

JOÃO GUIMARÃES ROSA: DIÁLOGO COM OS TRADUTORES

Evelina Hoisel *

Resumo: Estudo da correspondência de João Guimarães Rosa com os tradutores Edoardo Bizzarri, Curt Meyer-Clason e Harriet de Onís. Observa-se a importância da correspondência para o trabalho da tradução, no sentido de resolver determinados impasses suscitados pela originalidade do material lingüístico a ser traduzido, e para a compreensão do processo criador. Explicita-se como, para Guimarães Rosa, o diálogo epistolar – o pacto de colaboração – que se estabelece entre ele e os tradutores é uma oportunidade para a reflexão *a posteriori* de seu processo, é o momento propício para assumir os erros e para revelar sua ânsia de perfectibilidade.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa. Correspondência com os tradutores. Processo criador.

A vasta correspondência de João Guimarães Rosa com seus tradutores permanece em grande parte inédita e pode ser encontrada no Arquivo Guimarães Rosa, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Em 1972, o Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro publicou a correspondência com o tradutor italiano Edoardo Bizzarri, a qual foi reeditada em 1981. Em 2003, a Editora Nova Fronteira, em parceria com a Academia Brasileira de Letras e a Editora da UFMG, publicou **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)**. Por sua

*Doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (USP). Professora Titular de Teoria da Literatura da Universidade Federal da Bahia (Ufba). E-mail: hoisel@ufba.br

vez, a correspondência inédita com a tradutora americana Harriet de Onís (1958-1966) encontra-se organizada para publicação, tarefa realizada por Iná Valéria Rodrigues Verlangieri, na sua dissertação de Mestrado, apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Paulista, Araraquara, e que se constitui, hoje, na mais extensa e completa das compilações de correspondências de João Guimarães Rosa com os seus tradutores.

No Arquivo Guimarães Rosa, no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, ainda se encontram catalogadas, na série “Correspondência com tradutores”, a correspondência com o tradutor francês Jean-Jacques Villard – 1961 a 1967; a correspondência com os tradutores para o espanhol Angel Crespo e Pilar Gomes Bedata – 1964 a 1967 e a correspondência com tradutores diversos – 1954 a 1967.

Com os tradutores, Guimarães Rosa estabelece um “pacto de colaboração” cujo objetivo é levar a tradução a bom êxito. Subjacente a este pacto, o que se percebe é a importância que João Guimarães Rosa atribui a um interlocutor. Com a maior presteza, ele responde às solicitações dos tradutores, que lhe enviam “róis de dúvidas” – termos e expressões de cujo significado eles não têm certeza ou, simplesmente, desconhecem. Muitas dessas listas são nomes de plantas e de animais, expressões de origem popular da região do sertão.

A correspondência com os tradutores tem, assim, importância capital para o conhecimento do processo criador, como também da relação que o escritor mantém com o seu texto, além de fornecer subsídios para o trabalho da tradução. A consciência crítica de seu processo criador, que vai aparecendo à medida que Guimarães Rosa se torna cada vez mais um leitor voraz de sua obra – por isso o interlocutor ideal para os tradutores – transforma estas cartas em material teórico-crítico através do qual é possível redimensionar aspectos da produção literária.

No estudo das cartas pode-se depreender um duplo gesto de Guimarães Rosa em relação à sua produção. O primeiro gesto é que, para os tradutores, ele é um interlocutor ideal porque é também um

leitor ideal. Guimarães Rosa é um grande escritor pelo fato de ter sido um leitor constante de sua própria produção e da tradição literária. A árdua tarefa de escrever foi vivenciada visceralmente através da sua escritura. E esta foi, para ele, uma tarefa de leitura e de releitura. Cada palavra, cada estrutura, cada forma, cada conteúdo, foi urdido profundamente tanto nos substratos mais profundos do seu inconsciente como na superfície lisa do papel. Diversos manuscritos atestam esta elaboração profunda, esta convivência diária e visceral com seus textos, explicitando o trabalho da criação e como este trabalho está correlacionado a uma rigorosa leitura e releitura, onde se processa o estudo laboratorial ao qual a linguagem é submetida, até que se transforme em “porta para o infinito”.

Nesse sentido, a correspondência com os tradutores, o diálogo epistolar – o pacto de colaboração – que se estabelece entre eles é uma oportunidade para a reflexão *a posteriori* de seu processo, é o momento propício para assumir os erros e para revelar sua ânsia de perfectibilidade expressa em diversas cartas, confirmando aspectos que já se encontram em outras passagens de sua obra, como no diálogo com Günter Lorenz.¹

O vasto material contido no Arquivo Guimarães Rosa demonstra como, para ele, a criação poética, por mais dionisíaca e arrebatadora que seja – como foi o processo de Miguilim, onde ele tinha a sensação que apanhava as palavras que jorravam no ar – nasce de um trabalho de leitura. Assim, Guimarães Rosa coloca-se como leitor de si próprio, como leitor da tradição literária, leitor de geografia, de história natural, de botânica, de religião, de história de ciganos, de história geral etc. e, nesta tradição, constrói seu sistema de raízes, sua estirpe genealógica. Coloca-se, principalmente, como

¹ ROSA, João Guimarães. Diálogo com Günter Lorenz. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: [Brasília] INL, 1983. p. 62-97. Günter W. Lorenz: crítico literário alemão a quem Guimarães Rosa concedeu a entrevista “Literatura deve ser vida: um diálogo de Günter W. Lorenz com João Guimarães Rosa”, em Gênova, janeiro de 1965. Segundo declaração de Guimarães Rosa nessa entrevista, este crítico, ao lado de Meyer-Clason, tradutor de suas obras para o alemão, foram os estudiosos que melhor compreenderam a sua relação enquanto escritor com a língua.

leitor do mundo, como atestam as viagens empreendidas pelo sertão, cujo exemplo mais nítido pode ser conhecido através do “Entremeio: com o vaqueiro Mariano” (ROSA, 1969, p. 67-98).

São inúmeras as pastas organizadas por Guimarães Rosa com ilustrações de animais, de plantas, demonstrando o minucioso trabalho de pesquisa a que submetia o material a ser traduzido literariamente. Todas essas pastas confirmam um aspecto que pode ser desentranhado de sua escritura poética: configuram um projeto literário bastante definido, perseguido constantemente, e que se concretiza de maneira efetiva no seu conjunto de obra – poética e não poética.

Neste primeiro gesto, ao assumir o lugar de interlocutor ideal de seus tradutores, pelo fato mesmo de poder revelar os bastidores da cena laboratorial, Guimarães Rosa pode, em determinados momentos, assumir um tom “peremptório”, de pai que não quer abandonar o filho e o cerca por todos os lados no sentido de não deixar desvirtuar o seu projeto escritural. Há, neste movimento que se está considerando como primeiro gesto, uma espécie de arrogância que caracteriza algumas passagens do diálogo epistolar de Guimarães Rosa, e pode ser depreendido até mesmo do grande volume de correspondência escrita para os tradutores.

O segundo gesto se caracteriza pelo que se pode denominar uma atitude humilde. Ela é interessante porque revela que o leitor ideal não é aquele que apenas assume um tom peremptório, mas é o que sabe também, de forma humilde, apreender aquilo que leu e aprender com a leitura dos outros. Nesse sentido, em algumas cenas do diálogo com os tradutores, Rosa revela a importância de um determinado recurso poético encontrado pelo tradutor que, tendo ficado melhor na tradução, será corrigido no original. Assim, revela sua expectativa no sentido de que a tradução seja um aperfeiçoamento do original, conforme declara a Mrs. de Onis, em carta de 3 de abril de 1964, em relação ao “Burrinho pedrês”: “Gostaria que a tradução melhorasse o conto” (VERLANGIERI, 1993,

p. 261). Por outro lado, esta atitude demonstra a importância que tem a crítica literária no processo de interpretação e conhecimento da produção poética.

O que se pode apreender ainda desse diálogo epistolar é que, como em todo diálogo e em toda escritura, existe um processo de dramatização onde o sujeito assume máscaras distintas, encena-se e reencena-se. Do tom de arrogância peremptória à atitude de humildade, diversas feições inscrevem-se na correspondência com os tradutores, confirmando a existência dessa personagem singular e plural que é João Guimarães Rosa.

O diálogo epistolar revela uma grande empatia entre Guimarães Rosa e alguns tradutores – Meyer Clason, Edoardo Bizzarri e Mrs. Harriet de Onís. Em relação a Meyer Clason, Guimarães diz haver uma “empatia poética” (Carta de 14 de fevereiro de 1964). E, em carta de 9 de abril de 1964 para o tradutor alemão, ao ressaltar a qualidade da tradução italiana, considerando-a “perfeita”, aprofunda:

Espero, e estou certo, porém, de que a “nossa” (isto é, a tradução alemã) será a tradução número 1, a espetacular e básica. Não só pela comprovada capacidade do Amigo – afim com o autor, em poesia, gosto da palavra, e pendor religioso, metafísico, – mas também graças ao incomparável concurso de Mário Calábria (ROSA, 2003, p. 180).

Posteriormente, em carta de 15 de dezembro de 1964, ao comentar a tradução italiana de “Soroco”, refere-se a Bizzarri como “irmão de Meyer Clason”. Nos exemplos destacados, ao tempo que Guimarães considera determinadas qualidades como essenciais para a tarefa do tradutor, implicitamente delinea um perfil de si mesmo.

João Guimarães Rosa também encontra em cada tradutor um interlocutor ideal e uma das características do seu estilo no diálogo epistolar consiste em incentivá-los, criando expectativa para obterem uma tradução perfeita, ideal. Nesse sentido, em carta de 23 de abril de 1963, aconselha ao tradutor alemão a se dedicar à tradução:

O que esperamos, agora, entusiasmadamente, é que o amigo se atire de uma vez à tradução – com força, ímpeto, decisão e alegria de fazer. Mas, sobretudo, de maneira intensiva, exclusiva e concentrada – sem dispersar-se em outras traduções, laterais, parasitárias, de outros prosadores ou poetas, antes que a nossa obra se conclua (ROSA, 2003, p. 104).

Comentando a tradução americana com Meyer Clason, e criticando determinadas soluções da versão inglesa, que considera um empobrecimento do **Grande sertão: veredas** (Carta a Meyer Clason de 17 de junho de 1963), Guimarães Rosa define sua expectativa em relação à tradução alemã como “a tradução *verdadeira*”, “a que virá dar-nos mundialmente maiores aplausos” (grifado no original), reafirmando posteriormente, em carta de 14 de outubro de 1963:

Soube, também, que conta entregar pronto, até o fim do ano, o texto traduzido de **Grande sertão: veredas**. Isto me entusiasma. De todas, será a alemã a versão mais bem realizada, a melhor – tenho a certeza. Nada vale mais, em assuntos assim, que o parentesco anímico, as afinidades de espírito (ROSA, 2003, p. 124-125).

Esta simbiose espiritual entre autor e tradutor torna-se uma constante no diálogo epistolar, com exceção do tradutor francês Jean Jacques Villard e dos espanhóis Angel Crespo e Pilar Gomes Bedate, com quem o diálogo é mais reduzido e comedido. Em carta de 29 de abril de 1963 para Mrs. Harriet de Onís, tradutora para o inglês, afirma Guimarães: “É curioso – sinto, de repente, como se fôssemos irmãos, como se, pelo livro, *tivéssemos ficado irmãos...*” (VERLANGIERI, 1993, p. 150, grifo nosso). Em carta de 11 de fevereiro de 1964, também dirigida a Mrs. de Onís, Guimarães Rosa, por outra via, ratifica esse parentesco. Ao finalizar a carta, em *post scriptum*, comenta o fato da tradutora, que naquele período trabalhava na versão de “O burrinho pedrês”, em carta de 31 de janeiro de 1964, ter assinado “Burrinha Pedrês”, considerando: “Achei interessante

assinar a “Burrinha Pedrês”. Porque, eu, também, quando escrevi o conto, me considerava o Burrinho, eu mesmo.”

Verifica-se, através desta citação, a capacidade que tem o escritor de, através da sua produção, criar sua linhagem, estabelecer novos laços sanguíneos e consanguíneos, construindo autobiograficamente uma genealogia. Genealogia que se estabelece a partir de afinidades espirituais, metafísicas, conforme fica esclarecido na segunda lista de questões sobre “O burrinho pedrês”. Ao sugerir a tradução da expressão “era uma vez, era outra vez, no umbigo do mundo, um burrinho pedrês”, Rosa comenta: “A frase quer ser, ambiciosamente, um ‘resumo poético-e-metafísico’. Importante, pois. Creio que toda atitude e essência ‘filosófica’ do burrinho, sua maneira de estar-no-mundo, focada agudamente no ponto de máxima intuição e inspiração, nela se cifram. Não acha?” (Anexo da carta de 11 de janeiro de 1964, p. 221).

Desta simbiose espiritual resultará uma simbiose lingüística, como a que se verifica entre Guimarães Rosa e Edoardo Bizzarri, indicando o caráter do diálogo mantido entre o autor e tradutor. Em diversas cartas, Bizzarri incorpora à sua própria fala expressões de Guimarães Rosa, muitas das quais ele desconhecia o significado, esclarecido, todavia, pelo autor. É o caso, por exemplo, da expressão “estou soropitando”, palavra cunhada a partir de Soropita, personagem de “Dão-Lalalão”, novela que ele acabara de traduzir e que é utilizada em carta de 7 de novembro de 1963 (ROSA, 1980, p. 41).

O jogo circular das cartas se estabelece à medida em que o autor e o tradutor comungam a mesma idéia, ou melhor, a idéia que Guimarães Rosa procura passar constantemente para o tradutor: a “ânsia de perfectibilidade”, conforme expressa na carta para Mrs. Harriet de Onís de 23 de abril de 1959:

Rever qualquer texto meu, já de si, é qualquer coisa de tremendo, porque o meu incontentamento é crescente, a ânsia de perfectibilidade, fico querendo reformar e reconstruir tudo, é uma verdadeira tortura. Por exemplo, dir-lhe-ei que as 5

edições de *Sagarana* são todas diferentes, refeitas, remodeladas, remexidas. Por fim, para ver se conseguia deixar isso de lado, e me voltava para escrever outros e novos livros, o meu editor, José Olympio, mandou matricular ou estereotipar a composição, guardando-a nos chumbos, e impedindo-me, assim, de permanecer na classe de Danaide ou Sísifo. E mandou matricular também o **Grande Sertão: Veredas** e o **Corpo de Baile** (VERLANGIERI, 1993, p. 91).

Enquanto parceiro importante do jogo, vez que para os tradutores ele é também um interlocutor ideal, Guimarães assume nas cartas um tom contundente, “peremptório”, às vezes contraditório em relação àquelas passagens em que se dá ao tradutor pleno poder de decisão para resolver os impasses da tradução. Esse processo de dramatizar, de encenar-se e reencenar-se, é freqüente no diálogo epistolar. Em carta de 17 de abril a Mrs. De Onis, escreve:

Relendo minhas notas aos contos traduzidos e das respostas aos “Queries”, vejo, com terror e vergonha, que o tom que pus nos mesmos é freqüentemente peremptório, prepotente, brusco, o que vai de dar com as “barbaridades” perpetradas pela minha enorme ignorância do inglês. Mas, rogo-lhe, não veja em tudo isso senão a sofrida expressão do meu esforço, que era grande demais – trabalhando sozinho, em más condições de saúde, sem tempo bastante, no meio de muitíssimas outras preocupações e trabalhos, e sempre a debater-me furiosamente contra aquela minha dita ignorância do seu idioma (VERLANGIERI, 1993, p. 261).

É interessante assinalar que, mesmo considerando sua “ignorância” em relação ao idioma inglês, é com a tradutora americana que Guimarães mantém correspondência mais volumosa.

Registrou-se anteriormente que o diálogo epistolar tem como objetivo fornecer subsídios para o trabalho do tradutor, resolver determinados impasses suscitados pela originalidade do material lingüístico a ser trabalhado. Todavia, à proporção que a correspondência prossegue – saliente-se que Guimarães Rosa

entreviu nos tradutores a possibilidade de um interlocutor com o qual poderia satisfazer a sua *pulsão dialógica* –, vai-se configurando uma poética, através da qual se percebem as coordenadas que fundamentam a escritura literária e delinham o seu projeto estético. Nesse delineamento, por questões óbvias, destacam-se os aspectos estritamente lingüísticos. Aqui, enfatiza-se novamente que a construção desse projeto estético é bastante nítida no que se refere à produção rosiana. Ele não se encontra apenas implícito na sua produção poética, mas transparece no conjunto do material produzido, e que consta do Arquivo Guimarães Rosa, do qual a correspondência com os tradutores é apenas uma parcela.

As questões lingüísticas dizem respeito à etimologia e significado das palavras ou expressões, nome científico de plantas e animais, como a lista sobre botânica (nomes de árvores e de plantas) que acompanha a carta de 15 de dezembro de 1963, enviada a Mrs. de Onís. Muitas vezes, ao responder a estes aspectos, Rosa vai além do que foi solicitado pelos interlocutores, numa manifestação clara dessa pulsão dialógica, onde esclarece elementos valiosos da considerada impenetrabilidade de sua linguagem. Esclarece, por exemplo, que muitas palavras não dicionarizadas encontradas em seus textos existem, tal qual em outras línguas, ou são criadas a partir de uma suposta etimologia. A palavra pode resultar da aglutinação de outras palavras, processo, aliás, freqüentemente apontado pelos críticos de sua obra.

Em diversos trechos da correspondência aparece explicitada uma teorização da linguagem poética. Numa longa carta à tradutora americana, datada de 2 de maio de 1959, comenta:

(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 que 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. Mas, me perdoe) (VERLANGIERI, 1993, p. 100).

Por este motivo, a tradução deve seguir a mesma via do original a ser traduzido. Em carta de 11 de fevereiro de 1964, também dirigida a Mrs. de Onis, Guimarães declara:

Como a senhora fala em “tom” e “nuance”, estive pensando. Sei que o absoluto horror ao lugar comum, à frase feita, ao geral e amorfamente usado, querem-se como característica de **Sagarana**. A Sra. terá notado que, no livro todo, raríssimas serão as fórmulas usuais. A meu ver, o texto literário precisa ter gosto, sabor próprio, como na boa poesia. O leitor deve receber sempre uma boa sensação de surpresa – isto é, de vida. Assim, penso que nunca se deverá procurar, para a tradução, expressões já cunhadas, batidas e cediças, do inglês. Acho, também, que as palavras devem significar 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, aliteraões. Formas curtas, rápidas, enérgicas. Força, principalmente (VERLANGIERI, 1993, p. 218).

A teorização sobre a linguagem poética se amplia nas considerações sobre o “poder misterioso” e “mágico” das palavras, a importância da musicalidade, a função da repetição, com o intuito de provocar estranhamentos na palavra e em todos os aspectos que implicam na busca de uma originalidade poética. Em carta de 3 de abril de 1964 a Mrs. de Onís, falando sobre a palavra *sagarana*, esclarece:

A palavra “Sagarana”, por si, tem muita força mágica. Também aqui no Brasil, ela era desconhecida e estranha, pois não existia antes que eu a inventasse e usasse, nem podia ser

compreendida. Entretanto, circulou logo, viva e forte. É uma palavra com sorte. Despertará a curiosidade e tentará o leitor, por misteriosa e evocativa (VERLANGIERI, 1993, p. 262).

No anexo à carta de 11 de dezembro de 1963, ainda dirigida à tradutora americana, com a finalidade de resolver as dúvidas sobre o “Burrinho pedrês”, depois de definir uma série de adjetivos como combuco, cubeto, galhudo, espácio, lobuno, lomparado, caldeiro, churriado, corneto, bocalvo, mocho, vareiro, cornalão etc., esclarece:

Esses adjetivos, referentes a formas ou cores dos bovinos, são, no texto original, qualificativos rebuscados que o leitor não conhece, não sabe o que significam. Servem, no texto, só como “substância plástica”, para, enfileirados, darem idéia, *obrigatoriamente*, do ritmo sonoro de uma boiada em marcha. Por isso, mesmo, escolheram-se, de preferência, termos desconhecidos do leitor; mas referentes aos bois. Tanto seria, com o mesmo efeito, escrever, só: lá – lalá – la... lá, rá, lá, rá... lá – lá – lá... etc., como quando se solfeja, sem palavras, um trecho de música. Note também como eles se infileiram, dois a dois, ou aliterados, aos pares de consoantes, idênticas, iniciais, ou rimando (VERLANGIERI, 1993, p. 190).

Observa-se, nesse esclarecimento, como a linguagem se transforma em um palco de dramatização, onde cada significante isoladamente é concebido em função da organicidade de um todo, aproveitando-se, para essa encenação, das suas virtualidades plástico-sonoro-musicais.

Nas listas que constituem o rol das dúvidas dos tradutores, que terminam por se constituir em verdadeiros glossários, revelam-se minúcias do processo de constituição e dramatização da linguagem e, paralelamente, do sujeito que a enuncia, onde o conflito entre o novo e o velho se exacerba até fazer eclodir uma linguagem nova e inédita. Essas anotações proliferam nas cartas para o tradutor italiano Edoardo Bizzarri, onde Guimarães Rosa explica aspectos lingüísticos de “Campo Geral” (Carta de 11 de outubro de 1963, ou de 2 de

janeiro de 1964) e de “Buriti”, onde explica a etimologia de algumas palavras como:

tagoiaba: taguariba – do tupi, significa fantasma, aparição sobrenatural, assombração (p. 75);

tírolira: um nome que é a própria poesia (p. 77);

quirítavam: gritavam (os gaviões). Rosa explica a etimologia romana: *quirites* é uma palavra peninsular, antiga, que significa gavião (p. 77);

fãõ: do inglês *fan* – leque. Usado no texto com o sentido de “com alegria” (p. 77);

vovoengo: avoengo – atávico, herdado dos antepassados (p. 77);

tontas vezes: empastamento semântico de tantos e tontos (p. 77);

ruguagem: rugir + aguagem. Rumor das águas enrugadas (arrugadas) (p. 75).

“O *úù*, o *úú*, ENCHEMENCHE, *aventemas*...”

úù, *úú* + onomatopéias

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

Enche-m(exe) é algo que o Chefe quer mas não consegue *traduzir* dos hiper-rumores da Noite. Aventemas = (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 infralógicas, hipersensoriais, elas contagiam-nos, e “estou com a cachorra”, a invenção é um demônio sempre presente...) (p. 67-68).

No final deste trecho Guimarães enfatiza o arrebatamento, a irrupção de forças imponderáveis no processo criador. Dramatiza-se, assumindo a máscara de Dioniso que, no diálogo epistolar, contracenava com Apolo, traço que revela sua ânsia de perfectibilidade: a busca da palavra precisa e da forma perfeita. Dioniso e Apolo contracenam e convergem para a elaboração de uma linguagem que faz da invenção e do ineditismo a tônica de um estilo para emergir um idioma inaudito. Por isso, Guimarães Rosa, em carta de 8 de abril

de 1959, felicita a tradutora, Mrs. Harriet, pela tradução de “uma língua especial e bárbaro-preciosa; o português-brasileiro-mineiro-guimarãesroseano...” (VERLANGIERI, 1993, p. 72). Este aspecto, aliás, foi observado pelo crítico Wilson Martins, ainda em 1973, considerando a correspondência com os tradutores “um curso completo de *guimaranologia*, que vai do léxico à semântica e da sintaxe às fundações ideológicas” (MARTINS, 1973, apud VERLANGIERI, 1993, p. 7).

Além desses esclarecimentos, Guimarães Rosa procede à interpretação de algumas obras, como do próprio “O burrinho pedrês”, ou de “São Marcos”, cujo comentário interpretativo ratifica a presença de uma poética implícita no conto, considerando-o como:

[...] uma espécie de plataforma da maneira de João Guimarães Rosa ver, sentir, pensar a respeito das palavras, da *palavra*. É como se fosse ‘um pequeno ensaio’ encaixado na história (Carta a Mrs. H. de Onis, 9 de fevereiro de 1965).

Ou, ainda, referindo-se a **Primeiras estórias**, na tentativa de resolver as dificuldades do tradutor francês Jean-Jacques Villard, organiza as estórias de acordo com o *tom*, dividindo-as em seis grupos (Carta de 23 de dezembro de 1964. Pasta CT 4). Também nesta carta, Guimarães Rosa assume aquele tom peremptório já comentado anteriormente e, por este motivo, conclui afirmando: “Desculpe-me. Relendo a carta até aqui, ela nada me agradou. Me parece vaidosa, dogmática, pedante... Temo parecer que estou ensinando padre nosso a vigário”. Esse processo de provocar e incitar o interlocutor dissemina-se no jogo epistolar como uma maneira de dramatizar-se, revelando uma característica dessa personagem: ator atento ao seu próprio espetáculo, à sua própria dramaturgia – leitor voraz de cada gesto dramatizado.

Conclui-se, assim, que as cartas com os tradutores, o diálogo epistolar, pode fornecer dados importantes para se pensar sobre [o] sujeito que as produz, que assume, como em qualquer produção discursiva, determinadas máscaras, encenando-se e reencenando-se.

Então, qual o estatuto destas cartas? Como pensá-las no conjunto dos textos de João Guimarães Rosa? Qual a sua relação com a produção literária, além daquela de revelar um “pai” que não quer “abandonar o filho”? Qual a relação de um interlocutor que dá voz aos ouvintes (os tradutores), mas, simultaneamente, no jogo da encenação e das máscaras, afirma a supremacia da sua voz – o tom dogmático e pedante – como aquele interlocutor que não dá espaço para o ouvinte (visível ou invisível) falar, como as personagens Riobaldo, no **Grande Sertão: Veredas**, e Macuncôzo, em “Meu tio, o Iauaretê?”. E ainda, de maneira análoga, pode oferecer ao senhor interlocutor toda uma teoria sobre sua narração? De que recursos esses interlocutores se utilizam para seduzir seus parceiros, que se submetem a esse processo de sedução, permitindo o tom peremptório ou assumindo o silêncio? Este aspecto aparentemente semelhante daria uma unidade estrutural à obra, autorizando sua inclusão na constituição de uma teoria da escritura como biografia? Até que ponto a decifração desse jogo de máscaras e encenação do sujeito pode confirmar aquela passagem da *nota biográfica* organizada pelo próprio Guimarães Rosa e enviada a Mrs. H. de Onís, em carta de 22 de fevereiro de 1959, que se inicia afirmando: “A vida de João Guimarães Rosa tem sido até hoje uma série de experiências imprevistas, às vezes paradoxais” (VERLANGIERI, 1993, p. 61).

Estas questões, por mais complexas que sejam, confirmam um aspecto que pode ser assinalado na constituição dos pressupostos biográficos da escritura rosiana: a constituição de um projeto literário bastante delineado e construído não só do ponto de vista da criação poética, mas disseminado nas demais produções discursivas, o que confere uma coerência e unidade estruturais a esse conjunto de textos, apesar de todo o processo de dispersão e diversidade de máscaras que neles se imprime.

O diálogo epistolar mantido com os tradutores propaga a construção desse projeto, que corrobora a necessidade que sente Guimarães Rosa de se conhecer, conhecer sua própria produção,

falar sobre ela, ler-se e reler-se, inscrever-se nos labirintos da linguagem. Projeto erigido discursivamente, mas vivenciado de maneira radical no corpo físico do escritor que, em sua ânsia de perfectibilidade, coerentemente, morre três dias após entrar para a Academia Brasileira de Letras, para ele o símbolo da sacralização e da glória.

Esse processo de dramatização, que durou os quatro anos nos quais a posse na Academia Brasileira de Letras foi adiada, é apenas um dos desfechos para a dramatização da morte, pois o que se recupera na escritura é a vida presente, eterna, infinita, de João Guimarães Rosa.

Resumé: Étude de la correspondance de João Guimarães Rosa avec les traducteurs Edoardo Bizzarri, Curt Meyer-Clason et Harriet de Onis. On y remarque l'importance de la correspondance pour le travail de la traduction, en vue de résoudre certaines impasses suscitées par l'originalité du matériel linguistique qui sera traduit, et pour la compréhension du processus créateur. On y explicite comment, pour Guimarães Rosa, le dialogue épistolaire – le pacte de collaboration – qui s'établit entre lui et les traducteurs, est une opportunité pour la réflexion *a posteriori* de son procédé, c'est le moment propice pour assumer les erreurs et pour révéler son désir de perfectibilité.

Mots-clés: João Guimarães Rosa. Correspondance avec les traducteurs. Processus créateur.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ROSA, João Guimarães. **J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.

_____. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1966)**. Organização e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; ABL; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

_____. Diálogo com Günter Lorenz. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 62-97. (Col. Fortuna Crítica, v. 6).

_____. Entremeio: com o vaqueiro Mariano. In: _____. **Estas estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. **J. Guimarães Rosa** – correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís. 1993. 357 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1993.

Recebido em abril de 2006

Aprovado para publicação em junho de 2006