

4

**O SOM E O SENTIDO NA CORRESPONDÊNCIA ENTRE
GUIMARÃES ROSA E SEUS TRADUTORES**

*Ele sempre almejava o impossível, a expressão mais densa, polifacetada,
polifônica.*

Curt Meyer-Clason

Como vimos no capítulo anterior, autores que integram a fortuna crítica de Guimarães Rosa apontaram com recorrência que a celebrada “força encantatória” de seus textos vem embalada por uma musicalidade subjacente. Para Rosa, como insistem os seus comentadores e como ele mesmo teve ocasião de enfatizar na entrevista a Lorenz, som e sentido devem seguir juntos. Mas e quanto às correspondências entre ele e seus tradutores Onís, Meyer-Clason e Bizzarri? Trariam estas indicações ou afirmações fornecidas pelo próprio autor acerca do lugar do simbolismo sonoro na linguagem e nas obras literárias? Para responder a esta última indagação, serão analisadas as missivas trocadas entre Rosa e os tradutores, com foco em fragmentos em que se trate da questão dos nexos entre som e sentido sob a perspectiva rosiana.

As cartas de Rosa a seus tradutores eram frequentemente acompanhadas de anexos nos quais o autor se dedicava a responder às perguntas e dúvidas específicas de seus interlocutores. Analisaremos a seguir, com ênfase na questão do simbolismo sonoro, tanto as ponderações mais gerais que Rosa faz no corpo das cartas, quanto àquelas considerações mais específicas que oferece nos anexos. Antes, no entanto, a título de contextualização, vale dizer algumas palavras sobre as circunstâncias dessas trocas epistolares, em complemento ao que já se disse no capítulo anterior (seção 3.2).

4.1

Um remetente, três destinatários

Diante de textos linguisticamente ímpares e muito difíceis, os três tradutores procuraram sempre, de maneiras diferentes, vencer o desafio de levar aos leitores de seus idiomas o universo rosiano. Conseguiram plenamente, do ponto de vista de Rosa? A resposta é relativa. Se olharmos para a tradução com um olhar pós-estruturalista, isto é, se entendermos que os originais também não são totalmente inteligíveis para os leitores brasileiros e, sobretudo, que não há em cada original uma essência objetiva a ser “transportada” na tradução, reconheceremos que as apreciações que Rosa fez do trabalho de seus tradutores, tanto quanto os modos como procurou com eles colaborar, também pressupõem até certo ponto essa perspectiva sobre o que seja traduzir.

Durante o período de 23 de janeiro de 1958 a 27 de agosto de 1967, Rosa e Meyer-Clason trocaram cartas acerca das traduções que seriam realizadas pelo alemão. Foram traduzidas as seguintes obras: *Corpo de Baile*, *Grande Sertão: Veredas* e *Sagarana*, comentadas nas missivas. A coletânea utilizada nesta dissertação é a publicada pela Editora Nova Fronteira (2003) em parceria com a Academia Brasileira de Letras, além da editora UFMG. Todo o material foi organizado por Maria Aparecida Bussolotti, que o apresentou como dissertação de mestrado, em 1997, à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

A maior parte dos diálogos, em um tom quase sempre formal (a mostrar também o viés religioso do autor), revela o interesse de Rosa no trabalho de Curt Meyer-Clason. Um dos motivos seria a admiração sentida pelo mineiro em relação à língua alemã e suas sonoridades. Referindo-se à tradução de “Campo geral”, Rosa diz, com efeito, a seu tradutor alemão, que “a língua alemã permitirá, seguramente, a versão mais bela e completa, cingindo muito mais estreitamente o texto original” (RMC 95; v. tb RMC 70). Na mesma direção, afirma ainda (sobre *Grande Sertão: Veredas*) que “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” (RMC 113).

Como vimos no capítulo anterior, o escritor parece de fato ter passado a ver a tradução alemã como a melhor dentre todas, “podendo servir, àquelas, como tradução-mãe, básica e orientadora” (RMC 164). Mas chegou a essa preferência não apenas porque via na língua e na cultura alemãs um ambiente favorável à sua literatura, mas também pelo talento especial que, como vimos, reconheceu no tradutor Curt-Meyer Clason: ao que parece, o alemão foi de fato o que melhor atendeu às indicações e sugestões rosianas recebidas nas missivas.

Diante de obras como *Grande Sertão: Veredas*, *Corpo de Baile* e *Sagarana*, podemos imaginar a dificuldade do tradutor para verter para sua língua todo o universo rosiano, no qual convivem musicalidade, neologismos, sintaxe transfigurada e linguagem oral específica dos sertões mineiros. Meyer-Clason, embora elogiado pelo mineiro, não deixou, claro, de cometer o que por vezes Rosa pareceu reconhecer como desvios de ordem semântica, estilística e até ideológica. De acordo com a análise de Fábio Luís Chiqueto Barbosa (2010), os elogios de Rosa devem ser relativizados, pois, em que pese a sua entusiasmada recorrência, o fato é que o escritor encontrava sempre meios de endereçar longas listas de correções: ao lado dos muitos cumprimentos e reparos. Barbosa ainda destaca o que toma como erros no glossário da versão do *Grande Sertão*, como, à guisa de exemplo, a palavra “sertão”, cuja dimensão geográfica teria sido enfatizada pelo alemão, deixando-se a dimensão “metafísica” de lado, o que poderia comprometer a intenção rosiana de mostrar que o sertão está em todos os lugares, até mesmo em nós. Diz o pesquisador que:

de modo geral, percebemos que Meyer-Clason não procura criar um registro linguístico renovado para o texto alemão, um dialeto específico do mundo rosiano, tal como o autor esmera-se por construir em português. Há neologismos, isso não se pode negar, mas cuja importância, quando colocados na perspectiva do texto como um todo, acabam por desintegrar-se. Em outros casos, neologismos rosianos simples como *tenção* e *descarecer* são traduzidos respectivamente pelas palavras *Aufmerksamkeit* (atenção) e *überflüssig* (supérfluo), ambas perfeitamente enquadradas dentro da norma culta alemã (BARBOSA 2010: 63).⁴

⁴ Em tom crítico, Barbosa segue apontando as divergências entre as duas versões e afirma não ser difícil chegar à conclusão de que “a tradução alemã de *Grande Sertão: Veredas* está construída, valendo-se de uma ótica que confere à estrutura do texto um caráter que pende para a univocidade de sentidos, jogando para planos secundários os sentidos polifônicos que emergem intrinsecamente à obra na composição de suas imagens. A consequência é que também os planos superpostos da configuração da realidade são castrados” (BARBOSA 2010: 66-67).

Se é verdade, no entanto, que, para Rosa, abrandar a carga poético-expressiva do texto significa mutilá-lo, e que as correções por ele sugeridas a Meyer-Clason (e aos outros tradutores) vão quase sempre no sentido de preservar ou mesmo intensificar essa carga, não parece, por outro lado, que a apreciação de Barbosa sobre o trabalho do tradutor alemão coincida com a de Rosa – este, em muitas ocasiões, diz ter encontrado no trabalho de Meyer-Clason precisamente as qualidades que Barbosa julgou que lhe faltavam. Rosa admirou no tradutor a “sua alta cultura, seu alto espírito e sua *sensibilidade de Poeta*” (RMC 104, grifo nosso). É verdade que os muitos elogios desse tipo podem ter sido em parte estratégicos ou diplomáticos, mas o fato é que, como já se disse, não encontraremos nada assim na correspondência com a americana Harriet de Onís, por exemplo.

Falhas e problemas na tradução do texto rosiano para o alemão não escaparam, é claro, nem a Rosa nem a seu tradutor. Convém, no entanto, lembrar a consciente postura de Meyer-Clason: “Minha versão também é poesia, ou melhor, pretende ser poesia” (RMC 154). Reconhecendo “sensibilidade de Poeta” em Meyer-Clason, Rosa parece concordar com o alemão quando este lhe escreve, em carta de 22/01/1964, que “com esta palavra-chave [poesia], uma tradução não pode mais fracassar apesar das piores falhas” (RMC 148).

Durante o período de 05 de outubro de 1959 a 20 de outubro de 1967, Guimarães Rosa e o tradutor Edoardo Bizzarri mantiveram uma correspondência que, tanto quanto a troca epistolar com o alemão, muito auxilia a quem deseja melhor compreender o modo instigante com que o mineiro lida com a linguagem e a pensa. Os diálogos entre autor e tradutor versam sobre as traduções para o italiano das novelas de *Corpo de Baile*. As missivas analisadas fazem parte da coletânea lançada em 2003 pela Editora Nova Fronteira, baseada nas edições lançadas pelo Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro (1972) e por T. A. Queiroz Editor (1980). A coletânea de 2003 cobre o período de tempo acima citado.

Em que pese o fato de o italiano ter maior proximidade com o português do que, por exemplo, o alemão – língua que, como vimos, Rosa considerava como ambiente favorável à sua escrita –, ele afirma: “traduzir para o italiano, sei que é das proezas mais difíceis, é idioma que ‘aceita pouco’, conforme li, não me

lembro onde nem quem” (RB 17). Quanto às demonstrações de entusiasmo de Rosa com relação ao trabalho de Bizzarri, já vimos que rivalizam com aquelas dirigidas a Meyer-Clason.

Em carta de 05/10/1959, Rosa parabeniza o italiano pelo trabalho na tradução de *Duelo*, que, segundo o autor, conservou ao máximo os elementos do original: “Nada do texto original se evaporou, nada foi omitido, tudo foi preservado... e prestigiado!” (RB 15). A partir de então, três anos se passam sem trocas epistolares, até que, em 1962, o diálogo é retomado e Rosa sugere alguns contos de *Sagarana* para que ele os traduza, além de o escritor auxiliá-lo na tradução também de *Corpo de Baile*.

O auxílio se dá sempre que o tradutor o solicita ou quando Rosa entende que precisa colaborar com explicações sobre termos e frases mais profundos ou mais enraizados na sonoridade do português. Em carta de 25/11/1963, diz ele, logo após exaltar o trabalho de Bizzarri como próximo da perfeição: “Mas como sempre pode ocorrer alguma coisinha indiretamente explicativa, ou catalisadora, não convém que eu deixe de carregar pedrinhas de ajuda” (RB 89).

Harriet de Onís, tradutora americana com quem Rosa se correspondeu de 1958 a 1964, sente-se desconfortável diante da complexidade dos textos rosianos a serem traduzidos: *Grande Sertão: Veredas* e os contos *Duelo* e *Sarapalha* do livro *Sagarana*. As correspondências entre Rosa e Onís permanecem inéditas, tendo sido o material epistolar coletado por Iná Valéria Rodrigues Verlangieri como fonte de pesquisa para sua dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (*campus* Araraquara) no ano de 1993. O acervo de Guimarães Rosa pertence ao Instituto de Estudos Brasileiros, IEB, da USP, em São Paulo/SP.

Tendo dificuldades de ler em português – pois sua ampla experiência como tradutora se dera até então quase totalmente do espanhol para o inglês – e de compreender a profundidade do jogo entre sons e sentidos no texto rosiano, a americana teme traduzir segundo sua própria intuição, o que lhe acarreta insegurança. Em carta de 15 de março de 1959, por exemplo, diz não saber reconhecer exatamente o significado das palavras do mineiro nem a carga emocional delas ou se pode trabalhar livremente com elas: “Uma de minhas dificuldades em traduzir do Português é que, além da incerteza quanto ao

significado das palavras, eu não sei a ‘carga emocional’ que carregam e, portanto, não sei que liberdade posso tomar com elas” (RO 69, tradução minha do inglês).

Para Meyer-Clason, Rosa reclama de Onís, lamentando suas falhas, cortes e omissões que desvalorizam a mensagem textual, ou seja, segmentos textuais importantes são omitidos, perdidos ou mesmo nem percebidos, o que desagradava ao autor. Porém, com disposição e esperança de ser atendido, elogia a tradutora e sempre a instrui para que aspectos essenciais do texto sejam percebidos e vertidos para a língua inglesa de alguma forma. O literato, referindo-se às suas insistentes solicitações a Onís, diz ainda que “[d]epois de algumas vezes, o espírito, provocado, se estimula, e passa a fornecer logo, de primeira mão, soluções nessa linha. E tudo corre bem, fecundamente” (RMC 238).

Rosa pretende a expressão forte, exótica. Onís parece repousar sobre a “bengala dos lugares-comuns” (RO 100), que a conforta, sustenta durante a empreitada. Como conciliar duas vertentes antagônicas? A americana precisa livrar-se dos “automatismos de inércia, da escrita convencional” (RO 264). Enfim, precisa lançar mão da poesia. Mas o terreno é instável. Lançada a sugestão, Onís a segue? Pela seleção de passagens de correspondências trocadas entre ambos, pode-se analisar como se desenrolaram as instruções rosianas e o procedimento da tradutora, considerando, estritamente, o simbolismo sonoro.

Vejamos agora, em primeiro lugar, as considerações que Rosa fez sobre o tema no corpo das cartas, para em seguida analisarmos as instruções particulares que acrescentou em anexos às cartas.

4.2

As cartas

A análise das cartas de Rosa a seus tradutores revela que o simbolismo sonoro é um recurso importante nas estratégias de *revitalização da linguagem* que, conforme vimos no capítulo anterior, fazem parte integral de seu projeto literário. São de fato muitas as passagens em que Rosa insiste nesse ponto com seus três tradutores. A Meyer-Clason, diz, por exemplo:

Observo, também, que quase sempre as dúvidas decorrem do “vício” sintático, da servidão à sintaxe vulgar e rígida, doença de que todos sofremos. Duas coisas convém ter sempre presentes: tudo vai para a

poesia, o lugar-comum deve ter proibida a entrada, estamos é descobrindo novos territórios do sentir, do pensar, e da expressividade (RMC 314)

Semelhantes conselhos escuta Bizzarri: ao falar, por exemplo, sobre como lidar com nomes de árvores, Rosa adverte que “enumeram-se apenas as que 'contêm poesia' em seus nomes: seja pelo significado, absurdo, estranho, pela antropomorfização, etc., seja pelo picante, poetizante, do termo tupí, etc. ('Linguagem é poesia fossilizada (ou petrificada?)' - Ruskin)" (RB 94).

A Harriet de Onís, por fim, as mesmas recomendações se dirigem, talvez até com maior frequência:

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 (RO 100).

Sei que o absoluto horror ao lugar-comum, à frase feita, ao geral e amorfamente usado, querem-se como características do "Sagarana". A Sra. 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 (RO 218).

Não há dúvida, portanto, de que a correspondência de Rosa com seus tradutores nos dá testemunhos importantes de sua admitida e deliberada disposição para promover abalos e estranhamentos na linguagem comum.

Outro ponto, que o capítulo anterior sinalizou e que as cartas igualmente reproduzem, é a intenção rosiana de alcançar e promover uma relação com a linguagem que ultrapasse a experiência unicamente lógica, racional. São também muitas as passagens que poderíamos trazer das cartas pra ilustrar isso, entre elas as seguintes:

(...) quando escrevi, não fui partindo de pressupostos intelectualizantes, nem cumprindo nenhum planejamento cerebrino' cerebral deliberado. Ao contrário, tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase "mediúmnico" (sic) e elaboração subconsciente" (RB 89; sobre "Cara-de-Bronze”);

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. Exigir sempre uma “segunda” solução, nem que seja só a título comparativo. A gente não pode ceder, nem um minuto, à inércia (RMC 237; sobre novelas de *Corpo de Baile*);

Nada de frases já gastas, já adormecidas pelo excesso de uso (...). Mas sim, qualquer coisa nova, forte (...). Daí acho que devemos preferir sempre que possível, a expressão mais rara, original e a mais enérgica, forte, crispada e violenta (RO 218).

(...) como eu, os meus livros, em essência, são ‘anti-intelectuais’ – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana (RB 90).

A análise das cartas aqui empreendida aponta para um certo laço entre o interesse rosiano pelo simbolismo sonoro, por um lado, e essa sua dupla insistência em afastar-se, na linguagem, do espaço do *lugar-comum* e do plano exclusivamente *lógico-reflexivo*. Despertar o leitor para a sugestividade sonora parece ser um recurso rosiano para promover uma vivência da linguagem e de seus textos que seja a um só tempo *estranha* e *irredutível à compreensão intelectual*.

Tratando-se de som e sentido, pode-se apontar o termo “nuances” como revelador dessa relação ou desse fenômeno em que som e sentido agem conjuntamente para efeitos *inusitados* e *extralógicos* (a expressão é de Paulo Rónai). Em epístola de 18/02/1959, Rosa já delinea seu pensamento acerca da sonoridade expressiva: “A tradução e publicação em alemão me entusiasma, por sua alta significação cultural, e porque julgo esse idioma o mais apto a capturar e refletir todas as nuances da língua e do pensamento em que tentei vazar os meus livros” (RMC 70).

Pode-se dizer que uma primeira manifestação recorrente de Rosa nessa direção diz respeito às inúmeras ocasiões em que aproxima seus textos de canções e composições musicais. Aborrecido com um corte que uma tradução de seu texto para o inglês havia sofrido (o corte do fragmento “O sol entrado”), diz, por exemplo, a Meyer-Clason:

Eles acharam isso sem importância, e omitiram-no. Não viram: 1) que aquela anotação, ali, pontuava, objetiva, energicamente, o texto, numa brusca mudança ou alternância, relevante para o “ritmo emocional” do monólogo; 2) que essa brusca mudança guarda analogia com as “pontuações” da música moderna. (É o GRANDE SERTÃO: VEREDAS, como muito bem o viu o maior crítico literário brasileiro Antônio Cândido, obedece, em sua estrutura, a um rigor de desenvolvimento musical...) (RMC 115).

Em outra ocasião, ao cumprimentar o alemão pela tradução de Grande Sertão: Veredas, insinua igualmente essa percepção da própria obra como música: “Fico feliz de saber que já reviu de fio a pavio as provas tipográficas e que a impressão global do livro, a “música” que deu, plenamente agradaram” (RMC 186).

Para Onís, o escritor assim declara: “As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva, e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de ‘música subjacente’(RO 218). E, num *post scriptum* da epístola de 03/04/1964, o escritor reforça a Onís a importância da música, do ritmo e de toda expressividade que alavanca o texto. Salienta ele:

Creio que não devemos temer um pouco de ousadia, de impregnação do texto inglês pelas esquisitices do texto português. No original, não há, praticamente, lugares-comuns. Tudo é atrevimento, estranhez, liberdade, colorido revolucionário. Todo automatismo de inércia, da escrita convencional, é rigorosamente evitado. Tudo pela poesia e por caminhos novos! (RO 264).

Ao italiano, assim afirma:

“O Recado do Morro” é a estória de uma canção a formar-se. Uma “revelação”, captada, não pelo interessado destinatário, mas por um marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não reflexivos, não escravos ainda do intelecto: um menino, dois fracos da mente, dois alucinados – e, enfim, por um ARTISTA; que, na síntese artística, plasma-a em CANÇÃO, do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação inicial (RB 92).

Retomando aqui o pensamento de José Wisnik (1989), a música remete ao “extralógico” e desfaz as barreiras entre racional e irracional. Para o estudioso, o som é o mediador entre o mundo material e o invisível.

Além dessa insistência na aproximação entre seus textos e a composição musical, para que outras direções as cartas de Rosa apontam no que tange à temática do simbolismo sonoro? Aqui é oportuno frisar que não há em Rosa qualquer compromisso com um *programa* teórico coerente. Referindo-se à leitura crítica de Flusser, Rosa objeta nesse sentido:

Quanto ao Flusser, ele culto e entusiasmado, e lúcido e arguto, MAS é também “intelectual” demais. Descobre coisas em meus textos, que vê bem, mas está ele mesmo possuído por suas próprias teses em matéria de língua e linguagem, e se apaixonou por elas. Eu não tenho as intenções que ele me atribui, de maneira alguma (RMC 412).

Não é de surpreender, portanto, que o mesmo Rosa que insiste que som e sentido devem andar sempre juntos dê por vezes a entender, ao contrário, que são em alguma medida autônomos:

Naturalmente, eu mesmo reconheço que muitas das “ousadias” expressivas têm de ser perdidas, em qualquer tradução. O mais importante no livro, o *verdadeiramente essencial, é o conteúdo*. (RMC 113, grifo nosso).

O confronto com o original terá de ser feito linha por linha, palavra por palavra, vírgula por vírgula, PENSAMENTO POR PENSAMENTO. Muita coisa, naturalmente, terá de evaporar-se por intraduzível. Mas que não sejam as coisas vivas, importantes (RMC 116, ênfase do autor).

(...) reproduzir tudo, tudo, tom a tom, faísca a faísca, golpe a golpe, o monólogo sertanejo exacerbado, seria empreendimento gigantesco e chinesamente minuciosíssimo, obra de árdua recriação, custosa, temerária e aleatória (RMC 113).

Seja como for, é plausível pensar, por tudo que já se discutiu, que, ao tratar como aparentemente independentes da forma o *conteúdo* e o *pensamento*, Rosa esteja, em todo caso, tendo em vista não um pensar “desencarnado”, conteúdos puramente abstratos, mas antes em algo que vá ao encontro de um *sentir-pensar*.

E, seja como for, transparece nas cartas com muito mais recorrência a ideia de uma união vital entre som e sentido.

Para Otto Jespersen, som e sentido também caminham juntos, embora nem todas as palavras sejam passíveis de apresentar essa conexão natural. Para ele, o simbolismo sonoro é uma forma de: a) se manter a sobriedade de vocábulos desgastados pelo uso e b): originar palavras. Ainda de acordo com Jespersen, a maneira como se articula os sons pode produzir certas impressões sonoras que remetem o falante e o ouvinte a certas relações de semelhança entre o som e o sentido proposto. A teoria jesperseniana (importante ressaltar também as teorias de Grammont, de Sapir e de Fónagy, por exemplo, semelhantes, em certos aspectos, à de Jespersen), portanto, tem ecos na linguagem rosiana, assim com a

teoria de Roman Jakobson, para quem a conexão natural entre som e sentido abala o princípio da arbitrariedade do signo linguístico, além de esse nexos ser parte integrante da linguagem, de suma importância dentro desta. Para Jakobson, é na poesia (aqui, literatura russiana) que se percebe melhor essa conexão.

Jespersen, Sapir, Jakobson e Guimarães Rosa em simbiose a tratar do simbolismo sonoro, sendo que, em Rosa, o fenômeno é uma estratégia para se fugir do plano lógico-racional e do banal, a fim de revitalizar a linguagem e abalar o acostumado nessa mesma linguagem. Além disso, o autor, pelo que se depreende das correspondências com os tradutores, encontra nas sonoridades expressivas uma ponte com o irracional, com o consciente e o subconsciente do falante (ou leitor neste caso) e com o lado intuitivo da linguagem e do ser humano. É pelo musical da língua que o escritor, pois, lança mão dessa ponte.

4.3

Os anexos

Nas instruções mais específicas de Rosa aos seus tradutores, impressiona a quantidade expressiva de casos envolvendo efeitos de sugestividade sonora. É de fato aí que Rosa parece encorajar mais os seus interlocutores a tratar com liberdade os originais: Rosa procura criar condições favoráveis para que os tradutores se sintam dentro do texto e possam captar ao máximo a sonoridade expressiva, o ritmo e o tom sugeridos pelo autor.

Nas instruções dadas a Meyer-Clason, em missiva de 14 de fevereiro de 1964, Rosa sugere ser possível a tradução (ou também semi-tradução em alguns casos) de nomes próprios de lugares, mesmo os inventados, se cultivado o valor sugestivo destes. Mas acrescenta: “outros, toponímicos e onomásticos, lucrarão decerto ficando sem traduzir: pois valem por sugestivos pelo som ou pela forma” (RMC 166).

No anexo à carta de 09 de fevereiro de 1965 endereçada ao mesmo destinatário, o autor explana acerca das frases que considera importantes, como as que iniciam suas novelas: “(...) como uma composição musical, têm de apresentar, de golpe, temas e motivos, e o tom dominante, com seus subtons”. E arremata: “Nelas, nada foi deixado ao acaso” (RMC 243). Importante ressaltar a presença sempre constante da música, de que acabamos de tratar na seção anterior. Nessa

mesma carta, tem-se a explicação ao tradutor do que é *Uixe, ixinxe*: “São ‘Geräusche’, onomatopeias” (RMC 253).

É este um caso de simbolismo sonoro, pois constata-se uma conexão natural entre o som da palavra e o da coisa representada. Para Dirce Riedel (1962), Rosa capta os sons do ambiente e os leva para a linguagem a fim de mostrar o mundo sertanejo. Ainda segundo Riedel (1962: 45), o som das onomatopeias, em Rosa, leva a um “imagismo plástico e pictórico”. Eis um dos recursos amplamente utilizados por Guimarães Rosa para tentar transpor na linguagem articulada os sons e ruídos inarticulados presentes na realidade que o circunda.

Na correspondência de 24 de março de 1966, uma instrução rosiana chama a atenção pelo inusitado do efeito pretendido pelo autor. Ele esclarece a Meyer-Clason o significado de *pestanas til-til*: “Aqui funcionam a onomatopeia sutil, a imagem visual das pestanas (cílios) e os ~ (til)” (RMC 31). O som produzido pelo movimento das pestanas está sutilmente atrelado ao termo *til-til*, que remete também à imagem dos cílios. Mais uma engenhosa e idiossincrática criação linguística de Rosa. Nessa mesma instrução, segue esclarecendo que *no bruaar* “refere-se ao barulho da chuvinha. Tirei do francês (BROUHAHA n.m. (onomat.). *Fam. Bruit de voix confus et tumultueux*). Daí, fiz ‘o bruaá’ e ‘bruaar’. Não é bela e sugestiva palavra?” (RMC 315).

São exemplos que deixam claro que, quando fala em *onomatopeia*, Rosa não parece de modo algum remeter a um processo imitativo trivial. Mesmo que possamos relacionar as onomatopeias de Rosa ao fenômeno de imitação sonora, sugerido por Walter Porzig (cap. 2, seção 2.4), por exemplo, ou aos tradicionais pensamentos acerca da onomatopeia, ainda assim, em Rosa, o fenômeno ultrapassa o simples ato imitativo. Como salienta Castro (1970), as onomatopeias revitalizam e fecundam o texto, a linguagem, e aprofundam significados. Para Sperber (1976), elas são a base da criação rosiana e apelam para aspectos intuitivos que interligam o falante (leitor), texto e linguagem, isto é, as criações rosianas não apenas imitam, mas o fazem segundo princípios idiossincráticos que voam acima do racional.

Uma nota oportuna: em carta de 01 de maio de 1966, Rosa relata ter sido contatado por várias editoras alemãs, mas ter pendido para as de nomes mais

sonoros, sugestivos (o fato é que manteve, por fim, negócios com a editora alemã *Kiepenheuer & Witsch*).

Pelo discurso rosiano nota-se uma criteriosa seleção vocabular a contemplar a história das palavras, a sonoridade sugestiva e a beleza plástica. É o que se repete ainda nessa instrução: para explicar o significado de *grogrolas*, comenta que essa palavra é inventada no momento pela personagem Brejeirinha (conto “A partida do audaz navegante” da obra *Primeiras Estórias*) e traz uma carga pejorativa “contra as roupas de agasalho, que ela detesta vestir” (RMC 317). À primeira vista esse exemplo parece não se vincular ao simbolismo sonoro, mas é possível recorrer à ideia de que o modo de articulação dos fonemas revela alguma intenção, mesmo que inconsciente, do falante. Vimos que Edward Sapir (1969) entende que, em casos de simbolismo inconsciente, o motivo para isso pode ser de ordem acústica, sinestésica ou mesmo de ambas. Nesse caso da personagem, o fato de detestar o agasalho a fez recorrer, inconscientemente, a uma palavra cujas formas “gr-” podem remontar a ideias de atrito /r/ ou de som gutural /g/, como que demonstrando a insatisfação (até mesmo raiva) pela vestimenta. Vale ressaltar a existência de palavras que não apresentam essa sugestão como é o caso de *grande*, *gracioso*, *gravidez* e, em inglês, as palavras *grace* (graça, mercê), *grizzled* (grisalho) e *green* (verde), dentre outras.

Em outra ocasião, Rosa esclarece que “a Brejeirinha diz as palavras pelo som das palavras, sem saber direito o que elas significam. Ficam palavras de propósito absurdas, semi-*non-sense*” (RMC 413). Elas valem pelo que sugerem (*cf.* carta de 27/08/1967) e ainda podem confirmar o uso inconsciente (mas sugestivo) que se fez da linguagem culminando no simbolismo sonoro.

Vale aqui remeter a afirmação de Rosa à seção anterior a esta, no que diz respeito ao nexos entre som e sentido (no exemplo acima, prevalecendo a impressão de desgosto dada pela articulação dos fonemas propostos) e ao irracional da criação da personagem (ultrapassando os limites do lógico-racional).

Brasil (1969) menciona o fato de os caboclos sertanejos inventarem expressões, no ato da conversa, baseadas em associações. Poderia ser o caso de Brejeirinha: o termo inventado por ela associa-se ao desconforto da roupa que não desejava vestir.

Em instrução sobre a expressão *à surda*, em missiva datada de 17 de agosto de 1966, o literato indica o dicionário de A. B. Holanda para que o alemão procure o verbete “surdo”, no que segue dizendo que tudo ali dito se resume na pequena expressão citada, que significa “em ‘acordo’ ou ‘empastamento’ semântico. NOTAR, porém, o efeito visual e de som dessas duas palavras, curtas, e em U, fechando escuramente o parágrafo” (RMC 342). Tem-se o autor chamando a atenção para os efeitos visual e sonoro de uma pequena expressão, cuja presença da vogal /u/ remete à escuridão no fim do parágrafo (sendo o término do parágrafo também sugestivo por contribuir com a escuridão e a ideia de fechamento relativa à vogal). Nesse tocante, tem-se o “empastamento semântico”, entendido aqui como vários elementos (efeito visual, fim do parágrafo e expressividade da vogal citada) confluindo para um sentido específico. Pode-se ainda traçar um paralelo entre essa explicação e a expressão “harmonia imitativa” sobre a qual nos fala Martins (2000). A Harmonia Imitativa sugere um “aglomerado de recursos expressivos”; neste caso, parece se alinhar, de alguma forma, ao “empastamento semântico” proposto por Rosa. Na obra rosiana, para lembrar Todorov, signo e símbolo parecem interagir entre si de modo complexo resultando no simbolismo sonoro. Para Fónagy, como já dito, o signo traz em si uma parte do real e no caso dos motivados, é no campo poético que melhor se visualiza a motivação devido às escolhas linguísticas quase sempre conscientemente elaboradas feitas pelos escritores ou pelos poetas. Cohen também concorda com a afirmação de que no campo poético a motivação do signo linguístico sobressai e força o signo a recriar o mundo de forma mágica. Para Cohen, o som é signo.

Roman Jakobson já alertava, como vimos, para a conexão entre som e sentido ser objetivamente “fundada numa conexão fenomenal entre diferentes modos sensoriais, em particular entre experiência visual e auditiva” (JAKOBSON 2005: 153). A vogal /u/, nesse caso, colabora para o sentido da frase, haja vista a sua articulação evocar a sensação de fechamento, escuridão. Em diálogo com o alemão, vê-se o discurso rosiano tender para o audível e o visual: “Dou, pois, luz verde a Meyer-Clason para remexer daquelas estórias audíveis e visíveis obras primas” (CMC 388).

Neste ponto, Rosa parece aproximar-se também da teoria de Maurice Grammont, cuja fonética impressiva baseia-se em razões acústicas e razões articulatórias, bem como das teorias de Edward Sapir, Fónagy e de Otto Jespersen, baseadas também na articulação dos sons.

Seguindo a mesma instrução, Rosa explica o termo *catastrapes*: “Interjeição (original, para funcionar pelo aspecto e som cômicos, pela onomatopeia (com *rappel* de ‘catástrofe’ e de ‘tropol’ e ‘trapo’)” (RMC 353). O neologismo apresenta elementos sonoros sugestivos seja pela fusão de outras palavras ou pela sensação de atrito evocada pela presença da forma “tr”, a lembrar catástrofe, tropeço, tropel.

A partir da missiva acima citada até a de 27 de agosto de 1967 (um ano transcorrido), não há instruções relativas ao aspecto sonoro, a não ser na própria carta de 27/08/1967, em que Rosa comenta sobre a criação vocabular da personagem Brejeirinha baseada no som das palavras. E, assim, as correspondências cessam.

Em novembro, dia 19, faleceria Guimarães Rosa, após entrar para o seletivo grupo dos imortais da Academia Brasileira de Letras.

Para Meyer-Clason, que tentou recriar a fala, o ambiente, o compasso e a musicalidade não só da obra *Grande sertão: veredas*, mas de todos os outros textos rosianos, ficou uma impressão bem delineada do escritor:

João Guimarães Rosa foi um homem de simpatia, de impaciência criativa, de entusiasmo no sentido verbal, de enlevo espiritual, de densidade idiomática, de precisão rigorosa em matéria de ritmo, sensações, conteúdo, imagética – Ele sempre almejava o impossível, a expressão mais densa, polifacetada, polifônica (RMC 46).

Com Edoardo Bizzarri, Rosa deixa transparecer uma anímica relação entre ambos e, pelo seu discurso, revela confiar na intuição poética do italiano para perceber sugestões sonoras.

Na extensa missiva de 11/10/1963, Guimarães Rosa instrui quanto a termos e expressões de “Campo Geral” (de *Corpo de Baile*), solicitados pelo italiano.

- “*cuspia longe, em tris*” (fininho e sibilado?). pp. 44. Isto mesmo: fazendo tsssí; molhada, esguichada, agudo-rumorosamente, FININHO E SIBILADO;
- “*trilique*” (trilo?) pp. 44. Trilos seriados, os longos gritinhos, estalidos, estalados, das alegres maitacas. Onomatopeia;
- “*a rã rapa-cúia*” (rapa-cúia está indicando o gritar ‘raschiato’ da rã?). pp. 45. Sim. Mas o nome vulgar da espécie é mesmo este: a *rapa-cúia*, ou a *rã rapa-cúia*.
- “*a tutuca dos jenipapos*” (tutuca é onomatopaico ou existe como substantivo não registrado pelos dicionários?). pp. 48-49. Onomatopeia. Termo tupi. Traduz o barulho característico: macio, polposo, cheio, do jenipapo maduro caindo e esborrachando-se contra o chão.

No primeiro exemplo, o autor mostra claramente a intencional utilização do vocábulo *tris*, cuja vogal /i/ traz o som agudo da palavra. O *tsssí*, por sua vez, colabora com o vocábulo proposto, assemelhando-se a ele e remontando ao esguichar do cuspe. Há uma harmonia entre som e sentido. No exemplo da rã, Rosa recria, sem intenção, ao que parece pelo seu discurso, o ruído feito pelo animal pela incidência do /r/ e seu atrito, bem como pelos sons das vogais a remeter ao som produzido pela rã.

Como vimos, segundo Nilce Sant’Anna Martins, fala-se em *harmonia imitativa*, dentro de um sentido mais amplo de onomatopeia. Tratando-se de fragmento de prosa, enunciado ou mesmo poema, a harmonia imitativa “resulta de um aglomerado de recursos expressivos: peculiaridades dos fonemas, repetições de fonemas, de palavras, de sintagmas ou frase, do ritmo do verso ou da frase” (MARTINS 2000: 50).

No segundo e último exemplos, a onomatopeia aparece como recurso para se imitar os gritos das aves maitacas e do som dos jenipapos caindo no chão. A aliteração das consoantes /t/ e /p/ sugere o som do baque do fruto carnudo contra o solo. Já a presença do /t/ ou mesmo do “tr-”, em “trilique”, tenta reproduzir o som estalado produzido pela ave citada, bem como a assonância da vogal /i/ pode induzir o leitor a perceber o som agudo também produzido pelas maitacas. Há, portanto, uma harmonia imitativa (diferentes recursos expressivos atuando juntos) no termo analisado, haja vista a expressividade dos fonemas utilizados e a repetição da vogal aguda.

Enquanto as dúvidas do tradutor florescem, vê-se um Rosa solícito a instruir. Referindo-se às dúvidas do italiano acerca de *Uma História de Amor*, explica em carta de 28/10/1963:

- **Xexe** (pp. 53). Ouvi, no sertão. Deve ser onomatopaico, mas com sentido afetivo, carinhoso. *Exíguo*, sim. Ou, mais ou menos: *estreito, gentil, garrido. Snelleto?*
- **Bilbo** (pp. 53) Do latim: *bilbo, bílber*= fazer o ruído de água que se escapa de uma vasilha, fazer gluglú: “*bilbit amphora*”, “*acqua bilbit*”. Achei lindo, e usei no sentido de fazer o ruidosinho de gota d’água caindo em água.
- **Catafractos** (pp. 56) Aqui, a “maluqueira” foi minha! Misturei um dado onomatopaico: a galinha-d’angola vive a gritar: -*Tou fraca! Tou Frac’!*...- com um significado tirado do Latim: *Cataphractus*= encouraçado de ferro, vestido de armadura...;*por causa do aspecto da ave.*.

No primeiro exemplo, há uma dúvida quanto à palavra ser ou não onomatopaica, mas o autor ainda assim tenta encontrar nela algum traço sugestivo e a compreende pela sua extensão: apertada, *exígua*. Hipoteticamente, é possível remeter a explicação rosiana ao que Jespersen fala acerca da vogal /i/, cuja articulação pode levar o falante (também o ouvinte) a lhe conferir um sentido de pequenez, estreitamento ou graciosidade (cf. JESPERSEN s.d.: 402).

Para o segundo vocábulo, Rosa aproveita a significação etimológica para acrescentar um uso onomatopaico ao se referir ao ruído de gota d’água caindo em água, isto é, *Bilbo* sugere esse ruído por conta da aliteração de /b/ a sugerir o som do pingo d’água a bater na água, bem como sugere o insistido e agudo do som do pingo a cair; vale lembrar também, que na obra platônica *Crátilo* (1973: 175), O /l/ lembra o fluir do gotejar. Rosa comenta a beleza do termo por sua sonoridade sugestiva e pela própria etimologia, juntas a confluir novamente num engenhoso “empastamento semântico” que revigora a linguagem mostrando suas infinitas possibilidades.

Com o terceiro exemplo, tem-se uma mistura de palavra oriunda do latim e de onomatopeia, bem ao gosto rosiano. Nesse exemplo, o autor conecta uma palavra do Latim (*cataphractus*) que significa “vestido de armadura” ao aspecto da galinha-d’angola, ou seja, todas as informações combinaram-se para resultar uma palavra plurissignificativa.

Para esclarecer dúvidas sobre termos e expressões de *A História de Lélío e Lina*, Rosa escreve missiva em 06/11/1963.

- “*sirripiando*” (pp. 64) Oscilando no ar, com algum ruído.
- “*furro*” (onomatopaico?) pp. 64. Onomatopaico: f’URRO.
- “*uma tana!*” (pp. 65) Xingamento, exclamação interjectiva (mais feia e mais forte que “*Uma ova!*”: exprime repulsa, protesto, contradita violenta).
- “*o lão*” (pp. 66) O tom (de viola ou outro instrumento), o *la* do diapasão, o toque suave (som).
- “*teteté*” (onomatopaico?) (pp. 67). Onomatopaico.

A instrução acima inicia mostrando a palavra *sirripiando*, para a qual Rosa dá a explicação de ser a ação de oscilar no ar com algum ruído. Isso se constata pela presença dos fonemas /s/, /i/, /r/ e /p/, conferindo um sentido de zumbido (ou sopro), agudez, atrito e pancada, respectivamente, à palavra. A vogal /a/ é anasalada pela presença da consoante /n/ e, neste caso, a ressonância nasal sugere o som prolongado, oscilando no ar, como explica o autor. É um caso bem delineado de simbolismo sonoro.

O mesmo se dá com o som intenso de /t/ em *uma tana!* e o sentido de ser um xingamento violento, como explica Rosa. Essa consoante faz parte das oclusivas surdas, sendo que “[a]lém de sugerir ruídos ou objetos que os produzem, as oclusivas surdas são apropriadas para a evocação de seres, coisas, atos, qualidades e sentimentos, ligados à s ideias de força e intensidade” (WENDLER & VIEIRA 2002: 199).

Com *f’URRO*, outra constatação de simbolismo sonoro: /f/ lembrando sopro e o duplo “RR”, vibrante, a imitar um som gutural de urro mesmo. Vale ressaltar que “[a]s vibrantes dupla /R/ e simples /r/, sozinhas ou em grupo com oclusivas, ajustam-se á noção de vibração, atrito, rompimento, abalo; também podem exprimir sentimentos fortes, de ódio, desespero” (WENDLER & VIEIRA 2002: 206).

Em *lão* tem-se claramente uma imitação do som de um instrumento musical. E em *teteté*, que Rosa diz ser onomatopeia, pode-se entender o fonema /t/ como fonema que dá a ideia de violência ou intensidade, como na palavra *tana*.

Nos vocábulos (*lão*, *teteté* e *f'urro*) é a onomatopeia, não dicionarizada e idiossincrática, que comparece.

Respondendo às perguntas acerca de *O Recado do Morro*, o escritor envia os seguintes comentários (18/11/1963):

- **“o orobó de um nhambú”** (pp. 69) (...). “o orobó de um nhambú”: notar a aliteração, além da sonoridade cômica.
- **“superlim” (no alto da gameleira?)** (pp. 70). Sim, vigora, também, a conotação: SUPER. Mas: superlim= (super-lindo?) muito gentil, encantador. (Valeu, no texto, pela rima, ritmo, aliteração. E pelo agudo, insistido, da vogal *i*). (Tudo deve ser cacho de acordes. Como no xadrez: a jogada deve ter mais de uma finalidade ou causa).
- **“mujo”; murcho (?)**. (pp.72) *Grande valor, de som e de aspecto, sinto nesta palavra. (Associações com caramujo, sujo, mujik, mugido?...)*
- **“espripipipou”**. (pp. 73) Apressou mais o passo, andou em maior (e mais cômica) velocidade. (Notar a aliteração, o aspecto e o tom, cômicos, quase onomatopaicos).
- **“corujo vismáu”**. (pp.73) Existe *bisnáu* ou *pássaro bisnáu*, significando “velhaco”, homem finório e astucioso. Mas a expressão, o termo, veio do Latim: *bis malus*. Daí, o meu *vismau*- como “restrição etimológica”. Mas usado, principalmente, pela expressiva carga de estranheza e mistério, por causa da sonoridade e do aspecto, e, não menos, por ser palavra nova, desconhecida, inventada, intrigando o leitor e mexendo com seu subconsciente.
- **“gruxo” (onomatopaico?)**. (pp.74) – Grito (onomatopaico).
- **“moolmol” (é o moli?)**. (pp. 75) – Era um tipo de fazenda de seda, bonita (meio achamalotada?), comum. Usei também pela beleza física.
- **“bronzes!” (gostaria de ter um sinônimo, para encontrar melhor uma exclamação italiana correspondente)**. (pp.79) - “Bronzes!”: porque o metal (ou liga) é duro (nas antigas estórias para crianças, e na tradição do sertão, o bronze é considerado como a coisa mais dura, forte, resistente, muito mais que o ferro) e sonoro, barulhento. Além disso tudo, e talvez principalmente, porque a palavra, em si, é fortíssima: com o grupo consonantal BR e o ON nasal e mugidor...

As passagens acima apresentam apenas um caso de onomatopeia, sendo a maioria casos de aliteração, recurso este que repete consoantes a fim de se expressar, com elas, um sentido.

No primeiro exemplo, o autor repetiu a vogal /o/ e a /u/ para dar a ideia do orifício por onde a ave defeca; daí a comicidade de, pelas vogais, se visualizar o que é descrito. Isso porque a vogal /o/ (ou /ô/), pelo estreitamento bucal

necessário para sua articulação, sugere sentido de fechamento, arredondamento, como em *concha*, *tubo* e *oco*, por exemplo (cf. WENDLER & VIEIRA).

Já em *superlim*, há o “cacho de acordes” de que fala Rosa: a palavra valeu no texto pelo ritmo, rima e aliteração, realçados pela agudez da vogal /i/. Relembrando o pensamento jesperseniano, vale repetir aqui a seguinte declaração sobre a vogal /i/, especialmente reveladora da sugestão de Rosa acerca do gentil e encantador de *superlim*:

A vogal [i], especialmente em sua variedade estreita ou fina, é particularmente apropriada para expressar o que é pequeno, fraco, insignificante, ou, por outro lado, refinado ou gracioso (JESPERSEN, s.d.: 402).

Com *mujo*, ele demonstra ser sensível a palavras que evoquem outras associações, seja de som ou de sentido, ou pelo som e pelo sentido. Interessante é a associação feita pelo autor: para ele, *mujo* pode ser associado a caramujo, sujo ou mugido, por exemplo. Mas por que estas palavras especialmente? Como a consoante palatal /j/ sugere chiado e a nasal /m/ exprime doçura, suavidade, é possível dizer que isso influenciou a associação de Rosa com a palavra *mugido*. Também se pode dizer que “[o] atrito sugerido pelos sons palatais pode ligar-se á ideia de irritação, desagrado, desgosto” (WENDLER & VIEIRA 2002: 203). Desse modo, compreende-se a associação com o termo *sujo*. Conclui-se que as associações rosianas levaram em conta não apenas a semelhança sonora entre significantes, mas também as sugestões dos fonemas.

As associações que Rosa tece entre as palavras, sua etimologia, sua sonoridade expressiva e seu sentido, por exemplo, parecem romper com a dicotomia entre significante e significado, pois indicam maiores possibilidades de interpretação por parte do leitor, como se a este fosse apresentada uma gama de sensações, imagens e lembranças não encontrada na linguagem ordinária. Mais do que significante e significado, o signo linguístico rosiano parece ser ele mesmo, centrado em si, não dependente da hierárquica e aprisionante relação citada.

No exemplo *espripipou*, quase onomatopaico, segundo Rosa, a aliteração de /p/ remete ao andar rápido, quase pontilhado (ppp), por isso cômico. Também a assonância da vogal /i/ dá o ritmo curto e breve do andar. Outra vez mais,

conforme o linguista dinamarquês afirma, “a mesma vogal [i] é também simbólica de um tempo muito curto” (JESPERSEN s.d.: 402).

Cabe neste momento uma consideração dedicada à vogal /i/ (devido a sua recorrente presença nos exemplos extraídos para esta pesquisa): “Para expressar pequenez a vogal [i] é a mais adequada, mas seria absurdo dizer que essa vogal sempre implica pequenez, ou que pequenez é sempre expressa por palavras que contêm aquela vogal” (JESPERSEN s.d.: 406).

A sonoridade de *corujo vismáu* reside no mistério da palavra, segundo o mineiro. Comparando-a etimologicamente com *bisnáu*, a ave, tece-se uma misteriosa relação entre ambas, pretendida pelo autor. O leitor, diante do termo inventado por Rosa, pode vir a reagir a ele por meio de associações com outros termos já conhecidos a fim de tentar encontrar um significado. Também pode recorrer (consciente ou inconscientemente) a uma conexão entre som e sentido para se chegar a um significado. De *corujo vismáu*, o que se destaca é a recorrência das vogais /o/ e /u/ a sugerir a ideia de escuridão, tristeza, medo e morte, como informam Wendler e Vieira (2002). O que combina com a noção de coruja, ave noturna e misteriosa, e com a de velhaco, conforme Rosa diz na instrução.

No último vocábulo também se percebe a engenhosa significação construída a partir de “BR” e “ON”, cujos sentidos, respectivamente, revelam força e o som anasalado de um mugido. Com a palavra *molmol*, Rosa dá indícios de sua preferência por palavras expressivamente sonoras; na palavra citada, a recorrência de /m/ e /o/ e a presença de /l/ dão a sensação de murmúrio, redondo e deslizamento. Para Rosa, há uma “beleza física” (significante) no vocábulo que, segundo minha própria análise, pode refletir no significado.

Auxiliando Bizzarri na tradução de *Cara-de-Bronze*, o escritor assim instrui em missiva de 04/12/1963:

- **“juca” (é usado para indicar a rês, ou é sinônimo do diabo?)** pp.101 (Ao boi). Xingamento, personificação pejorativa. Parece-me, também, que você foi quem acertou: tem que ver com o diabo, como sinônimo.
- **“moçoçoca”** pp.101 Tropel, tropeada, ruído ou tumulto de patas, estrépito. (É termo indígena, tupi).
- **“quinculinculim” (onomatopaico do barulho das moedas?).** pp.102. Sim!

- “**eslôxo**” (**onomatopaico?**). pp. 102. Sim. (O espoco das patas entrando e saindo no barro).
- “**daridade**” (**dardejar?**). pp. 102. Onomatopeia, mas servindo-me do nome tupi: *daridare*= cigarra. (Araci= também assim chamavam os tupis a cigarra).

Segundo Rosa, *juca* é xingamento e tem conotação pejorativa, donde se pode lançar a hipótese de que a presença da vogal /u/ reforça a negatividade do sentido da palavra, devido à assimilação com o escuro, o sombrio, o fechado. A consoante /k/, surda, invoca força e intensidade, o que é compatível com o xingamento proposto. Já a palatal / ʒ /, como dita no caso da palavra já citada *mujo*, também confere, pelo chiado que produz, a ideia de irritação, desgosto e desagrado. A sugestão sonora conecta-se ao sentido da palavra: simbolismo sonoro. Coincidentemente, o escritor e o tradutor italiano remontam a palavra à figura do diabo.

Já o termo *moçoçoca* requer atenção para que se perceba a sugestão sonora. Guimarães Rosa explica ser uma palavra relativa a tropel e ruído de patas, o que, com a explanação, se torna mais claro; mas para isso é necessário que o leitor se atenha (ainda que inconscientemente) às consoantes aliteradas, com valor de /s/ para imaginar o som sibilante das patas em tropel, como se estivessem roçando umas contra as outras ou contra o chão e, pelo som do fonema /k/, batendo os cascos intensamente contra o solo.

A mesma tentativa de imitação do som das patas em meio ao barro é percebido na palavra *eslôxo*, cuja consoante lateral /l/ oferece a ideia do deslizar na lama e cuja vogal nasal /o/ remete à noção de lentidão e de moleza, justamente causadas pelas patas movimentando-se com dificuldade no barro.

Seis dias após as explanações acima, em 10/12/1963, Rosa retoma a pena e escreve novas e inúmeras explicações ao italiano:

- “*o úù, o úú, ENCHEMENCHE, avestemas...*”. pp.104. Úú,úú= onomatopeias. Enchemenche= (enche-m(e)-enche? Enche-m(exe)?) é algo que o Chefê quer mas não consegue *traduzir* dos hiper-rumores da Noite. Avestemas = (avantesmas) fantasmas. Tentativa de tradução para a linguagem lógico-reflexiva: -Esses (sons de) húhú-úhhú, de imenso mexer-se-e-encher-se-me...são ossos-sons, de extintos fantasmas...

- “**O vento úa, morrentemente, avuve, é uma oada- ele igreja às árvores**”. pp. 105. Úa= onomatopeia. Avuve = onomatopeia (do vento). Oada = onomatopeia de (panc)ada, (z)oada; pode provir também de ôa! (= a voz que o carreiro manda parar os bois do carro-de-bois). Trad.: O ventoventovento hhh-úiva, feito para morrer morrendo, vento-vôa-úiva, e- de só o fim-de-pancada, pára, então dentro do silêncio as árvores todas estão dentro de igreja...
- “**E ãe e rõe, ucrú, de ío a úo, virge-minha, tiritim: eh bicho não tem gibeira...**”. pp. 105. Õe= (onom.) se refere às unhas e bico da coruja. Rõe = (onomatopeia; de roer) se ref. Também à coruja. Ucrú = (“) refere-se ao rasgar (cruel) da carne (crua) da vítima. Ío= (onom.) corresponde aos gemidos-guinchos da vítima.Úo= (“) idem. E também ao rumor geral, dos dois, a coruja batendo e a vítima se debatendo. Virge-minha= (Minha Virgem-Maria!) é a exclamação do próprio Chefe, horrorizado com aquilo tudo. Tiritim= (onom.) (indica coisa rápida e limpamente feita, pronta, realizada) E já é o próprio Chefe, em sua instabilidade de primitivo, se entusiasmando com o poderoso, isto é, com o agressor (...).
- “**Avougo**”. pp. 106. Outra onomatopeia, esquisita, do Chefe. Quase tudo o que ele pensa ou diz, “*non è un discorso, ma uno sfogo subitâneo*”... (Terá a ver com *ave*, com *agouro*, com *regougo*?)
- “**Ou oãooão, e psiuzinho**”. pp. 106. (Onomatopeias: de eco; de chamar alguém, assoviadinamente).
- “**Assim: tisque, tisque...**”. pp. 106. (Onom.)
- “**Í-ééé...Í-éé...leu...**”. pp. 106. (Onomatopeias)
- “**Só o sururo...**”. pp. 107. (Onom. do vento que mata, entrecortado de silêncios, mas suavemente, não violento como o *úuu* ou o *avuve*).
- “**Chuagem**”. pp.107. Onom. de água corrente, o rio.
- “**Quereréu...Ompõe omponho...**”. pp.107. (Simples complicadas onomatopeias do Chefe).
- “**Avoagem**”. pp. 108. Som de mínimos, imperceptíveis voos.
- “**... o cuchusmo**”. pp.108. (cochicho + chusma?) Onom. (Um coro de cochichos, uma multidão estranha a sussurrar? Coisa entre cochicho, suspiro e soluço).
- “**Malmodo me quer**”. pp. 108. Me quer, para me fazer mal. Me vem= vem contra mim. Psipassa= esvoaça sutilmente, perspassa (como se um fino vento) em volta (do moinho onde ele Chefe dorme...)
- “**Izicre**”, “**o iziquizinho**”. pp. 108. Izicre = onom. O iziquizinho = (do besouro que surge de seu buraco no chão).
- “**Uixe, ixinxe**”. pp. 109. Onomatopeias (referem-se aos bichos cujo rumor imita, de propósito, o ruído da água do rego). **Mimetismo sonoro**.

A longa lista acima traz diversos exemplos onomatopaicos, caros ao ficcionista de Minas. E no primeiro trecho selecionado, Rosa tenta traduzir a sentença segundo a linguagem lógico-reflexiva, isto é, ele tenta dizer racional e logicamente o que a frase diz. A onomatopeia criada por Rosa, *úù, ùú*, e o termo idiossincrático *enchemenche* são termos criados e compreendidos por uma lógica do sensível, que não a cartesiana, isto é, a do *sentir-pensar*. Rosa explica que o termo tem a ver com o que o personagem Chefe não consegue exprimir dos “hiper-rumores da Noite”, ou seja, a palavra *nonsense* reflete essa impossibilidade de se expressar. As criações do autor, aparentemente sem sentido, mostram a possibilidade de se exprimir algo que foge do que se chama convencionalmente Razão, pois os sentidos são chamados a cooperar no jogo linguístico proposto; dando o próximo lance da jogada, os sentidos (principalmente visão e audição) passam a ser parte crucial no processo comunicativo entre autor e leitor, entre texto e leitor. Poder-se-ia traçar um paralelo entre a forma onomatopaica *úù, ùú* (a mostrar a angústia do personagem Chefe por não conseguir “traduzir” os hiper-rumores da noite) e o simbolismo sonoro corpóreo citado pelos americanos Hinton, Nichols e Ohala (1994), ou seja, os sons da personagem podem revelar seu estado mental.

Dentro da lógica de Guimarães Rosa, há uma anulação da hierarquia entre som e sentido, entre significante e significado (*cf.* ANDRADE 2010). Esse amálgama abala as estruturas do convencional. A fusão entre as dicotomias gera apenas sugestões não impostas ao leitor.

Importante: Rosa continua a explicação do primeiro exemplo acima (p. 104) em tom confessional, revelando explicitamente que suas criações idiossincráticas são modeladas a partir do que foge à razão, como tradicionalmente se entende esse termo. As “anfractuosidades infra-lógicas (*sic*), hiper-sensoriais”, portanto, são a mola propulsora para a invenção rosiana. Assim, o simbolismo sonoro se alinha a esse pensamento e a esse *modus operandi* do autor, levando-nos a uma melhor compreensão do fenômeno como produto de um processo criativo consciente e que prima pelo “extralógico” na linguagem. Diz o escritor: “Perdoe-me, carreguei na mão. Mas é que é perigoso tentar sondar essas anfractuosidades infra-lógicas (*sic*), hiper-sensoriais, elas contagiam-nos, e ‘estou com a cachorra’, a invenção é um demônio sempre presente...” (RB 104).

A invenção rosiana pode ser comparada à da poesia. Nesta, “a abertura ao texto é a abertura ao imaginário que o sentido libera” (RICOEUR 2005: 321). O mesmo se dá em Rosa: abre-se passagem para o imaginário e o leitor é levado para esse espaço virtual por meio dos sentidos criados pelas invenções do escritor. De acordo com Wisnik (1989), como já salientado, o som tem o poder mágico de unir o mundo material ao espiritual, mostrando o que se esconde por trás da matéria.

Quanto às onomatopeias, segundo a visão “infralógica” do autor, pode-se dizer que as não dicionarizadas e os novos vocábulos criados são frutos do irracional, se é que isso se pode dizer desse complexo trabalho criativo. Vê-se, assim, o jogo entre *mythos* x *logos*. O racional e o mítico num jogo em que este surpreende aquele por meio do novo, do exótico.

Com *úa* (onomatopeia transformada em verbo na frase rosiana), *avuve* e *oada*, têm-se onomatopeias relativas ao som do vento dada a presença da consoante labiodental /v/. No caso de *oada*, o literato diz ser uma onomatopeia de *pancada*, conforme explanação, cuja consoante oclusiva sonora /d/ evoca ruídos secos, duros, de batidas. No terceiro exemplo, explica uma complexa sentença e salienta o uso das onomatopeias para se reportar ao duelo entre uma coruja e sua presa; daí os termos *õe*, *rõe*, *ucrú*, *ío*, *úo* e *tiritim* relacionados às unhas e ao bico da ave, ao rasgar da carne da vítima, aos guinchos da vítima e do predador e, por fim, da coisa feita, realizada rapidamente (para Jespersen, /i/ indica um período de tempo curto). Os vocábulos, nesse caso, revelam um simbolismo sonoro. Há a intenção do autor de verter para a linguagem verbal os sons do duelo. A linguagem rosiana, segundo Haroldo de Campos (2009), desarticula-se em “restos fônicos” significativos. Essa sequência “verbivocovisual”, no dizer de Castro (1970), também revela múltiplos significados.

A linguagem parece ganhar uma nova dimensão ou perspectiva, de onde o leitor consegue captar novas sensações e o inusitado de ouvir os sons descritos. Notar os sons anasalados da vogal /o/ de *õe* e *rõe* a trazer à baila a noção de melancolia e tristeza, por parte da vítima; a vogal /u/ a exprimir o sombrio rasgar da carne em *ucrú*, bem como a ideia de atrito com a presença da consoante vibrante /r/; e, por fim, o fino grito da vítima em *ío*, revelado pela agudez de /i/.

Conforme salienta Bosi, recursos como aliteração e assonância remotivam o som dos signos linguísticos.

A onomatopeia *Avougo* é reveladora de uma linguagem aparentemente sem sentido criada pelo personagem Chefe. Mas o autor explica, na instrução, que o que o Chefe pensa ou diz é produto de uma explosão súbita, “sfogo subitâneo”, isto é, não é calculado segundo uma lógica cartesiana. Rosa segue comentando que *avougo* pode ter relação com *ave/ agouro/ regougo*; nessa aglutinação, nesse “empastamento semântico”, há a ideia de mistério sugerida pela vogal /u/ (remetendo-se a *agouro*) e a ideia de som gutural, pelo modo de articulação de /g/ (remetendo-se a *regougo*).

Em *Ou oãooão, e psiuzinho*, explicadas como sendo onomatopeias para se chamar alguém de modo assoviado, tem-se nitidamente a agudez de /i/ e a sugestão de ruídos sibilantes vinda das consoantes alveolares /s/ e /z/.

Com *tisque tisque* e *Í-ééé...Í-éé...Ieu*, Rosa apresenta onomatopeias idiossincráticas que valem pela sugestão sonora da vogal aguda /i/ e da vogal aberta /é/. O vocábulo *chuagem*, também idiossincrático, é onomatopaico e a combinação “ch” e “g” resulta no ruído chiante da água corrente.

Com as onomatopeias rosianas *quereréu...Ompõe Omponho, avoagem* e *cuchusmo*, tem-se respectivamente a ideia de murmúrio ou suavidade devido à repetição da nasal /m/ e da vogal nasal /o/; ideia de um som de voo de acordo com a sugestão da consoante labiodental /v/; e ideia de cochicho justamente pela presença de “ch” relativa ao fonema /x/, que é chiante.

Mas em *sururo*, há um “cacho de acordes”, pois Rosa dá a essa palavra o sentido de vento que mata e o leitor pode combinar essa denominação com a expressividade dos fonemas: a consoante alveolar /s/ imita o som do vento, enquanto que a dupla aparição de /u/ exprime mistério, o soturno, a morte. Não apenas neste, mas em todos os exemplos em que ocorrem aliteração e assonância, há o que Augusto de Campos (2009) chama de “temática de timbres” e “jogos tímbricos”, ou seja, os recursos sonoros citados acima criam uma espécie de música dentro da palavra ou da frase, culminando no “cacho de acordes” rosiano.

Há alguns casos onomatopaicos não tão claros, como no caso de *malmodo me quer* em que Rosa acrescenta a explicação da palavra *psipassa* (vento fino que

passa sutilmente). A vogal /i/ dá a finura do vento e o recorrente /s/ simboliza o som do vento a passar.

Para o caso de *izicre*, onomatopeia, o escritor não fornece maior explicação, mas se deduz que, pelo agudo da vogal /i/, pelo sibilo da consoante alveolar /z/ e pelo atrito sugerido pela vibrante /r/, deduz-se que é um caso de imitação do barulho feito pelo besouro ao perfurar o solo, o que se afina com a explanação rosiana.

Mas o mais interessante de toda a correspondência com Bizzarri pode ser o exemplo do *uixe, ixinxe*, em que declaradamente Rosa diz ser um caso de **mimetismo sonoro** em que certos bichos imitam o som de água. Seja pela estridência da vogal /i/ ou pela repetição da consoante palatal /x/ chiante, pode-se reconhecer, na expressão citada, o som de água em movimento. Interessante constatar que, se os bichos tentam imitar um som vindo da natureza, Rosa também tenta imitar quem imita (bichos) e o que é imitado (água) por meio de fonemas expressivos. A essa possibilidade linguística batizou ele de mimetismo sonoro. Nesse processo de iconização, Aglaêda Facó (1982) diz que há uma modelização do significante a ponto de este se tornar o referente ou o fato narrado, isto é, há uma o sentido se expande à forma. Para a estudiosa, o símbolo nasce dos ícones. Mimetismo sonoro, simbolismo sonoro. Do ícone ao símbolo.

Nos exemplos da instrução acima, pois, a onomatopeia comparece constantemente para tentar trazer para a linguagem um pouco dos sons mundanos. Vale recordar que Castro (1970) a considera um recurso sonoro que reanima o texto e foge do comum. Para o pensamento de Vico, a canção vem antes da língua, assim como o metafórico, antes do literal; a onomatopeia, segundo esse pensador, teria sido a primeira língua. Ainda mais uma comparação com Vico cabe aqui: a do devir, isto é, em Rosa há um movimento de fluxo e refluxo marcado pelo vocábulo que vem à luz, deixando para trás a palavra morta, acostuada.

Rompe o ano de 1964. E com ele novas listas de dúvidas, agora sobre *Buriti*. Mas Rosa, sempre disponível, alenta o italiano na dura tarefa tradutória: “Continuarei junto, decerto. Soprarei, sempre” (RB 112). De fato sopra, já em correspondência de 02 de janeiro de 1964:

- “*rugagem*” (é de ruga? O enrugar-se?). pp. 114. Rugir + aguagem. Rumor das águas enrugadas (arrugadas).
- “*tirolira*” (tem outro nome?). pp. 116. Não que eu saiba. Mas Você não acha *tirolira* um nome que é a própria poesia?

No vocábulo *rugagem*, há uma justaposição de palavras e é revelado um efeito sonoro de rumor de águas, sendo que /r/ revela o rugir, atrito, abalo e a letra “g”, tomada aqui como fonema /j/, refere-se a ruídos chiados, como o das águas enrugadas (movimentando-se). Conforme afirma Antônio Cândido (2009), as invenções de Rosa são criadas para sugerir. E segundo Mirna Andrade (2010), a alta potencialidade atribuída aos vocábulos recém-criados se dá pelo fato de nunca terem sido usados. Já para com o termo *tirolira*, percebe-se o encantamento gerado em Rosa, talvez pela presença das vogais (/i/ agudo) e do /l/ deslizando. Essa combinação de vogais e consoantes expressivas supõem beleza e poesia para o autor

A correspondência entre Rosa e o italiano continuou até 20 de outubro de 1967, um mês antes da morte do ficcionista. Nesse ínterim, porém, as instruções em algumas das missivas não tratavam de aspectos sonoros no texto rosiano, sendo excluídas desta análise por esse motivo.

Finalmente, com as instruções à americana Harriet de Onís, o leitor das correspondências entre ambos pode perceber um diálogo regido pela teimosia. De um lado, a tradutora a lutar contra sua pouca fluência em língua portuguesa e contra um texto denso e polifacetado como o de Rosa. De outro lado, o autor a sugerir insistentemente para que a tradução prestigie a sonoridade expressiva, o inusitado e o ritmo, em detrimento aos clichês e lugares-comuns da linguagem domesticada.

Na carta de 02/05/1959, Rosa oferece sugestões e comentários acerca de trechos traduzidos do conto “Duelo” de *Sagarana*:

1. “**THE RIVER WAS A PROLONGED, MOANING TONE** (pág. 12, linha 15). No original: O rio era um longo tom, lamentoso. Aqui,

devo confessar-lhe um capricho de autor. Esta, em todo o conto, é talvez a frase a que me apego mais. Eu mesmo acho nela, em português – talvez ela aliteração, teor curto, e assonâncias, – algo de inusitado, de ‘traduzido’, de estranho, de força encantatória. Não me satisfaz o PROLONGED. E lhe peço: não seria possível deixarmos a forma: THE RIVER WAS A LONG MOANING TONE - ? (sem vírgula separando o LONG do MOANING). Sinto, nela, qualquer coisa de curto, forte, concreto, inteiro, animal, primitivo, elemental, escuro e dinâmico, intenso, menos comum, mais vivo. O "prolonged" eu acho diluído, abstrato, previsível na frase, não fere, não choca o leitor. E, a ausência da vírgula, que proponho, com amor, tira o LONG do TONE e prende-o irremediavelmente ao MOANING: como se decorresse de um TO MOAN LONG... Sei que, com isso, violentar-se-ia um pouco o "repouso" idiomático do inglês. Mas... Sei que a Amiga compreenderá. São coisas e sensações difíceis de exprimir e de transmitir” (RO 99).

Nesse exemplo, Rosa alerta a tradutora para a aliteração, a assonância e a força da frase que ele propõe, não a que Onís sugere. A frase proposta, sem vírgula e com a palavra LONG, mostra-se mais inusitada e traz efeitos de escuridão e ritmo (a vírgula quebraria o ritmo do lamento do rio e o mistério desse som prolongado). O escuro pode estar associado aos sons de /m/, /n/ e /o/, que garantem um ritmo “arrastado” que se encaixa no sentido da sentença (o longo e monótono tom do rio). As vogais posteriores /o/ e /u/, por exemplo, podem “imitar sons profundos, cheios, graves, ruídos surdos, e sugere[m] ideias de fechamento, redondamento, escuridão, tristeza, medo, morte” (WENDLER & VIEIRA 2002: 195). Recordemos o engenhoso poema *O Corvo* de Edgar Allan Poe: o insistente, monótono e escuro lamento da ave a dizer “never more” em referência à morte de Lenore.

No exemplo rosiano, a frase sugerida pelo autor é sonoramente simbólica, pois traz na assonância de /o/ a ideia de tristeza aliada à aliteração de /m/ e /n/, sendo que “[a]s consoantes nasais /m/, /n/ /ŋ/, ditas moles, doces, se harmonizam com as palavras e enunciados em que prevalece a ideia de suavidade, doçura, delicadeza” (WENDLER & VIEIRA 2002: 207). Todo esse “cacho de acordes”, segundo ressalta o escritor na explanação, tende a trazer ao leitor algo “forte, concreto, inteiro, animal, primitivo, elemental, escuro e dinâmico, intenso, menos comum, mais vivo”. As palavras evocam um estado latente (metafísico, diria o autor) da/na linguagem, que reconhecemos quando Rosa finaliza dizendo que “[s]ão coisas e sensações difíceis de exprimir e de transmitir”. Parafraseando

Miguel Wisnik, a força do som é capaz de criar metafísicas e romper com as barreiras formadas pela linguagem estagnada.

2. **“IN THE DISTANCE THE FOREST SLUMBERED IN QUIET PEACE, IN A SILENCE THAT WAS ALMOST AUDIBLE** (pág. 12, ls. 14/15). Aqui, também por motivos de vis poética, a frase não me agrada. Acho que ficou sem força, sem mistério. O ‘quiriri’, do texto original, é palavra índia, cheia de superstição, de ‘coisa cósmica’, de magia primitiva, de animismo, de sentido ‘pânico’. A floresta é sentida como um enorme animal, que fala tão alto, ou tão grave, que os ouvidos da gente não lhe captam as vozes: um animal enorme que ressona mudamente. É um silêncio que assusta, como pausa prestes a rebentar em rugidos e trovão. Daí, não servir de maneira alguma o **IN QUIET PEACE**, nem o **THAT WAS ALMOST AUDIBLE**. Pergunto, pois, e peço: seria possível – ainda que, no caso, fique meio forçado o espírito idiomático da língua inglesa – seria possível deixarmos: **IN THE DISTANCE, THE FOREST SLUMBERED ALARMLESS, IN AN ALMOST RESONANT SILENCE** - ? (Acho importante que o final da frase seja: ...resonant silence –, pela bela aliteração, que joga, inconscientemente, o leitor para diante, para o mistério)” (RO 99-100).

Aqui, Rosa salienta a bela aliteração formada pela reincidência de /s/ e /n/ que, no conjunto da frase, respectivamente sugerem os sons de sibilo e de doce murmúrio propostos pela floresta em tensão. Esse simbolismo sonoro leva o leitor para longe do lugar-comum da linguagem e para perto do inusitado, do estranho, pois é por meio dele que o leitor não apenas lê a frase, mas a sente, joga com ela e dá um novo lance nesse jogo.

Vê-se, pelas epístolas, um Guimarães Rosa sempre comprometido com o viés inusitado proporcionado pelas possibilidades linguísticas. Para o autor, a tradução não deve excluir o diferente e o sonoro propostos nos textos de saída. Reside nisso a colaboração entre autor e tradutor.

3. **“HAPPY AND SATISFIED** (pág. 20, l. 11). Aqui, também, pediria à boa Amiga que adotasse o **HAPPY AND PLEASED** (Nota 176). Acho-a esplêndida (*sic*), em sua maneira aliterada, curta, quase de bailado. Contém em si, em seus sons, em sua forte aliteração, uma nota de *humour* ‘vocabular’, na música subjacente ao sentido literal. Além disso, é puro ritmo: – traduzindo exatamente o movimento dos capiaus descritos na frase, isto é, ‘verbalizando-o’. Já o **SATISFIED** me parece fraco, banal, abstrato e sem relevo” (RO 100-101).

Atentando para o som repetitivo de /p/, é possível ouvir as batidas rítmicas da frase, como num “1,2,3” marcadas pela aliteração da consoante oclusiva surda. Esse tipo de consoante é revelador de força, intensidade e, no dizer de Wendler e

Vieira (2002: 199), sugere também a ideia de “passos pesados”, o que colabora para um sentido “extralógico” da sentença se o leitor identificar os passos pesados de dançarinos nas aliteraões sugestivas. Como Rosa brilhantemente enfatiza, os movimentos dos personagens descritos são verbalizados pelos recursos sonoros, retratando um caso de simbolismo sonoro que revela a “música subjacente ao sentido literal”.

Como dito anteriormente, na análise das instruções de Rosa a Bizzarri e Meyer-Clason, tem-se por parte de Guimarães Rosa uma implícita, mas eloquente, recusa do princípio da arbitrariedade do signo linguístico. No exemplo acima citado a explanação do escritor notadamente põe às vistas a motivação do signo linguístico e a relação existente entre som e sentido (fonemas expressivos remetendo o leitor à ideia de passos de dança), convergindo, portanto, para discursos teóricos como os de Jespersen, Jakobson e Sapir. Remontando, por exemplo, a Jakobson, as passagens epistolares em que Rosa sugere e solicita a presença de recursos sonoros expressivos remetem ao postulado do russo acerca da projeção do princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o da combinação. Nas cartas, Rosa instiga a tradutora a selecionar vocábulos de acordo com a sugestão sonora destes a fim de combiná-los para se obter um efeito plural da mensagem e, por consequência, no leitor. Pode-se dizer, com Ricoeur (e sobre Jakobson), que

[a] equivalência semântica induzida pela equivalência fônica leva a uma ambiguidade que afeta todas as funções da comunicação: o emissor se duplica (o *eu* do herói lírico ou do narrador fictício) do mesmo modo que o destinatário (o *vós* do destinatário pressuposto dos monólogos dramáticos, das súplicas, das epístolas), donde a consequência mais extrema: o que acontece não é a supressão da função referencial, mas a alteração profunda pelo jogo da ambiguidade (RICOEUR 2005: 342).

Mais um exemplo.

4. “**AND THE CURRENT PURLED AGAINST THE LARBOARD SIDE** (pág. 14, linhas 25/26). Aqui, original e tradução divergem. O ‘marulhava’ refere-se a fato unicamente sonoro, ao rumor do rio: assim, o ‘against’ precisaria de sair” (RO 102).

Em *marulhava*, a presença da consoante lateral /*l*/, exprime o fluir das águas do rio e a nasal /*m*/ anuncia a suavidade desse movimento das águas do rio contra a embarcação. Nasce daí a insistência do autor em chamar a atenção da

tradutora para retirar o termo inglês *against*, pois este não é expressivo nem retrata o que, de fato, está implícito no vocábulo rosiano.

Notar que o autor não recusa a tradução por ela ser diferente do original. Onís poderia escolher palavra diferente da do original, desde que atendesse às sugestões sonoras sem esbarrar no comum. A reclamação de Rosa diz respeito à sonoridade perdida na tradução, o que tolhe acentuadamente o efeito significativo da sentença.

5. “**BIG JUNGLE WOOD BUG** (pág. 1, linhas 10/11). Deve ser só **BIG JUNGLE BUG**. (E fica até formalmente muito melhor, curto, forte, golpeadamente aliterado)” (RO 104).

Rosa reforça novamente o valor sugestivo da aliteração de /b/ a conferir força à sentença, na qual o leitor percebe o som de batida ritmada causado pela consoante oclusiva surda. Também novamente aqui pode comparecer a teoria jesperseniana (*cf.* JESPERSEN s.d.: 403) de que frases curtas podem sugerir força (existem, segundo o estudioso, casos em que isso não ocorre, mas neste exemplo de Rosa, há uma correlação entre sentença curta e força).

As cinco passagens acima revelam um autor atento ao texto traduzido. Sabemos que, no universo rosiano, nada é por acaso, todos os elementos têm um valor importante para a mensagem textual global. Desse modo, a americana é orientada a buscar esses elementos e deles extrair um resultado plurissignificativo. A falta das aliterações, das assonâncias e do ritmo aleija o texto. Não ressoa Guimarães Rosa. O autor compreende que a tradução jamais será cópia fiel (e nem deseja isso); ele solicita aos tradutores, insistentemente a Onís, que a tradução não seja apenas um texto a mais ou um texto desprovido de um “sentir-pensar”, de uma aura transcendental no sentido de não estar preso ao convencionalismo, ao que é meramente comum.

Na missiva de 03/06/1959, Harriet de Onís responde ao escritor que utilizará a seguinte frase (*cf.* carta de 02/05/1959):

1. “**The forest slumbered in massive peace, in an almost resonant silence**” Massive seems to me a fine word, and you have the alliterations you love. O.K.?” (RO 115).

A tradutora entende a predileção rosiana pelas sonoridades expressivas e tenta manter a aliteração de /s/ como se vê nas palavras *forest, slumbered, massive, peace* (com som de /s/), *almost, resonant* e *silence*, culminando num simbolismo sonoro que remete ao som quase audível da floresta. Mas ainda assim, parece não levar a tradução a um patamar mais elevado de sons significativos, como se observa na epístola de Rosa datada de 15/01/1962, quando o foco é o título de *Grande sertão: veredas*. Explica ele:

1. “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 ideia do ‘rugir’ do livro: do tempestuoso, oceânico, violento, desmesurado, que ele ambiciona ser. Algo bravo, bravio, bravo. Quem sabe? Que me diz? Assim, qualquer coisa, por exemplo, nesta ordem: WIND, DEVIL AND RIVERS: UPLANDS, GREAT DEVIL IN THE WHIRLWIND: UPLANDS, BEYOND THE BIG DEVIL AND RIVERS: UPLANDS” (RO 138).

O escritor ressalta, mais uma vez, sua forma de lidar com a linguagem. A força da sugestão deve estar já no título de uma obra, para que dê a ideia do que é a obra como um todo. Sua preocupação revelada na epístola marca um alto comprometimento com seus escritos e com a tradução destes.

Nesse caso, a escolha definitiva do título coube à tradutora e foi aceita por Guimarães Rosa: *The Devil to Pay in the Backlands*. Analisando o título, aponta-se para um ritmo tripartido e sincopado, conseguido pela sequência de consoantes (sonora, surda, sonora) /d/, /p/ e /b/, as quais, pelo traço explosivo que carregam em si, conferem um sentimento de força e intensidade ao título da tradução (cf. WENDLER & VIEIRA 2002: 199).

Já no ano de 1963 (carta de 11/12/1963), respondendo a uma carta de Onís, comenta, num *post scriptum* (seguido de uma nota e uma explicação de vocábulo):

“P.S. - Além daquele trecho da página 31, linhas 5 a 10 (“Galhudos, gaiolos, lobunos,..... e as armas antigas do boi cornalão...”) – mais outros dois pequenos trechos têm no texto função quase puramente poético- onomatopáica. São eles :
II) - À página 31, também, linha 11 (from the bottom) à linha 5 (from the bottom) : “As ancas balançam, e as vagas de dorsos..... , 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.

III) - À página 32, linhas 1 a 4 ("Boi bem bravo,..... , vai varando...") –

dá-se ainda outro – terceiro – dos ritmos tomados pela marcha da boiada. À base de partes curtas, versos de 3 sílabas, entre vírgulas, forçadas, e também mediante dura, ostensiva aliteração” (RO 183-184).

“**NOTA** - 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 |:la-lala-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. Penso que, o melhor, numa tradução, seria fazer-se, em inglês, coisa análoga. A senhora faria uma grande lista de palavras, isto é, de adjetivos qualificativos, referentes a formas e cores dos bois. Depois, selecionaria os mais sugestivos, para, agrupando-os aos pares, também aliterados (corombos, cornetos) ou rimados (vareiros, silveiros), reproduzir aquele ritmo do período, que a Sra. fixará bem, lendo-o umas três vezes em voz alta. Todo o período é, pois, de função plástico-onomatopáica” (RO 190).

- “**taroleiros** = (tarol = um tipo de pequeno tambor) termo onomatopáico: que fazem sons como as pancadas de um (pequeno) tambor” (RO 191).

No interessante exemplo acima, ainda da missiva de 11 de dezembro de 1963, tem-se uma extensa explanação acerca de certos adjetivos bovinos e sobre o ritmo sonoro propositalmente criado pelo autor a fim de se recriar o ritmo da boiada na linguagem. De função “poético-onomatopáica” e de caráter “sonoplástico”, conforme afirma o escritor, confirma-se novamente o trabalho plástico do autor a criar períodos inteiros baseados na sonoridade das palavras e na sugestão destas. Rosa informa os tradutores sobre seu lidar com a língua, com a linguagem, além de manifestar desveladamente seu gosto pelos sons expressivos. Os sons que imitam o ambiente sertanejo (ou mesmo o Homem do sertão mineiro) são os mesmos que também plasticamente envolvem o leitor numa atmosfera mágica na qual prevalece o “sentir-pensar”, o que está além do usual na linguagem. Com a explicação na passagem acima citada, o autor mostra como faz questão desses elementos e como deseja vê-los na tradução também.

A longa instrução indica sua constante preocupação em tornar seu texto musicalmente sugestivo pela rima, pela aliteração e assonância, pelo ritmo

imitativo da marcha da boiada. Todos esses elementos convergem para uma função plástica do texto. Das palavras até o período, a intenção rosiana é a de suggestionar o leitor para que ouça e mesmo sinta o tropear dos bois por meio da linguagem. Castro (1970) afirma que a fluidez do ritmo auxilia a dissipar a obscuridade das palavras. No caso citado acima, Rosa explica que o ritmo é mais importante, naquela passagem de seu texto, do que o leitor se prender ao significado dos vocábulos. É a vez e a voz do ritmo sendo mais importante do que significantes e significados.

Para Gabriela Reinaldo (2005), na linguagem poética existe a possibilidade de não se ter algo para ser compreendido ou explicado, como Rosa mesmo sugere na passagem acima, mas “experenciado” (pelo ritmo da boiada especialmente). Podemos ir com Ricoeur (2005) e compreender o sentido impresso pelo ritmo como sendo icônico, pois traz à baila imagens sonoras da marcha da boiada.

Atentar para as expressões citadas pelo autor: “função plástico-onomatopaica”, função “poético-onomatopaica”, período “sono-plástico” e adjetivos como “substância plástica”. Todas comprovam a predileção autoral pelo texto maleável e pelo que transcende a escrita banal. Diz M. Rodrigues Lapa que “[j]á se tem afirmado que numa simples palavra se pode resumir todo o universo. Quer isto dizer que um vocábulo pode suscitar uma infinidade de imagens e ideias que abranjam todos os domínios do pensamento e da vida” (LAPA 1991: 12).

Uma vez mais, há a menção à onomatopeia no exemplo de *taroleiros* e, pela explicação do autor, nota-se estar ele sempre atento à sonoridade das palavras e ao simbolismo sonoro latente. O som de /t/, na palavra citada, oferece ao ouvido a sensação de uma batida, lembrando o som produzido pelo tarol. Grande parte das onomatopeias tem um quê de convencionalidade e divergem de língua para língua, mas isso não as invalida (haja vista Rosa aproveitar a motivação sonora do vocábulo), porque “a linguagem traduz os sons da realidade dentro das suas possibilidades” (MARTINS 2000: 48).

Na correspondência de 11/02/1964, Rosa anexa esta explicação:

- “**Põe p'ra lá** : Let you go ! Ou : Get away ! Ou : Away there ! Ou : Away with thee ! (É uma expressão típica, só usada pelos vaqueiros, com sabor arcaico. Notar a força e violência expressiva – dada pelos monossílabos, e pela aliteração na “bilabial explosiva surda”: P) (RO 220).

Na passagem acima, outro indicativo da sensível percepção rosiana diante da expressividade de /p/, consoante explosiva e forte que combinou com o sentido da expressão citada. Simbolismo sonoro. Também se pode realçar a sugestão da vogal /a/ que, segundo a teoria de Jespersen, indica o que está longe (lá).

Estas foram as instruções dadas à tradutora americana. Rosa procurou salientar os aspectos sonoros do original que deveriam ser projetados na tradução. Harriet de Onís compreendeu a predileção do mestre por eles, mas devido a sua pouca fluência em língua portuguesa e complexidade da linguagem rosiana, tais aspectos ou foram suprimidos, ou alterados ou não foram percebidos pela americana. Disso provém a insatisfação de Rosa com a tradução americana, como já salientado anteriormente.

Todos os exemplos extraídos das correspondências de Guimarães Rosa com os tradutores Curt Meyer-Clason, Edoardo Bizzarri e Harriet de Onís provam a intenção rosiana de manter o texto longe dos clichês e lugares-comuns. O que se observa nos diálogos epistolares são os recursos utilizados na prosa poética pelo literato a fim de se alcançar um efeito novo, revolucionário. Efeito este capaz de incitar os sentidos do leitor a ponto de sons serem ouvidos, imagens serem visualizadas e de o sertão e seus viventes serem trazidos à realidade do leitor.

A leitura das obras rosianas é esteticamente prazerosa, pois o leitor é servido pelo anfitrião-autor com um banquete de explorações sonoras a conferir um gosto diferente ao texto. Os ingredientes desse banquete (aliteração, assonância, ritmo e onomatopeias) são criteriosamente selecionados e preparados com intuito de despertar no leitor-experenciador sensações exóticas tiradas da linguagem. O comum recebe novos temperos. E o *menu* (instruções e corpo das cartas) encontra-se à disposição nas correspondências entre Rosa e seus tradutores.

Som e sentido caminhando juntos. Simbolismo sonoro, aliado contra o lugar-comum da linguagem ordinária, apresentado por meio do discurso rosiano forjado pela recusa da hegemonia do princípio da arbitrariedade do signo linguístico. Estratégia rosiana, mostrada nas correspondências com seus três tradutores aqui selecionados, para abalar a linguagem comum e acostuada, visando revitalizá-la e propor-lhe novos tons e vigor. O pensamento rosiano, afinando-se, assim, ao de teóricos como Sapir, Jakobson e Jespersen, mostra-nos

uma linguagem viva cuja força anímica latente se torna patente se o falante lhe dá voz e contornos exuberantes.

Nas palavras já citadas do ficcionista: “[D]evemos preferir, sempre que possível, a expressão mais rara, original, e a mais enérgica, forte, crispada e violenta” (RO 218).

Sentir-pensar.