjacente'. Daí o recurso às rimas, às assonâncias, e, principalmente, às aliterações. Formas curtas, rápidas, enérgicas. Força, principalmente." (Carta a Harriet de Onís de 11.fev.64)

Esta preocupação do autor em explorar poeticamente a face fônica da linguagem reflete nas centenas de notas que enviou à tradutora, dedicadas exclusivamente à explicação ou à busca da melhor alternativa de tradução para palavras e frases isoladas, ou até mesmo de trechos mais ou menos longos, onde a sonoridade assume grande importância semântica ou mesmo se sobrepõe a esta.

A importância da sonoridade de um único termo pode mudar semanticamente toda uma frase traduzida, como neste exemplo do "Sarapalha", que se refere à frase "É o mato, todo enfeitado, tremendo também com a se^zão":

"Esta é muito séria. Refere-se à frase final do conto, à página 26, na última linha. Penso que 'And the forest, all bedecked, shivering, too, with malaria' não fica bem. Apesar de vigorosa e exatamente corresponder ao original, sucumbe a uma dessas traições do traduzido. No original, a coisa se salva, pela forte ingenuidade 'primitiva' de que se reveste. Sua música é forte, e a palavra final 'se^zão' **funciona** pela carga de rusticidade que traz e pela própria sonoridade grossa. Mas, em inglês, temos de pensar algo menos frouxamente ingênuo e mais 'funcional'. Por motivos óbvios, tra

ta-se de frase muito perigosa!" (Carta de Harriet de Onís de 24.set.64)

Noutras ocasiões, a utilização de recursos característicos da poesia, tais como metrificação, rimas e aliteraões, serve para criar períodos com função quase puramente poético-onomatopáica. A face semântica da linguagem fica relegada a um segundo plano, e a sonoridade em si suporta a significação. São trechos eminentemente poéticos, como este de "O Burrinho Pedrês", que o autor comenta:

AS ANCAS BALANÇAM, E AS VAGAS DE DORSOS, DAS VACAS
E TOUROS, BATENDO COM AS CAUDAS, MUGINDO NO MEIO,
NA MASSA EMBOLADA, COM ATRITOS DE COUROS, ESTRALOS
DE GUAMPAS, ESTRONDOS E BAQUES, E O BERRO QUEIXOSO
DO GADO JUNQUEIRA, DE CHIFRES IMENSOS, COM MUITA
TRISTEZA, SAUDADE DOS CAMPOS, QUERÊNCIA DOS PASTOS
DE LÁ DO SERTÃO ...

"Também é um período só 'sono-plástico', que à base da metrificação e da pontuação rigorosa, escandindo 'versos', serve é para figurar outro dos ritmos tomados pela boiada em marcha." (Carta a Harriet de Onís de 11.dez.63)

Mas não é somente através de recursos característicos da poesia, como os apontados, que o autor obtinha "efeitos poéticos". Guimarães Rosa dedicou grande parte da correspondência à questão da tradução dos títulos do livro e contos, dos nomes próprios de pessoas e lugares, das epígrafes e das quadras populares que antecedem e permeiam os contos, e opinou até mesmo em questões de caráter gráfico.

A explicação e defesa da "atitude linguística" de *Sagarana* ficam bem exemplificadas nestes conselhos que o autor deu à tradutora:

"Mas, o mais importante, sempre, é fugirmos das formas estáticas, cediças, inertes, estereotipadas, lugares-comuns, etc. Meus livros são feitos, ou querem ser pelo menos, à base de uma dinâmica ousada, que, se não for atendida, o resultado será pobre e ineficaz. Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado - mas a força elementar, selvagem. Não a clareza - mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o

mundo. E é nos detalhes, aparentemente sem impor
tância, que estes efeitos se obtêm. A maneira-de-
dizer tem de funcionar, a mais, por si. O ritmo, a
rima, as aliterações ou assonâncias, a música 'sub
jacente' ao sentido - valem para maior expressivi
dade. (...)

O que melhor nos aproximará: traduzir como se fos
se poesia, poemas, versos, e não prosa prosaica."
(Carta a Harriet de Onís de 04.nov.64)

"Conto com que estes esclarecimentos lhe sejam
úteis. No mais, siga suas magníficas intuições:
procurando sempre o mágico acima do lógico, a poe
sia antes que a clareza, a originalidade e novida
de, a força, dinâmica, energia, principalmente. O
importante é nos recusarmos a quaisquer lugares-
comuns. Melhor é deixar pontos obscuros que querer
explicar o óbvio, com prejuízo da poesia. O pró
prio mundo é uma coleção de enigmas giratórios. A
vida e a 'garra' expressiva das estórias devem pre
valecer sobre os meros enredos ou assuntos. Não
acha?" (Carta a Harriet de Onís de 04.mar.65)

Todas essas reflexões de Guimarães Rosa le
vam-nos a concluir que as narrativas de Sagarana
não são narrativas comuns. Nelas o autor, inten

cionalmente, busca o rompimento com os códigos convencionais da prosa, abolindo as fronteiras entre narrativa e lírica. A linguagem e, a partir dela, a ação, o espaço onde esta ocorre, o tempo, o foco narrativo, as personagens, querem-se propositadamente não-convencionais. Na linguagem de *Sagarana* a lírica e a narrativa se fundem e se confundem. A paisagem mineira, a vida nas fazendas, dos vaqueiros e criadores de gado, a linguagem rica e pitoresca do sertanejo, os provérbios e canções populares, o sertão, onde o real e o mágico se fundem, são a matéria-prima que a criatividade de Guimarães Rosa transforma numa linguagem enérgica, forte, incomum: prosa poética.

Nesta "língua especial" os recursos de expressão poética, tais como ritmos, rimas, aliterações, onomatopéias, elipses, cortes e deslocamentos de sintaxe, metáforas e metonímias, contribuem para a criação de uma atmosfera lírico-épica, metafísica, de um mundo que não se restringe aos limites geográficos e humanos brasileiros, mas assume característica de universalidade, transformando a narrativa em fábula e projetando a experiência particular do homem sertanejo para uma dimensão que revela uma visão glo

bal da experiência humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ARROYO, R. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1986. 88 p.
2. ELIOT, T.S. The music of poetry. In: _____ . *On poetry and poets*. London: Faber and Faber, 1957.
3. RODRIGUES, I.V. A correspondência de Guimarães Rosa. *Itinerários*, Araraquara, F.C.L., n. 1, p. 77-86, 1990.