

A METALINGUAGEM DE GUIMARÃES ROSA

Ângela Vaz Leão*

RESUMO

Neste trabalho tenta-se fazer uma leitura da correspondência trocada entre Guimarães Rosa e Edoardo Bizzarri, seu tradutor italiano, com o objetivo de analisar o discurso metalingüístico do autor de *Corpo de baile*, discurso que se caracteriza, finalmente, como uma espécie de metalinguagem poética.

Sendo a linguagem apta a falar de qualquer sistema semiótico, é óbvio que também pode falar de si mesma. O que admira é que a ciência da linguagem tenha levado tanto tempo para reconhecer e explorar essa função metalingüística. Olhando retrospectivamente para a história da cultura, podemos ver que todos os tipos de discurso se ocuparam, mais cedo ou mais tarde, em menor ou maior escala, da sua linguagem respectiva ou da linguagem de um modo geral. Desse tema está pontilhado todo o discurso filosófico ocidental desde a Grécia antiga, assim como, para citar apenas mais alguns, o discurso bíblico, o discurso psicanalítico, o discurso literário.

Na literatura brasileira (e o mesmo parece acontecer em qualquer outra), são precisamente os grandes autores que inserem na sua obra trechos de discurso metaliterário ou até metalingüístico. Discurso metaliterário, quando tentam explicar a si mesmos e a seus leitores, o mistério da sua criação, a natureza e a razão de suas escolhas formais, a estrutura da composição de seu texto. Discurso metalingüístico, quando se debruçam sobre problemas da linguagem e da língua, tendo como objeto o código lingüístico comum ou o seu próprio código pessoal, que vão construindo e desconstruindo diante dos leitores.

Em João Guimarães Rosa, tudo isso existe. Mas só o seu discurso metalingüístico será objeto deste estudo. O alto teor poético da obra rosiana, onde a expres-

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

são pessoal corre livre, forjando o seu próprio código enquanto o utiliza, resulta num discurso opaco, que às vezes chega a desorientar o leitor. Porém, longe de ser apenas uma consequência, essa opacidade é assumida de forma voluntária e lúdica por Guimarães Rosa, que, à maneira de uma esfinge, desafia o leitor, não para devorá-lo, mas para melhor o seduzir e prender. E a luta com a palavra, que já atormentava o autor, tem agora outro lutador em campo, o leitor. A ele se alia o primeiro, a própria esfinge agora transformada em Édipo, para guiá-lo no combate contra o enigma, na busca da sua interpretação.

Leitor privilegiado, porque cúmplice e parceiro, o tradutor merece tratamento especial nesse jogo que também é lide. A correspondência de Guimarães Rosa com seus tradutores, se por um lado admite a opacidade intencional do texto, por outro lado mostra o desejo de ajudá-los na difícil batalha da descodificação desse mesmo texto. Tomo como exemplo a correspondência com o tradutor italiano, o Professor Edoardo Bizzarri, que se estendeu por oito anos, de outubro de 59 a outubro de 67, e que foi publicada pela primeira vez em 1972. Das cartas de Guimarães Rosa, que foram por ele datilografadas, extrairéi vários textos, que citarei sem parcimônia, consciente de que a sua extensão global poderá vir a ser até maior que a do meu próprio texto. Tanto mais prazer e lucro terão os presentes, ouvindo Guimarães Rosa, em vez de me ouvir a mim.

Na carta de 11 de outubro de 1963, Guimarães Rosa reconhece as dificuldades que se propõem à tradução de sua obra. Admite que a matéria é mal conhecida, e que o resto, isto é, o texto, é intencionalmente vago, além de querer, pela poesia e pela metafísica, atingir alturas inacessíveis. Eis as próprias palavras de Guimarães Rosa:

O que deve aumentar a dor-de-cabeça do tradutor é que: o concreto é exótico e mal conhecido; e, o resto, que devia ser brando e compensador, são vaguezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos. (p. 24-25)

Nessa mesma carta, tratando da tradução de **Corpo de baile**, Guimarães Rosa atende a um pedido do tradutor, relativo ao melhor tratamento a ser dado aos nomes próprios. A solução não deveria ser sempre a mesma. Com exemplos para cada caso, Guimarães Rosa sugere que alguns “lucrariam, talvez, ficando no original”, outros “teriam de traduzir-se” e outros, de “traduzadaptar-se”. Nesse simples conselho, já encontramos uma criação neológica de Guimarães Rosa – “traduzadaptar-se”, um composto que, pela sua transparência semântica, dispensa esclarecimento. Não estaria aí, em princípio, o caminho indicado para tão difícil tradução?

O tradutor procuraria não apenas traduzir o sentido, mas, mais do que isso, produzir sobre o leitor o mesmo *efeito de sentido*, através de recursos diferentes, buscados nas potencialidades da língua de chegada. Em outras palavras, o tradutor procuraria uma correspondência para o texto original no plano do significado e no pla-

no do significante. Seria esse o conselho implícito no “traduzadaptar” de Guimarães Rosa?

O nosso autor passa em seguida a um exercício *sui generis* de lexicografia, uma lexicografia poética, onde, para citar o exemplo mais expressivo, algumas definições integradas se transformam em minuciosa descrição de uma paisagem típica de grande parte dos *gerais*. Define as chapadas, os chapadões, os resfriados e as veredas, demorando-se nestas, as *veredas*, cuja explicação ele constrói numa espécie de verbete intermitente, repassado de poesia. Ouçamos:

Mas, por entre as chapadas, separando-as (ou, às vezes, mesmo no alto, em depressões no meio das chapadas), há as veredas. São vales de chão argiloso ou turfo-argiloso, onde aflora a água absorvida [pelas chapadas]. Nas veredas, há sempre o buriti. De longe, a gente avista os buritis e já sabe: lá se encontra água. A vereda é um oásis. Em relação às chapadas, elas são, as veredas, de belo verde-claro, aprazível, macio. O capim é verdinho-claro, bom. As veredas são férteis. Cheias de animais, de pássaros. (p. 27)

Continuando, mostra depois a relação entre chapadas, chapadões, resfriados e veredas, insistindo na grande diferença de aspecto e de regime hídrico entre eles. E continua ainda:

Há veredas grandes e pequenas, compridas ou largas. Veredas com uma lagoa; com um brejo ou pântano; com pântanos de onde se formam e vão escoando e crescendo as nascentes dos rios; com brejo grande, sujo, emaranhado de matagal (marimbu); com córrego, ribeirão ou riacho. (p. 28)

Ao terminar esse parágrafo, Guimarães Rosa remete o tradutor ao começo do **Grande sertão: veredas**, onde Riobaldo explica esse tipo de paisagem natural. Segue falando dos moradores dos *gerais*, os *geralistas* que ele próprio confessa ser, e esclarece que os geralistas preferem morar nas *veredas*, quando são chamados *veredeiros*. E é às veredas que volta mais uma vez, para concluir:

Nas veredas, há às vezes grandes matas, comuns. Mas, o centro, o íntimo vivinho e colorido da vereda é sempre ornado de buritis, buritiranas, sassafrás e pindaibas, à beira da água. As veredas são sempre belas. (p. 28)

Em cortes sucessivos, acabamos de acompanhar a explicação de um termo que rompe a barreira das definições científicas, típicas dos dicionários e manuais, para penetrar no terreno da poesia e do conhecimento intuitivo, de que fala Benedetto Croce. Desse tipo é a metalinguagem de Guimarães Rosa.

A partir da carta de 11 de outubro de 1963, a correspondência vai sendo acompanhada de longos anexos, em que Guimarães Rosa responde às indagações de seu tradutor acerca de palavras não dicionarizadas, de provérbios e ditos populares, de expressões regionais, ou de frases inteiras cuja sintaxe gera ambigüidade.

Algumas poucas definições se enriquecem com desenhos do objeto, como se se tratasse de um estudo filológico do tipo “Palavras e Coisas”. Vejamos:

*Mariola – (...) – A planta (Abrus precatorius, L.) tem também os nomes Jequiriti e Olho-de-Pomba. É uma leguminosa das Papilionatas, trepadeiras, cujas sementes vermelhas e pretas servem para a confecção de trabalhos de arte. São sementes bonitas, irregularmente ovóides, vermelhas com grande pinta preta, durinhas e lisas, brilhantes. Menor que uma uva, maior que uma passa. Quase do formato de uma amêndoa, mas de tamanho equivalente ao de uma avelã. Servem também para marcar pontos, em jogos de baralho, daí se chamarem também “tentos”. Há outras, iguais, iguaizinhas a essas, mas maiores, e fornecidas por árvores altas (também das Leguminosas): as espécies de **Ormosia**, em geral, **Ormosia friburgensis**, chamada Olho-de-Cabra; **Ormosia nitida**, chamada Tento Grande ou Olho-de-Boi. Todas essas árvores são comumente designadas Tenteiro ou Tento, Pau Tento. Voltando à **mariola**; também se chama **carolina** ou **tento carolina**. (p. 37)*

Aí, a explicação se interrompe e dá lugar a um desenho bastante exato de dois tentos: um, de lado, e o outro, de frente, onde se podem ver a forma, o ponto de inserção do tento no caule e a sua pinta preta.

A minúcia da descrição é surpreendente. Recorre a termos de Botânica, utilizando a classificação básica de Lineu e outras classificações complementares posteriores, ao mesmo tempo que registra as diferentes denominações populares, bem como pormenores de forma e de uso, que não provêm nem do dicionário nem dos manuais, mas que decorrem de um “saber de experiências feito”.

Outro esclarecimento do mesmo tipo refere-se a *chifres agamelados*. Não vem em anexo, mas no interior da própria carta: Diz assim:

chifres agamelados (...): o “boi gamela” ou com “chifres gamela”, ou “agamelados” – é o que tem os chifres grandes, ou pelo menos de bom tamanho, e se arqueando para a frente em plano horizontal, com as respectivas pontas quase se tocando, ou, pelo menos apontando uma para a outra. O resultado dessa conformação dos cornos é que eles parecem formar um desenho redondo, que, ao capiauí, lembra uma gamela ou uma bacia. Assim: (p. 106)

Após a palavra “assim”, Guimarães Rosa traça o desenho de quatro cabeças de bois: duas, vistas de cima, como ele mesmo escreve em letra manuscrita ao lado do esboço, e duas, vistas de perfil. As duas vistas de cima mostram o par de chifres arredondados, com as pontas quase se encontrando na frente e formando, com a linha da testa, um quase círculo horizontal que lembra a linha superior de uma gamela. As duas cabeças de perfil confirmam a imagem, mostrando a “gamela”, com sua linha superior vista de lado, apenas aberta em um dos pontos, onde pouco falta para os dois chifres se encontrarem.

Outras definições se esclarecem não pelo desenho, mas através da origem do termo, como se se tratasse de um estudo etimológico, que tivesse ajudado o autor

a optar por esse termo, dentro de uma série sinonímica, ou, se necessário, a abandoná-lo para criar um termo novo na língua portuguesa, a partir da forma de origem do empréstimo. É o caso de *bilbo*, que o nosso autor assim explica:

Bilbo – (...) – Do latim: bilbo, bílberē = fazer o ruído de água que se escapa de uma vasilha, fazer gluglu: “bilbit amphora”, “aqua bilbit”. Achei lindo, e usei no sentido de fazer o ruídozinho de gota d’água caindo em água. (p. 37)

Outros termos resultantes de empréstimos, em geral aportuguesados, aparecem em vários pontos das explicações dadas por Guimarães Rosa. Predominam os de origem latina, como, além de *bilbo*, que já vimos, *abocabaque* e *trusos*.

Abocabaque é a escrita aglutinada de *ab hoc, ab hac* que, segundo Guimarães Rosa, aparece na expressão antiga *falar ab hoc et ab hac*, isto é, “falar disso e daquilo, falar a torto e a direito, falar desacertadamente” (p. 40). A expressão é registrada por Arthur Resende na sua obra *Phrases e curiosidades latinas* (1918), instrumento precioso para qualquer leitor/escritor consciente da sua língua.

Trusos, definido por Guimarães Rosa como *impetuosos, esbarrantes* origina-se do supino *trusum*, do verbo *trudēre*, que significa “impelir, empurrar com violência”. Justifica-se, pois, o sentido que Guimarães Rosa deu ao seu *trusos*, não dicionarizado na língua portuguesa, mas ressuscitado por ele diretamente do latim.¹

Muito freqüentes são também as explicações relativas a termos de origem tupi, como *camocim*, “grande pote de barro cozido onde se guarda água”, e *guararapes*, “estrondo, estrépito”, além de muitos outros, explicados pelo autor de forma clara e sucinta. Os termos de origem tupi são, aliás, os de maior freqüência entre os empréstimos rosianos.

Pouco numerosos nos esclarecimentos de Guimarães Rosa são os termos de origem francesa. Dos que ele registra e explica, o mais interessante é a *montaval*, na expressão *arroz a montaval*, significando “arroz a montante e a jusante do rio” “arroz subindo e descendo a margem do rio”, como na locução francesa *en amont et en aval*.

Há definições, porém ainda menos freqüentes, que se valem de um esclarecimento cultural, relativo à história do objeto, cujo nome ou cuja marca deu origem ao termo da língua comum. Parecem tiradas de um exercício filológico de “História de Palavras” ou de “Onomasiologia”. É o caso de *roscofe*, que Guimarães Rosa define como “da pior qualidade”, explicando que a origem é “uma marca de relógios suíços, antigamente muito difundida no interior do país, por serem os mais baratos, mas que não prestavam: *Roscoff*” (p. 39). E completa o esclarecimento com uma nota pessoal. Conta que esses relógios ordinaríssimos penetraram também na Rússia e por lá deixaram o mesmo adjetivo, *roscoff*, com o mesmo sentido de “de péssima

¹ O verbo *trudēre* não teve grande continuidade em português. A não ser através dos derivados prefixais *introduzir*, já arcaico, e *intruso*, de emprego corrente.

qualidade”, conforme ele havia lido num conto russo moderno.

No prodigioso labor de criação lexical e fraseológica de Guimarães Rosa, não se pode esquecer também o uso de arcaísmos como *estadal*, que ele assim explica: “*estadal* = círio, grande vela (termo muito arcaico)”. Lembremos aqui que *estadal* tem origem em palavra da mesma família latina que *stare*, ‘estar de pé’, em oposição a *sedere*, “estar sentado” ou *iacere* “estar deitado”. Também é parente de *statura*, “tamanho do indivíduo em posição rigorosamente vertical”. Como se explica que *estadal* significasse “círio” no português arcaico? É que se tratava de um círio exatamente da altura do devoto ou do penitente. Palavra muito usada nas **Cantigas de Santa Maria**, de Afonso X, exatamente com esse sentido, *estadal* integra o léxico do galego-português do século XIII. Mas cedo desapareceu do uso da língua portuguesa, pois a história da língua acompanha a da cultura respectiva. É explicável que o tamanho das velas se fosse reduzindo em proporção inversa à da carestia sempre crescente e em proporção direta à das práticas devocionais em constante decréscimo. Mas onde teria buscado Guimarães Rosa essa palavra? Em que desvão da sua memória teria ela permanecido?

Também são de notar a acuidade sensorial e a capacidade imitativa de Guimarães Rosa, que o levam a criar onomatopéias e derivados onomatopéicos de todo tipo, desde que não se repitam às onomatopéias gastas pelo uso corrente, como, por exemplo, *tic-tac*, que ele nunca usaria. Citemos alguns casos:

- *trilique*, “trilos seriados, gritinhos das maitacas”;
- *quinculinculim*, “barulho das moedas”;
- *chuagem*, “onomatopéia de água corrente, o rio”;²
- *cuchusmo*, “um coro de cochichos”.

Se é grande o poder de invenção de Guimarães Rosa, não menor é a sua vontade de explicar cada criação lingüística, fornecendo chaves preciosas para a leitura de seu texto. Esclarece ao tradutor italiano numerosas formas dialectais (ex. *lubrina*, *azedim*), algumas formações não ortodoxas de advérbios em –*mente* (ex. *minhamente*, *desdemente*, *tantamente*), assim como sintagmas expressivos em todas as classes do léxico (ex. *o orobó de um nhambu*, *ir de forasta*, *com possança*). Dessas expressões, merece maior destaque *o orobó de um nhambú*, em que *orobó* significa “trazeiro, ânus”, ou “sobre das aves”. O **Dicionário Aurélio** registra *orobó* como brasileirismo, que designa popularmente uma pequena árvore. Mas não é esse o caso. Guimarães Rosa criou uma deformação de *uropygium*, helenismo que se usou em latim para designar o “sobre das aves”, ou o “ânus”.

Ao usar *orobó*, o nosso autor evita o termo popular *fiofó*, que também designa “ânus”, e que foi utilizado, por exemplo, por Ariano Suassuna em **O auto da Compadecida**. Guimarães Rosa tinha horror ao termo gasto e à frase feita: a origina-

² *Chuagem*, na verdade, não é a própria onomatopéia, mas um derivado onomatopéico. A onomatopéia pura e simples é *chuá*, de uso corrente da língua.

lidade no estilo e na língua era para ele um ideal a buscar sem descanso. E no caso de *orobó*, além da criação original, havia o valor das imagens sonora e visual sugeridas pelo significante: os três “o” da palavra evocam a forma do referente, ao mesmo tempo que a seqüência sonora imita comicamente o som por ele produzido: *orobó*.

Também são esclarecidas frases inteiras de sentido ambíguo, como: “A coruja desfecha os olhos”, que Guimarães Rosa explica, explorando o duplo sentido de *desfechar*. Esclarece que o sentido literal é “a coruja abre os olhos”, pois *desfechar* equivale a “o contrário de *fechar*”. Só que aí se verifica, como ele diz, uma “superposição semântica”. Ao primeiro sentido, que é o de “abrir”, superpõe-se um segundo sentido, que é de “vibrar, descarregar, atirar com rapidez”, como em *desfechar um tiro ou um golpe*. E com aquela simplicidade tão sua, Guimarães Rosa conclui: “Adoro, isto. No só e simples abrir de olhos, a coruja já está atacando”. (p. 80)

A correspondência com o tradutor italiano se transforma, assim, num contínuo exercício metalingüístico, que revela o alto grau de consciência que tinha Guimarães Rosa dos recursos e potencialidades da língua portuguesa, em qualquer de seus estratos. Isso não significa, porém, que o problema da leitura do texto rosiano fique inteiramente resolvido, sequer para o seu autor, quando se torna leitor de si mesmo. É o que ocorre quando relê o seu texto para responder às indagações do cuidadoso tradutor. Em um ou outro passo, confessa ter-se esquecido do sentido da palavra ouvida uma vez, ou diz não ter conseguido identificar certa planta ou até explica determinada criação lexical como “maluqueira”. Estaria talvez nesse caso o estranho composto *moimeichego* que, para representar o autor, ou melhor, o *eu* do autor, reúne quatro pronomes pessoais da 1ª pessoa do singular de línguas diferentes: o francês *moi*, o português *me*, o alemão *ich* e o latim *ego*. Penso que, mais do que “maluqueira”, essa invenção parece “brincadeira”, como ele a classifica, aliás. Da mesma forma que também parece jogo a frase exclamativa *Aí, Zé, ôpa!*, que Guimarães Rosa comenta da forma seguinte: “intraduzível evidentemente: lido de trás para diante = apô éZ ía... a “Poesia”. (p. 70)

Aí está, talvez, não uma chave, mas a chave-mestra para a leitura de Guimarães Rosa, chave-mestra que ele oferece generosamente ao seu leitor-tradutor. Diz-lhe ele:

Ora, Você já notou decerto que, como eu, os meus livros, em essência, são “anti-intelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição da revelação, da inspiração, sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. (p. 67)

Diz isso na mesma carta em que se declara “profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita” (p. 67). Mas se “o altíssimo primado da intuição” está ligado ao caráter místico de sua obra, também está ligado ao teor poético da sua linguagem. Nesse sentido, não se pode esquecer uma avaliação fatorial que o próprio Guimarães Rosa fez de sua obra, na escala de um a dez. Tomando *Corpo de baile* como protótipo, Gui-

marães Rosa estabelece uma pontuação muitíssimo esclarecedora para cada um dos componentes da obra. Vejamos:

Por isso mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos. (p. 68)

Vê-se aí que a poesia tem uma pontuação relativa importante só superada pela do valor metafísico-religioso.

Creio, pois, que, se Guimarães Rosa fosse um lingüista e se quiséssemos aplicar-lhe um rótulo, poderíamos incluí-lo na corrente de idéias conhecida como “Idealismo lingüístico”, onde, na esteira de Giambattista Vico, se alinham Benedetto Croce, Karl Vossler, Leo Spitzer, Dámaso Alonso. Todos eles vêem a linguagem como poesia, como criação permanente. Só que alguns o fazem através do discurso da Filosofia, outros através do discurso da própria Lingüística, enquanto Guimarães Rosa o faz através do discurso da Literatura. Isso o distingue dentro dessa família intelectual.

Outra característica o singulariza dentro da sua família humana, pensante e falante, a família do “homo cogitans” e do “homo loquens”. É que, enquanto o falante comum é poeta inconsciente, isto é, se torna criador no uso natural da linguagem, esse falante extraordinário que é Guimarães Rosa transforma-se, quando escreve, em poeta consciente, capaz de uma verdadeira metalinguagem poética, pois explica, com *poesia*, a sua própria criação lingüística, que já era *poesia*!

RÉSUMÉ

Dans ce travail, on essaie de faire une lecture de la correspondance entre Guimarães Rosa et Edoardo Bizzarri, son traducteur italien, dans le but d'analyser le discours métalinguistique de l'auteur de **Corpo de baile**, qui se caractérise, finalement, comme une espèce de métalangage poétique.

Referências bibliográficas

- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [19--].
- MARTIN, F. **Les mots latins**. Paris: Hachette, 1941.
- RESENDE, Arthur. **Phrases e curiosidades latinas**. 4. ed. Rio de Janeiro. [S.n.], 1952.
- ROSA, João Guimarães. **Correspondência com o tradutor italiano**. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1972.
- VITERBO, Joaquim de Santa Rosa de. **Elucidário**. Porto: Civilização, 1966.