

5

A palavra viva

Ficamos sem saber o que era João
e se João existiu
de se pegar
Carlos Drummond de Andrade

No fluxo paradoxal do pensamento roseano são abaladas categorias tradicionalmente ligadas à linguagem como autor, leitor, texto e tradução. O elemento *vivo* é o que desobstrui esses conceitos das certezas a que estão acostumados, sem no entanto negar-lhes identidades. Veremos neste capítulo como a relação entre eles é maior do que uma aproximação simples e direta e como eles se influenciam mutuamente sem se deixar apagar ou inflacionar em uma das partes.

5.1

Texto, autor e leitor

Depois da rejeição quase unânime de propostas rasas sobre o atrelamento autor/texto e sobre a intenção do autor presente na escrita, pode parecer um contra-senso dar voz justamente ao autor. No entanto, isso se justifica se a proposta não for por a nu os textos e identificar sua origem no indivíduo presente, mas procurar, no diálogo desse sujeito com outros, caminhos para novas discussões sobre o material. Em *A morte do autor* Barthes rejeita a idéia de que o autor nutre o livro ou que escrever seja uma operação de registro (1988a, p. 68) e diz que a escritura só começa quando não se busca mais uma origem para o texto, quando não se busca mais lê-lo como uma carta de intenções e a idéia de autor desaparece e abre espaço para “uma linguagem que performa” (p.66).

Neste trabalho não se faz, como já se disse, uma tentativa de explicar a linguagem de Rosa através de uma suposta intenção revelada nas cartas, mas de “colocar a própria língua no lugar daquele que era dela até então considerado proprietário” (Barthes, 1988a, p. 66) e fazer essa língua se relacionar com outras línguas, tanto do autor como de outros personagens. Nas cartas, Rosa comparece para ajudar Onís na sua luta feroz com o livro, para que ela não ficasse entregue à própria sorte:

Quer dizer, então, que vou dar-me por neutro, e ficar de lado, “lavando as mãos”, e deixando-a sozinha, entregue à sua sorte, na luta com o texto feroz e imenso do romance? Não. Não tenho coragem de chegar a tanto. (Rosa, CHO, p. 91)

Para Barthes, se não pode existir uma apropriação do texto nem por parte do escritor, nem por parte do leitor – escritura e leitura se mostram uma mesma prática significante (1988b, p. 76-77). O texto não tem dono e as interpretações e intenções não estão contidas nele, mas fazem parte do jogo que se estabelece com a linguagem a partir da interação com as duas figuras mencionadas.

É no contato com o outro, um leitor – neste trabalho um personagem mais específico: o leitor/tradutor – que o texto pode produzir discursos e sentidos e expor as relações internas de seus elementos. O autor não é, portanto, o senhor do seu texto:

O escritor escreve *em* uma língua e *em* uma lógica de que, por definição, seu discurso não pode dominar absolutamente o sistema, as leis e a vida próprios. Ele dela não se serve senão deixando-se, de uma certa maneira e até certo ponto, governar pelo sistema. (Derrida, 2006, p. 193, grifos do autor).

O escritor Guimarães Rosa está submetido às capturas do sistema lingüístico como todos, mas é também um sujeito que reflete sobre o papel da literatura – e da linguagem – na modernidade e sobre como o pensamento filosófico se aproxima da produção literária.

Sua estratégia de pensamento era, como se tem sublinhado aqui, perturbar os lugares comuns, os usos desgastados e a palavra morta, e empreender uma faina obsessiva para sair da comodidade e forçar a língua até seus limites, mobilizando o leitor e obrigando-o a participar do texto, como exemplifica:

(...) não recuei ante o atrevimento de apresentar formas rebarbativas ou absurdas, e mesmo impossíveis, macaqueando, numa espécie de caricatura de inglês, coisas de fazer arrepiar os cabelos aos sabedores do idioma. (Rosa, CHO, p.73)

Rosa alavancou a exploração da linguagem, percebendo que o texto se torna uma força viva que fala de diversas formas ao leitor: “o que gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor” (Rosa, CHO, p. 100). Nesse momento se percebe o imbricamento de vários elementos do estilo roseano de ver a linguagem. O desafio ao repouso idiomático, que em Rosa é, como vimos, a própria reflexão sobre a linguagem, deve mobilizar o texto, o leitor e o próprio autor, mas nem sempre a lógica e a intenção do autor estão a serviço da estória, pois existem “coisas e sensações difíceis de exprimir e transmitir” e o resultado desse projeto é um tanto imprevisível.

O leitor deve receber sempre uma pequena 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. (Rosa, CHO, p. 218)

Mais uma vez ele ressalta a necessidade de se renovar a linguagem e diz isso contrastando “cediço” e “vida”, afirmando curiosamente que a sensação de surpresa é vida, assim como “o que chamamos hoje linguagem corrente é um monstro morto” (Diálogo, p.88). Nisso, é apoiado por Barthes: “em cada signo mora um monstro: um estereótipo” (2002, p.14). A tarefa do tradutor é aqui cooperar com o autor em um embate contra o monstro morto da linguagem corrente, nisso constituindo a sua “fidelidade”.

Para Michel Foucault o que está em jogo na escrita não é a inscrição de um sujeito na linguagem, mas “a abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (2006, p. 269). E esse espaço é preenchido por outros elementos, o texto não é só seu. Sem um sujeito que precede e que engloba o texto em si, existem coisas que só o outro pode saber, que vêm depois da escrita. A tradução, assim como a crítica e outras reescritas, acaba concretizando a eterna escrita dos textos, pois cria de fato os momentos de reescrita, trazendo à tona questões que de outra forma talvez não fossem levantadas. O sentido, portanto, não se fecha e à medida que o texto é constantemente revisitado ele se mostra gerador e prolífico em função da própria vocação da linguagem: “Acho, também,

que as palavras devem fornecer mais do que o que significam” (Rosa, CHO, p.218)

O mundo e o texto apresentam a equivalência de conter múltiplas vozes e leituras e é característica dos dois o movimento inerente aos seus elementos. Para Rosa a vida também é múltipla e assemelha-se ao mundo e ao texto, pois não está “limitada a uma única operação matemática” (Diálogo, p.93), e reconhece que “a vida (...) toma forma na linguagem” (Diálogo, p.95). A relação com a literatura, portanto, deve gerar vida e liberar a palavra para a riqueza de sentidos. “Não devemos examinar a vida do mesmo modo que um colecionador de insetos contempla seus escaravelhos” (Diálogo, p. 67), assim como não devemos pretender encontrar definições incrustadas nas palavras. O cuidado com a língua é essencial para liberar o potencial lingüístico da obra e o estilo do autor é o seu reflexo.

Ora o texto roseano encena de forma privilegiada a escrita como ato de solidariedade histórica: por um lado, ele o faz, representando através da escrita a multiplicidade de falares possíveis, como desejo de unificação na língua, como desejo de abrangê-la enquanto horizonte extremo da experiência humana, que o antecede; por outro lado, a escrita de Rosa aponta para a busca de um mais-além, como um excesso que brota do mergulho solipsista do autor na própria mitologia pessoal, em suas lembranças e obsessões, acabando por se tornar os automatismos de uma arte singular: estilo Guimarães Rosa. (Lages, 2002, p.34)

A escolha das palavras deve promover um momento de reflexão, uma extensão dos limites e uma imersão, efeitos que devem ser vividos na experiência com o texto e não na busca das intenções do autor.

No entanto, como autor de carne e osso, Rosa oscila entre uma postura muito marcante de buscar a indefinição do texto, o seu impacto e sua abertura para as leituras e a reivindicação de uma certa propriedade sobre o texto, que foi escrito por ele. Na passagem a seguir em que fala sobre o “O Burrinho Pedrês” percebe-se esse movimento, sempre um tanto paradoxal:

Nela, tentei misturar o épico, o lírico, o metafísico, o documentário e o humorístico, não sei se de modo sempre feliz. Gostaria que a tradução melhorasse o conto. E ele é, como em certo seu trecho se diz, comparável a um rio grande, com correntezas, raseiras, remansos, etc. Assim, e como *sua sensibilidade e lucidez aquilatarão antes meus intuitos* que o que consegui mal colocar no papel, creio-me compreendido, perdoado. (Rosa, CHO, p.162, grifo nosso)

Ele fala em uma tradução que melhora o conto e na característica de “rio grande” de sua escrita, mas também indica que com “sensibilidade e lucidez” se pode chegar aos “intuitos” que podem até não ter logrado chegar ao papel. É aqui que percebemos em Rosa uma investida no autor, não como depositário do texto, mas ainda como um motor dele. Sem conter sua significação, é a partir das escolhas lingüísticas do autor que ele pode ter impacto sobre o leitor e isso guarda em si uma intencionalidade.

O leitor também, ao mesmo tempo em que é indeterminado como as múltiplas leituras, posição insistentemente defendida por Rosa quando defende as correntezas e remansos do texto é às vezes compreendido de forma mais esquemática: “Muito melhor que eu, a Amiga, que conhece bem e por experiência o público de língua inglesa, ajuizará dela” (Rosa, CHO, p.138). Ele diz o mesmo a Meyer-Clason quando lhe sugere usar a tradução de Onís como auxílio:

Em tudo isso, porém, o Amigo será, melhor que eu, examinador e juiz. Além do mais, conhecedor da sensibilidade, do gosto, das preferências e idiossincrasias do público leitor alemão, saberá distinguir e julgar as linhas fortes, as soluções razoáveis e os pontos fracos da versão Taylor – de Onís. (CMC, p. 113).

Sobre o público ele continua:

A meu ver, em três particularidades, pelo menos, o leitor alemão se diferencia do leitor norte-americano, com relação a um romance destes: 1) quanto ao pensamento metafísico; 2) a visão mais minuciosa das paisagens da natureza; 3) a poesia implícita. Creio crer que, quanto a esses três pontos, o alemão (assim como os escandinavos, etc.) reage de modo positivo; enquanto que os norte-americanos reagem mais para o meio-negativamente. Estou certo? (CMC, p.113)

Reconhecendo em seus textos uma espécie de comunicação com o leitor – que não se reduz a uma comunicação de conteúdos ou sentidos, mas ainda uma comunicação – ele pensa nos efeitos que provoca com sua escrita e no impacto que seu texto tem sobre os leitores de diferentes culturas. As conseqüências aqui dependem do escritor, pois dessa posição ele deve “se prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida” (Diálogo, p.85), dependem, portanto, do texto que deve ser indeterminado o suficiente para guardar as “surpresas” e do próprio leitor que deve reagir a isso. “Mas, naturalmente, o leitor alemão não é o leitor norte-americano. E todo-o-

mundo já sabe que, no caso, o autor navega às vezes na obscuridade” (CMC, p. 256). Essa interação obriga-o a reconhecer o seu papel “obscuro”.

5.2 Texto, autor e tradutor

Para Guimarães Rosa, a interação com os tradutores era transformadora:

Confesso com muito prazer que Meyer-Clason me convenceu de que uma passagem de meu romance – na realidade se tratava de uma metáfora – era mais convincente na tradução alemã que em meu original. É claro que aceito isso, e em uma nova edição brasileira pretendo adaptar esta passagem à versão que Meyer-Clason encontrou em alemão. A isto chamo cooperação, co-pensamento. (Diálogo, p.96)

Em carta à tradutora americana ele tenta esclarecer seu papel na assessoria à tradução, usando inclusive as expressões favoritas de Onís (tom e nuances):

Não as veja, peço-lhe, como afirmações professorais e peremptórias. São, apenas, em geral, sugestões, a título de cooperação. Sozinho redigindo-as, minha ignorância do idioma inglês salienta-se nelas, escandalosa. Mas, o que pretendi, foi só sugerir, transmitir-lhe tom e nuances, colaborar de maneira "provocativa", catalisadora. (Rosa, CHO, p.261)

O co-pensamento que Rosa propõe, a abolição de uma via de mão única ou um binarismo estrito entre original e tradução, conflita com o que é dito por Onís. A “provocação” é a tentativa de fazer com que Onís partisse para a leitura e tradução com uma avidez pelo inesperado, sem procurar drenar o texto dos significados. É oportuno lembrar aqui Lawrence Venuti, quando diz que

Talvez o fator mais importante na atual marginalidade da tradução seja sua afronta contra o conceito predominante de autoria. Enquanto a autoria é comumente definida como originalidade, auto-expressão num texto único, a tradução é derivada, nem auto-expressão nem única: ela imita outro texto. (2002, p.65)

A reverência ao autor, por parte de Onís, só não está acima do “bom uso do inglês”. A preocupação da tradutora era a de captar o tom, a nuance, o que Rosa quis dizer e verter em um inglês aceitável para o público: “O que quer que você queira que seja feito será feito sempre que for compatível com o bom inglês e com

a tonalidade do sentido que eu acho que você está tentando transmitir”¹ (Onís, CHO, p.109).

Em movimento oposto, Rosa parece aqui aproximar-se mais da percepção oferecida em seu texto amplamente reconhecido de Walter Benjamin, que fala da relação entre original e tradução como uma relação de *sobrevivência*:

Para compreender a autêntica relação entre original e tradução deve-se realizar uma reflexão, cujo propósito é absolutamente análogo ao dos argumentos por meio dos quais a crítica epistemológica precisa comprovar a impossibilidade de uma teoria da imitação. Se em tal caso demonstra-se não ser possível haver objetividade (nem mesmo pretensão a ela) no processo do conhecimento, caso ele consista apenas de imitações do real, em nosso caso, pode-se comprovar não ser possível existir uma tradução, caso ela, em sua essência última, ambicione alcançar alguma semelhança com o original. Pois se na continuação de sua vida (que não mereceria tal nome, se não constituísse em transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica. (2001, p. 197)

Afastando-se disso, Harriet de Onís, na posição de tradutora, se compara a certa altura ao centurião de Cafarnaum, que diz a Jesus que está sob a autoridade dele e que por isso seguiria suas ordens repetindo sua palavra divina para realizar o milagre da cura de um doente²:

Além da mais, você não tem que me explicar por que quis as alterações. Você se lembra do episódio entre o centurião romano e Jesus, quando o primeiro diz: “Pois também eu sou homem de autoridade...”? O que quer que você queira que seja feito será feito sempre que for compatível com o bom inglês e com a tonalidade do sentido que eu acho que você está tentando transmitir.³ (Onís, CHO, p.109)

Com isso a tradutora parece estar assumindo um plano secundário e conseqüentemente uma certa morbidez da tradução, recusando-se a produzir um texto colaborativo. O lugar secundário tradicionalmente atribuído a tradução é explicitado por Onís em réplica ao comentário de Rosa sobre a arte de traduzir, em que ela diz que a tradução é uma “arte menor” (Onís, CHO, p.147). Rosa em contraste provoca: “Gostaria que a tradução melhorasse o conto” (Rosa, CHO, p.261).

¹ “Anything you want done will be done whenever it is compatible with good English and the shade of meaning I think you are trying to convey.”

² Ver Lucas 7, 1-10 e Mateus 8, 5-13.

³ “Moreover, you don't have to explain to me why you want changes made. Do you remember the episode between the Roman centurion and Jesus, when the former says: "I too have been a man under authority..."? Anything you want done will be done whenever it is compatible with good English and the shade of meaning I think you are trying to convey.”

Podemos situar as passagens de Onís dentro de uma tradição tradutória que marginaliza a posição do tradutor e do texto traduzido e prioriza a discussão em torno da fidelidade e liberdade do tradutor e que advém de uma visão representacionista da linguagem, defendendo equivalências e correspondências dicionarizadas da língua. São inúmeras as cartas trocadas em que os dois lados discutem, criando glossários e tirando dúvidas de vocabulário. Normalmente, Guimarães Rosa sai da discussão em torno tão somente dos verbetes e busca falar do “halo” em torno do texto como um produtor de significação. Halo este que remete a um espírito, mas que paradoxalmente também se refere às relações poéticas dos elementos como criadoras de sentidos, não se prendendo sempre a uma união estável entre significante e significado, e mesmo prometendo dissolver a distinção entre esses planos. A tradutora, por sua vez, menciona diversas vezes o impacto que o texto tem nela como leitora, mas declara suas dificuldades em recriar esse efeito no texto traduzido, seja explicitamente falando sobre isso, seja restringindo suas dúvidas a questionamentos sobre vocabulário, admirando a linguagem como um colecionador de escaravelhos, como disse Rosa. Assim, Onís diz:

Por favor me dê toda informação que possa lançar luz sobre qualquer ponto que não entendi ou que possa esclarecer a tonalidade exata do sentido que você deseja transmitir.⁴ (Onís, CHO, p.84)

Em seu ensaio sobre a tradução, Benedito Nunes diz que a prosa roseana é de uma “potência verbal inédita, capaz de fazer reviver palavras mortas” (p.198) e por isso sua tradução seria um processo delicado, talvez impossível. Percebe-se no discorrer de Nunes suas formulações um tanto tradicionais na discussão do que é tradução e de conceitos como fidelidade e equivalência, mas também há momentos em que Nunes parece recusar a impossibilidade última da tradução do texto roseano, em que cessa de buscar a sua “essência”, sobretudo quando cita Haroldo de Campos na introdução de sua tradução de *Finnegans Wake* de Joyce. A tradução é uma espécie de

jogo livre e rigoroso ao mesmo tempo onde o que interessa não é a literalidade do texto, mas sobretudo a fidelidade ao espírito, ao clima joyceano frente ao diverso

⁴ “Please give me all information that will throw light on any point I have not understood or will clarify the exact shade of meaning you wish to convey.”

feixe de possibilidade do material verbal manipulado” (Campos *apud* Nunes, p.200)

O paradoxo livre-riguroso, bem ao estilo Rosa, nos remete a uma outra forma de ler essas palavras “fidelidade” e “espírito”, não calcadas no representacionismo, mas na capacidade de entrar no jogo do texto e tirar proveito de suas regras. Rosa e Onís são incansáveis e persistentes na perseguição de suas convicções (um tanto flexíveis) sobre a escrita, mas a busca leva cada um por um caminho distinto: um que requinta a linguagem para torná-la mais indeterminada (“e portanto mais exata”⁵) e outro que procura catalogar as cores do espectro lingüístico.

Derrida (1998) diz que somente uma escritura “pode suprir a incapacidade da palavra de bastar a um ‘pensamento’” (p. 24) e que as palavras nunca são satisfatórias e devem ser sempre circunscritas a um discurso (p.22). A insatisfação roseana tenta abolir o discurso comum impregnado nas palavras e apresentar uma escritura que se beneficie dessa incapacidade, elevando a palavra ao que ela tem vocação para ser: “Temos que trabalhar a favor das limitações” (Rosa *apud* Monegal, 1983, p.52).

A repetição da tradutora que tenta sempre encontrar a “cor” e o “tom” do original, tentando entalhar a tradução a partir do que estaria no original demonstra a falta de afinidade com a proposta roseana, muito mais indeterminada e totipotente. Ele critica, por exemplo, a escolha de Onís, que traduziu “vulto movente” por “moving object”, justificando: “Aqui, não gosto do ‘o b j e c t’ – acho sem vida, sem graça nem relevo. Prefiro uma palavra mais ágil, mais rápida, mais enérgica, mais ‘pairante’” (Rosa, CHO, p.103), deixando claro que as escolhas não se pautam por significados pré-estabelecidos e que o significante tem atributos que não se limitam ao sentido, mas que operam de dentro da linguagem instigando outros produtos. “Object” e “vulto” são diferentes não porque pertencem a diferentes idiomas ou porque têm diferentes significados, mas porque uma é *pairante*, enquanto a outra é uma palavra *estacionada* e corriqueira.

Percebe-se um diferencial entre a postura do autor e da tradutora justamente na percepção da vivacidade do texto. A respiração do texto roseano permite um

⁵ Mais um dos paradoxos roseanos: “Talvez com a restrição de que eu não qualificaria meu conceito mágico de ‘realismo mágico’; eu o chamaria ‘álgebra mágica’, porque é mais indeterminada e, portanto, mais exata” (Diálogo, p. 90)

fluxo de vida entre as palavras que não se fixa em um lugar, corre e circula. Para Harriet de Onís, esse movimento insistentemente cobrado se assemelha a uma busca pelo fundo obscuro e encoberto, e ainda estático e estável. Ela se orienta por evocações de imagens que funcionam como lastros e lacres do texto, incessantemente buscando sua definição. Assim, o texto é apenas a ponta de um iceberg que revela que há algo escondido sob o oceano. Para ela a intenção é um elemento crucial para a qualidade do texto:

Acho que peguei o espírito da obra, e como Lizst disse a um aluno seu “É melhor tocar a nota errada com o espírito certo do que a nota certa com o espírito errado.”⁶ (Onís, CHO, p.126)

Na discussão do título de *Grande Sertão: Veredas*, o contraste reaparece. Onís sugeriu (entre outros) “The Rivers and The Plains”, depois transformado em “The Rivers and the Uplands, por considerar que ele evocaria o livro de Marcel Proust “The Cities and the Plain (Onís, CHO, p.128).”

Rosa discordou:

Não se ria de mim, mas, de repente, estou achando ‘flojo’ aquele nosso título: ‘The Rivers and the Uplands’. Penso que talvez possamos encontrar outro – mais nervoso, enérgico e sugestivo, dando já de si idéia do ‘rugir’ do livro: do tempestuoso, oceânico, violento, desmesurado, que ele ambiciona ser. Algo bravo, bravio, bravo. (Rosa, CHO, p.138)

A tradutora parece também hesitar aceitar o convite para assumir um papel participativo, identificando-se com uma função secundária e essencialista perante o texto, uma perscrutadora do que o autor ali alinhavou, comparando um tradutor a um criado de quem não se pode esconder um segredo e se mostrando impressionada com as estratégias do autor para atingir efeitos planejados por ele (Onís, CHO, p. 126).

A ausência de um segredo foi precisamente como Barthes definiu em *A morte do autor* a característica revolucionária da escritura. Não há o que ser desvendado ou decifrado, somente uma malha com muitos fios que pode ser desfiada (Barthes, 1988, p. 69-70). Portanto não é pelo jogo de esconde que o texto literário opera, mas pela geração de vida interna. Onís reconhecia uma

⁶ “I think I have caught the spirit of the work, and as Lizst told a pupil of his ‘It is better to play the wrong note with the right spirit than the right note with the wrong spirit.’”

enorme capacidade e habilidade de Rosa na elaboração de seus livros, mas não compartilhava com ele da “procriação apaixonada” com a linguagem.

5.3

Autor, linguagem e vida

No diálogo entre autor e tradutor produz-se uma leitura crítica e um discurso sobre a sua obra que acrescentam elementos à discussão. Guimarães Rosa falou sobre a própria escrita com amigos, editores, entrevistadores e tradutores. A leitura e a escrita são processos que extravasam a própria obra e tomam a vida do autor. “A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso.” (Rosa, 2001, p.30). E esse supra-senso confunde, apontando para uma essência, mas resvalando para uma construção, para colocar as coisas de forma paradoxal. A vida independente do texto relaciona-se com a vida independente do autor, pois “a sua vida não é mais a origem de suas fábulas, mas uma fábula concorrente com a obra” (Barthes, 1988b, p.76). Afinal, é não literalmente, mas no supra-senso, que vida e léxico estão interligados, pois a vida não influencia a escrita de forma biográfica e banal, mas por meio de um processo que aproxima viver e escrever:

Vou lhe revelar um segredo: creio já ter vivido uma vez. Nesta vida, também fui brasileiro e me chamava João Guimarães Rosa. Quando escrevo, repito o que vivi antes. E para essas duas vidas um léxico apenas não me é suficiente (Diálogo, p.72)
Um léxico e uma história não dão conta do homem.

Ele também diz: “Às vezes quase acredito que eu mesmo, João, sou um conto contado por mim mesmo” (Diálogo, p.71).

A vida e a escrita são múltiplas e não estacionam em sentidos preexistentes e sedimentados, sendo sempre criações que não se esgotam. Rosa não conseguia “terminar” seus trabalhos:

o meu Editor, José Olympio, mandou matizar ou estereotipar a composição, guardando-a nos chumbos, e impedindo-me, assim, de permanecer na classe de Danaide ou Sísifo. (Rosa, CHO, p. 91)

Como nas figuras míticas, ele fala do sofrimento de ser condenado a repetir um ato e nunca acabar o próprio texto, que quer permanecer vivo, mutante, indomável:

Como a Amiga já viu, o romance de Riobaldo é uma espécie descomedida de cetáceo, com seu toucinho todo querendo ser de poesia e metafísica. É um livro terrível, não é à-toa que o Diabo é seu personagem. Sua tradução será muitíssimo mais árdua que a de qualquer conto do ‘Sagarana’, mais cheia de dúvidas, de peculiaridades, de ciladas e remoinhos. Chego a pensar que foi de escrevê-lo, e, mais tarde, rever-lhe as provas, que adoeci. (Rosa, CHO, p. 91)

O trabalho da tradução provoca o adoecimento de Rosa e Onís. Rosa relata da angústia que o trabalho com a revisão da tradução de seus textos lhe provoca diversas vezes:

Note bem, não é só pela extensão “territorial” do trabalho, mas principalmente pela carga de excitação que deflagra, a ansiedade febril que em mim provoca uma tarefa dessas, com seu stress qualitativo, afetivo. (Rosa, CHO, p. 91)

Ele relata como teve mesmo que ficar de cama após a revisão de “Duelo” e o seu temor pelo restante do trabalho:

Assim, se a revisão de apenas uma noveleta, das mais curtas, estória de 29 páginas, produziu tal efeito, o que não haveria de ser, então, com a enorme, grossa e selvagem matéria do *Grande Sertão: Veredas?* (Rosa, CHO, p.91)

E descreve a inspiração de escrever como escravizadora e a revisão do texto como tortura que desencadeiam o estresse, recomendando: “E, à Amiga, mesmo, rogo que faça um bom checkup médico, antes de atirar-se ao empreendimento da travessia...” (Rosa, CHO, p.91). O texto mobilizador afeta a saúde do escritor, pois sua relação com o texto é uma relação de vida; aqui, em inversão paradoxal ao gosto de Rosa, poderíamos dizer que é uma relação *literalmente* vital.

Para Onís a angústia é do trabalho: “Eu deveria ter escrito para você há semanas, mas estive oprimida, se não pelo peso da angústia, certamente pelo trabalho”⁷ (Onís, CHO, p.128). E talvez insensível ao nexos vital a que Rosa parecia aludir, reduzindo um pouco a profundidade das queixas de Rosa, diz: “Você deve cuidar de sua saúde, não queremos que essa tradução seja nada além de uma fonte de satisfação para você”⁸ (Onís, CHO, p. 116).

⁷ “I should have written you weeks ago, but I have been bowed down, if not by weight of woe, certainly by work.”

⁸ “You must look after your health, for we do not want this translation to be anything but a source of satisfaction to you.”

Mas o trabalho, mesmo tomado como lida meramente intelectual, também cobra seu preço no corpo: “Como resultado do excesso de trabalho do ano passado, uma úlcera antiga que estava extinta atacou novamente”⁹ (Onís, CHO, p.136).

As relações enigmáticas com a escrita são às vezes explicitadas por Rosa: “Pode-se facilmente reconhecer o caráter de um homem pela relação que ele mantém com o idioma” (Diálogo, p.78). E a autoridade do autor sobre o texto é posta em dúvida: “Não preciso inventar contos, ele vêm a mim, me obrigam a escrevê-los” (Diálogo, p.71). Rosa cita o dizer em alemão “de repente o diabo me cavalga”, como se de súbito fosse movido e dominado pelo texto, sugerindo uma relação muito mais complexa do que a determinação da biografia sobre a obra.

Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. Isto significa que, como escrito, devo me prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida. (Diálogo, p.83)

Em outra ocasião, falando de *Sagarana*, ele descreve o processo de escrita como um processo em que se vive, mas uma vida articulada com um sistema que é ele mesmo produtivo, a língua:

Então passei horas de dias, fechado no quarto, cantando cantigas sertanejas, dialogando com vaqueiros de velha lembrança, “revendo” paisagens da minha terra, e aboiando para um gado imenso. Quando a máquina esteve pronta, parti. Lembro-me de que foi num domingo de manhã. (2001, p. 25)

E aqui ele não fala em obra e vida, mas em linguagem e vida. Em uma relação entre o idioma e o homem que é capaz de revelar-lhe o caráter. O idioma vivo é como a vida, tem evolução e amadurecimento. Assim como se pode passar pela vida sem se dar conta dela, pode-se usar o idioma sem imprimir nele nada de “original” – termo que, como veremos no capítulo seguinte, ganha em Rosa uma feição surpreendente. Considerando que vida e linguagem são uma só e única coisa, todo o ato de escrever ganha um sentido inédito de produtividade, vivacidade, surpresa e indefinição, tal como a vida.

⁹ “As the result of overwork last year an old ulcer, which I thought extinct, flared up again.”

Se, aceitando o convite feito com insistência nas cartas, conseguimos reconhecer a linguagem como forma de *vida*, à maneira roseana, então autor, tradutor, leitor e texto, assim como diz Riobaldo, “não estão nunca terminados”: nem estão encapsulados em identidades bem demarcadas, nem são simples engodos, meros efeitos enganosos de linguagem. Na vida paradoxal de que não se dissociam, a um tempo misturam-se entre si e insistem em distinguir-se – e não há nisso propriamente qualquer engano. Mais uma vez aqui ficamos diante do que é *exato* justamente por ser *indeterminado*.