

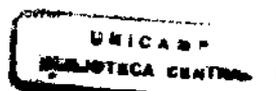
Nícia Adan Bonatti

**ENTRE O AMOR DA LÍNGUA E O DESEJO:
A TAREFA SEM FIM DO TRADUTOR**

Tese apresentada ao Curso de Linguística do
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas como
requisito parcial para a obtenção do título de
Doutor em Linguística.

Orientadora:
Profa. Nina V. de Araújo Leite

UNICAMP
Instituto de Estudos da Linguagem
1999



098751

IADE	B e
CHAMADA:	UNICAMP
	2042
IBO RP	43674
C	16-392107
	<input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input checked="" type="checkbox"/>
	291100
A	08/02/07
CPD	

CM-00147241-9

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

B64e	<p>Bonatti, Nícia Adan</p> <p>Entre o amor da língua e o desejo: a tarefa sem fim do tradutor / Nícia Adan Bonatti. - - Campinas, SP: [s.n.], 1999.</p> <p>Orientador: Nina Virgínia de Araújo Leite</p> <p>Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.</p> <p>1. Tradução e interpretação. 2. Psicanálise. 3. Desejo. 4. Transferência (Psicologia). 5. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. I. Leite, Nina Virgínia de Araújo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.</p>
------	--

MEMBROS DA BANCA

Prof. Dra. Nina Virgínia de Araújo Leite

Prof. Dra. Angela Vorcaro

Prof. Dr. John Milton

Prof. Dr. John Schmitz

Prof. Dr. Paulo Roberto Ottoni

Suplentes:

Prof. Dra. Suzi Frankl Sperber

Prof. Dr. José Carlos Paes de Almeida Filho

Este exemplar e a redação final da tes.
defendida por Núcia Adan

Bonatti

e aprovada pela Comissão Julgadora em
19, 12, 2000.

Bonatti

**Aos meus pais,
Pelo amor e carinho com que sempre
me envolveram.**

AGRADECIMENTOS

À Nina, pelas luzes lançadas na travessia dessa tarefa sem fim, incentivando o amor da língua que moveu também o meu desejo em tratar a história entre Rosa e Bizzarri.

Aos professores doutores Maria José Rodrigues Faria Coracini, Paulo Roberto Ottoni e Kanavilil Rajagopalan, pelas valiosas sugestões no Exame de Qualificação.

Ao meu marido Ivanil, pelo companheirismo e compreensão em todos os momentos.

Ao sorriso de Flávio, o primogênito, à simpatia do Thiago, o filho do meio, e ao carinho de Daniel, o caçula;

À rara competência e ao gostoso sorriso de Rosemeire Aparecida de Almeida Marcelino, “alma” da Secretaria da Pós-Graduação, que amenizou todos os trâmites burocráticos nesta Instituição, desde meu ingresso no programa.

A todo o pessoal da Biblioteca pela eficiência e acolhimento, sobretudo a Haroldo Batista da Silva, que se empenhou pessoalmente na busca de material para minha pesquisa.

Ao Helton Cardoso Santos, cuja eficácia e velocidade nunca estiveram desvinculadas da simpatia e do bom humor, proporcionando sempre rapidamente as fotocópias necessárias ao meu trabalho, incluindo as desta tese.

À Raquel Rodrigues Caldas, pelas bem-vindas traduções do italiano.

Aos amigos e colegas de Academia, por todo carinho e amizade que sempre demonstraram, pelas dúvidas, inseguranças e conhecimentos solidários, pelos livros e Seminários compartilhados; e em especial,

à Angela, pela simpatia e a bela voz com que sempre alegrou nossas reuniões pontuadas por churrascos;

à Viviane, pelas infinitas conversas teóricas na tentativa de cernir o x da questão, que além de produtivas ainda renderam muitos cafés com bolos; e

à Lenita, amiga de sempre com quem partilhei todos os meus passos nesse mundo acadêmico e nas trilhas da tradução.

Ao CNPQ, pelo apoio financeiro.

RESUMO

Nosso objeto será aqui a tradução examinada através do campo teórico da psicanálise. A tradução tem sido comumente observada a partir de um ponto de vista externo, que busca examiná-la como um processo que não inclui quem a pratica, e os resultados não podem ser, portanto, muito satisfatórios. O que nos interessa é saber o modo de produção daquele que a pratica, o tradutor, sujeito dividido, permeado por vicissitudes, movido por mecanismos que nem sempre lhe são claros, solicitado sempre a ser o autor/modificador de um texto que não lhe pertence, premido pela demanda do senso comum em ser fiel a algo que, intrinsecamente, não pode sê-lo. Essa produção é atravessada, entre outros, por processos identificatórios, processos transferenciais, pela presença de formações do inconsciente e pelo desejo que move o sujeito, em uma somatória de acontecimentos que certamente não deixam de incidir sobre o produto final.

O *corpus* para verificação de nossas hipóteses será constituído exclusivamente pela troca epistolar entre um autor, Guimarães Rosa, e seu tradutor para o italiano, Edoardo Bizzarri, por constituir um depoimento sobre o mecanismo de construção de textos — tanto aquele da língua de partida, quanto o da língua de chegada. Através dessas cartas buscaremos rastrear não só as concepções que ambos têm sobre o que é tradução, mas os mecanismos transferenciais e as identificações em jogo que vão interferir no produto final, interessando menos as soluções encontradas em italiano que aquilo que faz questão para o tradutor.

Nosso percurso será constituído por uma pequena volta pela literatura sobre tradução e psicanálise, buscando, ao menos parcialmente, onde esses campos de conhecimento cruzam-se explicitamente, oferecendo subsídios para uma teorização a respeito. Em seguida, falaremos sobre alguns conceitos da psicanálise que nos serão necessários na análise da correspondência. No terceiro capítulo, examinaremos a peculiaridade da escrita de Rosa, que coloca problemas específicos para qualquer proposta de tradução. No quarto capítulo isolaremos o que Bizzarri traz como obstáculo, como problemático na compreensão e na tradução do texto, e como Rosa responde a isso. Também faremos um levantamento dos conflitos, ainda que camuflados, que permeiam essa relação, buscando em todo esse material as incidências do inconsciente que atravessam a produção dos textos. Finalmente, a conclusão trará o que é possível depreender dessas reflexões que sirva para lançar luzes sobre o processo tradutório.

RÉSUMÉ

Notre objet va ici être la traduction affectée par l'hypothèse de l'inconscient. La traduction est d'ordinaire aperçue depuis une visée externe, que cherche à l'examiner comme un processus dépourvu du côté humain de celui qui la pratique, donc les résultats ne peuvent être très satisfaisants. Ce qui nous intéresse c'est de savoir le mode de production de celui qui la pratique, le traducteur, sujet divisé, traversé par des vicissitudes, mû par des mécanismes que ne lui sont pas toujours très clairs, toujours censé être l'auteur/modificateur d'un texte que ne lui appartient pas, pressé par la demande du sens commun d'être fidèle à quelque chose que, de soi même, ne peut pas l'être. Cette production est traversée, parmi d'autres, par des processus identificatoires, par la présence des formations de l'inconscient et par le désir que meut le sujet, dans une sommation d'événements que certainement ne laissent pas d'incider sur le produit final.

Le *corpus* pour la vérification de nos hypothèses ne va être constitué que par l'échange des lettres entre un auteur, Guimarães Rosa, et son traducteur pour l'italien, Edoardo Bizzarri, pour constituer un témoignage sur le mécanisme de construction de textes — aussi bien celui de la langue de départ que celui de la langue d'arrivée. À travers ces lettres, on cherchera piéger non seulement les conceptions que tous les deux ont sur ce que c'est traduction, mais les mécanismes transférenciels et les identifications en jeu qu'iront interférer sur le produit final; il nous intéressera moins les solutions trouvés en italien que ce que fait question pour le traducteur.

Notre chemin sera constitué par un petit détour par la littérature déjà existant sur la traduction et la psychanalyse, cherchant au moins en partie où ces domaines de connaissance se croisent carrément, pouvant offrir une base pour une théorisation à ce sujet. Après, on parlera de quelques concepts de la psychanalyse desquels on aura besoin pour l'analyse de la correspondance. Ensuite, on parlera de la particularité de l'écriture de Rosa, que pose des problèmes spécifiques pour n'importe quelle proposition de traduction. Au quatrième chapitre, on isolera ce que Bizzarri apporte comme obstacle, comme problématique sur la compréhension et sur la traduction du texte, et comment Rosa y répond. On fera aussi un recensement des conflits, bien que camouflés, qui traversent ce rapport, cherchant dans ce matériel les incidences de l'inconscient qui traversent la production des textes. Finalement, la conclusion apportera ce qu'il est possible d'en tirer de ces réflexions qui puisse servir pour éclairer le processus traductoire.

SUMÁRIO

Prolegômenos	1
Introdução	5
Capítulo I	
TRADUÇÃO E PSICANÁLISE	11
I. 1. Introdução	11
Primeira Parte	15
Segunda Parte	29
I. 2. François Peraldi	29
I. 3. Silveira Jr.	34
I. 4. Jean-Jacques Lecercle	37
I. 5. Antoine Berman	42
I. 6. Ginette Michaud	46
I. 7. Rosemary Arrojo	49
I. 8. Alan Bass	54
Capítulo II	
ALGUNS ELEMENTOS TEÓRICOS DA PSICANÁLISE QUE EMBASAM A ANÁLISE DA CORRESPONDÊNCIA	59
II. 1. O diabo de Álvaro	59
II. 2. Desejo: a margem que separa	65
II. 2. b. Desejo, demanda e necessidade	67
II. 3. A transferência	75
II. 4. A identificação	78
II. 5. A instância da letra	80
II. 5. 1. Por que “a instância da letra”?	80
II. 5. 2. A Instância, segundo Lacan	80
Capítulo III	
UMA ESCRITA SINGULAR, OU DE & SOBRE ROSA	91
Das cartas	91
Da escrita de & sobre Rosa	99
Capítulo IV	
UM JOGO DE ESPELHOS: A IDENTIFICAÇÃO ENTRE ROSA E BIZZARRI	117
O esquema L	117
O tropeço no Coco	125
O grande tropeço	144
O delírio do Chefe Zequiel	147
A tradução intralingual de Rosa	151
Conclusão	167
Bibliografia	171

PROLEGÔMENOS

Edoardo Bizzarri encontrou-se uma única vez com Guimarães Rosa, em 1957, de forma circunstancial e fortuita, numa festa onde este veio receber o Prêmio Carmen Dolores Barbosa, que lhe havia sido atribuído por um júri do qual o italiano fazia parte. Encontraram-se no elevador, trocaram algumas frases convencionais, e chegaram ao terceiro andar onde Bizzarri, na qualidade de adido cultural do Consulado Geral da Itália e diretor do *Istituto Italiano di Cultura de São Paulo*, entregou-o aos admiradores. Foi só. O resto da história de afeto e de trabalho entre esses dois homens aconteceu, portanto, exclusivamente na forma de cartas que, felizmente, foram guardadas com cuidado e posteriormente publicadas, por T. A. Queiroz Editor Ltda. e pelo Instituto Cultural Italo-Brasileiro (2a. ed., São Paulo, 1980), em um volume intitulado *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, de onde são retiradas todas as citações referentes à troca epistolar entre os dois.

Essa correspondência teve início em 1959, quando Bizzarri pediu a autorização de Rosa para traduzir o conto “Duelo”, do volume *Sagarana*, com vistas à publicação no periódico *Il Progresso Italo-Brasileiro*. Com a amável anuência de Rosa, a tradução saiu nos números VI e VII do citado periódico, que foram enviados para o autor. Foi o começo de uma história de respeito, admiração e afeto mútuos. Curiosamente, e com certa premonição no título, um “Duelo” inicia um embate entre gigantes, peleja esta da qual a grande vencedora foi a literatura e, em última instância, as línguas brasileira e italiana. Assim é colocada a pedra fundamental da construção erigida em homenagem à tradução. E a homenagem começou já na carta seguinte de Rosa, que não se fez de rogado para elogiar o trabalho do italiano:

A tradução — de coração o digo — entusiasmou-me, achei-a admirável. Nem sei, nem pensei que fosse possível um trabalho assim. Nada do texto original se evaporou, nada foi omitido, tudo ficou preservado... e prestigiado! E a Nota de

apresentação, generosa e séria, comoveu-me. Gratíssimo, por tudo. (Carta I, p. 4)

E aí aconteceu um hiato. Os dois passaram três anos sem comunicação, durante os quais Bizzarri traduziu *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, que recebeu o nome de *Terra bruciata*, pela Nuova Accademia, Milão, em 1961. O silêncio foi rompido em 1962 por Rosa, que enviou a Bizzarri um exemplar de *Primeiras Estórias*, acompanhado de dedicatória. O correspondente agradecimento do presenteado veio adicionado de uma demanda: uma permissão de Rosa para que pudesse fazer um ensaio de interpretação crítica de toda a obra publicada do escritor mineiro. Fazia parte da concordância o fornecimento de alguns dados que facilitassem ao italiano a reconstrução de um itinerário poético roseano, tais como a data de composição dos variados contos, novelas e romances do autor. A carta ia acompanhada de um exemplar de *Terra bruciata*, de presente.

A resposta veio lépida, embora sem ênfase no pedido de Bizzarri. De fato, a carta de Rosa é pura excitação — com a qualidade do que leu e com a sedução de um convite que quer fazer ao tradutor. E é assim que escreve:

Sempre volto a admirar, profundamente grato, sua pasmosa tradução do “Duelo” — que parece mesmo “não existir”, de tão incrível. Traduzir para o italiano, sei que é das proezas mais difíceis, é idioma que “aceita pouco”, conforme li, não me lembro onde nem de quem. E, mesmo assim, a façanha se fez! (Carta II, p. 5)

Ele tece também elogios a respeito de *Terra bruciata*, não sem uma pontinha de lamentação:

Achei-o uma jóia, uma delícia; dá gosto, mesmo. Já fico a imaginar o nosso, como sairá. Apenas, lamento, sinceramente, que não seja sua a “PRESENTAZIONE”; porque a do “VIDAS SECAS” é um admirável estudo crítico, em profundidade, de fazer alta inveja. Tudo, aliás, magnífico: a “AVVERTENZA E GLOSSARIO”; e, *last but not least*, a tradução, nem podia deixar de ser. (idem, p. 5)

E os laços da sedução e do monopólio estão lançados: Rosa oferece-lhe uma profusão de textos a traduzir irrecusável para alguém que tanto admira esse escritor. Assim, em uma só lista, vêm um em seguida ao outro, os projetos de um livro com “O Burrinho

Pedrês” e “Conversa de Bois”, outro com “A Volta do Marido Pródigo”, “Corpo Fechado” e “São Marcos”, possivelmente editados pela “Nuova Accademia”, além de acenar com a possibilidade de *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*, cujas opções para tradução já estavam em mãos das editoras Feltrinelli e Mondadori, respectivamente. E justifica seu entusiasmo como “resultado da admiração que me despertam, até hoje, todos os trabalhos seus” (idem).

Bizzarri não pode deixar de sensibilizar-se com tantos elogios, embora tivesse outros planos de atividades:

A sua carta, tão amável, me deu muita alegria; mas também me deixou com um vaidoso complexo de culpa. Tinha decidido encerrar definitivamente minhas experiências de tradutor. *Traduzir é praticar um exercício de estilo, uma pesquisa de interpretação; é, afinal, um ato de amor, pois trata-se de se transferir por inteiro numa outra personalidade.* Tendo feito tudo isso com autores como Melville, Henry James, Faulkner, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, confesso que me dava por satisfeito. Além do mais, há tantos trabalhos meus, e velhos compromissos, que venho protelando de um ano para o outro. E — hélas — a idade das lícitas protelações já se foi. Tudo certo. Mas aqui chegou a sua carta, acordando a amizade e a vaidade, e, com elas, vaidosas preocupações. Será que *Grande Sertão: Veredas*, ou outra obra de Guimarães Rosa, vai cair nas mãos de um tradutor inexperiente, que a estrague mais do que é inevitável, ao vertê-las para o italiano? (carta 2, p. 7. Grifo sobre tradução meu).

Já neste momento delineava-se uma identificação entre tradutor e autor que só faria confirmar-se. Bizzarri também já mostrava uma ponta de ciúme, disfarçado de cuidado e, por que não, um sentimento de posse em relação aos textos de Rosa. Este, por sua vez, amarrava os laços de sedução que prenderiam o tradutor à sua produção literária. Uma relação simbiótica, diria-se. No mundo das letras, Narciso mirava-se no lago.

INTRODUÇÃO

Este trabalho começa com um questionamento a partir do título, “Entre o amor da língua e o desejo”. Esse “entre” deve-se seguramente a mais de um motivo, mas um deles é o lugar onde se situa o tradutor: entre duas línguas, indo e vindo na elaboração de seu trabalho. Nunca encontra repouso, pois mal chega na língua de partida e já precisa tomar o caminho de volta, para elaborar o texto em sua própria língua. Imediatamente, é preciso refazer o percurso — sua tarefa é estar em trânsito. Outra acepção do “entre” poderia ser aquele trajeto que vai do consciente do tradutor ao seu inconsciente, e que o guia na escolha dos significantes, de tal maneira que a tradução de um mesmo texto, efetuada por vários sujeitos, ou mesmo mais de uma vez pela mesma pessoa, em momentos diferentes, jamais será idêntica à outra. Só podemos traduzir com nossos fantasmas¹, e como mantemos uma relação que vai do ódio ao amor com o autor e com o texto que traduzimos — sem jamais lhes sermos totalmente indiferentes —, podemos chamar a isso de amor de transferência. Dado que se trata de amor, é inelutável que aí compareça nossa subjetividade.

Há, no ato de traduzir, um desejo de saber o que o outro tem, e que não temos, mas que desejamos apreender através da diferença. Esta é agenciada pela permeabilidade das línguas ou, em outras palavras, por aquilo que elas deixam passar entre si. Há sempre algo que resiste, e que não passa: isso que é chamado, no senso comum, “o que se perde na tradução”; mas é exatamente essa perda que não faz senão evocar o objeto, que é aí representado pelo significante, quer ele seja estendido, desdobrado, explicado, resumido, ou quer se use qualquer outro subterfúgio para preencher o espaço intraduzível. Afirmar a pura intraduzibilidade seria defender um certo narcisismo da própria língua. A tradução, por outro lado, ao fazer trabalhar o saber depositado na língua, permite o aparecimento de novas e esclarecedoras significações; é este mecanismo que permite afirmar que algo aparece, na tradução, que não estava lá, no texto de partida, como poderemos confirmar em declaração

¹ Para facilitar a leitura, todos os conceitos psicanalíticos pertinentes serão dotados de um asterisco (*) e examinados no Capítulo II.

do autor que nos ocupa: “...quem quiser realmente ler e entender Rosa, depois, terá de ir às edições italianas...” (*Correspondência*: 20).

Em seguida, o título deste trabalho traz ainda “o amor da língua” e “o desejo”. A primeira expressão repete o título do trabalho de Jean-Claude Milner (1978), e o segundo refere-se à noção de “desejo” em Lacan (sobretudo *Seminário VI*), que serão respectivamente explicitados nos Capítulos I e II. Entre esses dois pólos desenvolve-se a lida do tradutor, à sua revelia, e para que a aparência do primeiro seja preservada move-se nos bastidores o segundo, refletindo suas incidências sobre o produto final, que é o texto traduzido. Por último, o subtítulo desta tese refere-se à “tarefa sem fim do tradutor”. Ela é dita sem fim por que é interminável, por que a tradução ideal jamais é alcançada: em um primeiro nível de leitura por que é exatamente “ideal”, pertence à esfera imaginária, não podendo ser atingida; em seguida, por que a própria atividade tradutória tem o estatuto de provisoriedade, restando sempre a alternativa de ser refeita, ainda que para efeito de contemporaneidade.

Considerando a tradução como uma *transformação* de uma língua regulada por outra, onde o tradutor é tomado como produtor de significantes e em sua dimensão humana — marcada pelas condições históricas, sociais e sobretudo inconscientes que fazem dele um sujeito singular — faço minha hipótese de investigação nos seguintes termos: dado que o sujeito tradutor é, por ser falante, caracterizado por uma falta*, o amor que dirige à outra língua pode ser visto como a busca material do significante do Outro. A angústia diante do texto de partida, com suas inúmeras possibilidades de significação, a falta com que sua língua materna o faz defrontar-se, a eterna dívida em relação à fidelidade ao texto “original” (e à ilusão de sua possibilidade), o desejo de apreender tudo do autor que traduz, conhecendo todas suas vontades e intenções, o logro de que a forma perfeita pode e deve ser encontrada, a vontade não-confessa de apropriação do texto para exercer o direito autoral, a utopia da completude do texto e das línguas, além da quimera da comensurabilidade interlingual, são os elementos que montam a estrutura do fantasma* que anima a atividade do tradutor.

Faço recurso à psicanálise por que as respostas encontradas até agora entre a maior parte dos teóricos da tradução não são convincentes, não dão conta do sujeito tradutor, não

o examinam em sua (pretensa) totalidade, não buscam explicitar qual é esse amor da língua, esse amor pelas línguas que o move em sua profissão. Em outras palavras, ignoram-no. Também por que o instrumento de trabalho do tradutor são as palavras, o que constrói uma possibilidade de aproximação com a psicanálise “que, por sua vez, demonstra que a trama tecida pela palavra é sempre articulada pela atividade da fantasia inconsciente” (Souza Leite, 1991: 44). As relações entre a tradução e a psicanálise são intensas e ainda não muito exploradas, portanto, sem pretender uma análise exaustiva de como elas se dão, proponho a abordagem do campo de uma feito pelos pressupostos da outra, para buscar esclarecer qual é o fantasma que sustenta o desejo do tradutor.

Lacan é aqui convocado para examinar a noção de desejo: este foi historicamente visto pela filosofia como intrinsecamente ligado ao pecado, sempre como um julgamento de valor do ser humano, o que veio a ser reforçado pela moral judaico-cristã, pelo menos até Spinoza, que lhe reconhece o papel de “essência do homem”. É deste filósofo que Lacan parte para construir sua reflexão a esse respeito, estando fundamentado sobretudo na descoberta freudiana, que transformou irremediavelmente todas as concepções até então existentes do sujeito, do saber e do desejo. Isso permite avaliar como essa noção ultrapassa qualquer avaliação de afetos, impondo a questão de uma relação particular com o objeto: aquela que passa pelos significantes inconscientes. Lacan desloca, de modo inexorável, a perspectiva filosófica, que até então propunha ao sujeito um ideal a ser atingido: o gozo da perfeição da totalidade do Ser. O sujeito, então, não é mais uma substância, nem uma essência, mas um lugar. Por fim, a psicanálise encontra-se definitivamente comprometida com a tradução, pois interroga a constituição do sujeito, a relação do homem com a linguagem, com as outras línguas e, sobretudo, fator dessa própria constituição, a chamada língua materna. Esses deslocamentos causados pela filosofia e pela psicanálise recolocam as questões do sujeito e de seu desejo, e é sob esta ótica que analisaremos os dados desta tese.

O trabalho será dividido em quatro capítulos. O primeiro deles é constituído por duas partes:

- a) examina a noção de *lalangue*, cunhada por Lacan (1971), vista a partir da leitura que dela faz Milner (1978)², para que possamos caracterizar o autor e o tradutor envolvidos

² Salvo indicações em contrário, as traduções das citações estrangeiras são minhas.

neste estudo e para que possamos dar uma outra dimensão ao que está em jogo no produto final constituído por *Corpo di Ballo*;

- b) consiste em um recenseamento, ainda que parcial, dos trabalhos que têm como enfoque simultâneo a tradução e a psicanálise, além de terem em comum a abordagem da transferência psicanalítica, conceito este determinante para a construção da relação entre Rosa e Bizzarri e que não deixará de ter efeitos também na redação final do texto traduzido.

O segundo capítulo trata especificamente de alguns conceitos psicanalíticos para que a análise posterior do caso que nos ocupa seja facilitada. Dentre eles, destacamos os de desejo, transferência, identificação e letra. Eles encontram sua especificidade na construção freudiana e são posteriormente desenvolvidos por Lacan, devendo conservar sua estrutura conceitual e não serem empregados somente a partir de sua compreensão no senso comum. Faz-se então necessária sua explicitação para que seu emprego seja frutífero em nossa análise.

O terceiro capítulo examina a peculiaridade da escrita de João Guimarães Rosa para que se possa avaliar o caráter singular de sua construção textual, inferindo-se daí não só a necessidade de um tradutor especial, mas também os percalços com os quais este teve que deparar-se. Além disso, essa escrita criativa, permeada de neologismos ou de reavivamento de antigas palavras já caídas em desuso, ou ainda provenientes de diferentes registros de linguagem, tais como da língua culta aplicada em vozes sertanejas, ou ainda maneirismos caipiras, sem esquecer de palavras emprestadas do léxico estrangeiro ou mesmo decididamente miscigenadas através de analogias que só mesmo Rosa poderia esclarecer, têm o efeito de suscitar um estranhamento particular que convoca em seus leitores e/ou tradutores (senão em todos, com certeza em Bizzarri) o prazer e o amor da língua.

O quarto capítulo consiste na análise da correspondência trocada entre o escritor mineiro e seu tradutor para o italiano, feita à luz do que a psicanálise pode trazer como contribuição para as teorias de tradução. O que da psicanálise — como por exemplo a subjetividade, a transferência, a identificação, para citar apenas alguns exemplos — até então havia sido mencionado em trabalhos de diferentes procedências como atuando em um

processo tradutório, mas sem aprofundar-se em suas conseqüências, passa aqui a ter sua incidência minuciosamente analisada, atendo-se às declarações feitas pelos próprios protagonistas desta saga. Como se verá, a extraordinária relação tecida entre autor e tradutor proporcionou uma recriação do texto em italiano a partir não só do que havia sido desencadeado pelo *Corpo de Baile* brasileiro, mas também pelo que se construiu, no decorrer da troca de cartas, como processos identificatório e transferencial, cujas incidências são observáveis no produto final da tradução. Apenas dois eventos foram isolados nesta tradução, mas seus efeitos são emblemáticos do que pode ocorrer neste tipo de atividade; ambos referem-se, cada um à sua maneira, a algo que não pode ser resolvido pelo recurso ao dicionário ou a um falante nativo da língua na qual o texto é redigido. Foram também os dois (enormes) percalços que não relevaram de um mero esclarecimento do autor a respeito “do que quis dizer com isso”, mas demandaram uma construção a dois, negociada e permeada por comparecimentos do inconsciente. Com efeito, o primeiro deles diz respeito a *um lugar*, o espaço que deve ocupar o Coco de Chico Barbós, que é uma das epígrafes do livro, e o segundo alude aparentemente à intraduzibilidade e aos mecanismos que esta convoca no sujeito tradutor. Como veremos, esses eventos referem-se à instância da letra no inconsciente e à sua incidência enquanto significante, contingências do sujeito falante, que se reapresentam no movimento da escrita.

CAPÍTULO I

TRADUÇÃO E PSICANÁLISE

I. 1. Introdução

Este capítulo destina-se, sem pretensão de exaustividade, a examinar a literatura existente onde os campos de pesquisa de Tradução e de Psicanálise cruzem-se explicitamente, com a finalidade de fundamentar teoricamente a presente tese. Poucos têm sido os trabalhos que se ocupam da tradução considerando a psicanálise; quando ocorrem, são escritos sobretudo por psicanalistas que examinam a tradução, sendo que muito raramente o inverso dessa situação é encontrado. Essa característica tem como consequência gerar trabalhos inacessíveis para os tradutores, dado que as teorias psicanalíticas e os respectivos conceitos envolvidos, freudianos e lacanianos em sua maioria, são geralmente redigidos numa escrita peculiar, o que não torna a aproximação facilitada para quem não é da área. Esperamos que este recenseamento da intersecção entre tradução e psicanálise, associado a outros trabalhos no mesmo campo¹, venha a interessar principalmente aos tradutores e aos teóricos da tradução que buscam tecer reflexões sobre seu território de atividades.

Para tanto, dividiremos este capítulo em duas partes distintas. Na **Primeira Parte**, falaremos sobre a nomeação lacianiana de *lalangue* e aquela de “amor da língua”, preconizada por Jean-Claude Milner a partir de sua obra homônima (e que também

¹ Vide, por exemplo, as teses de Frota (1999), Esteves (1999) e Veras (1999), defendidas neste mesmo Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP.

comparece no título desta tese), a fim de esclarecer que parâmetros estaremos usando na análise da escritura de Guimarães Rosa e de Edoardo Bizzarri. Na **Segunda Parte**, abordaremos alguns ensaios que apresentam a característica de abordar a transferência, conceito que será examinado cuidadosamente no Capítulo IV desta tese e que será determinante no resultado final da tradução de *Corpo de Baile*, impregnando uma relação ímpar entre autor e tradutor, e causando efeitos no texto de língua italiana. É esse o aspecto dos ensaios sobre o qual iremos insistir.

O primeiro deles tem a autoria de François Peraldi — psicanalista e professor no Departamento de Lingüística da Universidade de Montréal — em um número especial da revista *Meta* (1982), cujo título é *Psychanalyse et Traduction*. Esta revista traz, em suas quatro partes, quatorze artigos concernindo as duas áreas, além de cinco apresentações, que constituem outras tantas abordagens. Por tratar-se de um ensaio amplo e pertinente, reteremos o de Peraldi para a finalidade que nos ocupa. Nele, o autor problematiza o que considera a questão fundamental para qualquer abordagem do ser humano, a saber, a função da palavra no campo da linguagem — mesmo título de um trabalho de Lacan (*Écrits*, 1966, Seuil). Peraldi parte da premissa de que a característica mais essencial da fala reside em dizer sempre mais e sempre algo diferente do que se intencionou, criando um paradoxo que faz com que se tenha dificuldade em apreendê-la no mal-entendido em que se desdobra: entre uma verdade que jamais será atingida e uma mentira que é sempre reveladora daquilo que se pretendia esconder.

Em seguida, examinaremos o trabalho de Potiguara Mendes da Silveira Júnior, psicanalista, intitulado *A Tradução: dados para uma abordagem psicanalítica*, que foi sua tese de mestrado em Comunicação na UFRJ, em 1982, e onde busca oferecer uma alternativa aos parâmetros estreitos que têm caracterizado as teorias tradicionais da tradução. Numa feliz coincidência para nosso trabalho, este autor também cita a relação epistolar entre Rosa e Bizzarri, incidindo sobre o fato de que as questões pertinentes à tradução já se encontram presentes na produção do texto original (este já demanda tradução, interpretação, busca de sentidos), o que deve conduzir a teorização a levá-las em conta, sob pena de continuar se atendo sempre ao desnecessário. Para fechar seu trabalho, e a partir da máxima lacaniana de que “a relação sexual não existe”, que não pode ser escrita,

e também a partir da constatação de que não há simetria possível entre as línguas, propõe que se considere a “relação amorosa” como tentativa de alteração a se dar em ambos os lados que compõem o circuito da tradução.

O texto seguinte a ser examinado é de Jean-Jacques Lecercle, doutor em Letras e professor da Universidade de Paris X - Nanterre, e chama-se *La violence du langage*. Nesse livro, o autor retoma Lacan e Milner para examinar as incidências que fazem sobre a lingüística e como elas refletem no campo da tradução. O conceito que Lacan elabora de *lalangue*, e que Milner usa no mesmo sentido, em relação à lingüística, é ampliado e chamado por Lecercle de *resto*, e ele propõe a ultrapassagem desse resto para que seu território seja explorado. O autor examina também a necessidade e o prazer obtidos em tirar um sentido das palavras, assim como do *non-sens*, o que nos facilitará sobremaneira entender a complexidade da escrita de Rosa e a demanda intrínseca que esta faz a um tradutor que também seja especial.

Nosso quarto autor será Antoine Berman, doutor em Lingüística e tradutor de literaturas alemã e latino-americana, com seu livro *L'Épreuve de l'étranger*, que trata da tradução em vários aspectos, incluindo o quesito fidelidade, e o que isso pode querer dizer, em nossos dias; também trabalha a noção de língua materna, seu desenvolvimento histórico e as conseqüências que traz para a tradução; e o estatuto e as resistências da tradução, além de sua ética. Examina também o que chama de *pulsão de traduzir*, que implica o desejo do sujeito do inconsciente, sendo que seus argumentos, fundados na psicanálise, vêm corroborar diversos momentos de nossa análise posterior (Cap. IV).

Em seguida veremos, com Ginette Michaud, psicanalista e professora na Faculdade de Artes e Ciências da Universidade de Montréal, em “Freud: N.d.T. ou des affects et fantasmes chez les traducteurs de Freud”, uma abordagem de mecanismos explícitos de transferência detectáveis no processo da tradução. Para tanto, faz um exame de metáforas de tradução presentes em textos de teóricos e de tradutores, sobretudo no que concerne os textos de Freud — leia-se aí sobretudo aquelas feitas por Jean Laplanche e equipe. Além disso, questiona o que são e o que significam as Notas do Tradutor, esse lugar marcado da impotência de traduzir, com os esperados efeitos que causa.

A mesma proposta de Laplanche também é examinada por Rosemary Arrojo, professora doutora em Tradução no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp que, fugindo à regra, fala de tradução e psicanálise a partir do campo teórico da primeira. Em seu livro *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*, aponta para a transferência em ação no processo da tradução e, para examiná-la, recorre ao uso de conceitos lacanianos, ainda que mediados por outros autores, tais como Jane Gallop e Susan Suleiman. Falaremos aqui de dois ensaios contidos nesse livro, “Sobre interpretação e ascetismo” e “Laplanche traduz o pai da psicanálise: as principais cenas de um romance familiar”, embora outros de sua bibliografia também contemplem esse cruzamento de áreas teóricas.

Outro autor a questionar a relação transferencial na tradução — e que fechará nossa pequena volta na literatura sobre tradução e psicanálise — é Alan Bass, psicanalista e tradutor de Jacques Derrida para a língua inglesa, e que publicou o ensaio “On the history of a mistranslation” no volume *Difference in translation* (org. Joseph Graham). Este texto conheceu recentemente (1998) uma tradução entre nós, feita por Neuza Vollet (org. Paulo R. Ottoni), e recebeu o título de “A história de um erro em tradução e o movimento psicanalítico”. No citado trabalho, Bass faz uma leitura do que poderia ter motivado o “erro” de Freud quando este escreve o ensaio “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância”, ao referir-se a uma ave que o teria visitado em seu berço. Freud lança mão de uma tradução “errada” de um manuscrito de Leonardo para o alemão, embora conhecesse o italiano e dispusesse de uma cópia do original. A partir daquela, usa a palavra *nibbio*, do italiano — que em português corresponde a *milhafre* — como *Geir*, em alemão. Esta, traduzida para o inglês, resulta em *vulture*, que é um *abutre*, para nós. Bass examina então como essa *mistranslation* foi permeada não só por uma transferência em relação ao autor, como também às considerações teóricas que Freud elaborava na época.

Todas essas referências estarão sendo feitas com vistas a fornecer subsídios que sustentem um posicionamento teórico de onde partirão as análises feitas sobre a correspondência trocada entre Rosa e Bizzarri, pontuando as incidências que fazem sentir seus efeitos concretamente sobre o produto final da tradução de *Corpo de Baile*. Vamos, então, às leituras.

PRIMEIRA PARTE

I. 2. Entre o amor da língua e o desejo [*lalangue*]

Para Milner, a língua existe e tem uma determinada forma, e isso tem a ver com o fato de que há inconsciente; daí segue-se que os mecanismos da primeira repetem os do segundo e reciprocamente, de onde infere-se que existe um ponto em que língua e desejo² se articulam. Note-se que uma repetição não é uma imagem fiel, que apresentaria duas ordens de entidades diferentes que teriam uma relação de homologia recíproca. A repetição implica uma única ordem de entidades, com uma diferença de realização: o simples espaçamento entre elas já introduz uma dessemelhança. A língua não é uma simples representação e é articulada sobre outra coisa. Há uma diferença, mas há também um ponto de contato, e essa outra coisa é o inconsciente. A língua articula-se sobre o inconsciente, que não é o mesmo que ela, mas que lhe é estranhamente similar. O ponto onde língua e desejo articulam-se, definível como impossível de ser dito, outra forma de nomear o real*, traria para o ser falante a necessidade de poder falar sobre e assim dar conta dele. Uma forma factível seria tentar uma domesticação, através de uma forma de amor, conhecida pelo nome de gramática, e de uma forma de ciência, que seria a lingüística.

Para estabelecer uma conexão da ciência ao amor, na visão de Milner, é preciso fazer uma alteração no esquema de comunicação, mais precisamente no lugar dos sujeitos falantes (simétricos e calculáveis), substituindo-os por sujeitos barrados pelo desejo. A partir de posturas dessa ordem, este autor propõe-se a estudar a relação inteligível entre a linguagem e uma teoria possível do desejo, e ele o faz a partir da idéia que Lacan constrói d'*alíngua* "ou, o que é o mesmo conceito, o ser falante, o *falasser*. O que a lingüística atesta, por sua única possibilidade, é que esse ponto, onde língua e desejo se corrompem um ao outro, não

²Para facilitar a abordagem, todos os conceitos psicanalíticos pertinentes serão dotados de um asterisco (*) e examinados no Capítulo II.

deve figurar como um fluxo, pois consiste numa articulação significativa. É só por aí que sua escritura toca um real” (*Op. cit.*: 66).

A língua é representada diferentemente pela gramática e pela lingüística, mas corresponde sempre a uma exigência de completude. É exatamente o ponto cego com o qual trabalha o tradutor, pois ele atua a partir da ilusão dessa completude, sendo que sua prática o faz defrontar-se com outra perspectiva, gerando-lhe angústia e sentimento de dívida em relação ao texto de partida. Para a gramática, por exemplo, ela não só é uma totalidade, mas também uma imagem, de onde decorre que é também uma fantasia*. Já o enfoque científico da lingüística exige que essa completude funcione devido principalmente a critérios internos. É por esse motivo que o sujeito falante não pode conceber fragmentos gramaticais, enquanto que a lingüística só pode falar dos fragmentos. Entretanto, vemos a tentativa, na lingüística, de recorrer a uma palavra-mestra que preencha a falta. Assim, segundo Milner, vemos alternarem-se as leis fonéticas, a arbitrariedade do signo, a estrutura, a transformação, ocupando temporariamente o lugar dessa palavra-mestra, que viria a estabelecer a ordem e a completude, organizando em torno de si todos os elementos da linguagem, na busca de eliminar a falta e constituir, enfim, todos os discursos. Também as teorias tradicionais de tradução buscam trabalhar sob a hipótese da completude e da possibilidade de correspondência e simetria entre as línguas, o que as faz propor a metáfora de “transporte” asséptico de uma língua para outra³. Como isso não se sustenta na prática, as teorias buscam seu solo naquilo que os tradutores “devem”: devem fazer, devem restituir, devem saber, devem, devem, devem ..., instituindo o campo da inexorável inadimplência que desde sempre assola a atividade que faz a ponte entre as línguas.

A língua compreende o fato de que algo não cessa de não se escrever, de onde decorre que em todas as formas de discurso que com ela têm ligação esse algo exerce uma ação. A lingüística ignora esse ponto em que a falta insiste, ao contrário da poesia, que a ele faz retorno sem cessar. Para Yves Bonnefoy (*cf.* Milner: 38), “o ato de poesia consiste em

³A esse respeito, vide Capítulo I de minha dissertação de mestrado, “A Brief History of Time, de Stephen Hawking: Uma breve história da construção de sentidos em algumas comunidades interpretativas”, apresentada no Departamento de Lingüística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas em 1993.

transcrever na própria alíngua e por suas vias próprias um ponto de cessação da falta em se escrever”.

Alíngua é também o registro que permite discernir uma língua de qualquer outra. A particularidade de uma língua deve-se às séries onde sua unicidade impõe-se. Um modo singular de fazer equívoco: eis o que é uma língua entre outras. Por aí, ela torna-se coleção de lugares, todos singulares e todos heterogêneos: de qualquer lado que se a considere, ela é outra a si mesma, incessantemente heterotópica. Por aí, ela se faz também substância, matéria possível para os fantasmas, conjunto consistente de lugares para o desejo: a língua é então isso que o inconsciente pratica, prestando-se a todos os jogos imagináveis para que a verdade, na movência das palavras, fale (*Op. cit.*: 22).

Se o desejo incide em cada língua, não pode ser escrito e não é reconhecível de maneira unívoca (*idem*: 3), como tratar a questão da tradução vista ordinariamente como um transporte de significados da língua A para a língua B, com o mínimo de perda possível? O que é possível chamar de “perda” quando aquilo de que se trata é de formas singulares de produzir equívocos? Se a língua é substância que suporta os fantasmas, o que ocorre com estes, quando a série onde sua unicidade impõe-se muda visceralmente? Talvez seja esse processo de transformação, que não é abordado nas teorias tradicionais de tradução, que leve à afirmação de que “poesia é tudo aquilo que se perde numa tradução”⁴.

A língua diz respeito às modalidades de existência, motivo pelo qual não é indagada acerca de suas origens. As perguntas de que é alvo dizem sempre respeito ao “por que” ela é assim, e não de outra maneira, na tentativa de retrair “como” é. O mesmo não ocorre com a linguagem, que é só alíngua: ela é tomada como existindo ou não, o que é outra forma de fantasmear a ausência de seu objeto; isto, naturalmente, a leva a ser inquirida sobre as hipóteses da origem. Por outro lado, a língua pode funcionar como *agalma*, tesouro, objeto a^* . A “pureza” torna-se causa de um desejo, e o purista é o sujeito a quem ela faz sinal em uma língua. Então, é de um verdadeiro amor que se trata, o próprio amor da língua” (*Op. cit.*:35). Seria talvez o mesmo processo que ocorre na tradução? A fidelidade ao sentido original torna-se causa de um desejo? O tradutor seria o leitor privilegiado que receberia essa sinalização? De toda forma, a atração por esse ideal está formada, o contrato assina-se,

e a busca da perfeição na transmissão do sentido desencadeia-se: todos os laços de amor entram em plena vigência.

Por outro lado, não se pode dizer tudo. Há o impossível de dizer-se, o que pode ser observado, pelo ser falante, como o lugar de uma proibição. Pode ser também entendido como o real encontrado pelo lingüista, como por exemplo, o de que qualquer locução tida como incorreta é proibida. Não está, contudo, excluída da língua, dado que nada da locução incorreta anuncia-a como tal. Ela precisa estar na língua para que possa ser afastada, o que realça a estrutura de toda proibição, incluindo a sexual. As duas ocorrências convergem para a hipótese do Todo que Lacan encaminha: “para que algum Todo possa se dizer, é preciso um limite que, suspendendo-o, garanta-o como Todo construtível de maneira determinada” (Cf. Milner: 4). Classicamente, a linha limite que o demarca ocorre se houver pelo menos uma existência construtível tal que diga não à propriedade que define o Todo. Essa escritura do Todo é substantificada em uma rede de proibições e de interditos, e incide não somente sobre a língua, mas também sobre o sexual. Assim, um ser falante que se inscreva como sujeito, deve fazê-lo em um dos dois sistemas de escritura: “homem” ou “mulher”, gerando a família de suas identificações imaginárias e o sistema das nomações sexuais.

Está aí fixada a impossibilidade de o ser falante inscrever-se como Todo e a necessidade de reconhecer a mesma condição em seu semelhante, o que é o mesmo que constatar a proibição. Daí segue-se que se o limite não pode ser construído, esse Todo é impossível de ser dito, o que é apercebido pelo ser falante como mais um mandamento: “Tu não dirás tudo”. Se não é possível dizê-lo, não é possível escrevê-lo, o que traz também a impossibilidade para o território da tradução, apontando mais uma vez para a incompletude da linguagem. O mesmo esquema proibitivo comparece para indicar, a cada ser falante, que algum outro ser falante é proibido. O suporte dessa proibição será a mãe, inscrita como não-todo, e a interdição terá lugar no campo em que as duas inscrições se confrontam e que deveria oferecer lugar à escritura, ou seja, a relação dos sexos. A mãe — uma mulher — é proibida exatamente por que pertence ao gênero humano e devido a isto suporta o impossível a dizer do Todo do ser falante — a relação sexual — dando lugar à proibição. O

⁴FROST, Robert, Cf. ARROJO, Rosemary (1986:26).

mesmo acontece com a língua, pois como Todo ela choca-se continuamente com aquilo que é feita para denegar: o não-todo d'alíngua.

Alíngua é uma construção lacaniana cuja nomeação tem origem em um fato real: em 1971, Jacques Lacan dirigia-se aos internos do hospital Saint'Anne, em Paris, falando sobre o que seria conhecido como o Seminário sobre *O Saber do Psicanalista*. Referia-se, em dado momento, à sua própria formulação, "o inconsciente é estruturado como uma linguagem", para comentar o trabalho desenvolvido por Laplanche e Pontalis, que envolvia essa asserção. Ao citar a obra dos dois autores, disse: "*Vocabulário de Filosofia*". Que digo? *Vocabulário de Psicanálise*. Estão vendo o lapso? Enfim, vale o Lalande" (1971: 6), referindo-se a André Lalande, autor consagrado de um famoso dicionário de filosofia. Resolve então, no ato, e a partir do som "Lalande", grafar uma nova nomeação para aquilo que doravante será sempre referido como *lalangue*.

Lalangue, neologismo ambíguo, já começa por impor-nos um problema de tradução: em francês, trata-se do artigo feminino *la* que antecede o substantivo *langue*, escrito numa só palavra. A tradução mais simples para o português seria *alíngua*, não fosse a possibilidade desse prefixo, em nossa língua, ter uma leitura de negação ou privação (como moral/amoral, ou mesmo afasia, que é a perda do poder de expressão da fala). Nesse pólo interpretativo, alíngua poderia ser vista como carência de língua, como "sem língua", o que seria tomar o caminho oposto daquilo que Lacan propôs. Às voltas com esse problema, Haroldo de Campos (1995: 188) sugeriu a tradução por

LALÍNGUA, com LA prefixado, este LA que empregamos habitualmente para expressar destaque quando nos referimos a uma grande atriz, a uma diva (La Garbo, La Duncan, La Monroe). Lalia, lalação, derivados do grego *laléo*, têm as acepções de "fala", "loquacidade", e também por via do latim *lallare*, verbo onomatopaico, "cantar para fazer dormir as crianças"; glossolalia quer dizer "dom sobrenatural de falar línguas desconhecidas". Toda a área semântica que essa aglutinação convoca (e que está no francês *lalangue*, mas se perde em alíngua) corresponde aos propósitos da cunhagem lacaniana, servindo a justaposição enfática para frisar que, se "a linguagem é feita de lalíngua", se é "uma elucubração de saber sobre lalíngua", o "inconsciente é um saber, um saber-fazer com lalíngua", sendo certo que esse "saber-fazer com lalíngua ultrapassa de muito aquilo de que podemos dar conta a título de linguagem".

Por outro lado, essa tradução apaga a ambigüidade desejada por Lacan, que deveria ser chamada a comparecer pela simples enunciação homofônica de “a língua” e “alíngua”. A própria indecidibilidade do que estaria sendo dito — uma ou outra dessas palavras, sem que nenhuma segurança fosse fornecida ao interlocutor — deveria encaminhar para a trama cerrada que liga uma à outra, para os laços irreduzíveis que superpõem, pelo som, uma palavra por trás de outra, quando ouvimos; apontando, desde a enunciação, para aquilo a que veio à luz: uma escuta especial, uma remissão de significantes, um despertar de “outra coisa” no inconsciente, engendrando/adiando sentidos.

Quem traduz, inevitavelmente seleciona um dos pólos de significação da palavra, priorizando um dos possíveis sentidos. A escolha sempre implica leituras que ficarão apagadas, impedindo determinadas construções de interpretação do texto. Em compensação, quem lê sempre faz outras inferências, que inicialmente não estavam previstas nessa tradução. Esses percalços não estão ausentes da nossa própria fala, pois sempre podemos refazê-la, para explicar melhor o que queremos dizer. Também não controlamos os sentidos daquilo que dizemos, e estamos sujeitos a cortes, a quebras, a rupturas naquilo que pretendia ser um enunciado “normal”, previsível. A escolha de um termo apropriado para traduzir *lalangue* já mostra bem o saber-fazer do inconsciente que ela veio nomear. E dado que uma opção é necessária, e que meu leitor já está avisado sobre as vertentes possíveis de leitura, escolho alíngua, para brindar ao equívoco que sempre nos espreita.

Retomando o lapso de Lacan, o que é então alíngua, senão a escrita da falha, na língua; o apontamento de um saber que atua no sujeito, malgrado suas intenções conscientes, o que mostra a existência de um lugar cuja autonomia não pode ser articulada sob a nomeação do “eu” do *cogito*? Alíngua escapa a uma nomeação unívoca, sem ambigüidades, por isso não tem sinônimos, nem é dicionarizável; contudo, ela atua sem cessar, produzindo, pela homofonia, o engendramento do equívoco. Ela é esse lugar onde, segundo Milner (1978: 6), se enlaçam língua e desejo, produzindo furos no real; lugar por onde algo sobre o qual o sujeito não sabe se manifesta em busca de reconhecimento.

Como todos os outros, o ato falho que inaugura a nomeação d'alíngua tem um sentido e resulta de uma intenção, sendo também a indicação de um desejo inconsciente,

do qual o sujeito não quer saber. Quando realiza esse desejo, o ato falho é um verdadeiro ato psíquico: um ato que o sujeito executa, mas sem saber, sem exercer domínio ou maestria sobre a situação. É algo que irrompe, contrariando a intenção consciente do sujeito. Ele pressupõe, como condição necessária ao seu surgimento, a intervenção prévia do recalçamento. Isto que irrompe, então, é o retorno de um desejo recalçado, causando perturbação entre duas intenções diferentes. Uma delas, consciente, sofre uma quebra em seu enunciado normal, e aí introduz-se uma outra, reveladora de um desejo inconsciente.

Alíngua é o lugar onde, em um só movimento, há língua e há inconsciente. É também o registro, em qualquer língua, destinado ao equívoco. Sempre que algo se diz, há algo que é dito a mais, que não se queria que fosse explicitado, algo que pedia para permanecer oculto. Esse é um efeito da homofonia: ninguém pode gabar-se de uma maestria sobre todos os ecos de seus enunciados. O que poderia haver no ato falho, no lapso de Lacan? O que teria vindo à tona e que não estava chamado conscientemente a comparecer? Que desejo teria aí feito irrupção? Quaisquer que sejam as respostas, Lacan retoma Lalande e propõe o neologismo *lalangue* para designar o lugar dos equívocos, sendo sua própria denominação equívoca, e sem possibilidade, já *a priori*, de almejar à univocidade. Alíngua é não-representável, não tem substância e, como afirma Milner, é “o que faz valer, em toda locução, uma dimensão do não-idêntico; é o equívoco e tudo que lhe diz respeito, homofonia, homossemia, homografia, tudo o que suporta o duplo entendimento e o dizer com meias-palavras, incessante tecido de nossas conversas” (1978: 18). Nossas conversas se dão sobre um tecido a que chamamos línguas, as quais simplesmente constatamos que existem, proposição tética e aceita sem grandes problematizações. Indo um pouco além, falamos com tranqüilidade a respeito de *uma* língua, como se esta tivesse contornos límpidos e facilmente determináveis, enunciado que não resiste ao menor contra-exemplo. Também usamos a expressão “língua materna” como um fato dado, acabado, facilmente compreendido por todos e que dispensa questionamentos. Mesmo a expressão dicionarizada não acrescenta informações, pois os verbetes limitam-se a estabelecê-la seja como “a do país natal” (Aurélio), seja “a primeira língua que uma criança fala, em geral aquela de sua mãe” (Petit Robert). Para a psicanálise, as duas acepções citadas são insuficientes, pois não se dirigem ao cerne da

questão que isso representa para esta disciplina. De fato, neste campo do saber, “língua materna” refere-se àquela em que o sujeito é constituído subjetivamente. Por não ser auto-suficiente, a criança é, desde seus primeiros momentos de vida, totalmente dependente de um Outro*, que detém o tesouro dos significantes, e cuja conduta procede da linguagem. É a este Outro que a criança dirige a pergunta “*Che vuoi?*”, “O que queres?”⁵ (p. 21). Quando ela chora, a mãe atribui uma demanda* por trás do grito, uma significação para esse choro, ou seja, algo que só pode existir na linguagem; se essa mãe supõe que a criança “pede” algo, já está envolvendo-a no campo da palavra, já está capturando-a no universo da linguagem. Entretanto, o choro não basta para que a criança aceda ao objeto do desejo, que neste caso é o seio da mãe; se este falta, ela começa a aluciná-lo. O desejo advém então além da demanda, causado pela falta do objeto, e o sujeito conforma-se a essa perda por meio da formação de um fantasma*, isto é, ele “fabrica” uma representação imaginária desse objeto supostamente perdido. Esse corte que separa o sujeito de seu objeto perdido constitui, simultaneamente, o desejo como falta e o fantasma que advirá ao isolamento do objeto perdido. O sujeito passará então o resto de sua vida buscando objetos que tamponem essa falta, mas o sucesso será ilusório: a cada vez que ele pensa encontrar finalmente o que obturará a falta, o desejo se desloca, e a busca se reinicia.

No decorrer de toda sua vida, quando dirige sua demanda ao Outro (isto é, àquele que o sujeito supõe estar ocupando esse lugar), o que na realidade exige é reconhecimento: esta é, efetivamente, uma demanda de amor*. É exatamente por que o sujeito fala que se lança na busca e no amor do ser, de onde a justificativa de outro neologismo cunhado por Lacan: *falasser*. Primeiro o sujeito *fala* para depois advir a *ser*. Nessa nomeação encontra-se deslocada a questão filosófica do ser; o enunciado “penso, logo existo” perde a amplitude de que gozava no território filosófico, pois não se sabe de onde se pensa, e nem sequer quem pensa, dado que o sujeito é dividido e seu discurso é sempre o discurso do Outro. A língua era o lugar da certeza, a língua é o lugar dos equívocos. É esta última que desestabiliza todos os enunciados sobre a comensurabilidade de uma língua consigo mesma. É por que as duas coexistem, é por que uma faz efeito sobre a outra, é por que o *falasser* é o sujeito d’alíngua, que o inconsciente comparece e escancara as indissolúveis marcas do desejo.

⁵J. LACAN (1994) — *Le désir et son interprétation*. Seminário inédito.

Não se pode dizer tudo d'alíngua na língua, o que lhe confere o estatuto de uma proibição: alguma locução d'alíngua é proibida. Ela comparece na proferição, território onde a língua e alíngua encontram-se, configuração de um Édipo lingüístico. A locução é proibida, mas é passível de ser proferida, portanto, não constitui um limite, podendo mesmo ser escamoteada, através de alguns subterfúgios. A locução proibida aponta o não-todo da língua, ou seja, alíngua; dado que nada existe para marcar o limite, ela não se pode dizer toda. A divisão que a lingüística busca fazer na partição do correto e do incorreto é da ordem d'alíngua. Lacan afirma que é porque dois seres não podem se juntar, que eles falam. O nó d'alíngua é esse mesmo fato, o que equivale a dizer que esses dois seres falantes são inexoravelmente distintos, discerníveis e nenhum lugar onde simetrizem-se pode existir. É exatamente isso que desconstrói o modelo de comunicação saussureano, que pressupõe o princípio de simetria e do indiscernível. Contudo, essa hiância é denegada e tamponada dado que aí os seres falantes são tomados pelos traços que os igualam entre si, e esta é uma forma de estabelecer uma relação singular da língua com o amor. Da mesma forma, as línguas são tomadas pelos aspectos em que se assemelham, o que constrói a possibilidade da tradução e do laço de amor. Este amor sofre do mesmo mal, deve fazer Um de dois seres que não podem juntar-se, dado que não há relação sexual. "No amor, como na língua, trata-se de evacuar o discernível, de fazer de forma que ele cesse de se escrever, que os dois se façam um, por uma supressão fantasmática do inconjuntível" (Milner, 1978: 102). Tanto a língua quanto o amor enraízam-se então n'alíngua, lugar desse impossível.

Um sinal na língua, num dado ponto, efetuado por um sujeito de desejo: é o que Milner chama de subjetivação, e sua incidência se faz potencialmente sobre qualquer ponto. São os pontos exorbitantes por onde alíngua faz retorno, são os limites interiores à própria língua que ameaçam o sistema. Aquilo que a língua trata como falta, exceção, ou que ainda busca ignorar, esses pontos em que a estrutura ameaça desmoronar, alíngua trata como excesso e como fonte de proliferação de sentidos.

Não é possível descrever alíngua, mas pode-se encontrar uma metáfora para figurá-la; uma apropriada é a língua materna, que para cada um de nós torna-se radicalmente diferente de qualquer outra. Sua aprendizagem se dá de uma forma totalmente distinta da que ocorrerá, mais tarde, com outra língua, e está estreitamente ligada com nossas relações

edípicas formadoras. Eis aí uma causa pela qual a língua materna é o móbil de nossa emoção: é a língua que habitamos e que habita em nós. Ela é heterogênea, corrompida e equívoca, e é isso que a ambigüidade generalizada e a homofonia d'alíngua captam. Alíngua é a língua que se põe a jogar: joga-se com a linguagem, ou a linguagem tem jogo, tanto no sentido lúdico, quanto naquele onde as peças do sistema não se encaixam com exatidão.

Podemos também esboçar um mapa dos pontos de emergência d'alíngua, pois é pelo seu excesso que ela se faz discernir: cada vez que há encontro entre o desejo e a língua, alíngua imprime sua marca. Esse mapa seria então pontuado pelos “celebrantes d'alíngua” (Lecerle, *op. cit.*), tais como podem ser vistos na enumeração de Milner (*op. cit.*): poderíamos começar pelos “puristas” que, defendendo a pureza da língua contra qualquer mudança, lançam mão de armas que não relevam de procedimentos científicos, mas sim do “bom-gosto” que procede de escolhas, na sua essência, emocionais, e desta forma legislam sobre aquilo que escapa à legislação. Em seguida vem o poliglota, sempre ávido de aprender uma nova língua e acrescentá-la à sua coleção, mal de que sofre, ainda que de forma benigna, cada estudante de línguas estrangeiras. Depois temos o esperantista que, buscando a língua universal e a conseqüente paz lingüística entre os povos, realiza uma fantasia de maestria sobre a língua. A ele seguem-se o filólogo, que funda seu saber sobre uma gramática que jamais existiu, o indo-europeu; e o delirante, cujo sintoma é um interesse excessivo pelos mecanismos da língua. Chegamos, por fim, com Milner, ao poeta, que fabrica a língua e cujas atividades lúdicas mais profundas podem confinar, às vezes, com o delírio.

O que Milner diz a partir da psicanálise sobre esses celebrantes d'alíngua pode ser estendido para o tradutor, e em primeiro lugar por que seu instrumento de trabalho são as palavras, são a língua materna e aquela do outro. Depois, por que o tradutor também é um agente de preservação da língua, na medida em que busca sempre encontrar, no léxico estabelecido, a justa palavra na sua própria que traduza a idéia colocada em língua estrangeira, muito embora sua prática o leve a fazer, freqüentemente, o contrário daquilo a que se propõe. Ser poliglota é um caminho inevitável para quem se dedica à profissão de tradutor, e que, além de dar muito prazer, ainda aumenta suas chances de trabalho. Muitas vezes, o recurso à filologia é a forma que encontra para dirimir suas dúvidas ou para propor

uma solução ao trecho que traduz, e o delírio e a poesia sempre podem estar à espreita em cada canto de página que ele transforma de uma língua em outra. Em suma, assim como o lingüista, o gramático e o poeta, também o tradutor é um sujeito movido pelo amor da língua, e é isso que permite que estendamos o que Milner diz do lingüista para o tradutor.

De fato, no caso que estudamos, o de João Guimarães Rosa e Edoardo Bizzarri, vemos que essas reflexões se aplicam quase que “sob medida”. O escritor mineiro excede, na verdade, os parâmetros do que chamaríamos de purista, mas por um movimento similar vai em busca das raízes das palavras brasileiras, reativando aquelas que caíram em desuso, ou ainda colocando palavras eruditas em falas caboclas. Com isso, provoca uma ação análoga em seu tradutor italiano, que precisa dar conta desse movimento, buscando causar o mesmo impacto na língua de Dante. Adicione-se a isso um cultivo da língua materna de Bizzarri, na forma da literatura pessoal que publicou em sua terra natal. Quanto ao parâmetro poliglota, excede em Rosa (vide Capítulo III); ele conta com o estudo lúdico de gramáticas estrangeiras para poder compreender a sua própria e tentar estender todos os limites possíveis. Além disso é, por profissão — a diplomática — o representante de sua língua materna na terra do outro. O mesmo aplica-se a Bizzarri, adido cultural italiano em missão no Brasil. Diga-se de passagem que o requisito fundamental para a carreira diplomática é sofrer desse amor pelas línguas, e estar sempre disposto a aprender mais uma, para o perfeito cumprimento de suas funções. A expectativa de uma língua universal, onde a comunhão de idéias sem fronteiras de expressão possa ser levada a cabo é tão expressa, que o esperanto é um dos objetos de estudo de Rosa. Ele também faz muito recurso à filologia, não só para encontrar seus significantes mais diletos, como também para explicá-los a Bizzarri; este, por sua vez, repete a ação em italiano. Como poderemos verificar no capítulo que trata das peculiaridades da escrita roseana, o delírio, entendido no senso comum, é um dos recursos que abundam em sua produção, não só pontualmente, na boca de algum personagem, mas na maneira que o autor tem de “pôr para fora” as sensações que o levam a escrever. Com tal escrita tem que se haver o tradutor, que se contamina com a febre do mineiro a ponto do livro ser considerado como tendo sido escrito originalmente em italiano, tamanha a naturalidade com que o sertão é transportado em plagas européias. Mesmo nas cartas que Bizzarri escreve, nota-se a transformação ocorrida e a incorporação da forma de

expressão de Rosa, incluindo termos não dicionarizados, que relevam de pura criação da fantasística do mineiro. E é essa criação o traço dominante e singular de Rosa, o que faz dele um legítimo poeta: a insistência no primado do som, as aliterações sistemáticas, as redundâncias, a pintura de cenas baseadas em cadências rítmicas, a condução sutil para a captação de sensações, a superposição de sentidos, a evocação de percepções adormecidas, a recriação de significantes, a factibilidade de dizer o impossível de ser dito. Uma verdadeira obra de poesia, recriada com sucesso por Bizzarri. Um processo que, como veremos, não foi fácil, pois além de todas as dificuldades que podemos *a priori* imaginar que um texto do mineiro apresente, em primeiro lugar para a leitura, e depois, muito mais para a tradução, precisamos considerar processos inerentes ao ato de traduzir.

Há, por exemplo, em quase toda tradução, a ilusão de que circula no texto de partida algo que não temos e que queremos trazer para a nossa língua, um saber do qual o tradutor não dispõe. Isso faz sinal, na língua, para que ocorra um desejo — ilusório — de fidelidade que possa ser “recuperada”, excitando o amor da língua. Por outro lado, como pode ser visto em Antoine Berman (1984), na tradução desenrola-se toda nossa relação com o outro. Há resistência à alteridade da língua estrangeira, o que equivale a dizer que não é fácil separar-se da língua materna para ir na direção desse outro.

E é na direção da língua de Guimarães Rosa que vai o tradutor italiano: uma língua não apenas portuguesa, mas “brasileira”, na medida em que incorpora as diversas fontes que a formam — lusitana, africana, indígena, latina, etc. —, e também regionalismos, empréstimos e criação, pura elaboração do autor. Além disso, Rosa faz muito uso de palavras colhidas no sertão ou inventadas, apenas pelo prazer do som (“sarajava: verbo só em aa, belíssimo!”, in *Correspondência*: 30). O leitor nativo de Rosa elabora sentidos para estas palavras a partir de uma interpretação livre, pessoal, que não releva de etimologias e dicionários, mas a leitura problematiza-se diferentemente para o tradutor, que deve necessariamente encontrar sentido traduzível naquilo que lê.

A esta interpretação sonora, independente das raízes etimológicas, Lecercle (1990) chama de *metanálise* ou “etimologia popular”, onde se segmenta as palavras não em função de sua história real, mas em função da intuição imediata do locutor. Lecercle indica que esta é a “necessidade de sentido, necessidade de interpretar que domina nossas relações com

nossa própria língua” (p.80). Judith Milner (*cf. in Lecercle: 81*) indica que, para além da inventividade, essas etimologias populares indicam uma hipótese de conhecimento do falante nativo sobre sua própria língua; a esse respeito, ele é um sujeito suposto saber*, o que lhe dá todas as liberdades da metanálise. Esta encontra-se na língua, em todas as línguas, em todas as épocas. E é por que o falante nativo se supõe um sabedor que elabora sentidos mesmo quando as palavras fogem ao seu habitual, como se dá na escrita de Guimarães Rosa. Por outro lado, é uma outra tentativa de reconstrução de sentidos que deve operar, quando se trata de uma tradução.

Rosa escreve contos e romances, faz literatura. Esta também é feita de fantasias, também tem uma estrutura de metáfora, da mesma forma que os sonhos, como pode ser visto em Freud (1976, por exemplo pp. 150-153). Sendo assim, Rosa diz o que conscientemente quis dizer, e diz outra coisa. Graças a esse mecanismo, é possível fazer-se associações que são sempre individuais, dizem respeito a uma dada história de vida e não a outra, como se fossem impressões digitais: únicas e indeléveis. Tais como os sonhos, os contos de Rosa são mais ou menos legíveis, e ambos se manifestam em um discurso que mescla o conteúdo manifesto e o latente, como aliás se dá em toda literatura. A legibilidade aponta para o manifesto da obra que, ao mesmo tempo, é o portador de uma fantasística, esta sim, o arquiteto da obra. Essa fantasística serve como suporte para um resto diurno, ao qual está vinculada a intenção de escrever, o que revela a falácia de se atribuir uma intenção puramente consciente e um domínio do autor sobre o texto que escreve. Vemos, por aí, que a pretensa correspondência entre o texto lido e aquele produzido encontra sua razão de ser numa ilusão de comunicação que funda o prazer da leitura. Só levando em consideração que essa ilusão existe e tem força é que poderemos tentar estabelecer algumas conexões entre leitor e texto, isto é, apontar para uma fantasística em ação na obra e aquilo que cada sujeito extrai dela.

No caso de Guimarães Rosa, notamos novos desafios na medida em que, deliberadamente, ele nada quer facilitar para seu leitor, o que embaraça exponencialmente a tarefa de qualquer tradutor. Rosa usa estratégias de redação para que se mude o modo de leitura, causando abalos em quem o recebe e forçando inexoravelmente um outro modo de reconstrução, bastante próprio, pessoal, o que deve apontar para cada um a sua própria

verdade. Nesse processo, as fantasias individuais é que são solicitadas, e a intuição predomina sobre a razão, criando para cada leitor a sua própria cena, evidenciando a incidência do desejo na escrita. O mesmo movimento que ocorre para o leitor/tradutor, redobra-se na sua re-escritura desse texto. Essa re-escritura é permeada por um voto de fidelidade, que nesse caso é uma para Bizzarri, e outra para Rosa, e é isso que está em questão, quando a correspondência é iniciada. O tradutor busca o “justo sentido”, tentativa utópica de encontrar a própria coisa, e que o leva a escrever para Rosa; já o escritor propõe que o italiano “não se prenda estreito ao original. Vê por cima, e adapte, quando e como bem lhe parecer” (*Correspondência*: 64). Vemos então que a fidelidade organiza as decisões de Bizzarri, mas ela não está nem no sentido, nem na forma, mas numa tensão entre ambos, dado que o tradutor deliberadamente atua — ampliando, reduzindo, explicando, omitindo, deslocando, etc. — montando um texto outro que faça Rosa ser amado e perpetuado em italiano. É aí que ele se encontra entre o amor da língua e o desejo, no trânsito eterno entre o texto de partida, que acredita ler, e o de chegada, que precisa escrever, entre as homonímias desnorteantes, as homografias das quais não pode escapar, as convocações que os significantes lhe fazem para que algo de seu inconsciente aflore, entre as sensações despertadas pelas cenas descritas e a angústias da impossibilidade de traduzir. É então por causa da infactível tradução plena que se constrói essa relação de amor entre Rosa e Bizzarri.

SEGUNDA PARTE

I. 2. François Peraldi

Peraldi traça uma linha de aproximação entre a tradução e a psicanálise *tomadas no senso comum*: a tradução, como a passagem de uma língua A para uma língua B, reduzindo ao máximo as distorções, as traições e as perdas semânticas; e a psicanálise, como a passagem do paciente, por via da transferência*, de um sistema de comportamentos e representações, definidos como patológicos, para um outro, definido como “norma”. O autor nota, nessa analogia, que as passagens de um sistema para o outro têm em comum uma perda irremediável — o significante, na tradução, e os sintomas, em psicanálise — para que algo se preserve a qualquer preço: o significado e o sentido, na tradução, e a parte sã ou a estrutura normopática na psicanálise.

Além dos tradutores e psicanalistas cuja atividade se reduz às suas ferramentas e aos métodos que guiam sua utilização, Peraldi observa aqueles outros que se dedicam a uma atividade reflexiva sobre sua prática, e assim produzem o que chama de teorização, fazendo desta a mais eficaz das subversões que incidem em seus campos. No esforço de pensar sua prática, produzem teoria sobre uma única coisa: a linguagem do sujeito humano como condição primordial de qualquer relação possível no mundo em que é considerado como sujeito, ou seja, aquele que fala e é falado. Assim, a linguagem é tomada não como um meio ou um instrumento à disposição do homem, que pré-existiria a ele, para efetuar operações de comunicação ou informação, mas como algo que o leva a passar de uma situação de não-falante (*infans*), para o estatuto de sujeito social, do qual todas as relações, tanto com os outros sujeitos, quanto consigo mesmo, dependem da função da fala no campo da linguagem. Segundo o autor, a psicanálise defronta-se, a todo momento, com o fato de que a linguagem não é um produto do ser humano, e que a situação é realmente inversa: o sujeito humano é que é um produto, um efeito da linguagem e da fala. Isto é verificável em cada evento constatado pelo analista: através dos efeitos da palavra, ocorrem

remanejamentos subjetivos que podem repercutir até mesmo nas profundezas das estruturas biológicas do corpo. Primórdios desses efeitos podem ser constatados, na visão do autor, no caso de Anna O, por exemplo. Essa mulher sofria, entre outros sintomas, de uma hidrofobia excessivamente grave, que a levava, para acalmar a sede, a só comer frutas. Um dia, sob hipnose (que é pré-psicanalítica), lembrou-se de uma cena ocorrida quando era pequena, e onde aparecia sua governanta inglesa, de quem não gostava. Anna O. entrou no quarto dessa pessoa e a viu dando água em um copo para seu cãozinho de estimação; mesmo tomada de profundo nojo, nada comentou, por polidez. Sob o impacto dessa cena revivida, Anna O. manifestou a profunda cólera que estava recalcada e, assim que acordou da hipnose, pediu um enorme copo d'água, bebendo-o sem dificuldades.

Peraldi toma esse evento como indicador de que, em seu princípio, o trabalho de análise opera o que Roman Jakobson (1963) chama de “tradução intersemiótica”, a saber, interpretam-se os signos lingüísticos — no caso, a narrativa de Anna O. e a profunda repugnância que manifesta — através de signos não-lingüísticos, corporais, como o são a hidrofobia severa e a aversão a qualquer líquido. A doença e o tratamento desempenham aqui o papel de uma dupla tradução: a primeira traduz a lembrança verbal em um signo corporal, em que o fator comum é a ojeriza a beber; o segundo opera como uma tradução em sentido inverso, fazendo um retorno aos signos verbais da lembrança. Esse fato realça a importância dos signos verbais, constituintes da trama viva que oferece a todos os sistemas semiológicos não verbais sua estrutura fundamental, e aponta para a imensa responsabilidade do tradutor e do psicanalista em manipulá-la. Mostra também que os processos languageiros não são meras trocas de informações, que não relevam de uma transparência consciente, mas que trazem à cena uma infinidade de deslocamentos, recalques e resistências, conjunto este que se opõe à livre circulação de uma palavra plena que seria a mesma para cada um de nós. O mesmo fenômeno que nos faz dizer sempre menos ou mais do que desejaríamos, semeia a ambigüidade e o mal-entendido por onde quer que passe uma palavra, incluindo o campo do escrito, pois, como aponta Jean Allouch (1982:83), “cada um escreve muito além daquilo que imagina escrever”.

Peraldi observa Freud ponderar sobre a necessidade teórica e metodológica de tomar os fenômenos psíquicos pelo viés do que, depois de Saussure, viria a ser chamado de

significante. Freud retoma o estudo das neuroses a partir da hipótese de Breuer, de que “a histérica sofre de reminiscências”, isto é, de que seus sintomas são a tradução, em uma semiótica corporal, de lembranças recalçadas, de narrativas reais ou fantasmáticas, que haviam sido banidas do consciente e que dizem respeito a uma semiótica verbal. Esses signos verbais devem, segundo Freud (“Psicoterapia da histeria”, 1976, *apud* Peraldi), ser retomados pelo viés do significante, *pelo viés de sua materialidade*, e não pelo de seu conteúdo, significado e sentido. Ele sublinha que entre o significante manifesto e aquele que foi recalçado há uma cadeia mais ou menos longa e ordenada de significantes intermediários (nas palavras de Freud, representações intermediárias) que obedece a uma lógica interna. O que se busca em uma análise são esses significantes intermediários organizados segundo sua ordem própria, com vistas a reconstituir o que Peraldi chama de significante patogênico. Lacan chamará o significante recalçado de S1, o significante manifesto de S2, e os intermediários de cadeia significante, termos que retomaremos aqui, para facilitar a reflexão. Freud observa que, para cada S2 proferido pelo *moi* consciente de um sujeito, ocorre, através da cadeia significante mais ou menos numerosa e complexa, a remissão a um ou a vários significantes recalçados — traços mnésicos de nossa história progressa ordenados logicamente, embora essa lógica não diga respeito àquela da consciência e da *ratio* — em um sistema significante complexo chamado inconsciente. Para Peraldi, três observações importantes decorrem daí. A primeira é a de que

o *moi*, que produz enunciados manifestos, dotados de um sentido múltiplo, que faz transbordar consideravelmente o significado, é definível em termos de mecanismos de defesa (recalque, regressão, formações reativas, anulação retroativa, projeção, introjeção, retorno sobre si, retorno ao contrário, sublimação...) que atuam sobre as cadeias significantes e que têm por função impedir o retorno ao consciente dos representantes-representações (significantes) recalçados, a menos que seja sob uma forma profundamente remanejada. Sua função faz, dessas defesas, manifestações languageiras, distorções, deslocamentos e modificações de significantes recalçados... Poderíamos encontrar aí, sob formas infinitamente nuançadas, o conjunto dos erros que um tradutor pode cometer (*Op. cit.*: 15)

A segunda observação é que esses significantes recalçados estão ligados a traços que realmente aconteceram ou são fantasmados como tais, e que sempre se referem a afetos, a impulsos eróticos ou mortíferos, e que por isso mesmo não podem ser aceitos pelo *moi*

consciente. Para que essa aceitação seja possível, é necessário, segundo o autor, que a continuidade lógica da cadeia significante seja reconstituída, para que haja o levantamento da barra do recalque, ou seja, o retorno dos significantes recalcados. Essa operação *transcende a tradução*, embora mecanismos desta possam intervir no processo. Para tanto, e dada a natureza sexual e mortífera do material recalcado, é preciso que se estabeleça entre analista e analisando uma relação transferencial profundamente marcada de erotismo e de morte. Essa transferência analítica nada tem a ver com doces sentimentos, tratando-se antes de uma implementação do inconsciente, tanto do lado do analista, quanto daquele do analisando, constituindo-se em uma ativação das pulsões eróticas e mortíferas que mobilizam as cadeias significantes recalçadas. Isto se reveste da maior importância porque

levar a transferência em conta significa que ela será reconhecida e, depois, que tudo o que será dito, de uma parte e de outra, não tomará todo seu sentido e sobretudo seu alcance e sua eficácia senão na e pela transferência [...]. O dizer do analista tem como função reconhecer, pontuando-a, a reconstituição da cadeia significante, e se faz em uma dupla atuação: 1) atualizar a alteridade radical de toda fala; e 2) favorecer, pela interpretação e, sobretudo, pela sua própria suspensão (o silêncio do analista) a emergência da cadeia significante [...]. Vê-se que a consideração da transferência faz da relação analista/analisando algo de radicalmente diferente de qualquer outra relação a dois, seja ela de objetivação, como na clássica relação médico/doente, ou imaginária, como na relação amorosa, na qual, em todos os casos, o sujeito do inconsciente e os traços significantes com os quais ele marca o discurso egóico, defensivo, consciente e mais ou menos racional, *não somente jamais são levados em conta, mas além de tudo são sempre desconhecidos.* (Grifos meus)

Se o processo ocorre dessa forma, como o psicanalista — dada a teoria da linguagem e da fala que embasam sua atividade — lê um texto literário? Peraldi assinala três direções, que não esgotam as possibilidades de resposta. A primeira encontra seu emblema em Marie Bonaparte, que busca uma verdadeira tradução intralingual que faça com que o texto diga “outra coisa” com os mesmos termos, buscando um sentido escondido, secreto, que o autor teria encoberto nas entrelinhas do que escreveu, levando a um paroxismo interpretativo na direção que lhe convém. Essa explicação não deriva da escuta e da interpretação na transferência, que só é validada pelas associações feitas a posteriori pelo analisando, fazendo com que surja o material até então recalcado.

A segunda direção consiste em levar a transferência em consideração, pois é nela e através dela que a interpretação encontra seu peso e valor simbólico. Mas, se um texto não se transfere sobre um leitor, como fazê-lo? No limite, para Peraldi, poderíamos observar termos com recorrência fortemente marcada, cuja presença quase obsessiva levaria a pensar que se trata daquilo que Lacan chama de “pontos de estofa”, onde a fala vazia da relação imaginária cruza com a cadeia significante recalçada. Mas essa cadeia significante não surgirá sozinha, o que nos deixa a questão inicial pairando no ar. O máximo que se pode fazer é pedir ao tradutor que observe atentamente o ritmo, a tessitura fônica, o movimento, as aliterações daquilo que traduz.

A terceira direção aponta para a tomada em consideração da transferência do leitor em relação ao texto que lê, bem como ao autor que, ao mesmo tempo, encontra-se presente e ausente desse texto e que pode, por isso mesmo, segundo Peraldi, atualizar a posição do Outro*, esse lugar de onde os significantes do leitor lhe farão retorno. Pois o que importa, realmente, não é o que ele encontra no texto, o que compreende, mas o que não encontra ou, em outras palavras, aquilo que encontra mas que não estava lá. É este inanalizado que lhe faz retorno, sob a forma de seus próprios significantes, e que permite a elaboração de um ponto de teoria. Isto é profundamente importante para o tradutor, dado que a tradução faz com que venham à luz coisas que não se encontravam assim no texto de partida. O tradutor, diz Blanchot,

é um escritor de uma originalidade singular, precisamente onde parece não reivindicar nenhuma. Ele é o senhor secreto da diferença das línguas, não para a abolir, mas para utilizá-la, a fim de acordar na sua, pelas mudanças violentas ou sutis que lhe traz, uma presença daquilo que há de diferença originalmente, no original. Não se trata de semelhança, diz com razão Benjamin; se queremos que a obra traduzida assemelhe-se à obra a traduzir, não há tradução literária possível. Trata-se muito mais de uma identidade a partir de uma alteridade, a mesma obra em duas línguas estrangeiras e, em razão de sua estranheza, tornando visível isto que faz com que esta obra seja sempre *outra*, movimento do qual é preciso tirar a luz que esclarecerá, por transparência, a tradução (*apud* Peraldi, *op. cit.*: 56).

Para o decorrer das considerações desta tese, reteremos de Peraldi o seguinte: a forma mais eficiente de subversão para um campo de prática, tais como o são aquele da psicanálise e o da tradução, é a reflexão teórica sobre essa prática. Também será importante

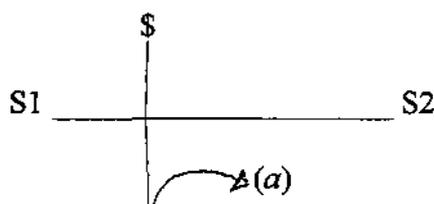
guardarmos a aproximação entre esses dois territórios, dado que ambos se ocupam da linguagem do sujeito humano. Convém lembrar que o transbordamento de intenções que se dá na fala repete-se na escrita, como apontaram Peraldi e Allouch. Talvez o mais importante do ensaio de Peraldi seja a observação de que a transferência não ocorre de forma idêntica na situação de análise e na tradução, dado que nesta última não se configura o lugar do analista, nem o estabelecimento de relações marcadas por erotismo e morte; também não haverá, na tradução, a figura que promoverá a reconstituição da cadeia significante. O importante, na tradução, é a transferência do leitor/tradutor *em relação ao texto que lê* e que o faz atualizar a posição do Outro, permitindo a emergência do inanalizado, isto que, em outras palavras, permite dizer que a tradução faz desmascarar algo que a escrita “original” havia camuflado. Essas indicações encontrarão reflexos no Capítulo IV, sobretudo no que concerne ao estabelecimento da transferência entre Rosa, Bizzarri e os textos, tanto aquele de partida, em português, como o outro no qual se transforma, em italiano.

I. 3. Silveira Jr.

É esse mesmo esclarecimento que é buscado por Potiguara M. Silveira Jr. (1983), na tentativa de fazer com que o questionamento da tradução possa sair dos parâmetros estreitos em que o senso comum e/ou teórico tradicional a vem mantendo, sem conseguir dar conta do que nela ocorre, e que vivem se chocando com a constação de que esbarram no impossível de um real. O pressuposto de Silveira Jr. é que, “como os tradutores existem, produzem e seus trabalhos têm efeitos discursivos, só está aberta a via de uma teoria da tradução que possa explicitar seu modo de produção” (*op. cit.*: 13). Ele afirma que se observa vários pontos de contacto entre as línguas, diversas formas de amarração entre elas, mas não se pode observar nenhuma *relação*. O tradutor buscaria, então, só sentido: esta possibilidade é dada “pelo discurso psicanalítico que, na formulação lacaniana, pode apontar que só existe significante [...], e que é possível colocar um ou vários significados para este significante, mas não há qualquer relação entre os dois” (*idem*: 17).

A teoria psicanalítica introduz o que pode abordar esse real com o qual a lingüística e a gramática defrontam-se continuamente, ao detectarem falhas, esses pontos de inquietante estranheza nas cadeias de regularidade que impedem proposições universalizantes sobre a língua: o chiste, a homofonia, a homossemia, a homografia, que impedem que, numa “mesma” língua, dois ditos sejam iguais.

A esse respeito, Silveira Jr. segue uma leitura milneriana d’alíngua, apontando para o fato de que esta é representada como língua materna. Contudo, há uma *disjunção* entre elas, e é esse o plano de atuação do discurso psicanalítico. Outros discursos, para Silveira Jr., também constataam essa disjunção, como por exemplo o da tradução, naquilo que concerne os pontos de impossibilidade de traduzir. A particularidade do discurso psicanalítico estaria em colocar essa disjunção entre um significante primeiro (S1), e outro, o saber (S2), de onde surge o sujeito (S barrado) e um resto se produz, que é um objeto* para sempre perdido (*a*).



Para Silveira Jr., “a assunção do impossível enquanto tal, radical, não nos coloca, pois, uma barreira para a abordagem da tradução e, sim, nos libera o caminho para a consideração mais precisa das questões envolvidas em seu processo” (*op. cit.*: 59). É então a não-assunção desse impossível que leva os tradutores/teóricos a esperarem sempre pelo algoritmo final, perfeito, que explique o processo da tradução. É também o mesmo acontecimento que causa o mal-estar diante dos pontos de intraduzibilidade que, embora reconhecidos e explicitados, não encontram uma boa explicação. Para esse autor,

há, de saída, já, um complexo de questões envolvendo o “texto original”, que não é expressivo e fixo, como querem alguns teóricos, pois seu caráter de efeito do discurso, de efeito do que faz liame entre os homens, já comporta em si uma rachadura de base. Traduzir, produzir o equivalente simétrico de uma língua em

outra, não pode se dar, então, pois as línguas sofrem de ser partidas de início, não havendo senão língua materna adquirida como sintoma, de fora, de Outro, já como resultado em aberto (mas não aberto de um modo qualquer) de inumeráveis traduções (*idem*:60-61).

Traduzir é então, para Silveira Jr., assumir a plurivocidade de sentidos e ampla significância, fazendo com que uma alíngua, em sua especificidade sintomática, passe para outra alíngua necessariamente diferente, o que pressupõe supressões e acrescentamentos. Ele cita Betty Milan quando esta afirma que “é necessário alienar-se nos significantes do Outro, a ponto de recebê-los deste na própria língua [numa alíngua, portanto], a tal ponto que se torna possível se separar, pois para se separar é preciso ter sido objeto do desejo do Outro até as últimas conseqüências. É preciso ter gozado mesmo disto”, apontando para a atuação do desejo (deslizamento metonímico do significante na série) no processo da tradução (*Cf.* Silveira Jr.: 62).

O sentido buscado aqui na tradução refere-se àquele que “*insiste* mas não *consiste* na cadeia significante”, e que está lá porque um desejo lá persiste. Ou, como aponta Lacan, “entre a significação possivelmente veiculada no enunciado e o sentido possivelmente veiculado na enunciação, oscila o Sentido [com $\$$ barrado]” (*idem*: 63). É a esta produção de sentido referida à oscilação do Sentido que Silveira Jr. aponta, na passagem de uma língua a outra: “traduzir o sentido, no que a ele é barrada a completude e no que se produz a denúncia da existência radical da barra” (*idem*, *ibidem*).

Se não há possibilidade de escrever a relação sexual, resta a consideração da relação amorosa entre as línguas. Este de que se fala não é o amor paixão, mas o “amor dom ativo de si”. “O amor, o amor daquele que deseja ser amado, é essencialmente uma tentativa de capturar o outro em si mesmo, em si mesmo como objeto” (Lacan, Sem. I:314, *Cf.* S. Jr.: 64). Daí tantas declarações de tradutores, ao falarem sobre seu trabalho como “apaixonante”, como “um ato de amor” e, mesmo assim, sentirem-se em falta, devendo, sempre deixando a desejar em relação a um texto original pleno e sem falhas. Silveira Jr. vê esse amor em vigência no processo tradutório como

a tentativa de captura do texto da outra língua, enquanto outro, só sendo possível mediante a invenção (*criação*, portanto) na própria língua, o que faz

com que sejam colocados à prova e desenvolvidos os limites desta língua própria em sua particularidade de constituição sintomática (idem: 65). Essa visão é corroborada por Sylvie Duransti, quando afirma que “traduzir implica [...] esta obstinação em querer incorporar a outra língua de modo quase totêmico, voraz, ciumento e amoroso numa língua materna que falta e que se quereria, para tirá-la de sua beata e obtusa besteira, de sua realização mortal, fazer enfim com que se desfçam as costuras”. (idem, *ibidem*).

Guardaremos desse autor sobretudo a indicação de que a psicanálise pode indicar para a tradução que esta se choca com o impossível de um real e que, portanto, há efetivamente algo da ordem da impossibilidade de traduzir. Também é importante lembrar que se traduz de uma língua para outra. Essas considerações serão bastante úteis no Capítulo IV desta tese, para analisar o desarvoramento e o desespero de Bizzarri ao defrontar-se com um trecho de Rosa “impossível de traduzir” mas que, como (quase⁶) todos seus similares, encontra um meio de ser transformado para o outro idioma. A indicação de Betty Milan estará presente para mostrar a alienação nos significantes de Rosa que o italiano testemunha, e Lacan incidirá, ao apontarmos a construção do amor que existirá entre autor e tradutor, seja através da *criação* que Silveira Jr. preconiza, seja na obstinação indicada por Duransti em incorporar a língua do outro, amarrando e desamarrando as costuras entre a sua língua e a de Rosa que Bizzarri não cessa de tentar.

I. 4. Jean-Jacques Lecercle

Em *La violence du langage*, Jean-Jacques Lecercle retoma Lacan e Milner, no que concerne à *lalangue*, chamando o conceito que ele mesmo trabalha de *resto*⁷. Ele vê o resto sobretudo como “um lado sombrio que se deixa perceber nos textos do *nonsense* ou da poesia, nas iluminações dos místicos, no delírio dos logófilos ou dos doentes mentais” (p. 7). Fundamenta-se no enunciado de Freud segundo o qual “as palavras forjadas o são a partir de fragmentos de palavras sexuais”, através do qual compreende a função desse excesso textual que, “por um lado, arruína a coerência do texto e, por outro, compensa a falta de coerência

⁶Que se lembre do contra-exemplo clássico: *Finnegans Wake*, de James Joyce.

⁷Na realidade, ele propõe esta nomenclatura por que expande seu conceito com base também em Deleuze e Guattari (*Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980).

assim provocada. O excesso do delírio é a expressão de um excesso de desejo” (p. 6). O autor propõe que se ultrapasse a fronteira do resto, para explorar seu território. Este não é desconhecido, pois

além da fronteira, ainda estamos na linguagem, ou melhor, em uma língua, a nossa: estaremos na presença do imprevisível, do absurdo. Será necessário delirar, isto é, mudar de metáfora agrícola: não mais cultivar um campo, seguir uma trilha, mas praticar a colheita; preencher, ao acaso de nossas errâncias, nosso saco. E como essas errâncias nos levarão a jogos de palavras, proponho nomear este de um “saco de malícias” (p. 63).

Este saco de malícias compreende dois tipos de fenômenos: um versa acerca de jogos sobre a língua completamente deliberados, enunciados por locutores que sabem exatamente o que fazem e que são mestres do jogo; outro diz respeito a enunciados que escapam, em parte ou inteiramente, ao seu locutor, “onde a responsabilidade do enunciado deve ser atribuída a uma outra instância que não o locutor (é porque ele está possuído, porque delira, que comete um lapso), a saber, a própria língua, entidade nem individual, nem subjetiva. Há por trás dessa distinção uma tese essencial sobre o resto [...] Pois a língua brinca consigo mesma, sem que ninguém a manipule” (p. 64). Lecercle afirma que

uma língua estrangeira é um tesouro de sons e de palavras estranhas e fascinantes que se oferecem à interpretação [...]. O locutor fica dividido entre essa necessidade de compreender, a necessidade de tirar um sentido das palavras estrangeiras, e o prazer tomado em fazer brincar esses sons sem preocupar-se com o que querem dizer. A contradição entre “sou eu quem fala a língua” e “a língua fala” pode ser assim reformulada: preciso de sentido, mas encontro grande prazer no *non-sens*. Há um Forjador Desconhecido que dorme em cada locutor (p. 80).

Um outro exemplo de trabalho do resto que Lecercle tira de seu saco de malícias é aquele que chama de *metanálise*. Segundo ele, as palavras não só são re-analisadas, mas falsamente analisadas, e freqüentemente de propósito. As palavras devem ter um sentido, haja o que houver — mesmo que seja aquele atribuído pela “etimologia popular”, que segmenta as palavras não em função de sua história real, mas sim em função da intuição imediata do locutor, mesmo que posteriormente revelada falsa. É a isso que Lecercle chama

de “necessidade de sentido, necessidade de interpretar que domina nossas relações com nossa própria língua” (p. 80).

Judith Milner fez um estudo a partir de entrevistas colhidas por um programa de rádio, onde se pedia às pessoas da rua para definir palavras difíceis, e estas ofereciam respostas as mais estapafúrdias. Constatou que, além da inventividade, essas etimologias populares indicam uma hipótese de conhecimento do falante nativo sobre sua própria língua, o que lhe dá todas as liberdades da metanálise. Esta não é um privilégio de autores criativos, de poetas ou de humoristas, mas sim encontra-se na língua, como podemos constatar em plagas brasileiras, através, por exemplo, da coleta de respostas do programa “Nossa língua portuguesa”, da TV Cultura. Para Lecercle, essa etimologia popular, que é “uma reação contra o arbitrário do signo, está em obra em todas as línguas, em todas as épocas. A mudança lingüística corrompe as palavras e vela sua origem: mas o que não se pode mais analisar é analisado, apesar dos pesares, e a impossível análise se transforma em metanálise” (p. 81).

Lecercle examina o que chama de brissetização da língua. Jean-Pierre Brisset (1837-1923) escreveu *La Grammaire Logique e La Science de Dieu* (Cf. Lecercle: 68). Ele leva a etimologia ao excesso, baseado na hipótese de que a história da humanidade está contida na linguagem. Para ele, as palavras têm uma história que reflete a história dos povos que as usam. Seu delírio reside em sua prática da análise etimológica excessiva, dado que múltipla. Ele analisa a mesma palavra, a mesma expressão, inúmeras vezes, e cada nova análise oferece novos resultados; nas palavras de Lecercle, “ele força a língua para fazê-la dizer proposições sem cessar novas” (p. 69). A principal característica do método de Brisset é seu recurso incessante à homofonia. Como indica Lecercle, “o jogo de palavras é a vertente deliberada e brincalhona da homofonia que [...] está na língua, é um modo de funcionamento normal da língua: a passagem do conceito de ‘língua’ em Saussure àquele de ‘alíngua’ em Lacan, é destinado a dar conta dessa situação” (p. 84).

Outro fenômeno analisado por Lecercle (p. 78) é aquele que chama de “tradusom”, isto é, a tradução a partir do som, e não do sentido. Ele dá como exemplo as *Oeuvres Complètes de Lord Charles* [anotadas por J. Hulme, Paris, La Découverte, 1984],

pretensamente recolhidas pelo *sommelier* de um lorde inglês alcoólatra e dado à veia poética:

<i>Fray rare shack a, fray rare shack a,</i>	<i>Frère Jacques, frère Jacques</i>
<i>Door may've who? Door may've who?</i>	<i>Dormez-vous, dormez-vous?</i>
<i>Sunny lamer Tine, sunny lamer Tine</i>	<i>Sonnez les matines, sonnez les matines,</i>
<i>Din-din Don!</i>	<i>Ding-deng, dong!</i>

Para Lecercle, “a *tradusom* nos fornece um exemplo brilhante do trabalho do resto”. Ela não se restringiria aos humoristas, aos excêntricos, aos publicitários e outros cujo material é a língua, e estaria exemplificada de forma arrebatada em locutores bilingües. Trazendo para o português o mesmo tipo de exemplos que ele cita, podemos examinar a brincadeira difundida pela rádio Jovem Pan, onde o locutor parodia uma música de sucesso em língua inglesa, cujo refrão é: “*Please, dont go!*” traduzindo-o galhofeiramente para nossa língua como “*Fiz dois gol!*”. Ou a versão da música *Tell me once again*, cantada por Ney Matogrosso como “Telma eu não sou gay”. Por esses apontamentos é que Lecercle conclui: “O resto é o lugar lingüístico onde o corpo do sujeito se diz, onde a censura vira de costas, onde a violência do afeto se deixa perceber” (p. 94).

Este autor também traz para a análise alguns pressupostos de Louis Wolfson (1931), judeu americano e esquizofrênico que não suportava ler ou ouvir palavras de sua língua materna, o inglês. Inventou então uma técnica de tradução instantânea, que lhe permitia substituir essas palavras por outras, de outras línguas, em particular do francês. Ao analisar e re-analisar as frases, assim como Brisset, Wolfson comete uma violência contra elas: sua “tradução” apoia-se sobre as homofonias existentes entre diferentes línguas, e o resultado final são “monstros lingüísticos”, como aponta Lecercle. Por exemplo, ao ouvir alguns operários comentarem “*he's a screwball*”, “ele é louco”, Wolfson desvia-se do afeto agressivo e da dor que esse ouvir lhe causa, e traduz:

	<i>est</i>	<i>un</i>		
<i>H(ou) i(l)</i>	<i>ist</i>	<i>ein ein</i>	<i>écrou</i>	<i>Ball</i>
	<i>yest</i>	<i>odin</i>	<i>Schraube</i>	<i>balle</i>
		<i>achab</i>		

onde se reconhecem palavras emprestadas do francês, do alemão, do hebraico e do russo. Lecercle aponta aí o fenômeno pelo qual “o aspecto mais importante desta frase é a ultrapassagem repetida da fronteira lingüística mais fundamental, a que separa as línguas” (p. 71). Ao lançar mão de Brisset e de Wolfson, o que busca mostrar é que

o resto faz retorno em todos os lugares na língua, tanto em nosso uso quotidiano das palavras, quanto nesses jogos complexos que chamamos escritura. O resto aí está nas duas extremidades do espectro: no discurso autorizado, rico em procedimentos e outras flores de retórica, do autor, e no desenvolvimento autônomo da língua, esse processo sem sujeito. A brissetização ou a wolfsonização não são necessariamente sintomas de demência ou de habilidade do locutor — eles indicam somente que ele se deixa ir, que ele cede às provocações da língua. Daí decorre uma conseqüência importante. Não podemos mais tratar o resto simplesmente como a face escondida da língua, como objeto de exclusão, em termos negativos, o resto é bem o outro lado da língua, mas não o verso obscuro de uma frente justa. É mais a sombra portada pela língua, esta companhia discreta que se esquece facilmente, mas cujo desaparecimento — que se produz habitualmente nas narrativas fantásticas — tem conseqüências nefastas. Há, com efeito, algo de *Unheimlich* no resto: ele participa dos dois sentidos opostos desta palavra primitiva, é trivial e doméstico, mas também estranho e inquietante (p. 97).

Lecercle afirma ainda que “jamais se pode excluir o resto [...] do enunciado formulado na língua materna do sujeito, mesmo que ele só apareça de forma rudimentar (esta é uma fonte de dificuldades notórias para o tradutor). [...] O resto é o ‘outro’ da língua” (p. 141).

Deste autor tão rico reteremos a função do excesso do delírio como excesso de desejo, sobretudo para analisar o trecho de Rosa que se refere ao Chefe Zequiel, com os conseqüentes problemas que este gera para o tradutor (Capítulo IV). Também observaremos ocorrer a *tradusom*, tanto para Rosa, quanto para Bizzarri, e a ultrapassagem das fronteiras entre as línguas da qual o escritor continuamente dá provas. Para fazermos a análise da escrita peculiar de Guimarães Rosa, lançaremos mão das noções de “saco de malícias” e de Forjador (desta vez, reconhecido) que dorme no locutor/autor que é objeto desta tese. Como veremos no Capítulo III, Guimarães Rosa excedia nesse campo, exigindo, portanto, um tradutor verdadeiramente especial, que o fizesse reviver em outra língua — seria preciso

que esse tradutor saísse em busca de seu outro, levando-o adequadamente para a própria língua materna, como propõe Antoine Berman.

I. 5. Antoine Berman

Em seu admirável livro, *L'Épreuve de l'étranger*, Berman discute a tradução sob diversos prismas, começando pelo eterno postulado de “fidelidade”. Aborda a *lingua materna* e seu conceito relativizado para o público letrado do século XVI, que lia uma obra em suas diversas variantes lingüísticas, sem sacralizar a sua própria, ignorando assim a problemática da fidelidade e da traição. Lança a questão de ser talvez essa sacralização, operada em nossa cultura pela assunção de um certo número de pressupostos ideológicos, a fonte do adágio italiano (*traduttore traditori*) e de todos os “problemas” da tradução. Ela também diria respeito à necessidade do apagamento do tradutor que, apesar de se querer a própria fidelidade, paradoxalmente é sempre considerado um traidor do texto e do autor que traduz. O autor propõe então que se medite sobre o estatuto recalcado da tradução e sobre o conjunto das resistências do qual ele dá testemunho:

toda cultura resiste à tradução, mesmo que dependa essencialmente desta. A própria *visada* da tradução — abrir no nível do escrito uma certa relação com o Outro, fecundar o Próprio pela mediação do Estrangeiro — choca-se de frente com a estrutura etnocêntrica de toda cultura, ou esta espécie de narcisismo, que faz com que toda sociedade desejasse ser um Todo puro e não misturado. Na tradução, há algo da violência da mestiçagem. [...] trata-se aqui de desejos inconscientes (p. 16).

Essa auto-suficiência imaginária impele toda cultura a expandir-se sobre as outras e, ao mesmo tempo, apropriar-se de seu patrimônio. Berman vê exemplos desse efeito na cultura romana antiga, na cultura francesa clássica e na cultura norte-americana moderna. A tradução ocuparia aí um lugar ambíguo: por um lado, por ser um dos agentes do processo, participaria dessa injunção apropriadora e redutora; por outro, aquilo que Berman chama de *visada ética* do traduzir opõe-se a essa injunção, pois a essência da tradução seria a abertura, o diálogo, a mestiçagem, o descentramento, em suma, a implementação da relação.

A essa ética deveria somar-se uma *analítica da tradução e do traduzir*. Berman indica que a resistência cultural “produz uma sistemática da deformação que opera no nível lingüístico e literário, e que condiciona o tradutor, quer ele o saiba ou não, quer ele queira ou não” (p. 18). A dualidade fidelidade/traição permearia a ambigüidade de sua posição de escritor:

o puro tradutor é aquele que tem necessidade de escrever a partir de uma obra, de uma língua e de um autor estrangeiros. Notável desvio. No plano psíquico, o tradutor é ambivalente. Ele quer forçar dos dois lados: forçar sua língua a se carregar de estranheza, forçar a outra língua a se de-portar em sua língua materna. Ele se quer escritor, mas não é senão re-escritor. Ele é autor — e jamais O Autor. Sua obra de tradutor é uma obra, mas não é A Obra (idem).

Isso não faz senão reforçar o sistema ideológico deformante já citado, mantendo a rede de ambivalências que permeia a atividade do tradutor. A proposta de Berman é de que o tradutor se coloque “em análise” (embora não explicita bem o que quer dizer com isso, a não ser para afirmar que o tradutor deve observar que tipo de termo tem grande recorrência em seu trabalho), para discernir “os sistemas de deformação que ameaçam sua prática e operam de maneira inconsciente no nível das escolhas lingüísticas e literárias. Estes são sistemas que dizem respeito simultaneamente aos registros da língua, da ideologia, da literatura e do psiquismo do tradutor” (p. 19). Para esse autor, todo texto a ser traduzido apresenta “uma sistematicidade própria que o movimento da tradução encontra, afronta e revela”, tornando então manifestas as estruturas até então escondidas de um texto; “é esse sistema da obra que oferece maior resistência e, simultaneamente, a permite e lhe dá sentido (p. 20). Algo do original aparece, mas que não aparecia na língua de partida. Esse pivotamento da obra, através da tradução, revela uma outra vertente, que aponta para a relação da obra com sua língua e com a linguagem em geral. Ao reproduzir o sistema da obra em sua língua, a tradução faz com que esta bascule e isto representa, para Berman, um ganho e uma “potencialização”, o mesmo evento que Goethe chama de “regeneração” (idem). O efeito colateral é que a tradução desperta, de maneira ímpar, na língua de chegada, possibilidades que até então estavam só latentes (vide Hölderlin que, enquanto tradutor, abre possibilidades na língua alemã que são homólogas, mas não idênticas, à sua atividade de poeta. Cf. Berman: 21).

Berman indica a existência de uma verdadeira *pulsão de traduzir*, e afirma: “Compreendo a expressão como esse *desejo* de traduzir que constitui o tradutor como tradutor, e que podemos designar pelo termo freudiano de *pulsão* porque ele tem, como sublinhava Valery Larbaud, algo de “sexual”, no amplo sentido do termo” (p. 21). Também examina as relações da psicanálise com a tradução como sendo extremamente complexas e profundas, na medida em que ela interroga a relação do homem com a linguagem, as línguas e com a língua dita “materna” de um modo fundamentalmente diferente daquele da tradição (p. 283); além disso, nota que

as observações que podemos encontrar em Lacan, O. Mannoni, Abraham e Torok, etc, a propósito da tradução poderiam talvez, desenvolvidas, mudar uma certa consciência do ato de traduzir e dos processos que nela ocorrem — claro, no nível do próprio tradutor (que é este indivíduo que representa, em sua *pulsão* de traduzir, toda uma comunidade em sua relação com uma outra comunidade e suas obras) —, mas igualmente no nível do que chamamos de *traduzibilidade* da obra (idem, ibidem).

Sua visada implica a tradução não como uma simples mediação, mas como “um processo onde se desenrola toda nossa relação com o Outro” (p. 287). Ele também propõe que se retraduz muito, fazendo sem cessar o que chama de “prova do estrangeiro” (*l'épreuve de l'étranger*), título de seu livro, lutando assim contra nosso reducionismo inato, mas permanecendo abertos para aquilo que na tradução permanece misterioso e indomável, “in-visível (ignoramos a natureza da face da obra estrangeira que vai aparecer na nossa língua, quaisquer que sejam nossos esforços para fazer falar a qualquer preço a voz dessa obra em nossa língua)” (idem). Isso faria também com que “a relação que liga uma tradução ao seu original [seja] única em seu gênero” (p. 292). Essa relação caracteriza-se por um engendramento recíproco:

a tradução está *a priori* presente em todo original: toda obra, tão longe quanto se possa remontar, já é, em diversos graus, um tecido de traduções ou uma criação que tem algo a ver com a operação traduzinte, na medida em que ela se coloca como “traduzível”, o que significa simultaneamente “digna de ser traduzida”, “possível de traduzir” e “devendo ser traduzida” para atingir sua plenitude de obra. Possibilidade e injunção de tradução não definem um texto só-depois: elas constituem a obra *como obra* e, de fato, devem levar a uma nova definição de sua estrutura (p. 294).

Para Berman, a questão da tradução colocá-se para todas as disciplinas, justamente porque ela se encontra *entre* elas. Assim, a própria psicanálise deparou-se com a tradução como um dos problemas de sua própria renovação, o que a levou a questionar-se sem cessar sobre sua essência e sobre o lugar que ela ocupava no interior do pensamento de Freud como um conceito operacional, como pode ser visto na carta que envia a Fliess, pouco antes da publicação da *Traumdeutung*:

Explico a particularidade das psiconeuroses como sendo a *tradução* que, para certos materiais, *não se efetuou*, o que tem certas conseqüências [...]. *A falha da tradução* é o que se chama clinicamente de *recalque*. O motivo deste é sempre uma *disjunção de desprazer* que se produziria por *tradução*, como se esse desprazer provocasse uma perturbação do pensamento que não admitiria o *trabalho de tradução*. (Cf. Berman: 296)

Se, por um lado, a tradução é desde sempre tomada, no senso comum, como suspeita e culturalmente negativa, por outro (e por oposição, mas que vem a dar no mesmo), sua espessura significativa é negada, pelo axioma inverso da *traduzibilidade universal*. Neste caso, o essencial da tradução seria a transmissão do sentido, o que equivale a dizer que todo texto dispõe de um conteúdo universal. Só a mediação do sentido teria então valor. Para Berman,

cada vez que a tradução se insurge contra [...] essa operação, e pretende fazer uma transmissão de *formas*, de *significantes*, as resistências multiplicam-se. Cada tradutor conhece bem essas resistências: tratar-se-ia de fazer uma tradução que “não cheire à tradução”, de propor um texto “tal como o autor o teria escrito se fosse francês” ou, mais trivialmente, de produzir uma tradução “em francês claro e elegante”. Resulta daí que a tradução aparece seja como uma transmissão inaparente do sentido, seja como uma atividade suspeita de injetar “estrangeiridade” (“*étrangeté*”) na língua. Nos dois casos, ela é negada e ocultada. (p. 300)

Essas manifestações de intenções freqüentemente põem a nu as concepções de tradução que subjazem às declarações de teóricos e/ou tradutores, além de apontarem para mecanismos de transferência em ação no ato tradutório.

As idéias que serão coletados de Berman são, em primeiro lugar, de que viceja uma vontade (não) confessa do tradutor de ser um Autor, e que aquele exerce uma coação sobre

a língua estrangeira a se deportar em sua língua materna. É interessante notar que Berman também aponta para algo do original que aparece na tradução, mas que originalmente não estava lá. Uma importante contribuição que traz é a de que existe uma *pulsão* de traduzir, e que ela é de ordem sexual: ele chega mesmo a lê-la como desejo. O que afirma sobre a psicanálise corrobora nossa hipótese de trabalho, isto é, que as observações sobre tradução advindas de psicanalistas, se desenvolvidas, podem mudar uma certa consciência do ato de traduzir e dos processos que este compreende. É bom guardarmos sua indicação sobre a resistência à tradução e, principalmente, sua declaração sobre a tradução como um processo que interroga as relações do homem com a linguagem, com as línguas e com a língua materna, além da nossa relação com o Outro. Todas essas idéias estarão semeadas entre os capítulos que virão a seguir, desde a aspiração de Bizzarri em também ser um Autor — e ele o faz antes de tentar a tradução —, passando pela decisão que toma de não traduzir alguns termos roseanos/brasileiros, para que assim se insemine sua língua materna, e chega até a declaração de Guimarães Rosa de estar melhor escrito em italiano que em português. Ficará também evidente o que Berman diz sobre a pulsão de traduzir quando esta for explicitada na vida real por Bizzarri.

I. 6. Ginette Michaud

Em “Freud: N.d.T. ou des affects et fantasmes chez les traducteurs de Freud”, Ginette Michaud (1989) faz uma leitura do que podem representar as metáforas de tradução que escancaram, no texto de tradutores e/ou teóricos, a transferência* em ação, em relação ao texto original (sobretudo os textos freudianos). A autora questiona também o que vêm a ser as N.d.T. — Notas do Tradutor — que dão título ao seu artigo; nelas, vê a impossibilidade de traduzir, pura e simples, ou então a complexa resistência do tradutor. As notas seriam, assim, o lugar marcado da angústia* que permeia a atividade tradutória.

Toda a argumentação desenvolvida parte da proposta de retradução dos textos de Freud feita por Jean Laplanche e equipe, e que podem ser examinadas no volume *Traduire Freud* (1989). Nesse livro, segundo Michaud, o autor — ou autores, dado que por ter sido

feito “em equipe” há um apagamento da própria noção de autor, ou seja, de sujeito-tradutor, no sentido forte do termo — elege as “notas” como lugar a ser banido, por constituírem um espaço de interpretação e comentário, portanto de subjetividade narcísica e não de tradução, mas, paradoxalmente, acaba por recorrer a elas da maneira mais extensiva possível, dado que elabora um vasto “glossário”. Este, ao invés de elucidar e estabelecer os termos freudianos, obriga o leitor a retraduzir continuamente os textos de Freud. Sintomaticamente, o verbete “tradução” não consta deste glossário (ainda que figurem “conversão”, “transposição”, e “transformação”), embora o conceito *Übersetzung* fosse caro a Freud, e não pudesse, dada a rede etimológica e semântica em que se insere, ser separado das noções de metáfora e de transferência (*Übertragung*), capitais para a reflexão psicanalítica. Patrick Mahony (1982) faz, no plano terminológico, um recenseamento completo da palavra tradução, *Übersetzung*, em todos os textos de Freud. Além de tomar o recalque como uma falha na tradução, várias vezes ele “concebe como sendo traduções os sintomas histéricos, obsessivos e fóbicos, os sonhos, as lembranças, [...], a escolha dos meios de suicídio, a escolha fetichista, as interpretações do analista e também as transposições do material do inconsciente ao consciente” (p. 130).

Quando se vê defrontado com a necessidade de traduzir as inúmeras citações que Freud faz em outras línguas (latim, francês, inglês, italiano, etc), Laplanche encontra-se preso na armadilha que ele mesmo armou:

Nesta passagem, a tradução do original coloca, mais claramente que nunca, um problema “técnico”, assinalando a situação em si mesmo interessantíssima da intervenção de uma terceira-língua, isto é, um “teste do estrangeiro” ainda mais visível nesse caso, dado que a tradução não poderá evitar torná-la duplamente estrangeira, a si mesmo, em primeiro lugar, às duas línguas principais em jogo, em seguida, sendo obrigada a sublinhar a ruptura produzida por sua interferência, e de trazer à luz do dia o engodo de uma troca e uma comunicação direta que ocorreria somente entre duas línguas, entre uma língua de origem (ou de partida) e uma língua segunda (ou de chegada) (p. 110).

Apesar de abominar as “notas”, Laplanche não pode se impedir de fazer recurso a elas, e embaixo da página de seu protocolo editorial pode-se ler: “Sobre a oposição entre ‘a tarefa do tradutor’ (segundo a expressão de Walter Benjamin) e a liberdade do comentador, ver adiante o ‘post-scriptum’ no artigo ‘angústia’ da terminologia arrazoada” (p. 56); este, por sua vez, remete ao verbete “angústia” no glossário, local eleito para fazer a condenação da nota. Michaud faz notar que é justamente aí, no lugar físico dedicado a tratar a angústia, que se faz aflorar a angústia do tradutor, até então escamoteada pelo tom triunfante de quem podia abster-se “da glosa, da justificativa e do comentário”. O verbete “angústia” trata do estatuto da nota nesta edição: deve reduzir-se ao mínimo e não compreenderá, “voluntariamente, nenhum comentário de fundo, aproximação de textos, histórico dos conceitos, etc” (p. 66). Ora, o que esta nota dissimulada de “p.s.” faz é justamente uma infração tripla a esta regra: um comentário de fundo sobre a distinção entre “angústia” (*Angst*) e “medo” (*Furcht*), uma aproximação com o texto de Laplanche que fala sobre *Angústia* e um histórico do conceito (Michaud, *op. cit.*: 114).

A denegação recoloca em causa todo o sistema sobre o qual se assenta. O que está sendo defendido por Laplanche é, em última instância, não só a concepção que tem sobre tradução, como também suas posições transferenciais suscitadas por Freud e seus textos, além da tentativa de efetuar um apagamento de Lacan. O que Laplanche indica, em suas asserções, é uma visão absolutista do que é traduzir, que implica a possibilidade de resgatar o pensamento de Freud com exatidão e a mais absoluta fidelidade, e isto porque teria afastado, de saída, qualquer contexto local, em favor de um “quadro de coerência do conjunto” monolítico onde as notas seriam abolidas, a fim de que não fragmentassem o pensamento de Freud. Essa visão fantasmada da obra como conjunto, como totalidade, é o que, na visão de Michaud, sustenta todo o programa laplancheano de tradução. É a transferência experimentada em relação ao texto de Freud que o faz considerar a possibilidade de recuperação e de estrita reprodução da *intentio* do original como factível. Este seria seu contrato de fidelidade a Freud e ao sentido a ser transmitido, o que exclui, *a priori*, qualquer noção de emancipação ou de crescimento — no sentido proposto por Walter Benjamin (1971) — em relação a eles.

A maior contribuição de Michaud para este trabalho é sobre as Notas do Tradutor, em sua tripla vertente: marca da impossibilidade de traduzir, resistência do tradutor e lugar da angústia que marca presença na tradução. Veremos, quando Bizzarri tem seu primeiro real “tropeço” na tradução, como o lugar da nota realmente pode ser o território da resistência e da angústia. Já a impossibilidade de traduzir virá no derradeiro “tropeço” do italiano, mas minará todas as suas veleidades de “bom leitor”.

I. 7. Rosemary Arrojo

Rosemary Arrojo também problematiza a tradução e, em particular, aquela efetuada por Laplanche, mas a partir de pressupostos psicanalíticos que não relevam de uma leitura direta dos textos tidos como canônicos neste domínio de saber, tais como aqueles de Lacan. Isto faz com que determinados conceitos elaborados ou aprimorados por este autor encontrem uma utilização imprecisa ou muito ampla, tais como o de “sujeito suposto saber” ou o de “transferência”, fato que nos levará a retomá-los para que sejam devidamente reconceitualizados.

Assim, em *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*, Arrojo efetua várias leituras de declarações de teóricos de tradução ou de tradutores, questionando-as a partir da hipótese do inconsciente, tal como em “Sobre interpretação e ascetismo” (1993), em que aborda a transferência em ação, não só na situação analítica, mas também naquela que envolve leitor/autor, ou leitor/texto. Para dar conta do que ocorre na transferência, a autora parte da premissa lacaniana de que o sujeito tem a ilusão de que o Outro possui o que lhe falta, que conhece o seu segredo, e recorre a Jane Gallop (1992: 44, *apud* Arrojo: 105) para explicar que “assim que houver, em algum lugar, um sujeito [...suposto saber...], há transferência”. Contudo, esta “aplicação” da fórmula lacaniana, que no caso é feita à literatura, é de Gallop, e não de Lacan. Aliás, ela mesma reconhece que “não podemos simplesmente aplicar à literatura o que a psicanálise aprendeu sobre a transferência” (Gallop, *op. cit.*: 29), e, ao fazê-lo, “relativiza” o conceito, afirmando que “uma leitura lacaniana da literatura teria que analisar ALGO COMO uma ‘transferência’ na relação entre leitor e texto, mas teria que ser

cuidadosa para atender à especificidade desse algo, a dinâmica específica da relação de leitura” (idem).

Essa ressalva corrobora a asserção de Peraldi de que um texto não se transfere sobre o leitor, e de que tudo o que podemos fazer é levar em consideração a transferência do leitor em relação ao texto que lê, assim como ao autor que, simultaneamente ausente e presente nesse texto, pode atualizar a posição do Outro, visto aqui como *o lugar* de onde os significantes do leitor lhe farão retorno. De fato, a transferência analítica é algo muito poderoso que ocorre entre analista e analisando, sendo que ao primeiro cabe o papel de reconhecer e pontuar a reconstituição da cadeia significativa, ato não factível para um texto. Além disso, é necessário destacar que o saber de que se trata no sujeito suposto é da ordem do inconsciente, o que afasta da acepção qualquer reconhecimento de erudição a respeito de um dado assunto.

Gallop toma de Shoshana Felman (1977: 55-56, *Cf. in* Gallop, 1992: 27 e em Arrojo, 1993: 106) a hipótese de que “a aplicação da psicanálise à literatura, como qualquer aplicação de um campo a outro, está baseada numa analogia: neste caso, a analogia entre o psicanalista e o crítico literário. Mas essa analogia opera somente na relação de interpretação” (idem, *ibidem*). Por outro lado, Felman vê, na relação de transferência, esse mesmo crítico ocupar o lugar do analisando. Há que se apontar aí uma redução simplista, que vê o lugar do analista como exclusivamente dominador, enquanto “a posição de paciente pode ser amendrontadora no que ela representa para a crítica” (idem: 29). Além disso, Felman atribui um poder singular ao texto: “para nós o texto tem autoridade — o mesmo tipo de autoridade pelo qual Jacques Lacan define, na verdade, o papel do psicanalista na estrutura da transferência. Como o psicanalista visto pelo paciente, o texto é visto por nós como um ‘sujeito suposto saber’, como o lugar exato onde o significado e o *conhecimento* do significado residem” (Felman: 7, *apud* Gallop: 27). É prudente tomarmos essas declarações como sendo também da ordem de uma analogia. Arrojo, concordando com essas duas autoras, afirma que o crítico/analisando

vê no texto que lê um abrigo para o significado que vale a pena decifrar e obter. O texto passa a ser, nesse processo, “o sujeito suposto saber”, recebendo do leitor/analisando o mesmo tipo de “autoridade” que se atribui ao analista na

situação analítica [...] Alçado à posição do sujeito que supostamente sabe, à posição privilegiada que pertence ao analista, o texto se revela um objeto dos investimentos afetivos do leitor que com ele passa a estabelecer uma relação dialógica. E nessa relação, que se estrutura [...] a partir de “um modo de reflexividade inédito”, pautado pela diferença, o leitor realiza sua passagem através do Outro do texto — e do texto do Outro — passagem essa que não apenas modifica o texto, mas, também, o leitor que nela embarca. (p. 106)

É assim que, na leitura de Arrojo, Lacan, ao propor a volta a Freud, efetua uma releitura dentro de um movimento transferencial, o que faz com que se aproprie de seus textos, promovendo um Freud certamente diferente do que havia sido, mas também produzindo um Lacan que já não seria mais o mesmo. Na leitura da autora, Lacan encaixa-se nos parâmetros do que Harold Bloom (1991) chama de “leitor forte”. Para Bloom, que propõe uma teoria de poesia (e, portanto, de leitura), o leitor que se apaixona por um poeta e seus poemas — ou, nos termos de Arrojo, lê transferencialmente — somente se tornará “forte” mediante uma desleitura (que chama de *misreading*) que seja, portanto, transformadora e que, ao apropriar-se, também a mate, produzindo algo de novo, que originalmente não estaria lá. Já o leitor “fraco” padeceria do mesmo desejo de apoderar-se do texto do Outro, sem ter, contudo, a coragem de assumi-lo, e sua leitura nada acrescentaria, nem deixaria vestígios. Como sugere Arrojo, “o leitor ‘fraco’ é aquele cuja suposta ‘fidelidade’ ao que o autor ‘quis dizer’ não subverte o que já se sabe sobre esse autor; ou seja, é aquele cuja leitura ‘fiel’ não desperta o desejo de nenhum outro leitor e é, portanto, estéril e improdutiva” (p. 111).

São esses processos que ela detecta em ação na retradução que Laplanche faz de Freud (“Laplanche traduz o pai da psicanálise: as principais cenas de um romance familiar”, *op. cit.*: 35). Além da tradução para o francês do primeiro volume das *Obras Completas* de Freud, em 1988, Laplanche escreve, em parceria com A. Bourguignon e P. Cotet, *Traduire Freud*, em que pretende explicar as opções e a concepção de tradução que orientaram sua prática. Nesse texto, evidencia-se a pretensão de fidelidade de Laplanche, objetivo perseguido há mais de dois mil anos por quase todos aqueles que se ocupam de tradução. Fidelidade, para Arrojo, pressupõe um texto único, estável, livre de contaminações feitas

por aquele que interpreta, imune à passagem do tempo, enfim, liberto de tudo aquilo que configura os aspectos humanos do sujeito-tradutor.

A empreitada de Laplanche busca utopicamente “não um Freud kleiniano, nem um Freud lacaniano, mas um Freud freudiano, escrito num francês freudiano que pudesse se relacionar com os leitores franceses da mesma forma que os leitores alemães se relacionam com o original” (*op. cit.*: 16). Essa proposta oferece várias leituras: numa delas, a certeza de que, se o leitor fosse falante de alemão, a verdade do texto estaria acessível a ele em linha direta, o que não é evidente, dado que mesmo um alemão nato depara-se com inúmeras dificuldades na escrita freudiana. Em outra vertente, Laplanche quer despojar a psicanálise atual de toda contribuição de Melanie Klein e de Jacques Lacan, leitores fortes que modificaram para sempre os textos fundadores de Freud, e dar *a* leitura, que é a sua, pessoal, como se fosse a definitiva e consoante com a verdade dos textos. Constitui-se, desta forma, como o único herdeiro intelectual de Freud, e seu legítimo representante junto à comunidade francesa. Mesmo que aqui não se recorresse à cena edípica — e ao duplo assassinato que Laplanche efetua, matando o pai da psicanálise, ao apropriar-se de seu texto, e matando seu próprio pai iniciador, Lacan, dado que foi analisado por ele — não haveria como negar que parece passar por cima de conceitos de sua própria área de estudos, pois parece ignorar, como indica Arrojo (*op. cit.*: 38), que “o mecanismo de transferência que determina nossas relações e afetos [...] nega a possibilidade de qualquer pretensão a uma objetividade completa”. A autora cita ainda Susan R. Suleiman, no que esta vê a transferência como “emaranhamentos”:

Emaranhamentos entre pessoas, personagens, textos, discursos, comentários e contracomentários, traduções e notas de rodapé de histórias reais e imaginadas, cenas vistas e contadas, reconstruídas, revistas, negadas; emaranhamentos entre o desejo e a frustração, o domínio e a perda, a loucura e a razão [...] Resumindo numa palavra, amor. Que alguns chamam de transferência. Que alguns chamam de leitura. [...] Que alguns chamam de inconsciente (*apud* Arrojo: 38).

Vemos aqui novamente um termo psicanalítico tomado no senso comum. Este é tão abrangente que acaba por descaracterizar sua aplicação nos próprios termos psicanalíticos. De fato, fora da situação da análise, a transferência (no sentido não analítico) é onipresente,

independentemente da natureza da relação; contudo, *ai não se organiza o lugar do intérprete*, que na situação analítica é ocupado pelo analista. O que o diferencia dos demais é que, devido à sua análise pessoal, supõe-se que saiba de que são tecidas suas relações pessoais com os outros, o que o leva a não interferir com o que se encontra do lado de seu paciente, e isso o deixa disponível à escuta do analisando. Dizer então que a transferência é uma espécie de emaranhamento que comporta tudo o que Suleiman arrola certamente é recorrer mais uma vez a uma analogia entre dois campos de saber.

Uma vez feita a ressalva, podemos compreender Arrojo, quando esta afirma que é essa tessitura de emaranhamentos que sustenta a fantasia de Laplanche de ser o guardião por excelência dos verdadeiros ensinamentos de Freud, mas é só à *sua* leitura que ele é, na realidade, fiel. Traduzir o que Freud “realmente quis dizer”, colocar-se como seu legítimo porta-voz, é outra forma de afirmar uma apropriação do lugar privilegiado do fundador da psicanálise. O que faz é oferecer-se à transferência, escamoteando-a por trás da proposta de uma tradução isenta de perdas e danos.

Para Arrojo, esta não é uma ocorrência isolada, mas, ao contrário, configura o cotidiano da atividade de quem traduz:

Qualquer tradutor, como qualquer leitor, inevitavelmente ensaia os mesmos gestos edipianos que tenho atribuído a Laplanche em sua relação com o texto de Freud. Qualquer tradução é, portanto, ao mesmo tempo, parricida e protetora na medida em que necessariamente toma posse do lugar e do texto de outro com o objetivo de fazê-lo viver numa língua e num momento diferentes. Além disso, alguma versão do “romance familiar” que aproximou Freud e [...] Lacan, Laplanche e Lacan, Laplanche e Freud, se repete em cada relação que se pode estabelecer entre um sujeito e um objeto, um leitor e um texto, um tradutor e um autor (p. 47).

Dessa autora reteremos o fato de que a transferência está mais uma vez apontada como o pivô em torno do qual gira uma tradução. A importância deste conceito, ainda que tomado sob o viés da analogia, é inegável e determinante quanto aos significantes que serão escolhidos no ato tradutório, como veremos no estabelecimento do texto final de *Corpo di Ballo*. A autora também traz o conceito bloomiano de *misreading* como uma desleitura

transformadora, o que vem sob medida para acompanharmos a leitura que Bizzarri faz de Rosa. E vice-versa.

I. 8. Alan Bass

A relação transferencial pode impelir a mais de um posicionamento em relação a uma tradução, como pode ser visto num texto de Alan Bass (1998), “On the history of a mistranslation”, que em português recebeu o título de “A história de um erro de tradução e o movimento psicanalítico”. Nele, o autor examina a transferência que Freud experimenta em relação a Leonardo da Vinci e um esclarecedor erro que comete ao traduzi-lo. Além disso, Bass verifica quais as conexões entre essa incorreção de tradução e um conceito psicanalítico chave que é aí comparado a um hieróglifo, apontando as implicações que afetam a história, a teoria e a técnica psicanalíticas. Em 1910, Freud escreve a monografia “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância”, baseada na única passagem escrita encontrada entre os manuscritos desse italiano referindo-se à sua infância: “Parece-me que já era meu destino preocupar-me tão profundamente com abutres; pois guardo como uma de minhas primeiras recordações que, estando em meu berço, um abutre desceu sobre mim, abriu-me a boca com sua cauda e com ela fustigou-me repetidas vezes os lábios” (*Ed. Standard*: 76). Quando esse texto é traduzido por Alan Tyson para o inglês, na *Standard Edition*, James Strachey faz uma descrição sucinta do erro, na Nota do Editor:

Uma parte importante é desempenhada pela lembrança de ter sido visitado no berço por uma ave de rapina. O nome por ele usado para a ave, em suas anotações, foi *nibbio*, que em italiano [...] significa “milhafre”. No entanto, Freud, no decorrer de todo seu estudo, usa a palavra alemã *Geier*, que em inglês só pode ser traduzida por *vulture* [em português, “abutre”]. O equívoco de Freud parece ter-se originado de algumas das traduções alemãs de que se utilizou (p. 57).

Quando refere-se ao erro, Ernest Jones, na biografia de Freud, o faz como “um lapso singular no conhecimento de Freud de história natural. Os milhafres eram tão comuns na Itália quanto os abutres no Egito” (1989: 348). Jones também chama a atenção para o fato

deste ser um dos textos prediletos de Freud, e de haver, por parte do psicanalista, uma identificação muito forte com o artista italiano, o que pode ser corroborado nas cartas que aquele mantinha com Fliess. Num artigo intitulado “A retrospect of Freud’s Leonardo”, os autores Richard Wohl e Harry Trosman indicam que

esse erro tem por si só uma história extraordinária. Passou, despercebido e incontestado, de tradutor para tradutor e produziu, o que é ainda mais extraordinário, uma literatura especial dedicada a ampliá-lo e reforçá-lo [...] Marie Bonaparte, por exemplo, sempre tão escrupulosa de sua documentação, reproduz a palavra fielmente, seguindo o exemplo de Freud, como *le vautour* [abutre, em francês] (Cf. Bass, *op. cit.*: 58).

Bass faz sua leitura dos efeitos da tradução freudiana buscando fazê-la incidir sobre a história do movimento psicanalítico. Ele busca não só os motivos do interesse de Freud em Leonardo, mas a conveniência da ave escolhida sobre as teorias que desenvolvia naquele momento. Assim, verifica na correspondência entre o austríaco e Fliess o início de uma teoria que este faz sobre a bissexualidade enquanto ligada à bilateralidade (o lado esquerdo seria o feminino, enquanto o direito seria o masculino). Freud não concorda com essa teoria: “a questão decorrente dela foi a primeira, em muito tempo, em que nossos palpites e inclinações não seguiram o mesmo curso” (ed. 1986, Imago: 292); resolve, contudo, colocá-la à prova, o que parece não ser muito bem recebido por Fliess, pois, embora não se saiba sua resposta, Freud retruca a ela, em 4 de janeiro de 1898: “Tive a impressão, além disso, de que você me considera parcialmente canhoto; se é assim, gostaria que me dissesse, pois não há nada capaz de me magoar nesse autoconhecimento” (idem: 293). Para Bass, esse “parcialmente canhoto” quer dizer “parcialmente feminino”, e isto que Freud reconhece em si o faz identificar-se com Leonardo, o que o leva, doze anos mais tarde, a explicar a gênese da homossexualidade enquanto identificação com a mãe. Freud toma o relato de Leonardo como fantástico e inverossímil, sugerindo que seja tratado como um sonho, isto é, compreendido em relação ao material inconsciente. Se respeitarmos as regras da interpretação dos sonhos, “aventuramo-nos, assim, a *traduzir (übersetzen)* a linguagem da fantasia em palavras mais facilmente compreensíveis. A tradução (*Übersetzung*) nos revelará, então, um conteúdo erótico” (Cf. Bass: 71). Ou, como conclui Bass, “esse é o

processo habitual para traduzir o confuso conteúdo pictórico de um sonho, para a inteligível linguagem latente da satisfação do desejo, como a tradução de confusa escrita pictográfica para a linguagem comum” (p. 71).

No ensaio de Leonardo, Freud refere-se muitas vezes a traços, hieróglifos, à escrita da história e à arte de imprimir; além disso, faz comparações entre eventos psíquicos e escrita, em suas várias formas; Bass nota, com interesse, que todas elas têm relação com o abutre. O fato de Leonardo lembrar-se de que a ave batia contra sua boca só fazia reforçar a idéia freudiana de que o italiano, por ter tido experiências sexuais infantis fracassadas, e também devido à ausência do pai, teria recebido dessas experiências um efeito paralisante e, “em idade muito tenra, transformou sua sexualidade em necessidade intensa de conhecimento” (Cf. Bass: 64). Nessa mesma carta, Freud faz referências explícitas à obra de Leonardo, que ele possuía *em italiano*, língua na qual lia correntemente, o que não justificaria sua persistência na tradução de *abutre*. Mas por que este pássaro em particular? Freud explica: “Nos hieróglifos do antigo Egito, a mãe era representada pela *imagem* de um abutre. Os egípcios veneravam também uma Deusa-Mãe que era representada com cabeça de abutre [...] O nome dessa deusa era pronunciado *Mut*. Será que a sua semelhança com a nossa palavra *Mutter* (mãe) é mera coincidência?” (idem: 73). Bass informa-nos que os egípcios acreditavam que os abutres só existiam na condição de fêmeas, e que eram fecundadas durante o vôo, pelo vento. Eis aí a ligação da figura materna *como* mãe fálica. A grande importância de conexões, portanto, está entre o erro de tradução e a teoria da sexualidade.

Em outra carta para Jung (21/nov/1909), Freud escreve: “O que se torna permissível adorar no pé é nada mais que o pênis da mulher na etapa primordial da infância, de há muito perdido e ardentemente desejado. [...] O fato de não poder tê-lo ao meu lado, para mostrar-lhe minha análise de Leonardo da Vinci, deixa-me muito triste. [...] Estou atribuindo uma importância cada vez maior às teorias da sexualidade infantil” (idem: 65).

Vemos aí, claramente, a associação dos dois temas: Leonardo e as teorias sexuais infantis, especialmente naquilo que concerne a teoria do pênis da mãe, que encontrará sua elaboração plena em 1927, com o trabalho “Fetichismo”. Segundo Freud, a primeira “teoria” sexual do menino é a da mãe fálica, isto é, em algum momento dotada de um pênis. Esse

motivo repete-se na mitologia, onde “a adição de um falo ao corpo feminino tem a função de denotar a força criativa primordial da natureza” (*apud* Bass: 127).

Para Alan Bass, esta teria sido a motivação de Freud ao escolher a ave para analisar a fantasia de Leonardo: nela, o conteúdo manifesto encobriria o conteúdo latente do abutre, e viria a corroborar a teoria infantil do italiano de que sua mãe teria um dia possuído um falo. Bass vê então o erro de Freud como motivado e como objeto de um fetiche, dado que o abutre “ilustrava bem demais todos os seus pensamentos da época em relação ao falo materno, ao fetichismo e ao uso da linguagem arcaica e pictográfica nos sonhos e na formação de fantasias” (p. 136). Aí está o algoritmo do “erro” de Freud: identificação e transferência. Bass conclui então que

... transferência tem a ver com tradução e erro de tradução. Tanto *übertragen* (transferir) como *übersetzen* (traduzir) podem significar “traduzir” em alemão. Pela mesma razão, “traduzir” e “transferir” têm a mesma derivação em inglês (*translate* e *transfer*), do latim *translatus*; sendo que *latus* é o participio passado supletivo de *ferre*, conduzir, carregar, transportar, daí *trans-fer*. *Tragen*, naturalmente, tem o mesmo significado, isto é, conduzir, carregar, transportar. *Übertragen*, *übersetzen*, transferir, traduzir: carregar para o outro lado — implicando alguma forma de *transporte*, que é novamente a “mesma” palavra: *portare*, transportar. Eis a razão pela qual Freud pode dizer com precisão clínica e etimológica que transferência é o veículo do sucesso na psicanálise, assim como em qualquer forma de tratamento. [...] Tradução, ou melhor, erro de tradução, a inevitável interpretação falsa inconscientemente repetida nas relações humanas, é o veículo que move a análise. (p. 88)

Todos esses eventos nos mostram que aquilo que se processa continuamente na tradução não é então um simples transporte de significados de uma língua para outra, mas todo um jogo de relações transferenciais envolvendo autor, tradutor e textos. Elas não são pacíficas e pautam-se por sentimentos contraditórios. Ou, como afirma Derrida,

... dificilmente se imagina uma tradução, no sentido corrente do termo, seja ela competente ou não, sem algum *philein*, sem algum amor ou amizade, sem alguma *aimance* [...] dirigido para a coisa, o texto ou o outro a ser traduzido. Mesmo que o ódio possa aguçar a vigilância de um tradutor e motivar uma interpretação desmistificadora, esse ódio revela ainda uma forma intensa de desejo, de interesse ou mesmo de fascinação (1993: 25).

Deste notável ensaio de Alan Bass reteremos não só a noção de transferência como desencadeadora de significantes, mesmo que estes não correspondam àqueles do texto de partida, como também o necessário enodamento entre identificação, transferência e tradução, conceitos (e suas implicações na história de Rosa e Bizzarri) que examinaremos detidamente nos próximos capítulos.

CAPÍTULO II

ALGUNS ELEMENTOS TEÓRICOS QUE EMBASAM A ANÁLISE

Neste capítulo, propomo-nos a trazer alguns conceitos da psicanálise que nos permitirão transitar com mais facilidade no capítulo que tratará da análise da correspondência trocada entre Guimarães Rosa e Edoardo Bizzarri. Os conceitos que mais incidirão em nosso trabalho são os de *desejo*, de *transferência*, de *identificação* e de *letra*; contudo, o campo da psicanálise é amplo e auto-remissivo, numa tessitura tal que provavelmente nos depararemos com a necessidade de lançar mão de outras informações concernindo a área. Um exemplo disso serão as notas de rodapé, para esclarecimento de termos psicanalíticos tomados da linguagem corrente, mas que com eles não devem ser confundidos; outro exemplo será o passo inicial do capítulo, por onde abordaremos nosso primeiro item, o desejo; traremos então o resumo de um conto, de onde Lacan parte para elaborar este conceito.

II. 1. O diabo de Álvaro

Marcio Peter de Souza Leite (1991), que traz para o Brasil, via tradução de Camilo Castelo Branco, o conto “O Diabo amoroso”, informa-nos que

a palavra diabo apareceu na Grécia com o sentido de “caluniador”. Sua etimologia deriva de *dia*, que significa “através” ou “atravessado”, e *bolo*, que tem o sentido de “jogar”, “arremessar”. À palavra *diábolo* se contrapõe a palavra *símbolo*. A palavra demônio também tem sua origem na Grécia, derivada da palavra grega *daimon*, que aparece nos textos de Homero como o nome de alguns deuses em alguns de seus aspectos particulares. *Daimon* teria também o significado da força interna a cada pessoa, algo assim como um gênio

pessoal (p. 83). [...] etimologicamente, a palavra “gênio” talvez seja a tradução mais apropriada para a palavra *daimon*, de onde deriva a palavra “demônio” na nossa língua (p. 46).

Esse fato não teria sido ignorado por Freud, que indica a Fliess, em uma carta datada de 17 de janeiro de 1897: “O que você diria se eu contasse que toda a minha nova teoria da histeria era conhecida e tinha sido publicada centenas de vezes — e a vários séculos? Você se lembra de como eu sempre disse que a teoria medieval da possessão demoníaca, sustentada pelos tribunais eclesiásticos, era idêntica à nossa teoria de um corpo estranho e de uma divisão da consciência?” (1977: 327). Para Souza Leite, pode-se notar uma reafirmação dessa idéia no obituário escrito para Charcot, onde, “ao considerar a possessão pelo demônio como causa dos fenômenos histéricos, Freud ressaltou que a Idade Média teria escolhido essa forma como solução para os conflitos sexuais, bastando trocar-se a terminologia religiosa dos tratados de demonologia pela linguagem científica atual. Ou seja, Freud reconheceu que a descrição psicanalítica da histeria seria apenas uma revisão semântica da demonologia” (*op. cit.*: 13).

Jacques Lacan retoma o tema a partir do Seminário V (1957-58), “*Les formations de l'inconscient*”, onde começa a retrazar as vias do desejo, e completa-as no Seminário VI (1958-59), “*Le désir et son interprétation*”, onde constrói o grafo do desejo, que também é publicado em “*Subversion du sujet et dialectique du désir*” (1966). Para tanto, no Seminário VI, empresta de um autor — a quem se dá o título de precursor da literatura fantástica, Jacques Cazotte — um conto chamado *Le diable amoureux*¹. Neste romance, Cazotte conta a saga do jovem Álvaro de Maravillas e suas peripécias na confrontação com seu desejo. Lacan irá colocar em cena a vertente paradoxal do desejo em sua articulação

¹CAZOTTE, J. (1992) — *Le diable amoureux*, “L'école des lettres”, Seuil, Paris. Há uma tradução feita por Camilo Castelo Branco em 1871 e publicada em Portugal. Ela encontra-se reproduzida em Souza Leite, *op. cit.* Discordo do título desta tradução, *O diabo amoroso*, por uma questão de nuança. De fato, *amoroso* daria respeito a sentimentos delicados, que em francês estariam compreendidos em *tendre, affectueux, sensible, tempéré, doux, suave*. Já a palavra *amoureux* tem as acepções de: “aquele que está tomado pelo amor, que ama; adorador, suspirante; levado ao amor (sobretudo físico); ardente, lascivo, voluptuoso; fanático, fervoroso, louco, apaixonado”. Proporia então a tradução *O diabo apaixonado*, porque assim seria mais fácil compreender a razão do diabo em questão deixar-se levar em suas vontades com a finalidade de conquistar o herói da trama.

com o fantasma², e o aspecto surpreendente do objeto cuja ação subverte o sujeito. *Não se cede impunemente ao desejo de saber*: será esta a experiência do herói do conto, que confessa ingenuamente: “a curiosidade é minha paixão mais forte”.

Álvaro abandona sua terra natal, a Estremadura, deixando atrás de si sua venerável mãe, que irá apresentá-lo à mulher que somente ela pode escolher. O jovem vai servir em uma guarnição perto de Nápoles, onde passa o tempo a entediá-lo e a medir a extensão de sua própria ignorância, assolado pelo desejo sempre insatisfeito de tudo saber. Certa vez, encontra-se casualmente com um certo Soberano que, diante do assombrado jovem, invoca um espírito chamado Calderon, ordenando-lhe que acenda seu cachimbo. Sua ordem é imediatamente obedecida, maravilhando o jovem Maravilla que, ao ver assim realizado o desejo do outro, sente o seu próprio acender-se: “Você não pode conceber a vivacidade do desejo que me queima...” Atendendo à sua insistência, Soberano leva-o, alguns dias depois, até as ruínas de Portici em Herculaneum (perto da vila dos Mistérios). Na obscuridade de uma gruta antiga, Álvaro invoca, sem avaliar a extensão de seu gesto, o próprio Belzebu.

“Mal havia acabado e as duas folhas de uma janela abriram-se no alto da abóboda, onde enquadrava-se uma horrível cabeça de camelo³, tanto pela sua grossura quanto pela forma... O odioso fantasma abre a goela e responde-me: “*Che vuoi?*” (“O que queres?”), com uma voz de acordar os mortos que dormem nas imediações”. Álvaro lhe faz face e responde ao outro sua questão: “O que você pretende, temerário, mostrando-se sob essa forma horrorosa?” Ao que o outro responde humildemente com uma outra questão — a

²*Fantasma* ou *fantasia*: Para Freud, representação, argumento imaginário, consciente (devaneio), pré-consciente ou inconsciente, que coloca em cena um desejo, de forma velada. Ele é efeito do desejo arcaico inconsciente e matriz dos desejos atuais, conscientes e inconscientes. Lacan destacou a natureza essencialmente de linguagem do fantasma; nele, seus personagens adquirem maior valor por certos elementos isolados (palavras, fonemas e objetos associados, partes do corpo, traços do comportamento, etc), do que por sua totalidade. Irá propor para ele o seguinte matema: $S \diamond a$, que se lê “S barrado punção de a”. Este matema designa a relação particular de um sujeito do inconsciente, barrado e irredutivelmente dividido por sua entrada no universo dos significantes, com o objeto pequeno *a*, que constitui a causa do seu desejo. Vide Roland CHEMAMA, *Dicionário de Psicanálise Larousse* Artes Médicas, Porto Alegre, 1995. Outra possibilidade de leitura é “S barrado tem desejo de a”.

³*Chameau*, em francês, que além de “camelo” significa também, no registro da linguagem familiar, “pessoa briguenta, desagradável” (como *garce*, *cochon*, *salaud*), servindo sempre como insulto dirigido a uma mulher (Petit Robert). Quanto à abóboda, é uma formação geológica no conjunto de rochas em que se encontravam, e que Lacan, como veremos a seguir, reproduz em seu grafo na forma de um sinal de interrogação.

questão do sujeito: “Mestre, sob qual forma me apresentaria para ser-lhe agradável?” Para fazer-me objeto causa de seu desejo, que queres de mim? Como me queres?

“Eu lhe quero espanhol”, responde Álvaro, não somente para obrigar o camelo a obedecer-lhe como o cão⁴ fiel, mas também para que fique assujeitado aos significantes da língua materna — o espanhol — daquele que se acredita o mestre. Nisto, o pescoço do camelo alonga-se dezesseis pés⁵, dando testemunho de uma capacidade erétil até então insuspeitada, e cospe, aos pés de Álvaro, uma cadelinha “espanhol” que será chamada de Biondetta. Esta põe-se a festejar o “dono”, lambendo-lhe os pés, mas este, insatisfeito, ordena-lhe que coloque um banquete para aqueles que o acompanham. Imediatamente o ambiente transforma-se, e a cadelinha transmuta-se, sob as ordens de Álvaro, em um pagem vestido com a libré⁶ de seu senhor, como se fora uma imagem dominada deste. Aparece então um verdadeiro querubim, que passa a atender pelo nome de Biondetto. Logo em seguida, é novamente transformado por Álvaro em uma cantora e harpista de grande beleza, que se chamará Fiorentina. Ela terá o olhar afogueado escondido sob um véu e uma voz penetrante, ela também velada; esse conjunto engana tão bem o desejo de nosso herói, que ele esquece ser o criador desses objetos tão encantadores e não lembra sequer das últimas transformações do camelo de voz cavernosa que havia colocado seu desejo em questão. Fiorentina parte, mas Álvaro não se incomoda, pois julga ser o mestre, baseado no fato de que o objeto que causa seu desejo responde aos significantes de sua vontade. Porém, ele não sabe ao certo o que quer. Decididamente, não quer o que deseja: Biondetta, pois não é isso o que quer sua santa mãe.

Não será fácil, entretanto, livrar-se de Biondetta. Ela reaparecerá como o pajem, sempre pronto para satisfazer todos os seus desejos, e sob seu rosto estará sempre o de Biondetta, como seu pequeno *a*⁷. “Decididamente não sabia se podia afastá-lo de mim: em todo caso, não tinha a força de querê-lo. Desviava os olhos para não vê-lo onde estava, e

⁴*Épagneul*, do hispânico *español*. Denominação de raça canina: “Cão de caça de longos pelos sedosos e com orelhas caídas, originário da Espanha” (Petit Robert e Petit Larousse Illustré).

⁵Um pé é igual a 0,324 m., com variações de uso, como por exemplo a dos aviadores (304,8 mm) ou aquela usada no Canadá (30,48 cm). Esta palavra tem também uma acepção de prazer sexual, “*prendre son pied*”, que significa gozar (no mesmo verbete, *in* Petit Robert).

⁶Vestimentas fornecidas por um grande senhor aos seus servos. Têm cor, modelo e desenho condizentes com as armas do senhor que as cede.

⁷Objeto causa do desejo.

via-o em toda parte onde ele não estava... Parecia que o retrato do pajem tinha sido colado ao céu de meu leito e às suas quatro colunas; eu não via senão a ele. Esforçava-me em vão para ligar esse objeto deslumbrante à idéia do fantasma terrível que eu tinha visto, mas a primeira aparição servia para realçar o charme da última”. Álvaro cai em sua própria armadilha: foge de Biondetta, a quem não quer, para reencontrá-la, segundo seu desejo. Ele é o mestre de seu pajem, da mesma forma que um devedor inadimplente o é de seu credor.

E ele foge. Vai para Veneza, onde é época de carnaval; começa a jogar e ganhar, mas depois perde muito. Biondetta, que o havia seguido, oferece-se não só para quitar suas dívidas, mas também para ensinar-lhe a ciência secreta dos números que lhe permitiria ganhar todas as vezes. “Nesse campo”, ela lhe diz, “eu poderia ser seu mestre”. Mas o que Álvaro quer mesmo é tomá-la como mulher, esta mesma que ele já não sabe mais ser o diabo, e que prefere enxergar como ela se apresenta, desta vez: uma desafortunada Sífide “abandonada na onda do ar a uma incerteza necessária, sem sensações, sem gozo, escrava das evocações dos cabalistas”. Ou seja, para encarnar-se enquanto mulher no desejo de um homem, na leitura de Souza Leite, precisa fazer de si mesma um simulacro de objeto *a*. Ela aceita qualquer coisa, para que Álvaro aceite-a, incluindo até mesmo perder a imortalidade. Ele quer desposá-la, mas diante de Deus — o que coloca uma infinidade de problemas, dado que ela é o diabo — e diante de sua sacrossanta mãe, o que é da ordem do impossível.

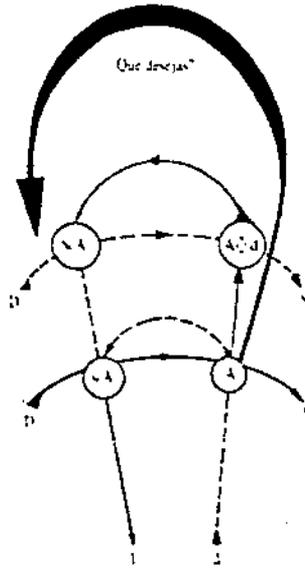
Partem então para a Estremadura, numa viagem pontilhada por aventuras inverossímeis e cheias de peripécias. Depois de inúmeros incidentes, acabam por chegar a uma estalagem nas imediações do castelo da mãe de Álvaro, onde se está celebrando um casamento. Neste lugar, consuma-se sua relação carnal com Biondetta, com este simulacro de mulher, que apesar disso é descrita pelo herói como “um fantasma colorido, uma aglomeração de vapores brilhantes unicamente reunidos para impor-se aos sentidos [os seus], um maravilhoso camaleão feito de róseo, de vapores terrestres, de raios de luz, de fragmentos de um arco-íris condensados”. Álvaro está terrivelmente apaixonado. Mas a noite de prazeres tem seu preço: Biondetta quer ser a única amada, e amada por aquilo que realmente é — Belzebu. Quer, ainda, que isto lhe seja dito por este jovem esgotado pela noite de volúpias, e exige: “Diga-me enfim... tão afetuosamente quanto sinto por ti: — Meu caro Belzebu, eu te adoro”. E prossegue: “Como já o conheço como a palma da minha mão,

e para tornar recíprocas nossas vantagens, devo mostrar-me tal como sou”. E sem que Álvaro tivesse tempo de pensar ou de reagir, com um longo e agudo silvo, Biondetta transforma-se.

“Quando, ofuscado por esse clarão súbito, lanço os olhos ao meu lado, ao invés de uma figura encantadora, o que vejo? Oh, céus! É a horrenda cabeça de camelo. Ela articula, com uma voz de trovão, esse tenebroso *“Che vuoi?”* que tanto me havia apavorado na caverna, parte de uma gargalhada de riso humano mais aterrorizante ainda e estica uma língua desmesurada”. Álvaro quase desfalece; não consegue suportar a cena que se desenrola diante de seus olhos estupefatos. Lança-se ao chão, esconde-se sob a cama, quase asfixia-se, tamanho o pavor de que é tomado. Biondetta compreende que jamais será aceita e, vendo seu amado nesse estado, parte sem alarde. Álvaro encontra-se sem sentidos, ainda no chão. Quatorze horas mais tarde, seu antigo laçao Marcos puxa-o pelo braço, o que grande comoção lhe causa; uma vez assegurado pela visão e pelo reconhecimento do criado, contudo, inicia a saída desse torpor. É informado que “a fidalga” tinha ido dormir alhures, para não incomodar seu sono, que pelo jeito devia estar bem agitado, dado que pela manhã o senhor é encontrado no chão. “A senhora” também havia adiantado-se na viagem, saindo com a fresca da manhã, e iria esperá-lo em uma aldeia do caminho. E dela não mais se ouve falar. Álvaro corre para os braços de sua mãe, confessa-lhe toda sua história e é por ela perdoado. O pavor que sente, contudo, é tão grande, que ela chama um sábio para dar seu parecer. Este, depois de tudo ouvir e sopesar diz, ao final do último e longo parágrafo: “Atenda-me o nosso amigo. Contraia legítimos laços com uma pessoa do sexo amável; que sua respeitável mãe presida a essa escolha. E oxalá a donzela que lhe for escolhida por tal mãe tantas graças e merecimentos tenha, que o Senhor Dom Álvaro nunca se veja tentado a pensar que ela seja o diabo”.

Lacan parte desse conto e dos chistes, tratados no Seminário V, para construir o grafo do desejo, com o *“Che vuoi?”* fazendo as vezes de fecho da abóbada (na parte superior esquerda do grafo que vem a seguir). Ele sublinha, aí, em que o desejo é o desejo do Outro, isto é, o diabo que excita o desejo de Álvaro é aquele apaixonado, desejante, sempre pronto para causar o desejo do Outro pela sua falta, na forma de uma indefesa mulher ferida. Este *“Che vuoi?”* que dirige a Álvaro mostra em quê aquilo que o sujeito

deseja, ele não quer, e que só apreende pela denegação, de onde a subversão do sujeito pela dialética do desejo.



II. 2. a. Desejo: a margem que separa

O desejo, para a psicanálise, diferencia-se do senso comum, que se limita ao biológico, ao comportamento ou aos sistemas de relação. Traduzido do alemão *Begehren*, *Begehren*, *Wunsch*, ou do francês *désir*, é uma falta inscrita na palavra e um efeito causado no ser falante pela marca do significante. O desejo é margem que separa o sujeito de um objeto supostamente perdido — causa do desejo e suporte do fantasma — e ocorre devido à linguagem. Quando constrói seu chamado “grafo do desejo” (Seminário VI), que pode ser visto como a parturição do sujeito causado pela linguagem, Lacan marca o lugar do *Che vuoi?* como o primeiro encontro com o desejo, sendo esta a primeira operação de sua “causação”. A esse momento dá-se o nome de “alienação”⁸. Um dos polos de

⁸Lacan, J. — Seminário XI (“Alienação e Separação”). Lógica da escolha forçada segundo modalidades (do conectivo “ou”) destinadas a definir as formas de conjunção-disjunção da relação do sujeito com o Outro. Vide também Pierre KAUFMANN, *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud e Lacan*, Zahar, São Paulo, 1996.

significação da palavra alienação é: “estado do indivíduo que, em consequência de condições exteriores [...], deixa de se pertencer”⁹. Contudo, Lacan mostra que pensar que o sujeito é a causa de si mesmo (que *se* causa porque fala) é ilusório, dado que ele é sempre efeito de um Outro, o que pressupõe uma segunda operação, que chama de “separação”, no sentido de *se parare*, engendrar-se a si mesmo, e essa divisão marcará a falta de um significante. Dito em relação ao conto de Cazotte, Álvaro não tem recursos para inferir a presença primitiva do desejo de Belzebu, o que lhe impõe uma solidão angustiante em relação ao desejo do demônio. Falta-lhe, em outros termos, um significante. A escolha que deve efetuar marca o momento da separação, da divisão, da *Spaltung*. Neste momento, alguma coisa é produzida que corresponde a um si mesmo, que sairá do sujeito e para sempre estará perdida. O *Che vuoi?* instaura, dessa forma, o desejo como sendo o desejo do Outro. Essa idéia é reforçada pelo recurso que Lacan faz aos escritos de Sade, apontando para uma estrutura do desejo que é sempre imposta ao sujeito como não lhe pertencendo, como não tendo nele mesmo sua origem; em outras palavras, a exigência vem de um Outro. Dito ainda de outra forma, aquilo que se deseja do outro é aquilo que não se aceita como desejo próprio. Essa coisa perdida, porém, deixa rastros, gerando a angústia. Ela se manifesta, no sujeito, no lugar de um sentimento inconsciente, na expectativa de algo que ele não pode nomear. Segundo Chemama (1995),

a angústia, para Lacan, é a única tradução subjetiva daquilo que é a busca desse objeto perdido. Ela sobrevém no sujeito quando esse objeto, equivalente metonímico do falo, estruturalmente faltante, torna-se um objeto de partilha ou de troca. Pois, para Lacan, não existe imagem possível da falta. Esse objeto faltante e especificamente relacionado com a angústia, Lacan qualifica de “suporte” e depois como “causa do desejo”, chamando-o de “objeto a”. Esse objeto α , diz Lacan, é o objeto sem o qual não há angústia. É o rochedo da castração, de que fala Freud, derradeira e irredutível reserva da libido [...]. Para Lacan, o que constitui a angústia “é o momento em que alguma coisa, não importa o que, vem a surgir no lugar ocupado pelo objeto causa do desejo” (Seminário X, 1962-63). A angústia é suscitada sempre por esse objeto, que é o que diz “eu” (“*je*”) no inconsciente, e que tenta se exprimir por meio de uma necessidade, de uma demanda ou de um desejo.

⁹*Le Petit Robert.*

II. 2. b. Desejo, demanda e necessidade

Lacan estabelece uma distinção entre desejo, demanda e necessidade. Para ele, demanda é uma forma comum de expressão de um desejo, quando se quer obter alguma coisa de alguém, e não deve ser entendida apenas no nível das representações triviais que o termo poderia sugerir. De fato, ela opõe-se mesmo à noção de necessidade. Por nascer prematuro, o filho do homem depende, desde seus primeiros momentos de vida, de outros homens que assegurem sua sobrevivência e a satisfação de suas necessidades mais essenciais, e aos quais liga-se pelo uso em comum da palavra e da linguagem. Nisto distingue-se dos filhotes do mundo animal, que se apropriam daquilo que precisam ou do que lhes é indicado pelo instinto. O bebê humano precisa, por sua vez, demandar, e encontrar as palavras que se tornem audíveis para o outro, parental ou social. Isto faz com que a particularidade de sua necessidade dilua-se, devido à experiência da dependência do outro; o que se torna importante, nessa situação, é a *resposta do outro* enquanto tal, independentemente da obtenção do objeto reivindicado. Sua demanda encontra-se então modificada, sendo agora uma demanda de amor e de reconhecimento. E é exatamente de amor e de reconhecimento que se permearão as relações que examinaremos no Capítulo IV, entre João Guimarães Rosa e seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri.

Esse outro a que se dirige o sujeito configura-se como sendo, além do parceiro imaginário, aquilo que determina o sujeito e que lhe é exterior e anterior, de uma ordem da qual o sujeito depende, mesmo que pretenda dominá-la. É também o lugar de onde lhe vem a mensagem, e por isso distingue-se do *outro* (escrito com *o* minúsculo), meramente semelhante a si, recebendo de Lacan a grafia *Outro*, com *O* maiúsculo (em francês, *Autre*, de onde se guarda a inicial *A*). É desse mesmo lugar que volta para o sujeito a sua própria mensagem e a sinalização de um desejo, o que permite enunciar que o desejo é o desejo do Outro. A referência a uma instância *Outra*, por ser efetuada pela palavra, permite inferir que o Outro, no seu limite, confunde-se com a ordem da linguagem.

Quando é perguntado pelo Outro: *Che vuoi?*, o sujeito responderá com algo que Lacan formalizou como $\$a$, e que se lê *S barrado punção de a*. O $\$$ é o sujeito dividido em face ao *a*, ao objeto de desejo, e o sinal \diamond , punção, simboliza todas as operações

possíveis, *exceto a da igualdade*. Esta expressão significa que, de tanto insistir na pergunta, o sujeito pode encontrar o objeto que o faz calar a boca, e que Lacan ensinou como sendo a estrutura do fantasma (ou da fantasia). Nas palavras de Souza Leite, “o *a* seria o objeto que, ilusoriamente, completaria a falta significante do sujeito. A fantasia seria sempre uma ilusão de completude, onde cada um pensa ter encontrado o que sempre quis, por supor não lhe faltar mais nada” (*Op. cit.*: 159). O objeto *a*, na medida em que é perdido, e que portanto está vazio, mostra o abismo que, durante toda sua vida, o sujeito tentará preencher, esconder, simular, obturar, com diversos objetos *a* imaginários. O objeto *a*, “efeito da castração¹⁰”, instala o fantasma e, por este mesmo motivo, sustenta o desejo. O fantasma, por sua vez, protege o sujeito de sua dependência radical em relação aos significantes. Essa busca da completude, ou a ilusão dela, poderia ser vista na ânsia com que culturas diferenciadas constroem a expectativa de uma língua suprema, que possa ser livre de ambigüidades, uma língua especial “que fale aos deuses”, suprimindo assim o abismo entre o humano e o divino, restabelecendo sempre uma situação edênica de completude, de fazer Um com a divindade, perdendo a condição que faz do homem um ser inferior. Aí estariam inseridos o mito de Babel (Derrida, 1985), a linguagem sagrada dos índios Guarani (Clastres, 1990), a Cabala (Bloom, 1991) e infinitas outras incidências, dado que o mito é recorrente. Em termos psicanalíticos, seria a busca da anulação da diferença, e a produção de um Outro completo. Como indica Souza Leite (*Op. cit.*: 165), “na tentativa de eliminar a angústia, efeito da falta no Outro, o homem não cessa de produzir discursos onde o Outro se representa como completo. [...] A variação dos discursos como tentativa de evitar a falta no Outro e, portanto, a angústia, seria a estrutura mesma da história das mentalidades. O que, no entanto, não invalida a superação de um discurso por outro”.

Esse também é o evento com o qual se depara o tradutor: a sensação de que na língua do Outro não há falta¹¹, o que o faz experimentar a miséria da sua própria; a

¹⁰*Castração*: Para Freud, conjunto das conseqüências subjetivas, principalmente inconscientes, determinadas pela ameaça de castração, no homem, e pela ausência de pênis, na mulher. Para Lacan, conjunto dessas mesmas conseqüências, enquanto determinadas pela submissão do sujeito ao significante (Chemama).

¹¹Mesmo que haja contra-exemplos, na forma de depoimentos de alguns tradutores (vide tese de Mestrado de Olívia Niemeyer neste mesmo Instituto) pois estes podem ser vistos aqui como *denegação* que, em linhas gerais, é a possibilidade de afirmar algo recalcado, negando-o.

sensação de que não é possível repetir, na íntegra, a completude da língua estrangeira, e que é necessário suplementar a sua, má-terna¹² — tarefa sem fim —, para que enfim o texto completo possa ocorrer. Essa é, por exemplo, a angústia de Edoardo Bizzari frente aos significantes de Guimarães Rosa.

O desejo do Outro é o que permite à criança pensar-se, enunciar-se, e este movimento fica marcado pelo fato que lhe deu origem. Nas palavras de Lacan (1966:168), “o dito primeiro legisla, aforiza, é oráculo, confere ao Outro real sua obscura autoridade”. A cada evento de pensar “o que eu quero?”, o sujeito estará de fato pensando “o que eu devo querer?”, o que equivale a tentar adivinhar “o que ela (o Outro) quer que eu queira?”. Lacan chama a este movimento de *Che vuoi*. É claro que isso envolve o narcisismo, ou seja, uma tentativa de manter sobre o Eu a totalidade do desejo do Outro, o que implica, evidentemente, a necessidade de conhecer esse desejo. Temos aí o desejo-do-desejo-do-Outro, e a necessidade de conhecê-lo em sua totalidade — tarefa hercúlea, dada sua impossibilidade, visto que esse desejo só se dá a ver parcialmente — mas pode-se dizer que esse mecanismo, uma vez distanciado de suas condições primárias, conduz a um insaciável desejo-de-saber, o mesmo de que sofria Álvaro, no conto de Cazotte.

Quando o bebê chora, a mãe oferece-lhe o seio, respondendo a uma demanda, e com isto suporta um apelo — significante — de satisfação de uma necessidade. Isso instala o mecanismo segundo o qual o bebê passa a depender, desde o princípio, do Outro, que é movido pela linguagem. O que faz esta mãe? Ela supõe, por trás do grito, “um pedido, uma demanda do recém-nascido, que só tem significação na linguagem: “o bebê está com fome”. Quando faz esta suposição, a mãe envolve seu filho no campo da palavra (ele mandou uma mensagem) e, portanto, na linguagem. A criança, contudo, só acede ao desejo se consegue isolar o objeto que o causa, a saber, o seio materno. Se isso, contudo, não ocorre, dá-se uma frustração na sua demanda: o seio não vem; em seu lugar, advém o desejo como falta de um objeto. É quando cessa a presença do objeto que o sujeito se torna desejante. No lugar do seio, o bebê produz uma representação imaginária daquilo que supostamente perdeu: está dada a estrutura do *fantasma*. Este é o chamado corte simbólico, que separa o bebê de seu objeto, que pensa ter perdido. Em um mesmo

¹²Vide, a esse respeito, LEITE, N. V., *mimeo*.

movimento, este evento constitui o desejo, como falta, e o fantasma, que sucederá o objeto perdido. Uma espécie de tela — a fantasia ou o fantasma — existirá então para o sujeito, dando apoio para essa falta, e ressurgirá na vida sexual do sujeito. Nesse sentido, a excitação que o bebê demonstra não é destinada a satisfazer a necessidade biológica, que é saciar a fome (como no caso do mundo animal, por exemplo), mas a cercar um objeto que parece inatingível, e isto constitui a *pulsão*¹³. O sujeito recebe o corte e a linguagem como alteridades. Eles carregam consigo a falta e isso leva Lacan a dizer que o desejo do sujeito é o desejo do Outro. Este é, então, o sujeito do inconsciente, que passará a existência buscando a causa sempre evanescente de seu desejo; a cada vez que pensa encontrá-la, só se depara com um objeto que tampona ilusoriamente a falta; ato contínuo, o desejo coloca-se como sendo outro, e o sujeito sai em busca de sua satisfação, e assim indefinidamente. A realidade é, desta forma, para o sujeito, o lugar de onde o Outro domina, significando as próprias expressões do sujeito. É o lugar onde impera o desejo do Outro, o que impõe a necessidade de conhecer o campo desse desejo, dominando-o, tendo garantias sobre ele. O reverso da moeda é o medo do desconhecido e a angústia de não saber localizar qual o lugar que ocupa no imenso campo de objetos desejáveis pelo Outro, dado seu pequeno tamanho e insignificância: é a incapacidade de saber medir-se perante o desejo do Outro.

Poderíamos introduzir esse Outro a partir da teoria do Édipo: o pai, que pode tomar formas tão radicalmente opostas, surgidas do imaginário¹⁴ — tais como a do pai

¹³*Pulsão*: Energia fundamental do sujeito, força necessária ao seu funcionamento, exercida em sua maior profundidade. As pulsões têm características comuns, segundo Freud: fonte, impulso, objeto e finalidade; também caracterizam-se por ser de essencial parcial, o que parece a Lacan determinante para introduzir o vínculo necessário entre sexo e morte, e fundar uma dinâmica, da qual o sujeito é o produto. Para este autor, pertence ao objeto pulsional nunca estar à altura da expectativa. Isto torna o alvo pulsional impossível de ser realizado de maneira direta, por motivos estruturais, situa a razão da natureza parcial da pulsão nesse inacabamento e descreve o trajeto da pulsão: ao não atingir seu objeto, a pulsão de certa forma descreve um círculo ao redor deste último, que a devolve ao seu ponto de origem, predispondo-a para realizar um novo trajeto. Esse conjunto permite a Lacan acrescentar dois outros objetos pulsionais à lista estabelecida por Freud: a voz e o olhar (Chemama).

¹⁴Categoria do conjunto terminológico elaborado por Lacan (real, simbólico e imaginário), constituindo o registro do engodo e da identificação. O conjunto RSI foi objeto de um seminário de Lacan, que tem o mesmo título, em 1974-75, e mostra que cada um deles só pode ser pensado em relação com os outros. Lacan representa-os por três círculos de barbante ligados por um nó borromeu de tal forma que, quando um deles é desfeito, os outros dois também se desfazem. O imaginário deve ser entendido a partir da imagem. Na relação intersubjetiva, é sempre introduzida alguma coisa fictícia, que é a projeção imaginária de um sobre a tela simples em que o outro se transforma (Chemama).

complacente, a do pai ameaçador ou a do pai rival — ocupa, entretanto, um lugar privilegiado no discurso da mãe. Neste discurso, ele é o Outro, aquele que não permite a confusão das gerações, aquele que interdita o incesto, aquele que coloca o impedimento do acesso sexual à mãe, aquele que rompe com a relação fusional entre mãe e filho. Esta ruptura vem a encarnar a mãe como objeto radicalmente perdido ou, em outras palavras, como a alteridade radical. É na ordem da linguagem que se desenvolvem as estruturas de parentesco, que são feitas as distinções sexuais, que a geração parental é diferenciada da geração filial. Em suma, a linguagem será para sempre o lugar Outro onde o sujeito irá tentar situar-se, em uma condição de eterna retomada, dado que nenhum significante conseguirá defini-lo. O Outro será então aquilo a partir do qual organiza-se a vida psíquica do sujeito, o que equivale a dizer um lugar onde insiste um discurso que é articulado, muito embora não seja articulável.

A atuação mediadora do pai é fundamental na constituição do sujeito. A ocorrência da metáfora do *Nom-du-père*¹⁵ e da castração simbólica é fundante da palavra, sem a qual o sujeito não conseguiria assumir validamente seu desejo na ordem de seu sexo. É a edificação do Pai simbólico¹⁶ a partir do Pai real¹⁷ que regula a dialética edipiana e as conseqüências dela decorrentes, daí a necessidade de examiná-la melhor. Lacan (1957-58) pontua: “Não se coloca a questão do Édipo se não houver pai; inversamente, falar de Édipo é introduzir como essencial a função do pai”¹⁸. Não estamos falando aqui da presença do pai contingente, da vida real (que pode sempre ser potencialmente presentificado como instância mediadora na ausência do pai real: basta sê-lo *no discurso*

¹⁵Deixei a expressão em francês, para não apagar os pólos de significação: *Le Nom-du-père* [O Nome do Pai], que por homofonia também pode ser *Les nons-du-père* [Os não do pai] ou *Les non-dupes errent* [Os não tolos erram — no duplo sentido de “andar sem destino” ou “cometer um engano”].

¹⁶*Simbólico*: Elemento da tríade RSI, o Simbólico é uma função complexa e latente que envolve toda a atividade humana, comportando uma parte consciente e outra inconsciente, ligadas à função da linguagem e, mais especialmente, à do significante.

¹⁷Elemento da tríade RSI, o Real é aquilo que, para um sujeito, é expulso da realidade pela intervenção do Simbólico. “Segundo Lacan, o real só pode ser definido em relação ao simbólico e ao imaginário. O simbólico o expulsou da realidade. Ele não é essa realidade ordenada pelo simbólico, que a filosofia chama de “representação do mundo exterior”. Mas ele volta na realidade para um lugar no qual o sujeito não o encontra, a não ser sob a forma de um encontro que desperta o sujeito de seu estado ordinário. Definido como o impossível, o real é aquilo que não pode ser simbolizado totalmente na palavra ou na escrita e, por conseqüência, não cessa de não se escrever” (Chemama).

¹⁸Jacques LACAN, *Les formations de l'inconscient*, aula de 15/10/1958. Seminário inédito.

da mãe), mas de algo mais estruturante, que poderíamos chamar de *função* do Pai. Lacan (idem) precisa seu estatuto estruturalmente implicado no complexo de Édipo:

O pai não é um objeto real; então o que ele é? [...] *O pai é uma metáfora*. Uma metáfora, o que é isso?... É um significante que vem no lugar de um outro significante. [...] O pai é um significante que substituiu outro significante. *E é este o motor, e o único motor essencial do pai enquanto interventor no complexo de Édipo.*¹⁹

A criança encontra-se cativa num certo modo de relação com a mãe, a que se pode chamar de relação fusional, pois nada que vem do exterior pode mediatizar seus móbeis do desejo. Isso equivale a dizer que o filho é o único objeto que pode satisfazer o desejo da mãe ou, em outras palavras, *ele está identificado ao seu falo*²⁰ (ou, mais exatamente, significante fálico) (Lacan, 1998). Sendo assim, o pai não pode aceder à sua função simbólica, a menos que se invista da atribuição fálica. Neste limiar do Édipo, a criança mantém com o falo uma relação que é estranha à castração, na medida em que *ela é o objeto fálico*. Paradoxalmente, este objeto é o próprio objeto imaginário da castração, o que vem mostrar que a identificação fálica da criança é estritamente imaginária. Assim, não deve causar estranheza o fato de que esta mesma identificação fálica, que só imaginariamente poupa a criança da castração venha, em outro momento, convocá-la de volta a si. É este movimento que traz o Pai real, até então ausente da relação mãe-filho, para dentro da cena. Sua presença começa a criar sucessivos embaraços para o filho, dado que passa a assumir uma certa consistência significativa no desejo da mãe, abalando aquilo que o filho está apto para apreender dele. Esta intrusão questiona a economia do desejo do filho e o faz recolocar em questão sua identificação imaginária com o objeto do desejo da mãe. A incerteza (em oposição àquilo que ele *sabia ser* para a mãe — o falo) é o início de sua confrontação com o registro da castração, imposto pela instância paterna. Podemos dizer que esta instância vai, doravante, vetorizar a dinâmica desejante da criança. O pai vai estar cada vez mais atuante como alguém que tem direito quanto ao desejo da mãe,

¹⁹Idem, aula de 22/01/1958.

²⁰O *falo*, na teoria psicanalítica, não é o órgão — o pênis — que ele simboliza. O falo “é um significante [...] destinado a designar em seu conjunto os efeitos de significado, na medida que o significante os condiciona por sua presença de significante” (Lacan, “A significação do Falo...”, in *Escritos*: 1998).

situando-se progressivamente como um rival fálico diante dela, o que o torna um pai privador, interditor e frustrador.

Não é preciso que o pai faça tudo isso expressamente: basta que promova uma incerteza na identificação fálica da criança, que a partir de então será mais sensível à presença paterna intrusiva. Ela pressente, a partir desse fato, algo que sempre esteve ali, e que é a existência do desejo da mãe em relação ao desejo do pai. Embora pouquíssimo à vontade, a criança passa a perceber esse pai real à luz do imaginário, e é assim que vai vê-lo como aquele que detém o direito, que priva, interdita e frustra. No investimento psíquico da criança, o pai é um privador, porque é suposto tirar da mãe a possibilidade dela ser satisfeita pelo filho, único objeto de desejo. É também um interditor, na medida em que é descoberto como tendo direito à mãe e impede o filho de tê-la toda para si. A privação, somada ao interdito, provoca na criança a representação de um pai frustrador, pois confronta-a com a falta imaginária da mãe. A presença do pai estimula, assim, um deslocamento do objeto fálico: ao colocar-se junto à mãe como um objeto do desejo potencial, ele aparece como um falo rival. Este é o esboço inicial da atribuição fálica paterna. O pai é o falo, dado que ainda não é suposto *ter o falo*. O deslocamento efetuado conduz a criança, doravante, ao encontro da Lei do pai. A rivalidade fálica instituída leva a criança a perceber a dependência da mãe em relação ao desejo do pai. Isto conduz a uma consequência inevitável: o desejo da criança pela mãe colide necessariamente com a lei do desejo do outro, o pai, através do desejo da mãe. Estará então cristalizada a prescrição que irá regular toda a economia de seu desejo: *o desejo de cada um é sempre submetido à lei do desejo do outro*. Esta opressão narcísica que é exercida opera um novo deslocamento do objeto fálico, pois a criança percebe que a mãe também reconhece a lei do pai como aquela que mediatiza seu próprio desejo. O que leva a criança a concluir que esta é a lei segundo a qual é regulado o desejo que a mãe tem de um objeto que não é mais a criança, mas que, por outro lado, o pai é suposto possuir. Como diz Lacan, "... a mãe é dependente; dependente de um objeto que não é mais, simplesmente, o objeto de seu desejo, mas um objeto que o outro tem ou não tem"²¹. Essa nova ocorrência de deslocamento do objeto fálico ocasionará o tempo decisivo do

²¹ Idem, aula de 22/01/1958.

complexo de Édipo, onde a instância paterna deixará de ser imaginária para advir ao lugar de pai simbólico, o que equivale a dizer, um lugar no qual será investido como aquele que *tem* o falo. O acesso ao simbólico marca o passo inaugural da constituição do sujeito através da instituição da metáfora paterna e de seu mecanismo correlativo, que é o recalque originário. A renúncia psíquica que a criança faz à sua identificação primordial ao objeto que satisfaz o desejo do outro é a porta para o acesso ao simbólico.

A metáfora, na ordem do discurso, é uma construção mediante a qual ocorre uma substituição de uma palavra por outra. Esta substituição significativa, onde alguma coisa é designada pelo nome de outra coisa, mostra que um significante (o significante de origem) é recalcado provisoriamente em benefício da ocorrência de um outro (o significante substituto). Assim também podemos compreender a metáfora paterna, na qual um significante novo virá ocupar o lugar do significante originário do desejo da mãe; o primeiro deve então ser recalcado em benefício do novo, tornando-se, desta forma, inconsciente. Este recalque originário — e só ele — atesta que a criança renunciou ao objeto inaugural de seu desejo. E ela só pode efetuar essa renúncia na medida em que aquilo que o significa tornou-se inconsciente.

A causa das ausências da mãe passa a receber uma designação precisa: o pai. A criança passa a nomeá-lo como aquilo que significa a idéia que ela tem do que mobiliza o desejo da mãe. Desta maneira, a criança associa um significante novo, o *Nom-du-père*, ao significante falo. Este último, recalcado, passa ao inconsciente. No final desta substituição metafórica, o pai estará referido ao falo pela criança, na medida em que é o objeto do desejo da mãe. Vemos então fechar-se a transformação: o pai imaginário intermediou o investimento do pai real em pai simbólico. A referência ao pai associada ao desejo da mãe é um puro significante, o *Nom-du-père*, como informa Lacan: “a função do pai no complexo de Édipo é de ser um significante que substituiu o significante, ou seja, o primeiro significante introduzido na simbolização, isto é, o significante materno”²²

Quando significa o pai como causa desejante das ausências maternas, a criança nada mais faz senão continuar a designar o objeto fundamental de seu desejo. Isto, porém, é feito inconscientemente, o que quer dizer que ela não o sabe, dado que esse significante

²²Idem, aula de 15/01/1958.

originário do desejo da mãe foi recalcado. Ao produzir o significante *Nom-du-père*, a criança está nomeando de forma identicamente metafórica o objeto fundamental de seu desejo. Isso mostra de forma clara que o símbolo na linguagem tem, como função primordial, perpetuar o objeto originário do desejo numa designação, sempre de forma inconsciente, sem que o sujeito saiba sobre isso. Essa é a *Spaltung*, a divisão do sujeito pela ordem significante, consequência direta de seu acesso à ordem simbólica.

A renúncia efetuada pela criança faz um duplo movimento: por um lado, abre-lhe o acesso ao simbólico, por outro, permite-lhe manifestar-se nesse campo como sujeito, dado que é ela, criança, quem designa. O *Nom-du-père* é a primeira designação que faz, e é o que lhe assegura o estatuto de sujeito. Esta designação tem o efeito de mostrá-lo como *sujeito desejante*, denominação muito apropriada, já que tudo o que fará daí por diante será continuar a significar na linguagem, indefinidamente, o objeto primordial de seu desejo. Por fazê-la advir como sujeito desejante, a renúncia expressa também a castração da criança. O pai simbólico como *Nom-du-père*, com todas as homofonias que esta expressão contém, é, para a criança, o pai castrador, tanto pela atribuição fálica que lhe é concedida, quanto pela suposição de que a mãe encontra, junto a ele, o objeto desejado que ela não tem. O pai simbólico aparece então como castrador, na mesma medida em que é investido como doador, face à mãe. A metáfora do *Nom-du-père*, que atualiza a castração, é necessariamente isomórfica à simbolização da Lei. Isso faz da castração, no complexo de Édipo, uma castração simbólica, pois seu objeto é o falo, e sua perda só pode ser a de um objeto imaginário.

II. 3. A transferência

Como vimos, a organização subjetiva do sujeito falante é comandada por um objeto — que Lacan chama de objeto *a* — na situação analítica, onde estabelece-se, de forma automática e atual, independentemente de qualquer contexto de realidade, um intenso vínculo afetivo entre o paciente e seu analista. Também fora da situação da análise esse fenômeno de transferência ocorre sem cessar, atuando onipresentemente nas relações de

qualquer natureza. A diferença que apresenta em relação à situação analítica está no fato de que naquela não se configura o lugar do intérprete, do sujeito suposto saber, que é o do analista. É essa transferência, em caráter especular, que podemos supor que ocorre entre Rosa e Bizzari.

Outra forma de nomear o lugar que é o daquele que sabe é o Outro, ao qual qualquer palavra proferida, qualquer pensamento elaborado — e que, portanto, utiliza palavras na sua construção — é referido. Disso infere-se que só há transferência na medida em que este é um fenômeno que acompanha o exercício da palavra. Exatamente a cena em que ocorre uma tradução. Freud afirma que os fenômenos de transferência são “novas edições, cópias das tendências e dos fantasmas, que precisam ser despertadas e tornadas conscientes pelos avanços da análise e cujo traço característico é o de substituir uma pessoa conhecida anteriormente pela pessoa do analista” (ESB, “A dinâmica da transferência”, vol. XII). Esta revivescência causada pela transferência tem a particularidade de não ser claramente observada pelo paciente, que tende a ignorar o mecanismo e acreditar que a realidade atual nada tem a ver com a situação outrora vivida; cabe ao analista compreender em que lugar foi colocado pelo paciente e trabalhar com esse dado. Quanto ao paciente, é preciso que descubra a que Outro se dirige, mesmo sem sabê-lo, e que gradativamente assuma as relações de transferência em que se encontra, mas que no início não sabia estar. A transferência mescla sentimentos positivos e negativos, e pode polarizar-se mais em uma direção. Por exemplo, o paciente pode oferecer uma enorme resistência à transferência, o que traz à relação, em lugar de sentimentos amigáveis e ternos, entre outros, uma agressividade e uma desconfiança muito grandes no que diz respeito ao analista. Essa atualização de sentimentos pode levar o paciente a querer compreender o que se passa consigo, mas se os sentimentos negativos forem intensos, pode também representar um lugar de resistência obstinada. Quando passíveis de ultrapassagens, esses fenômenos conduzem a excelentes resultados, pois trazem à tona antigas emoções esquecidas e secretas que, atualizadas, permitem uma resolução, pois, como afirma Freud, “nada pode ser morto *in absentia* ou *in effigie*” (idem). Com o caminhar da análise e da resolução da transferência, a verdade pode surgir do embuste e do engano.

A transferência faz limite entre o desejo e o amor, colocando este em jogo. O amor não visa nenhum objeto material, nenhum objeto concreto; pode-se constatar essa afirmação na demanda infinita que as crianças apresentam, e que só têm por fim não a obtenção dos objetos que reclamam, mas a de um signo, e que é o signo de amor que a doação pode lembrar. Como veremos no Capítulo IV, é bem dessa doação que se trata entre Rosa e Bizzarri: doação de tempo, de atenção, de dedicação extremada a uma tradução, delicadeza de pesquisar sentidos para um tradutor sedento. É por causa desse signo de doação que as crianças pedem tudo, até mesmo a lua, como afirma Lacan (1957-58, Seminário V, lição 5), é por isso também que ele diz que “amar é dar o que não se tem” (1960-61). É então na demanda que o amor e o desejo se enlaçam. Como o filho do homem não se reduz a um ser de necessidade, essa demanda abre-se para a insatisfação. Por passar pela linguagem, a demanda transforma-se em prova de amor. Dessa forma, é preciso que aquilo que nela era particular torne a aparecer *além* da demanda. A particularidade que lhe era atribuída, ao anular-se, reaparece então além da demanda, e isso é o desejo, na medida em que “depende de algum traço com valor de condição absoluta” (1988). O sujeito desejante pode experimentar diferentes relações com a satisfação no uso de um objeto desejado, e a esse conjunto dá-se o nome de *gozo*. Para a psicanálise, o gozo diferencia-se do uso no senso comum — que são as diversas vicissitudes do prazer —, pois refere-se ao fato de que nosso desejo está constituído pela nossa relação com as palavras, isto é, o gozo refere-se ao desejo inconsciente. Trata-se de uma relação com o objeto que passa pelos significantes inconscientes e confunde-se com o campo da linguagem, pois gozar implica a dimensão radicalmente intersubjetiva da linguagem. “*J’ouïssens*”, mesmo som de *jouissance* (gozo) e *sens* (sentido), é também homófona de *Je ouïs sens* (Eu ouvi sentido): assim Lacan nomeia este fato, para mostrar que o gozo não é a satisfação de uma necessidade promovida por um objeto, cuja obtenção a preencheria. O termo gozo é interdito, dito nas entrelinhas, feito do próprio tecido da linguagem, e mantém uma relação com o Outro não-representável, lugar na cadeia significante. Às vezes, porém, esse lugar é ocupado por alguma figura real subjetivada, de onde pode-se dizer que pensar o gozo é pensá-lo como o gozo do Outro, a quem algo falta, que sofre de uma incompletude, devido à linguagem. Como veremos, o autor de *Grande Sertão: Veredas* e seu tradutor gozam — a partir de duas incompletudes

que se encontram. Procuraremos mostrar também, através da correspondência trocada entre o mineiro e o italiano, e que configuram testemunhos, as incidências que mostrarão a estrutura do fantasma que sustenta o desejo do tradutor.

II. 4. A identificação

O conceito de identificação, apesar de essencial em Freud, só tardiamente recebeu uma elaboração que, por sinal, não desfruta de uma definição sistemática. Genericamente, designa o processo pelo qual o sujeito se constitui e se altera por apropriar-se dos atributos dos seres humanos que o rodeiam. Freud (1977) se refere a esse processo em duas cartas a Fliess: na primeira, de 17 de dezembro de 1896, ao falar da agorafobia das mulheres, pede que o amigo pense no comportamento das prostitutas. Haveria, nas mulheres que sofrem de agorafobia, um recalque da compulsão de ir pegar na rua o primeiro que aparecer, o que geraria um sentimento de ciúme das prostitutas, que podem fazê-lo, e de identificação com elas. Essa forma de expressar-se revela uma concepção de identificação em termos de “agir como” ou de “ser como” alguém. Na segunda carta, de 2 de maio de 1897, Freud fala da multiplicidade das personas psíquicas, que também reencontra na elaboração dos sonhos, e justifica essa expressão como repousando no processo de identificação.

Contudo, quando sua doutrina sofre uma revolução, em torno de 1920, Freud traz a identificação para o primeiro plano sem, todavia, oferecer-lhe seu verdadeiro estatuto. Entretanto, é ao redor dela que gira “Psicologia de Grupo e Análise do Ego” (1921), sobretudo no Capítulo VII, que trata de suas três formas. A primeira é chamada de *identificação narcísica*, e é concebida como desempenhando um papel na pré-história do complexo de Édipo, dizendo respeito ao estágio oral, onde o objeto é incorporado segundo o modelo canibalístico. O *infans*, por que tem a ilusão de agir sobre o outro, convocando-o através de seu grito, e segundo sua vontade, acredita que o seio esteja ali para sua satisfação. Esse encontro entre dois fragmentos do corpo humano (boca/seio) inscreve-se como a constituição do sujeito que acredita formar um único aparelho psíquico entre mãe/filho. A segunda modalidade de identificação é a *regressiva*, e explica o sintoma como uma substituição que o sujeito efetua, tanto da pessoa que desperta sua hostilidade, quanto

daquela que é objeto de uma tendência erótica. Nela se dá uma imitação de um sintoma da pessoa odiada/amada, como ocorre, por exemplo, na tosse que Dora imita do pai. A esse respeito, Freud insiste em seu caráter parcial, limitado, e indica que a identificação pode tomar emprestado apenas um único traço da pessoa-objeto, que ele chama de *einzigiger Zug*, o “traço único”, que será retomado posteriormente por Lacan. No terceiro modelo, a identificação — dita *histérica* — ocorre na ausência de qualquer investimento sexual. Trata-se da vontade ou da capacidade de colocar-se numa situação idêntica à do outro, ou dos outros. É esse o tipo de identificação que liga entre si os membros de uma comunidade.

Em 1923, com “A dissolução do complexo de Édipo”, Freud conclui a teoria da identificação, quando fala sobre a saída do Édipo, que oferece à criança duas possibilidades de satisfação libidinal, uma ativa, outra passiva. Na primeira, no modo masculino, a criança pensa em se colocar no lugar do pai, para poder manter relações sexuais com a mãe — caso em que o pai é percebido como obstáculo; na segunda, ela pensa em tomar o lugar da mãe — caso em que esta se torna supérflua. Ao perceber que essas duas formas de investimento do objeto não podem ocorrer sem que ocorra também a realização da castração — perda do pênis como forma de castigo, ou percepção de sua ausência na posição feminina — acontece uma substituição dos investimentos (o que é a saída do Édipo) por uma identificação. A criança desinveste as imagens parentais e identifica-se com algo que é seu futuro, buscando não mais *tomar* o lugar de alguém, mas *fazer* o seu próprio lugar.

Lacan também faz da identificação o cerne de seu trabalho teórico, começando por situá-la no registo do imaginário, durante a fase do estágio do espelho (1998a). Depois, pontua sua própria concepção do Édipo fazendo primeiramente recurso a uma identificação com o que se presume ser o desejo da mãe, *ser o falo*; depois, fazendo a descoberta da lei do pai, *ter o falo*; e, por último, com a *simbolização dessa lei*, que atua ao fazer atribuir ao desejo da mãe seu verdadeiro lugar, permitindo que ocorram as identificações posteriores constitutivas do sujeito. No Seminário *L'Identification* (1961-62), Lacan inspira-se no traço único (*einzigiger Zug*) da identificação regressiva freudiana para superá-lo amplamente, construindo o conceito de *traço unário*, no qual fundamenta a concepção que faz do *um*, escora da diferença. Para explicar a designação *traço unário* Lacan recorre ao exemplo do caçador que, a cada animal que abate, entalha um traço na coroa de sua espingarda. Seja

qual for o produto final de sua caçada (perdizes, veados, elefantes ou outros animais quaisquer), o entalhe será sempre igual, diferenciando-se dos outros apenas pela posição que ocupa na série. O que lhes confere coesão não é o fato de serem entalhes iguais, mas a diferença de posição que ocupam em relação aos outros traços, e isto faz deles significantes apresentados como pura diferença. A possibilidade de referência a esta pura diferença é o que permite ao ser humano contar, e é a conta que lhe permite ter um passado, não limitando a referência a um eterno presente, a do vivido imediato. Em outras palavras, a inscrição do traço sugere que é necessário um espaçamento entre um entalhe e outro, para que o próximo traço receba sua configuração: também é preciso um intervalo de tempo entre dois traços, para que a história de um novo animal abatido possa ser contada. É esse espaçamento e essa temporização que veremos em ação no próximo segmento, “a instância da letra”.

II. 5 A instância da letra

II. 5. 1. Por que “a instância da letra”?

No que M.D. Magno chama de *semasíonomia*, a saber, “o entre-campo ou fosso que separa, ao mesmo tempo que reverte, uma da outra, uma na outra, obra de arte e psicanálise [...] é se reportando ao campo mesmo da psicanálise, sua prática, seus achados teóricos, que ela vai, de cada vez, intentar a teoria, particular, desse particular que a obra é” (1985:3). Ao intentar uma *crítica* — termo que coloca sob suspeita, tomando-a como só cabendo “nesse fingimento de achado, a partir de uma *escrita*, e no coração da própria obra, o que dela mesma se possa haver destacado, por uma ascultação, senão *escrita*” (idem, ibidem) — ele a faz a partir do epicentro da obra. “Esse epicentro, essa marca, fenda, greta, que na obra se descreve, se inscreve, se d’escreve, como estilo, não é senão a insistência de *uma letra*” (idem: 4). E é ela que iremos buscar.

II. 5. 2. A Instância, segundo Lacan

Neste texto de 1957, Lacan, dirigindo-se aos estudantes de filosofia da Sorbonne, fala sobre “A instância da letra no inconsciente ou a razão depois de Freud” (1988b), a respeito do qual é interessante questionar, de partida, o título. Junto com Jean-Luc Nancy e Phillipe Lacoue-Labarthe (doravante notado Nancy), vamos ler sua parte inicial nas várias vertentes em que se desdobra. Na abordagem desses autores, e segundo o *Littré*, a palavra *instance* designa, na sua origem, “uma *solicitação que pressiona* (pede-se insistentemente...), um *argumento*, ou mesmo um *processo* (na medida em que um processo supõe acusação e defesa e que, por conseguinte, opõem-se ali argumentos). [...] No francês moderno [...] quase só se emprega *instance* no sentido bem amplo de *autoridade tendo o poder de decisão*. [...] A instância da letra é, portanto, a autoridade da letra (Nancy, 1991:32). Mesmo assim, ainda é possível ler em “instância” o eco de *instare*, que significa *estar em pé*. Neste sentido, o título do ensaio estaria dizendo respeito à “posição dominante da letra, o lugar de destaque que ela ocupa, de onde tem poder de decisão e exerce autoridade, de onde, em outras palavras, rege e legisla” (idem, ibidem). Os autores também sugerem que Lacan poderia aí estar fazendo uso de um *Witz*²³: instância assemelha-se a *insistência*, o que remete ao primeiro sentido: “*insistir é fazer instância, perseverar em pedir*” (idem, ibidem). De toda forma, a instância, insistência que permeia o texto inteiro, diz respeito ao conceito pelo qual se marca a especificidade da cadeia significante. Quanto à duplicação do título, introduzida por um *ou* que pode encaminhar a leitura, o que fica aí marcado é que a razão, *a partir* de Freud, não pode mais ser a mesma, isto é, Lacan a postula como sendo a instância ou a insistência da letra no inconsciente: o que passa *no e pelo* inconsciente. E é essa mudança que o texto de Lacan toma então como objeto.

Para tanto, Lacan define letra como “esse suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem” (Escritos: 498); em seguida, aponta o fato de que a letra designa a estrutura da linguagem, dado que o sujeito se encontra nela implicado. Afirmar que a letra é aquilo que implica o sujeito é tomá-lo *na letra*, ao pé da letra, é literalizá-lo. Essa literalização é dupla: por uma lado, “a linguagem, com sua estrutura, pré-existe à entrada de cada sujeito num momento de seu desenvolvimento mental” (idem); por outro, a

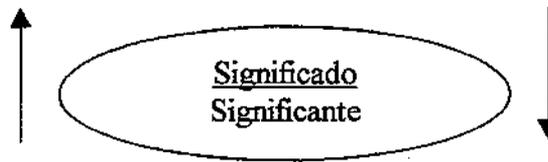
²³Chiste, como formação do inconsciente.

literalização é devida ao fato de que o sujeito, por ser locutor, empresta da linguagem o suporte material de seu discurso. A letra como suporte material também é tratada por Lacan (1998c) no *Seminário sobre “A carta roubada”*, inspirado no conto de Edgar A. Poe, onde uma *lettre* (em francês, tanto *letra* quanto *carta*) é roubada e escondida em um lugar tão flagrantemente óbvio que ninguém consegue encontrá-la. Este seminário será por nós abordado minuciosamente no Capítulo IV; contudo, falaremos um pouco dele aqui, para tratarmos o conceito lacaniano de letra. A partir da carta, Lacan chama de materialidade do significante simultaneamente sua vocação para a *localização*, isto é, as relações que mantém com o lugar (que, paradoxalmente, é sempre uma ausência em seu lugar), e seu caráter de *indivisibilidade*. Está aí caracterizada a *materialidade singular do significante*, que nada tem a ver com uma materialidade substancial. «A letra é matéria, mas não é substância. E é este termo inqualificável, aparentemente irreduzível a todas as oposições da conceitualidade filosófica tradicional que, doravante, ocupará o “lugar mestre” [...] naquilo que, a partir de Freud, é indicado sob o nome de inconsciente» (Nancy: 38).

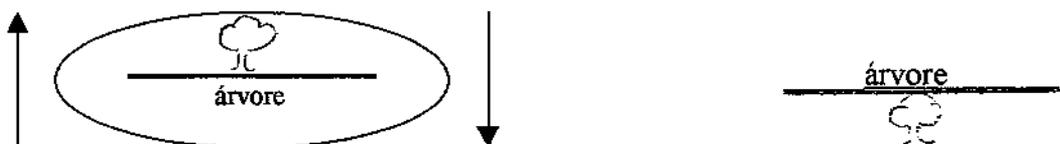
O sujeito do inconsciente já é pré-inscrito no discurso: “Também o sujeito, se pode parecer servo da linguagem, o é ainda mais de um discurso em cujo movimento universal seu lugar já está inscrito em seu nascimento, nem que seja sob a forma de seu nome próprio” (Escritos: 498). Este fato vem agravar a literalização do sujeito, pois ele não só é submisso à linguagem, na medida em que esta é estrutura, mas, antes mesmo disto, é subordinado à realização da linguagem no próprio discurso. É por isso que Lacan, quando define o Outro para separar o sujeito do inconsciente de qualquer identidade consigo próprio, apontando-o como “ex-sistente”, excêntrico a si mesmo, irá indicá-lo como a própria regra do funcionamento da linguagem, ou seja, aquilo a partir do que é possível à linguagem partilhar-se em sua função dupla, de verdade e de mentira.

O que fundamenta a pré-inscrição nominal do sujeito não é a anterioridade da sociedade em relação ao indivíduo, mas a anterioridade da linguagem com relação a ele. Aliás, essa “sociedade”, na ótica lacaniana, funde-se com a primitividade da letra, o que o faz retomar Lévi-Strauss e sua oposição natureza/sociedade para, deslocando-o, propor a tripartição natureza/sociedade/cultura, sendo que esta última, que se reduz à linguagem, é o que assegura a partição entre as outras duas.

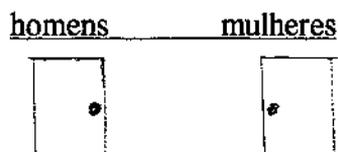
Lacan toma o conceito de signo saussuriano,



(*Cours*: 159) e desloca-o, escrevendo-o como S/s, dando a primazia ao significante e, acima de tudo, acentuando a barra que os aparta. Isto representa a separação dessas duas ordens por uma barreira resistente à significação, de tal maneira que a transposição da barra jamais será evidente: a autonomia do significante será então, para Lacan, dependente da própria resistência — a barra é o elemento fundante e primordial. Este corte acentuado no signo é também o corte através do qual é fundada a ciência da letra, e à sua formalização Lacan dá o nome de *algoritmo*. Ao espessar a barra e apontar o primado do significante, este fica de tal forma deslocado que não se pode mais tomá-lo como um elemento do signo, e se deva daqui por diante admiti-lo como um conceito paradoxal, a saber, o de significante sem significação. Daí pode-se concluir que, do esquema saussuriano, só restou a ilustração como comparável ao algoritmo lacaniano. O esquema de Saussure que Lacan escolhe é o da árvore (à esquerda); ele o reproduz, invertendo-o e libertando-o da elipse e das flechas de associação (à direita):



Em seguida, oferece o esquema de seu algoritmo e marca a diferença:



vê-se que, sem estender muito o alcance do significante implicado na experiência, ou seja, apenas duplicando a espécie nominal, pela simples justaposição de dois termos cujo sentido complementar parece ter que ser consolidado por ela, produz-se a surpresa de *uma inesperada precipitação do sentido*, na imagem de duas portas gêmeas que simbolizam, com o reservado oferecido ao homem ocidental para satisfazer suas necessidades naturais fora de

casa, o imperativo que ele parece compartilhar com a grande maioria das comunidades primitivas, e que submete sua vida pública às leis da segregação urinária (Escritos: 503, grifos meus).

Vemos aí três momentos. Tendo-se dois termos acima da barra (lugar do significante), o primeiro momento marca a duplicação do significante — uma dualidade, uma diferença. No segundo, ao invés de encontrarmos silhuetas masculina e feminina, temos duas portas idênticas, ou seja, o significado é apagado e aí introduz-se uma nova função; a isso Lacan chama de simbolização (“...duas portas gêmeas que simbolizam, *com* o reservado...”). Essa é a simbolização de uma lei, que ele cita como sendo aquela da segregação urinária e que, tomada como praticamente universal, compara-se às da cultura. Por fim, no terceiro momento, temos o significante nesta simbolização, ou o processo de geração da significação, como uma *precipitação do sentido*, que podemos aí tomar no jogo do significante em sua tríplice determinação: materialidade, localização e simbolização.

O processo de significação é aqui determinado pela lei da *segregação urinária*, o que equivale a dizer, a lei como lei da diferença sexual, que pode ser observada no *imperativo* que a ela se refere. É ele, o imperativo, que delibera a separação material que o significante inscreve como lugares distintos. O significante é aí a própria possibilidade da localização e a diferença de lugares — sua materialidade singular. Ele não se divide em dois lugares, mas *os institui*. Não é por que os lugares são dois que ele os divide, mas sim é por haver divisão que eles se partem e se fundam. O significante homens/mulheres está aí, então, não para remeter-se aos conceitos de homem e de mulher, mas para inscrever-se *como diferença*, marcando antes a oposição, ou melhor, *a diferenciação* entre homem e mulher, isto é, a própria lei. É por isso que Lacan indica que “ao ter que se aproximar das plaquinhas esmaltadas que lhe servem de suporte, o olhar pestanejante de um míope talvez tivesse razão em questionar se é realmente ali que convém ver o significante, cujo significado, nesse caso, receberia da dupla e solene procissão da nave superior as derradeiras honras” (idem: 503).

O míope não decifra nem a fachada dos banheiros, nem o significado do significante inscrito na plaquinha, isto é, “homens, mulheres”, mas sim a *própria diferença dos lugares* e, conseqüentemente, *o lugar que lhe é destinado por ser homem*. O que se encontra por baixo da barra é então o lugar que lhe é permitido freqüentar, e não o significado “homem”; se assim não fosse, este significado receberia a função de mictório, isto é, receber as

“últimas honras” de homens e mulheres separados pelo significante em dupla e solene procissão. O conjunto homens/mulheres não *significa* a lei, mas a *figura* e, por meio do espaçamento que ele constitui enquanto tal, simboliza a diferença que a lei articula. Para insistir no argumento, Lacan afirma que “nenhum exemplo construído poderia igualar o relevo que se encontra na vivência da verdade”, e cita um fato ocorrido na infância de alguém de suas relações:

Um trem chega à estação. Numa cabine, um menino e uma menina, irmão e irmã, estão sentados um em frente ao outro, do lado em que a vidraça, dando para o exterior, descortina a visão das construções da plataforma ao longo da qual o trem parou: “Olha!, diz o irmão, chegamos a Mulheres!”; “Imbecil!, responde a irmã, não está vendo que estamos em Homens?” Além, com efeito, de os trilhos dessa história materializarem a barra do algoritmo saussuriano de uma forma que é a conta certa para sugerir que sua resistência pode ser outra que não dialética, seria preciso — essa é exatamente a imagem que convém — não ter olhos na cara para se atrapalhar quanto ao respectivo lugar do significante e do significado, e para não observar de qual centro irradiante o primeiro vem refletir sua luz nas trevas das significações acabadas. Pois ele trará a Dissensão, apenas animal e fadada ao esquecimento [...] da guerra ideológica. A partir desse momento, Homens e Mulheres serão para essas duas crianças apenas duas pátrias [...] nenhum deles poderia ceder da primazia de uma sem atentar contra a glória da outra. (idem: 503-504)

O que os faz escolher assim o que vêem? Nancy indica que é “por ocuparem lugares distintos e opostos que as duas crianças escolhem, por conta da parada (sem decifrar, por conseguinte, o significado), a inscrição correspondente ao lugar de cada um. Cada inscrição (ou cada lugar) é a exclusão da outra. Desta forma, a cada vez, a escolha realizada acaba sendo aquela do sexo oposto” (*op. cit.*: 53). Ao uso toponímico corresponde uma posição da diferença dos sexos, ou seja, a presença/ausência do pênis. Simbolicamente, os trilhos marcam a separação entre as crianças e a significação, e impedem que esta venha a cumprir-se. Quanto à diferença animal dos sexos, natural, Lacan a marca como não sendo *a* diferença, pois só o uso do significante pode inscrever esta última como tal. Só partindo do “centro radiante”, esse buraco estrutural, é que se marca a lei como diferença. Aí também se assinala a lógica do significante — sua autonomia e seu funcionamento centrado sobre um buraco, ou sobre uma falta.

Para Lacan, “a estrutura do significante está [...] em ele ser articulado. Isso quer dizer que suas unidades, de onde quer que se parta para desenhar suas invasões recíprocas e seus englobamentos crescentes, estão submetidas à dupla condição de se reduzirem a elementos diferenciais últimos e de os comporem segundo as leis de uma ordem fechada.” (Escritos: 504). Em outras palavras, Lacan indica que as unidades significantes decompõem-se em fonemas da fonologia — os “elementos diferenciais últimos” — e salienta seu caráter de “ajustamento diferencial”. O que busca nos fonemas não é uma constância fonética, mas sim “o sistema sincrônico dos pareamentos diferenciais necessários ao discernimento dos vocábulos numa dada língua” (idem). É aí que distingue que um elemento essencial na própria fala presentifica “aquilo que chamamos letra, ou seja, a estrutura essencialmente localizada do significante” (Escritos: 505). Essa decomposição em elementos estabelece a ordem do léxico, ou o que ele chama de “ordem dos englobamentos constituintes do significante”, do qual o limite superior é “a locução verbal”, ordem esta que Lacan define como uma *topologia*, isto é, uma combinação de lugares que nomeia de “cadeia significante: anéis cujo colar se fecha no anel de um outro colar feito de anéis. [...] É na cadeia do significante que o sentido *insiste*, mas que nenhum dos elementos da cadeia *consiste* na significação de que ele é capaz nesse mesmo momento” (Escritos: 505-506).

Ora, se o significado não cessa de esquivar-se de ser presa do significante, deslizando continuamente sob este, se nada freia o movimento de um sentido sempre arrancado de si mesmo, como dar conta do efeito de significação? Lacan propõe, para este fim, os pontos de basta (*points de capiton*²⁴), que nada mais são senão pontos de interrupção do deslizamento do significado, como uma espécie de ancoragem que oferece lugar à pontuação “onde a significação constitui-se como lugar acabado” (Escritos: 820). Lacan adianta, porém, que o ponto de basta é mítico, de sorte que toda significação está sempre a ponto de deslizar fora de seu sentido pretensamente próprio. “Basta escutar a poesia [...] para que nela se faça ouvir uma polifonia e para que todo discurso revele alinhar-se nas diversas pautas de uma partitura. Não há cadeia significante, com efeito, que não sustente, como que apenso na

²⁴Termo tirado do léxico de tapeçaria: ponto que faz aparecer um desenho, em geral um losango, em estofados ou colchões. Ele prende as duas faces do tecido, sem contudo desaparecer entre elas, criando uma tensão ou folga que as “segura” entre si.

pontuação de cada uma de suas unidades, tudo o que se articula de contextos atestados na vertical, por assim dizer, desse ponto” (idem: 506-507). É precisamente este efeito que encontramos em abundância na escrita de Guimarães Rosa, sobretudo no trecho que concerne o “delírio” do Chefe Zequiél (vide Cap. IV). Se este trecho convoca uma sensação de *mise en abîme*, de vertigem, no falante nativo, o que dizer dos problemas que provoca para o tradutor? O deslizamento “fora de seu sentido pretensamente próprio” causa tantos efeitos em Bizzarri que o leva à paralisação, à imobilidade na capacidade tradutória, e isto certamente aponta para algo de seu inconsciente, para a atuação, aí, de uma letra.

A estrutura da cadeia significante permite essa polifonia, presente em qualquer enunciado, particularmente evidenciada na linguagem dita poética, e revela

a possibilidade que tenho, justamente na medida em que sua língua me é comum com outros sujeitos, isto é, em que essa língua existe, de me servir dela para expressar *algo completamente diferente* do que ela diz. Função mais digna de ser enfatizada na fala que a de disfarçar o pensamento (quase sempre indefinível) do sujeito: a saber, a de indicar o lugar desse sujeito na busca da verdade. (idem: 508)

Lacan afirma que é possível não se deixar aprisionar num comunicado qualquer dos fatos e, através de alguns subterfúgios, “caso eu saiba a verdade, exprimi-la, apesar de todas as censuras, *nas entrelinhas*, pelo simples significante que podem constituir minhas acrobacias [...] A função propriamente significante que assim se desenha tem um nome [...]: É a metonímia” (idem, *ibidem*). Para falar dela, usa um exemplo clássico, o “das trinta velas”, onde a palavra “barco” que nela se oculta parece multiplicar sua presença, para indicar que, se a coisa é tomada no real, a parte tomada pelo todo não basta — trinta velas seriam aí frota ou barco único? Lacan faz ver então que “a ligação do navio com a vela não está em outro lugar senão no significante, e que é no de *palavra em palavra* dessa conexão que se apóia a metonímia. Designaremos com isso a primeira vertente do campo efetivo que o significante constitui, para que nele tenha lugar o sentido” (Escritos: 509-510). Essa visão da metonímia é aquilo que pode ser lido em Jakobson como a série dos termos da combinação própria da linguagem, ou seja, o discurso enquanto preponderância da

contigüidade. O que Lacan toma como *palavra a palavra* é “o soletrar das unidades discretas da frase antes de (ou sem) captar seu sentido, ou é a tradução de palavra a palavra, que se sabe não fazer sentido ou um pouco apenas, e é também o ‘palavra por palavra’, isto é, a fórmula de *literalidade*. Esta literalidade que se deve atribuir à figura é, para Lacan, o ‘pouco de sentido’” (Nancy, *op. cit.*: 83), o que pode ser verificado no próprio Lacan: “A metonímia, como lhes ensino, é o efeito possibilitado por não haver nenhuma significação que não remeta a outra significação, e no qual se produz o denominador mais comum entre elas, ou seja, o pouco de sentido (comumente confundido com o insignificante), que se revela no fundamento do desejo” (*Escritos*: 628-629). A segunda vertente é a metáfora, articulada no jogo de substituição de um significante por outro, e cuja centelha criadora

brota entre dois significantes dos quais um substituiu o outro, assumindo seu lugar na cadeia significante, enquanto o significante oculto permanece presente em sua conexão (metonímica) com o resto da cadeia. *Uma palavra por outra*, eis a fórmula da metáfora e, caso você seja poeta, produzirá, para fazer com ela um jogo, um jato contínuo ou um tecido resplandecente de metáforas (idem: 510).

O exemplo escolhido aqui é o de um verso de Victor Hugo, extraído do verbete *metáfora* do dicionário Quillet:

Sa gerbe n'était pas avare ni haineuse

(Seu feixe não era avaro nem odioso)

onde o nome próprio — significante que prescreve um sujeito — Booz (cujo detentor *era* avaro e rancoroso) é substituído por um outro significante, “seu feixe”, numa passagem do animado ao inanimado. Como “o significante é aquele que representa um sujeito para um outro significante” (idem: 833), vemos que Booz é aqui abolido. Ora, se é abolido, não pode ressurgir como tal, fazendo-o só através da figura que vem em seu lugar, o feixe. Esta abolição é “não-sentido” — não aquele visto como sentido absurdo, contra-senso, o *nonsense* para os ingleses, mas como aquele que nega o sentido, marca sua perda ou ausência e que, portanto, *articula o sentido*. O feixe remete a Booz, por tê-lo substituído na cadeia significante, e se o doador desaparece aí, é para ressurgir em torno daquilo que o

representa, pois o poema anuncia a promessa da fecundidade, ou seja, a notícia de que o ancião será abençoado com a paternidade. “Portanto, é entre o significante do nome próprio de um homem [Booz] e aquele que o abole metaforicamente [o feixe] que se produz a centelha poética, ainda mais eficaz aqui, para realizar a significação da paternidade, por reproduzir o evento mítico em que Freud reconstruiu a trajetória, no inconsciente de todo homem, do mistério paterno” (idem: 511).

Vemos que a metáfora se coloca no ponto exato em que o sentido se produz no não-senso, isto é, na passagem sobre a qual Freud descobriu que, transposta às avessas [do não-senso para o sentido], dá lugar à palavra que é, em francês, “a palavra” por excelência [*mot d’esprit*], a palavra que não tem outro patrocínio senão o significante da espirituosidade, e onde se vislumbra que é seu próprio destino que o homem desafia através da derrisão do significante. [...] É fato que a letra mata, dizem, enquanto o espírito vivifica (idem: 512).

Essa palavra tomada em sua instância máxima, o *Witz* freudiano, que só tem como patrocínio o significante, é a letra em sua própria literalidade. “Uma palavra por outra”, a metáfora, deve fornecer os meios, desvios e subterfúgios para que o “palavra por palavra”, a metonímia, território do desejo, possa produzir os efeitos de verdade no sujeito. “Essa revelação, foi a Freud que ela se fez, e ele deu à sua descoberta o nome de inconsciente” (idem: 513).

É assim, então, sobre “um tecido resplandecente de metáforas”, indo do não-senso para a produção de sentido — mesmo causando mal-estar —, partindo da “palavra por outra” (metáfora) que forneça os meios da “palavra por palavra” (metonímia) produzir os efeitos de verdade, que Guimarães Rosa faz sinal, em sua língua materna, para que nela se perca de desejos Edoardo Bizzarri, na busca sem fim dos significantes, tarefa incessante do tradutor.

CAPÍTULO III

UMA ESCRITA SINGULAR, OU DE & SOBRE ROSA

“Você pode me tratar como quiser. Me chamar de João, de Guimarães ou de Rosa. Todos são eu”.

Rosiana

Paulo Rónai (org.)

“Não é difícil prever a perplexidade dos autores de teses de doutoramento sobre a linguagem de João Guimarães Rosa [...] dando tratos à bola para desvendarem os mistérios adrede espalhados pelo autor ao longo de suas páginas, enquanto este, de longe, os observa com discreta malícia e aquelas suas risadinhas cordiais de esfinge bem educada”.

Paulo Rónai

Prefácio de *Primeiras Estórias*

III. 1. Das cartas

Guimarães Rosa não é um escritor qualquer, dadas as características de sua escritura. Bizzarri também não é um tradutor qualquer, dadas suas características pessoais e sua imensa capacidade de acompanhar a escritura de Rosa. O leitor a que ambos se dirigem,

cada um em uma língua, também não é um qualquer, pois os textos não se destinam a facilitar nada para esse leitor final. A relação de identificação que se dá entre autor e tradutor é de tal forma determinante, que os papéis que ambos desempenham perdem seus contornos próprios e superpõem-se, impedindo a clara determinação de quem é quem. Não se pode, por isso inclusive, a partir desse caso, generalizar a experiência para todo e qualquer tradutor.

As questões que Bizzarri encaminha mobilizam em Rosa a necessidade de explicitar *como* elabora seu trabalho, forçando-o a formar uma teoria sobre sua escrita, o que torna a experiência do autor singular. O fato de ter sido lido nessa língua, e por esse tradutor, mobiliza em Rosa esses efeitos.

Um traço muito marcante de Guimarães Rosa foi ter-se tornado consultor de vários tradutores seus, em várias línguas, que dominava em diferentes graus. Homem organizado, guardou as cartas que hoje pertencem ao arquivo do IEB — Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo —, o que nos possibilita um rastreamento de sua colaboração ao esclarecer dúvidas, corrigir provas e interferir na tradução, sugerindo, indicando, modificando ou exigindo significantes mais precisos, segundo sua ótica. Foi assim que amealhou as cartas:

73 com Curt Meyer-Clason, tradutor para o alemão (23/01/58 a 27/08/67);
 129 com Harriet de Onís, tradutora para o inglês (19/11/58 a 25/10/66);
 47 com J. Jacques Villard, tradutor para o francês (07/07/61 a 25/04/67);
 20 com Ángel Crespo e Pilar G. Bedate, tradutores para o espanhol (26/02/64 a 21/02/67);
 30 cartas com tradutores de diversas línguas para publicações avulsas (dez/54 a 05/07/67); e
 73 com Edoardo Bizzarri, tradutor para o italiano (05/10/59 a 20/10/67), que em 1981 foram publicadas com o título *João Guimarães Rosa — correspondência com o tradutor italiano Edoardo Bizzarri* (doravante notado *Correspondência*).

Em todas elas, o cuidado e a atenção são notáveis, mas certamente o laço que o une ao tradutor italiano tem algo de especial. Com alguns outros, Rosa elucida, explica, ilustra, insiste, e às vezes perde a paciência; com Bizzarri, coloca-se no mesmo plano de escritura e criação, liberta-o da pretensa fidelidade ao texto, insufla-o, extasia-se, fica pasmo, encontra um seu igual.

Toda essa elucidação força a uma elaboração sistemática sobre a criação literária, assim como sobre a tradução. Todos os pressupostos sobre uma e outra estão em jogo, e movem-se sem cessar a cada movimento da reflexão. Certamente é um processo ao mesmo tempo bastante enriquecedor e muito inquietante. O ato de desconstruir, de desmontar o encadeamento de palavras, exatamente lá onde não parece ter havido motivação consciente, pode apontar para algo que trabalha, no texto, à revelia do escritor. Deparar-se com esta ação pode abalar todas as asserções sobre o *cogito* de que o sujeito dispõe, o que certamente conduz a um inexplicável mal-estar. Segundo Rosa, esse acontecimento se dá de forma especial com Bizzarri, mas também ocorre, em graus atenuados, com seus outros tradutores (para o inglês, o francês e o alemão, nesse mesmo espaço de tempo em que Bizzarri traduz *Corpo de Baile*). Com estes a ânsia é menor, mas não deixa de suscitar uma penosa inquietação. Seus comentários epistolares têm a grande contribuição de serem despojados, pois dirigem-se a um *tête-à-tête* praticamente sigiloso com o tradutor, não tendo o rebuscamento mascarador que uma profunda teoria sobre criação e tradução levaria a acrescentar. Seus depoimentos são necessariamente vinculados a uma obra específica, o que não leva a considerações sobre a universalidade de sua estética criadora, mas indica o que aconteceu, no momento daquela escritura, referente àquele conto ou, no máximo, àquele livro, não tendo a pretensão de generalizações. Em inúmeros momentos, Rosa indica que “o homem é o sertão”, o que o leva a propor a realidade como **um contínuo embate do homem com seu meio e, mais que isso, consigo mesmo. É assim também que concebe a escrita e a leitura.** Da mesma forma, assevera amiúde que “o sertão está em toda parte”, outra forma de dizer que este é constituinte do sujeito falante, e talvez seja essa uma das características que retiram o regionalismo de sua obra e a tornam universal. O sertão¹ figuraria, em última instância, a própria linguagem.

¹ Algumas das possibilidades de entender “o sertão”:

“Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos: onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho da autoridade” (GSV: 9).

“... sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado”(idem: 18).

“... sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar”(idem: 22).

“O sertão é do tamanho do mundo”(idem: 59).

“Sertão é penal, criminal. Sertão é onde homem tem de ter a dura nuca e mão quadrada”(idem: 97).

“Sertão: é dentro da gente”(idem: 235).

Entretanto, a correspondência mostra outras evidências. Indica um autor que assume — ainda que parcialmente — o papel do tradutor, fazendo assim uma releitura de sua própria obra e, sobretudo, trazendo à luz seus processos criativos. É claro que esse desvelamento nem sempre lhe é consciente, mas, de toda forma, é penoso. Elucidar sua escritura, detalhar morosamente o que lhe havia chegado de supetão, como num arroubo, esmiuçar semanticamente uma cascata de sons que, no momento de escrever, lhe chegara como um prazer, sem a necessidade de um sentido preciso; ser obrigado a refletir sobre o que antes tinha sido puro deleite visual, arranjo de letras, quase um ideograma; deter-se diante do que fora castiça correnteza, rever o parto de um texto, retomar-lhe as dores, certamente foi um processo exaustivo e doloroso.

Sobretudo, seus comentários referem-se a uma obra específica, e para uma dada língua e cultura, tendo em seu horizonte “de qual” tradutor se trata, o que demanda esforços diferenciados e que impede a generalização de uma experiência singular. São 372 cartas com inúmeras páginas vivenciando, em graus nuançados, a mesma ação: “Rever qualquer texto meu, já, de si, é qualquer coisa de tremendo; porque o meu incontentamento é crescente, a ânsia de perfectibilidade, fico querendo reformar e reconstruir tudo, é uma verdadeira tortura” (carta a Harriet de Onís, de 23 de abril de 1959). Também confessa a Bizzarri que “o tradutor espanhol me escreve; e o alemão, querendo que eu leia as provas

“Sertão é o sozinho” (idem: 235).

“O sertão tem medo de tudo” (idem: 237).

“O grande sertão é a forte arma. Deus é um gatilho?” (idem: 260).

“O sertão é sem lugar” (idem: 268).

“Todos que malmontam no sertão só alcançam de reger em rédea por uns trechos; que sorrateiro o sertão vai virando tigre debaixo da sela” (idem: 285).

“O sertão é bom. Tudo aqui é perdido, tudo aqui é achado... O sertão é confusão em grande demasiado sossego” (idem: 343).

“O sertão aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o Chapadão, lá acolá é a caatinga” (idem: 370).

“O sertão não tem janelas, nem portas. E a regra é assim: ou o senhor bendito governa o sertão, ou o sertão maldito vos governa” (idem: 374).

“... o sertão está movimentante todo-tempo — salvo que o senhor não vê; é que nem braços de balança, para enormes efeitos de leves pesos” (idem: 391).

“Sertão não é mailino, nem caridoso — ele tira ou dá, ou agrada ou amarga, ao senhor, conforme o senhor mesmo” (idem: 394).

“O sertão não chama ninguém às claras; mais, porém, se esconde e acena” (idem: 395).

“... o sertão se sabe só por alto. Mas, ou ele ajuda, com enorme poder, ou é traiçoeiro muito desastrado” (idem: 402).

“... o sertão é uma espera enorme” (idem: 436).

“O sertão é de noite” (*Buriti*: 84).

“Quando se vem vindo sertão a dentro, a gente pensa que não vai encontrar coisa nenhuma” (idem: 91).

de “Corpo de Baile”— tive de recusar-me, não posso) e vêm pessoas, querem autógrafos, querem ver-me, conversar bobagens literárias, e tudo. Fico abalado, combalido. A coisa é dura, Bizzarri, é duríssima” (*Correspondência*:118). Apesar desse padecimento, Rosa não se faz de rogado para efetuar um pacto de conduta na tradução:

Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente, constantemente com o português: chocar, “estranhar” o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares comuns, das expressões domesticadas e acostumadas, obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade” nas palavras, na sintaxe. Pode parecer *crazy* da minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como a um animal bravo e vivo. O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto ao consciente do leitor (Carta a Harriet de Onís, de 2 de maio de 1959).²

Conseguiriam os tradutores seguir seus preceitos? Talvez alguns o fizessem, mais do que outros, mas logo Rosa se daria conta de que não bastava explicar suas idéias para que fosse seguido, e por isso deve insistir:

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 formas usuais. A meu ver, o texto literário precisa de ter gosto, sabor próprio — como na boa poesia. O leitor deve receber sempre uma pequena sensação de surpresa — isto é, de vida... [...] No texto original do “Sagarana” é assim: o leitor compreenderá, mas as expressões, mesmo as aparentemente triviais, são próprias, soluções de criação pessoal, do autor. Nada de frases já gastas, já adormecidas e embotadas pelo excesso de uso. [...] Acho, também, que as palavras devem fornecer mais do que o que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva, e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de “música subjacente”. Daí o recurso às rimas, às assonâncias, e, principalmente, às

²Harriet de Onís nasceu em Illinois em 1899. Estudou literatura inglesa na Universidade de Columbia e depois teve seu interesse despertado pelas letras hispano-americanas. A partir de 1930, começou a traduzir para a Editora Alfred Knopf, parceria que durou mais de 40 anos, gerando uma grande intimidade que propiciou-lhe aconselhar quais livros deveriam ser traduzidos e publicados em inglês. Conheceu Guimarães Rosa em 1958, através de uma tradução de *Sagarana* para o espanhol, feita por Juan Carlos Ghiano e Néstor Kraly, publicada no número 11 da revista “Ficción”, que a levou a admirar profundamente o escritor mineiro. Ela tomou mesmo a iniciativa de escrever para Rosa, apresentando-se e manifestando o desejo de traduzir “O Duelo” para o inglês. É interessante notar: foi este mesmo conto que também despertou o desejo de Bizzarri pela escrita de Rosa; repetindo o gesto de Harriet, o italiano também pediu autorização para traduzi-lo. Para maiores detalhes acerca de Harriet de Onís, veja-se Verlangieri (1993).

aliterações. Formas curtas, rápidas, enérgicas. Força, principalmente” (carta a Harriet de Onís, de 11 de fevereiro de 1964).

De suas palavras, depreende-se que a linguagem comum é morte, por não apresentar surpresas, e estas são, como vimos no Capítulo II, características do *Witz* freudiano, a palavra por excelência, *mot d’esprit*, segundo Lacan (Escritos: 512). É também, nas palavras deste último, “seu próprio destino que o homem desafia através da derrisão do significante” (idem). Guimarães Rosa não ignorava os meandros do chiste:

A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. [...] Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escanCHA os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento.[... Serão estes] de pronta valia no que aqui se quer tirar: seja, o leite que a vaca não prometeu. Talvez porque mais direto colindem com o não-senso, a ele afins; e o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por linhas tortas. Está-se a achar que se ri (1976).

Rónai (*Op. cit.*: lvi) refere-se à escrita chistosa de Rosa e observa: “parece pouco provável que suas invenções e liberdades venham a se enquadrar no corpus do idioma, precisamente porque *seu poder está no vislumbre fugaz da instantaneidade*” (grifo meu), sendo que esta fugacidade é a característica essencial do *Witz*: o momento único da iluminação e do desconcerto; riscado, deflagrado, foi-se a serventia. É necessário, então, chocar, sacudir, perturbar, criar — partir do não-senso para criar sentido — para que a língua sobreviva. Contudo, nem todos são Bizzarri. É preciso empurrar, às vezes, com maior ou menor tato, o(a) tradutor(a) na direção desejada. As observações variam de intensidade e amplitude, indo desde indicações gerais, como vinha sendo feito, até apontamentos de leitura insuficiente ou sem arrojo, sem ousadia:

Esta é muito séria. Refere-se à frase final do conto, à página 26, na última linha (no original: “É o mato, todo enfeitado, tremendo também com a sezão”). And the forest, all bedcked, shivering too, with malaria” não fica bem. Apesar de vigorosa e exatamente corresponder ao original, sucumbe a uma dessas traições do traduzido. No original, a coisa se salva, pela forte ingenuidade “primitiva” de

que se reveste. Sua música é forte, e a palavra final “sezão” *funciona*: pela carga de rusticidade que traz e pela própria sonoridade grossa. Mas, em inglês, temos de pensar algo menos frouxamente ingênuo e mais “funcional”. Por motivos óbvios, trata-se de uma frase muito perigosa! (carta a Harriet de Onís de 24 de setembro de 1964).

Rosa desespera-se e teme pelo resultado final do livro. Suas interferências devem ser feitas cada vez mais amiúde, mas Harriet não viaja na mesma nave que ele, não ousa, não transgride, não subverte, não choca, não busca os sons vigorosos, nem a grafia estética. Ele lamenta-se sobre isso com o italiano, referindo-se “às incessantes consultas (quase palavra por palavra) da minha amiga e tradutora do “Sagarana” para o inglês. Ela é admirável pessoa, admirando meus livros; mas, *ohimé*, não é Bizzarri...” (*Correspondência*:117). Ela está presa às amarras do inglês, respeita as regras, anda só na trilha do “correto”. Rosa lhe diz: “O que melhor nos aproximará: traduzir como se fosse poesia, poemas, versos, e não prosa prosaica” (4 de novembro de 1964). Pois é na poesia que se dá a centelha criadora que “brota entre dois significantes dos quais um substituiu o outro, assumindo seu lugar na cadeia significante, enquanto o significante oculto permanece presente em sua conexão metonímica com o resto da cadeia” (Lacan,1998: 510), como vimos no capítulo anterior. É assim que Rosa cria, é assim que deseja ser traduzido, e então é preciso tomar Harriet pela mão e fazer com ela a arriscada travessia do texto, o que torna o processo ainda mais penoso:

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. Em todo o conto, é talvez a frase a que me apego mais. Eu mesmo acho nela, em português — talvez pela aliteração, teor curto, e assonâncias — algo de inusitado, de traduzido, de estranho, de força encantatória. Por isso foi que, para passagem aparentemente tão simples, tão sem importância para o leitor comum, e que no seu primeiro *draft* estava perfeitamente traduzida quanto ao significado externo das palavras, apresentei duas sugestões, no nº 111 das “NOTAS”. 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 *con amore*, 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” (2 de maio de 1959).

Leia-se lenta e gravemente “longo tom lamentoso”: um som anasalado leva à musicalidade característica da meditação zen e repete-se no *long moaning tone* desejado pelo autor, que explicitamente revela a preferência por esta frase destacada de todo um conto. A expressão tanto pode fazer sobressair o movimento das águas do rio, apontando para uma serenidade que pode habitá-lo, quanto ater-se à música que decorre dos significantes, colocados em contigüidade, o que caracteriza a metonímia, fazendo com que digam “outra coisa”. E é interessante observar que, mesmo em português, o mineiro sente-a como qualquer coisa de traduzido (que provoca “outros” efeitos?) que, por isso mesmo, teria “força encantatória”, o que pode ser visto como algo que insiste na cadeia significativa. Também não deixa de ter conseqüências o fato de que a proposta que constrói da tradução desta frase é feita *con amore* que, além de mostrar afeto, é dita na língua de Bizzarri. Note-se que a felicidade da tradução encontrada por Rosa está na coincidência da pauta musical conseguida em inglês, valendo mais a sonoridade evocativa que a correção da língua. Na solução de Harriet falta a poesia, a musicalidade. São os sons que Rosa persegue, através da materialidade das palavras. Importa-lhe menos o sentido que a melodia, o ritmo, a aliteração, a grafia, o desenho das letras na página, a pintura da cena que “enxerga”, ao descrevê-la, e quer ver repetida em outra língua.

GALHUDOS, GAIOLOS, ESTRELOS, ESPÁCIOS, COMBUCOS, CUBETOS, LOBUNOS, LOMPARDOS, CALDEIROS, CAMBRAIAS, CHAMURROS, CHURRIADOS, COROMBOS, CORNETOS, BOCALVOS, BORRALHOS, CHUMBADOS, CHITADOS, VAREIOS, SILVEIROS. E OS TOCOS DA TESTA DO MOCHO MACHEADO, E AS ARMAS ANTIGAS DO BOI CORNALÃO...

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 enfileiram, dois a dois, ou *aliterados*, aos pares de consoantes idênticas, iniciais, ou *rimando* (carta a Harriet de Onís de 11 de dezembro de 1963).

Esse efeito desejado é notado por Rónai (*Op. cit.*: xiv), quando afirma: “Há frases do nosso autor, precisamente das mais carregadas de significação, que exigem notação musical”. Há todo um encadeamento rítmico que cria um certo cenário e isso é parte integrante da escrita de Rosa, não podendo ser minimizado, filtrado ou ignorado numa tradução. Além disso, “a aliteração serve-lhe de subsídio pitoresco ou acompanhamento musical, marcadora de ritmo ou de monotonia, sinal de gravidade ou de graça” (*idem, ibidem*). Para esse autor, “os materiais da língua estão em fusibilidade permanente, lavas que só criam forma ao derramar-se. Nem todos os produtos dessa criação vulcânica saem graciosos ou eufônicos: há os que irritam e provocam; mas o conjunto da erupção é um espetáculo que subjuga” (*idem*: lvi).

III. 2. Da escrita de & sobre Rosa

a) Bibliografia

A produção literária de Guimarães Rosa, apesar de conhecer grande sucesso nacional e internacional, foi pouco numerosa. Segundo Renard Perez (1972), o primeiro livro que o mineiro tem publicado é *Sagarana*, em 1946, pela Editora Universal, e o êxito foi tão grande que no mesmo ano esgotaram-se duas edições. Trata-se de histórias sobre a vida nas fazendas, sobre a vida dos vaqueiros e dos criadores de gado, tendo como pano de fundo a paisagem mineira, cenário de sua infância e mocidade. Trazia para a literatura a linguagem rica e pitoresca desse povo, registrando palavras e expressões ainda não usadas no mundo das letras. Depois disso, passa muito tempo dedicando-se à carreira diplomática, e só em janeiro de 1956 reaparece nas livrarias com *Corpo de Baile*, obra em dois volumes que dá continuidade à experimentação iniciada com *Sagarana*. Esse livro é constituído por sete longas novelas, tendo como pano de fundo único o sertão mineiro: “agora, na amplitude da novela, Guimarães Rosa exhibe ainda melhor a sua força. A linguagem, de uma riqueza insólita, adquire intensa plasticidade; e a temática, o estudo dos personagens, a

descrição minuciosa dos ambientes — tudo acompanha essa espantosa evolução” (Perez, *op. cit.*: xx). Mas esse ano seria ainda mais profícuo para o escritor/médico/diplomata: em maio, apresenta *Grande Sertão: Veredas*, portentoso livro de seiscentas páginas que leva para o mundo um “outro mundo”, aquele dos vaqueiros e jagunços, espaço rude onde impera a lei do mais forte. Através do ponto central do romance — o amor proibido de Riobaldo por Diadorim —, Guimarães Rosa se excede em técnica e linguagem ao analisar os conflitos psicológicos que tal envolvimento pode criar em semelhante cenário. A respeito de *Grande Sertão*, o crítico Dante Moreira Leite aponta “a transcendência do *modus narrandi* adotado: relatório feito pelo protagonista a um estranho que se limita a ouvi-lo como o psicanalista ouve as confidências do paciente. O romance somente adquire sentido diante do interlocutor quase silencioso que não interfere nas interpretações e nem na fabulação de Riobaldo” (*apud* Rónai: xxxvi). Rónai observa que

“Evidentemente há coisas que só entenderá em *Grande Sertão: Veredas* o sertanejo, precisamente o menos provável de seus leitores”— pondera com espírito Adolfo Casais Monteiro. Estendendo a observação a *Primeiras Estórias* [e eu o faço para *Corpo de Baile*], acrescentaria eu que há outras coisas que só o dialetologista, outras que só o filósofo, outras ainda que só o psicanalista entenderá — o que equivale a dizer que nenhum leitor entenderá a obra na íntegra. Tenho que esse entendimento nem sequer é visado pelo escritor. Trabalhando como o cineasta, sabe que os detalhes de seus flagrantes só parcialmente serão percebidos pelo público na rápida sucessão das imagens e nem por isso deixa de calcular e apurar os seus menores efeitos. Por menos que pegue dessa profusão barroca, o leitor médio ainda pegará bastante para ceder ao encantamento (*Op. cit.*: lvi).

Esse livro ganha, de saída, três prêmios: o “Machado de Assis”, do Instituto Nacional do Livro; o “Carmen Dolores Barbosa”, de São Paulo (e que lhe foi entregue por Edoardo Bizzarri, na qualidade de cônsul italiano); e o “Paula Brito”, da municipalidade do Rio de Janeiro. Cinco anos depois, em 1961, Rosa ganha o “Prêmio Machado de Assis”, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua obra. Em 1962, reaparece com um fino volume intitulado *Primeiras Estórias*, composto por vinte e um contos, onde aprofunda suas pesquisas formais e explode seu sentido do poético. Rónai informa-nos que “a maioria dos contos desenrola-se numa região não especificada, mas identificável como a das obras

anteriores do autor: o mundo de sua infância e da sua mocidade”(1962: xxxiv). Em meados de 1967 publica *Tutaméia*, nova coletânea de contos, que traz como subtítulo “Terceiras Estórias”, embora não tenha havido “segundas”, talvez para repetir sua observação bíblica de que “entre Abel e Caim, pulou-se um irmão começado por B” (1976: 12); outra peculiaridade desta obra é contar com quatro prefácios. *Tutaméia*, como as outras obras, divide o público entre os que o consideram difícil ou ilegível, e os que o consagram como um magno escritor. Mas um crítico do porte de Assis Brasil afirma que o mineiro apresenta, neste livro, “a chave estilística de sua obra, um resumo didático de sua criação” (*apud* Perez: xxi). Outro crítico, Álvaro Lins, aponta a forma de escrever de Rosa como “o que deveria ser o ideal da literatura brasileira na feição regionalista: a temática nacional numa expressão universal” (*apud* Rónai, 1962: xxx). Postumamente ainda são editados *Estas Estórias* (1969), com notas introdutória de Paulo Rónai, e de saudade de Vilma Guimarães Rosa; *Ave Palavra* (1970), com nota de Paulo Rónai; e *Magma* (1998), coletânea de poesias que Rosa sempre se negara a publicar.

b) *Modus operandi*

O autor mineiro sempre havia sido seduzido pelos sons, e jamais abria mão de sua busca. Mesmo em viagens de lazer, tinha sempre à mão suas famosas cadernetas, onde anotava tudo que lhe encantasse os ouvidos. Nem mesmo os nomes dos pratos nos restaurantes escapavam às suas anotações. “Assim como dizia que um dia sua obra máxima seria um dicionário (jamais produzido), a paixão pelos sons levou-o a uma inusitada listagem de nomes recolhidos da lista telefônica.” (Cavalcanti, *Jornal da Tarde*, 20/04/96). Também colecionava nomes próprios, e repetia-os apenas pelo prazer de ouvi-los: Teglatphalasar, Senekherib, Nabucodonosor, conviviam placidamente com *rigatoni stufati alla Caruso* e *pollo novello sulla Graticola* servidos com *Chianti vecchio* (*idem*). O xadrez, outra de suas paixões, serve de inspiração e durante uma viagem merece dele uma descrição que se alonga por 19 páginas, a respeito de uma partida ocorrida em um campeonato oficial em Veneza, no dia 10 de outubro de 1949. Todas essas anotações mostram o ouvido atento de Rosa para captar filigranas de sons e sentidos, além de sua observação acurada da natureza. Com efeito, Maria Neuma Cavalcanti (*idem*) aponta as

impressionantes imagens cromáticas que Rosa colecionou nas cadernetas. Sertanejo habituado à escala de cores tupiniquins, achava insuficientes as palavras de nosso léxico para descrever as tonalidades italianas. “Na sua escala de cores, cabiam todos os tons da natureza: um ‘azul figo maduro’, um ‘verde-azul-prata de folha de parreira sulfatada’, o ‘céu de azulaverde’. Os ‘meninos e meninas de olhos verdes figo-em-calda’ brincavam nas praças italianas e, sem querer, Guimarães voltava aos tachos de doces mineiros de sua infância” (idem). Ele fica tão pasmado com tanta formosura que escreve, numa das cadernetas de viagem: “a beleza aqui é como se a gente a bebesse, em copo, taça, longos, preciosos goles, servida por Deus. É de pensar que também há um direito à beleza, que dar beleza para quem tem fome de beleza é também um dever cristão” (idem).

Quando resolve empreender sua famosa viagem sertão afora, acompanhando uma comitiva que conduzia a boiada, Guimarães Rosa fixa a imagem do “caçador de palavras”, autêntico pioneiro a desbravar as veredas de sua língua: blusão de couro, cavalo manso, caderneta amarrada com uma corda na sela, para que não caísse e para que ele pudesse ir anotando tudo o que lhe despertasse a infinita curiosidade. “Ele via aquela flor ali e queria perguntar, saber que flor era aquela, se a natureza dela era aquela só, porque nesse mundo tudo muda a natureza. Ele carregava um caderno espiral e um lápis. Via uma árvore, perguntava. Via um capim, se tava verde, queria saber por que, e tomava nota daquilo.” (Manuelzão, que se transformou no personagem homônimo de um dos contos de *Corpo de Baile*. Folha de São Paulo, 26 de julho de 1992). Manuelzão resume assim esses questionamentos: “ele perguntava mais que padre” (site 1). A todos esses novos conhecimentos, Rosa somava seu amor pelas línguas:

Falo: português, alemão, francês, inglês, espanhol, italiano, esperanto, um pouco de russo; leio: sueco, holandês, latim e grego (mas com o dicionário agarrado); entendo alguns dialetos alemães; estudei a gramática: do húngaro, do árabe, do sânscrito, do lituânio, do polonês, do tupi, do hebraico, do japonês, do tcheco, do finlandês, do dinamarquês; bisbilhotei um pouco a respeito de outras. E acho que estudar o espírito e o mecanismo de outras línguas ajuda muito à compreensão mais profunda do idioma nacional. Principalmente, porém, estudando-se por divertimento, gosto e distração. (idem).

Esse amálgama de elementos fervilhava em seu íntimo: “a inspiração é uma espécie de transe. Só escrevo atuado, em estado de transe...” ou “eu ando meio febril, repleto, com um enxame de personagens pedindo pouso em papel” ou, ainda, como na carta que escreve ao amigo Silveirinha (embaixador Antonio Azeredo da Silveira), “eu passei dois anos num túnel, um subterrâneo, só escrevendo, só escrevendo eternamente. Foi uma experiência transpsíquica, eu me sentia um espírito sem corpo, desencarnado — só lucidez e angústia” (*idem*).

Também explica para Bizzarri, a respeito de *Corpo de Baile*: “diabo do livro que, como Você vê, também foi um pouco febrilmente tentado arrancar de dois caos: um externo, o sertão primitivo e mágico; o outro, eu, o seu Guimarães Rosa [...]” (*Correspondência*: 55). Em ambos, um embate do homem/Rosa com seu meio e consigo mesmo. Em outra carta, ratifica o processo: “tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase ‘mediúmnico’ e elaboração subconsciente. Depois, então, do livro pronto e publicado, vim achando nele muita coisa; às vezes, coisas que se haviam urdido por si mesmas, muito milagrosamente. Muita coisa dele, livro, e muita coisa de mim mesmo [...]. Os livros são como eu sou” (*idem*: 57). E é por isso que, quando não pode escrever, por estar envolvido com outras atividades — sobretudo a diplomática —, sufoca-se: “minha atividade própria literária está bloqueada, e as coisas de dentro, querendo sair e fazer-se capítulos e livros, mais ainda contribuem para aumentar minha angústia” (*idem*: 119).

Sobre o processo de coletar sentidos, Óscar Lopes, no prefácio da nona edição de Sagarana (1976), afirma: “vê-se bem a importância de ter vivido nos Gerais e de, cumulativamente, ter percorrido vários outros povos, culturas, línguas, civilizações com olhos de ver” (p. xiv). Quanto ao método de “pintar” descrições, indica que, em “Buriti” (*Corpo de Baile*), por exemplo, há “uma potente tensão sensual dentro de portas de uma fazenda e, lá fora, a sinfonia de ruídos e vozes do sertão noturno” que, como veremos no capítulo IV, é ouvida/vista pelo Chefe Zequieli; além disso, “a percepção sensorial exata de formas, cores, odores, reações instintivas, acontecimentos naturais e humanos têm sempre um sentido inesgotável. Sentimo-nos num grupo de cavaleiros em silêncio, na escuridão, e isso acorda-nos não sabemos que memórias vivas” (*idem*). Oswaldino Marques (*apud* Rónai, 1962: xlix) indica que

Haverá de causar espécie que, muitas vezes, o autor recorra a neologismos quando já conta a língua com palavras de uso corrente que expressem o mesmo conteúdo. Sua função primordial é descondicionar os nossos hábitos verbais e levar-nos a reexperimentar as idéias ou sensações veiculadas. A comoção que nos agita arranca-nos, por assim dizer, à nossa letargia mental e nos obriga a repensar os objetos. A linguagem opera, desse modo, a contínua reativação das nossas vivências e nos abastece de conotações insuspeitas.

É exatamente isso o que afirma pretender Rosa — atingir o consciente e o inconsciente do leitor, despertar-lhe emoções insuspeitadas, fazer um empastamento semântico que permita ler outras coisas onde aparentemente há apenas criação de neologismos, inversão sintática ou deslocamento de palavras eruditas para um contexto inesperado. Em suma, o mineiro quer que suas palavras produzam efeitos, muito além do que o faz a escrita ordinária. E, a crer em seus comentadores, parece que consegue; “para [...] não sair do terreno psíquico, lembremos que Guimarães Rosa pode pedir meças à melhor literatura psicológica em matéria de sondagem a emoções ou paixões tão significativas como o medo e o amor [...] evidenciando-se a desproporção entre seus [do medo] estímulos e reações, como se aquêles se limitassem a produzir a coalescência súbita de muitas emoções dormentes sabe-se lá desde quando” (idem). Nas palavras de Paulo Rónai (prefácio de *Primeiras Estórias*: 1975), o método consistia, ao menos parcialmente, em

deixar as formas, rodeios e processos da língua popular infiltrarem o estilo expositivo e as da língua elaborada embeber a linguagem dos figurantes. Disse língua elaborada, e não culta: Guimarães Rosa, conhecedor dos mais profundos do idioma, não se satisfaz em explorar-lhe todo o tesouro registrado e codificado, mas submete-o a uma experimentação incessante, para testar-lhe a flexibilidade e a expressividade. Daí um estilo personalíssimo, que das obras de caráter regionalístico se alastrou por toda a obra de ficção do nosso autor, e até por suas raras produções ensaísticas” (p.xli).

Para Beth Brait (1990), “o que se altera na ficção brasileira com a produção de Guimarães Rosa é o modo de enfrentar a palavra, a maneira de considerar a linguagem” (p. 139). Expandindo os limites de sua língua, inseminando-a com empréstimos e neologismos, subvertendo as regras, nosso autor tinha clara a sua conduta:

Escrevo, e creio que é este o meu aparelho de controle: o idioma português, tal como usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, extraio de muitos outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros. A gramática e a chamada filologia, ciência lingüística, foram inventadas pelos inimigos da poesia” (idem).

Paulo Rónai observa essa postura: “como todo grande artista, o nosso autor escreve para si mesmo, para o próprio deleite, catarse a realização” (1962: xxix). Esse autor também indica que, entre os motivos da experimentação roseana, desse

contínuo alargar do registro da língua, figura, sem dúvida, o propósito de amoldá-la para exprimir matizes e modalidades até então não observados da realidade que aguardam denominação para penetrarem na consciência comum. [...] Mas o motivo principal, mais de uma vez declarado pelo próprio ficcionista, consiste em dar “toque e timbre novos às expressões amortecidas”. Como pertinentemente observa Cavalcanti Proença, o nosso escritor outra coisa não faz “senão apelar para a consciência etimológica do leitor, neologizando vocábulos, reavivando-lhes o significado (obliterado ou por demais esquecido pelo uso corrente), dando-lhes uma precisão que esse mesmo uso acabou por destruir. Uma espécie daquele silêncio que desperta os moleiros quando cessa o rolar do moinho” (*Op. cit.*: xli).

É essa “consciência etimológica” — seja essa de que fala Cavalcanti Proença, seja aquela sobre a qual nos informa Lecerle — que faz do falante que compartilha a língua materna de Guimarães Rosa um sujeito que pretensamente sabe [“tudo” sobre] seu idioma, e é isso que o autor solicita, sendo também a isso que o leitor, que se deixa surpreender e chocar pelo inesperado, responde. Há algo que atua na língua, e que permite um compartilhamento implícito desse leitor, que constrói para si um sentido daquilo que lê, embora Rónai (*Op. cit.*: xxxi) aponte para o fato de que “mesmo ao olhar mais agudo seria impossível abranger a totalidade intrincada das intenções do mais consciente de nossos escritores”. Já Antonio Houaiss (1983) frisa que

o que singularizará por muito tempo Guimarães Rosa e o principal de sua obra dentro da literatura brasileira (e universal) é o fato de que tudo foi invenção, no duplo sentido de achamento e de criatividade, enredos, caracteres, modos de

pensar, de sentir, de ver, de dizer. Isso foi sobretudo possível graças ao conteúdo que buscou dar a cada palavra, sintagma, frase, período, texto, ao “inventar” a língua sua, que de urucuiana se fez universalista. Esse ineditismo buscado é tão forte e tão característico, tão rosianamente Guimarães Rosa, que seguir-lhe, não mais que isso, as direções é correr o risco da repetição: *ave, inventor!* (p. 87).

Também Bernardo Élis reconhece-lhe a empreitada: “Que coragem ao enfrentar a literatura brasileira naquilo que ela tem de mais importante e difícil que é a utilização da linguagem! Não se submete à gramática lusitana, mas não instaura o caos: vale-se do que o povo brasileiro vem construindo em quase cinco séculos de vivência” (idem). Com esse argumento também concorda o tradutor de Rosa para o francês, Jacques Thériot, quando afirma que o autor escreve *en brésilien*, e não em português,

cortando o laço com Portugal, reunindo todos os materiais de uma língua nacional: claro, o que há de português, mas também palavras africanas, indígenas, todas as palavras de espécies de fauna e flora que só existem no Brasil, todas as palavras que exprimem folclore, atos da vida cotidiana, cozinha. Trata-se de uma língua que às vezes nem mesmo é dicionarizada, com contribuições portuguesas, mas também com todas as formas populares de dizer no Brasil” (*site 2*).

Esses efeitos são recebidos com paixão: amados ou odiados, mas sempre com veemência. Óscar Lopes (*Op. cit.*: xviv) indica o uso ímpar das metáforas roseanas,

tantas e tão originais que produzem um efeito poético radical: o efeito de ressaca do significado nôvo sobre o significado corrente. A gente lê, por exemplo, que “o sabiá veio molhar o pio no poço, que é bom ressoador”, e não fica apenas com uma admirável evocação acústica; as palavras “molhar” e “poço” descongelam-se, libertam-se da sua hibernação dicionarística ou corrente, e perturbam como um reachado todavia surpreendente. O mundo parece mitificar-se, mas o que de fato ocorreu é que as nossas relações com as coisas se reanimaram: certas intenções humanas descobrem novas coisas, ou (o que é mais evidente pelas imagens dos Gerais sertanejos) certas coisas ou suas feições desconhecidas despertam em nós intenções ignoradas, sobre as quais nos ficamos interrogando.

Ou seja, a metaforonímia aponta para o desejo de cada um e, através de Rosa, o texto diz muito mais do que aquilo que aparentemente quer dizer. O ecletismo das fontes de onde Rosa bebia era, no mínimo, singular. Suzi Frank Sperber (1982) chama a atenção para o fato de que “aquelas que mais o atraíam e cujos reflexos aparecem mais claramente em sua obra são leituras espirituais de diferentes categorias (também de terceira ou de quinta categoria). [...] estas leituras correspondiam a um legado que, ainda que somado às injunções do curso superior [...], frisa traços populares comuns” (p. 1). Outro manancial de inspiração de Rosa refere-se aos clássicos, o que faz recorrer a Dante, a Baudelaire e à Bíblia com a mesma desenvoltura. Dentre elas, Suzi destaca a paráfrase que Rosa faz de um trecho bíblico, no conto “Dão Lalalão”, de *Corpo de Baile*:

Dão Lalalão

“Tu é bela!...

O vôo e o arrulho dos olhos.

Os cabelos, cabriol.

A como as boiadas fogem no chapadão,
nas chapadas...

A boca — traço que tem a cor como as
flores.

Os dentes, brancura dos carneirinhos.

Donde a romã das faces.

O pescoço, no colar, para se querer com
sinos e altos, de se variar de ver.

Os doces, da voz, quando ela falava, o
cuspe.

Doralda — deixava seu perfume se fazer.

Cântico dos cânticos

Oh! Como és bela, minha amiga, como és
formosa!

Por detrás do teu véu os teus olhos são
como pombas.

teus cabelos são como um rebanho de
cabras.

descendo impetuosas pela montanha de
Galaad.

Teus lábios são como um fio de púrpura e
graciosa é tua boca.

Teus dentes são como um rebanho de
ovelhas que sobem no banho; cada uma
leva dois (cordeirinhos) gêmeos.

Tua face é como um pedaço de romã.

teu pescoço é semelhante à torre de Davi,
construída para depósito de armas. Aí
estão pendentes mil escudos, todos os
escudos dos valentes.

Teus lábios, ó esposa, destilam o mel; há
mel e leite sob a tua língua.

O perfume de tuas vestes é como o
perfume do Líbano.

Quanto à espiritualidade, o próprio autor corrobora: “sou só RELIGIÃO — mas impossível de qualquer associação ou organização religiosa: tudo é o quente diálogo (tentativa de) com o ✚. O mais, você deduz” (*site 1*). Também afirma que

... sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita; antes, talvez, como o Riobaldo do “G.S.: V.”, pertença eu a todas. E especulativo, demais. Daí, todas as minhas constantes preocupações religiosas, metafísicas, embeberem os meus livros. Talvez meio-existencialista-cristão (alguns me classificam assim), meio neoplatônico (outros me carimbam disto), e sempre impregnado de hinduísmo (conforme terceiros). Os livros são como eu sou. (*Correspondência: 57*).

Paulo Rónai aponta a cena em *Grande Sertão*: «“Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo agora de todo rio”. [E comenta:] Ponha-se “língua” em lugar de religião, e aí temos uma definição estilística da obra de Guimarães Rosa”» (1962: liii). Quanto às raízes plurais, de fato, Rosa aprendeu a ler muito cedo, ainda em Cordisburgo, e “devorava” tudo o que lhe caía nas mãos, incluindo textos em outras línguas. Foi assim que, antes de fazer sete anos, leu *Les femmes qui aiment*, no original, começando aí seu interesse pelo francês. Quando aos dez anos foi morar com o avô, em Belo Horizonte, tornou-se freqüentador contumaz da Biblioteca Municipal. Como o Colégio Arnaldo, onde estudava — e onde tornou-se primeiro colega e depois amigo vitalício de Carlos Drummond — era de padres alemães, dedicou-se também a esta língua, realimentando sua paixão por idiomas, que só faria aumentar durante toda sua vida (*site 3*). Sobre esse período, declara:

Não gosto de falar em infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, intervindo, estragando os prazeres. Recordando o tempo de criança, vejo por lá excesso de adultos, todos eles, os mais queridos, ao modo de policiais do invasor, em terra ocupada. Fui rancoroso e revolucionário permanente, então. Gostava de estudar sozinho e de brincar de geografia. Mas, tempo bom, de verdade, só começou com a conquista de algum isolamento, com a segurança de poder fechar-me num quarto e trancar a porta. Deitar no chão e imaginar estórias, poemas, romances, botando todo mundo conhecido como personagem, misturando as melhores

coisas vistas e ouvidas (extraído de entrevista concedida a Günter Lorenz, em 1965. *site 3*. Cf. também Coutinho, 1991).

Também não gostava de falar muito sobre sua vida: “Que eu nasci no ano de 1908, você já sabe. Você não deveria me pedir mais dados numéricos. Minha biografia, sobretudo minha biografia literária, não deveria ser crucificada em anos. As minhas aventuras não têm princípio nem fim. E meus livros são aventuras; para mim são minha maior aventura” (idem). Que pode se mostrar em mais de uma vertente, por exemplo, a factual e a criativa, como mostra Pedro Bloch: “Quando saio montado num cavalo, pela minha Minas, vou tomando nota das coisas. O caderno fica impregnado de sangue de boi, suor de cavalo, folha machucada. Cada pássaro que voa, cada espécie, tem vôo diferente. Quero descobrir o que caracteriza o vôo de cada pássaro, a cada momento. Eu não escrevo difícil. EU SEI O NOME DAS COISAS” (1983: 91). Beth Brait (*op. cit.*: 140) observa a peculiaridade do “autor só ter começado a *inventar* depois de ter feito um inventário da língua portuguesa”, e as cadernetas de viagem aí estão para comprová-lo. Contudo, nem mesmo esse extenso material bastava: “Quando escrevo, repito o que já vivi antes. E para estas duas vidas, um léxico só não é suficiente” (*site 3*). Renard Perez (1975: xv) confirma esta asserção: «“Campo Geral”, a esplêndida novela de abertura de **Corpo de Baile**, também nos traz muito do ambiente da meninice do escritor. O episódio final, da miopia revelada, e o esplendor de um mundo surgido de repente através dos óculos, se entrosa, perfeitamente, com as confissões do escritor na mesma entrevista³». A beleza e o estranhamento que decorrem da escrita de Rosa valeram-lhe a fama internacional e universalista, tendo mesmo sido indicado para o prêmio Nobel, em 1967. Essa indicação foi iniciativa de seus editores alemães, franceses e italianos, mas foi interrompida pela sua morte, em 19 de novembro desse ano, aos 59 anos de idade. Antonio Cândido observa que

a experiência documentária de GR, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e o nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico — tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro da matriz regional, para fazê-lo exprimir os grandes lugares-comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, para cuja órbita

³Concedida à Revista Realidade, *apud* Renard Perez, *op. cit.*, p. xv.

nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório, e na verdade, o Sertão é o Mundo (*site 3*).

Pode ser exatamente esse caráter supra-regionalista, aliado à qualidade ímpar da tradução, que permite a excelente recepção dos textos de Guimarães Rosa na terra de Dante, seja traduzido, seja ainda na língua de partida. O jornal *Il Tempo* de Roma, em 27/11/56, traz um comentário de Adriano Grego a respeito de *Grande Sertão: Veredas* sob o título *La scoperta di un capolavoro che soli i Brasiliani potranno leggere*⁴ que diz:

*Orbene, chi scrive ha l'impressione che i critici brasiliani l'abbiano azzeccata e che si possa veramente festeggiare la nascita di un'opera narrativa potente e rivoluzionaria: qualche cosa come l'Ulysses di Joyce [...] una lingua bizzarra, disarticolata, a volte sincopata; a volte sonora, di una efficacia sconcertante. [...] Purtroppo questo libro non sarà mai tradotto in nessuna lingua straniera, nemmeno in quelle di uguale ceppo latino [...] I lettori italiani dovranno dunque crederci sulla parola, perché questo capolavoro non potranno leggerlo mai (Correspondência: 102-103)*⁵.

O escritor e professor de literatura na Universidade de Trieste, Claudio Magris, em artigo publicado no jornal *Corriere della Sera* (31/12/97), intitulado “L’odissea brasileira che colpisce come un pugno”, avalia:

Guimarães Rosa inventa il proprio linguaggio, uno stile irripetibile, magico e preciso, di eccezionali capacità evocative; egli crea il proprio lessico e la propria sintassi. Tale tecnica potrebbe comportare il rischio dell'incomprensibilità, ma lo scrittore compie il miracolo di liberare la freschezza sorgiva dell'espressività verbale senza togliere niente alla chiarezza, alla tersa epifania delle cose, che risalta già nella poesia dei nomi.

⁴ Todas as traduções do italiano foram gentilmente feitas pela profa. Raquel Rodrigues Caldas, do Centro de Estudos de Línguas – CEL – deste Instituto.

⁵ Logo, quem escreve tem a impressão de que os críticos brasileiros tenham acertado e que realmente se possa festejar o nascimento de uma obra narrativa potente e revolucionária: algo como o Ulisses de Joyce [...] uma língua estranha, desarticulada, às vezes sincopada, às vezes sonora, de uma eficácia desconcertante [...]. Infelizmente este livro não será traduzido em nenhuma língua estrangeira, nem naquelas do mesmo ramo latino [...]. Os leitores italianos deverão, portanto, acreditar no que lhes é dito, porque não poderão ler essa obra prima. (Todas as traduções do italiano são da professora Raquel Rodrigues Caldas, do Centro de Estudos de Línguas – CEL – do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP.

È una epopea della vita e della parola, senza bisogno di chiavi e di commenti, ardita ma limpidamente sciolta e risolta nel fluire dell'avventura⁶.

De onde pode-se avaliar o sucesso de Edoardo Bizzarri, que consegue causar, no público italiano, o mesmo sentimento desejado por Rosa em seu leitor. O *proprio lessico* e a *propria sintassi* são, em última instância, de Bizzarri, que reinventou o mesmo movimento em italiano. Contudo, os louros serão sempre de Rosa, o que é uma forma indireta de se elogiar a qualidade da tradução. Via de regra, os tradutores não são citados pela crítica: se o texto está bom, é o autor que escreve bem; se há falhas, aí sim, foi o tradutor quem errou. Como no caso que nos ocupa a crítica é benévola e altamente elogiosa, deduzimos que Bizzarri “acertou” e, através dele, o mineiro pode ser admirado. Rosa e Bizzarri comungam da mesma crença escritural, da mesma verve idiomática, da mesma criatividade surpreendente. Pelo mesmo motivo encontram-se motivados o júbilo e os agradecimentos do escritor mineiro ao deparar-se com os significantes encontrados por seu tradutor italiano. E o leitor do outro lado do Atlântico pode, graças aos dois magos da palavra, viajar, como se depreende de Piera Maculotti

Dentro una natura prepotente e dura: aridità, siccità, acque avare e poi improvvisamente impetuose e violente. Contadini, vaccari, banditi sono espressione di un mondo elementare, immediato: “la gente di campagna — senza convenzioni, senza “pose” — dà personaggi di parabola migliori” dice Guimarães Rosa. Che racconta con una prosa nuova, fresca e scattante: via i luoghi comuni e niente frasi fatte... “perché le frasi fatte — spiega — sono pezzi di carne corrotta, sono peccati contro lo Spirito Santo, sono dei ruderi nel territorio dell’idioma”. E il suo è un territorio assai fertile, dal lessico suggestivo, dal ritmo sorprendente e raffinato. Un territorio ricco anche umanamente: testimonianza di un vivere, di soffrire e morire che è certamente caratteristico di una dada regione geografica, di un particolare tempo storico, ma è soprattutto “parabola” di umanità più vasta e varia, segno di un’altra visione del mondo. Il sertão diviene il luogo dove l’uomo vive la sua perenne,

⁶ “A odisséia brasileira que golpeia como um soco”: Guimarães Rosa inventa a própria linguagem, um estilo inimitável, mágico e preciso, de excepcionais capacidades evocativas; ele cria o próprio léxico e a própria sintaxe. Tal técnica poderia trazer o risco da incompreensão, mas o escritor faz o milagre de libertar o frescor da expressão verbal sem tirar nada da clareza, da límpida epifania das coisas, já evidenciado na poesia dos nomes. É uma epopéia da vida e da palavra, sem necessidade de explicações e de comentários, audaz, mas limpidamente solta e resolvida no fluir da aventura.

*misteriosa lotta contro il male, che — fuori e dentro di lui — sta in costante, imprevedibile agguato. Per questo il sertão è dappertutto*⁷ (site 4).

O autor também é testemunha, *in loco*, do sucesso da tradução. Quando sai o livro, ele está em Gênova, “com *pioggia e freddo e vento*”, depois de ter passado por Milão e ser recebido com honras por Feltrinelli. Este ofereceu-lhe um almoço onde estavam presentes críticos, escritores e jornalistas, que depois o entrevistaram na televisão, onde “parecia um filme de Fellini”. Da terra genovesa, escreve:

Nosso *Corpo di Ballo* está fazendo sucesso de venda, e os artigos começam a aparecer, excelentes. Creio que vencemos — e Valerio Riva [o editor-chefe] também o diz. Há entusiasmo. Mas, o que me alegra, antes de tudo, meu caro Bizzarri, são os louvores, fortes, exaltados, à sua portentosa, formidável tradução. Todos a elogiam, longamente. Giancarlo Vigorelli, Puccini, o mestre UNGARETTI, e muitos outros, cujo nome não guardo, porque aqui tudo é alegre tumulto e brabíssima confusão. Fico comovido. Você deveria estar aqui, para ouvir. “Agradecem” a beleza, a força, a exatidão, o colorido, a linguagem alta e vera, a beleza extraordinária da sua tradução. Consideram-na “veramente miracolosa”. [...] Dizem que o livro não parece traduzido, antes escrito diretamente em Italiano, tão colossalmente bom, objetivamente, seu escrito (*Correspondência*: 115).

Com efeito, Guimarães e Bizzarri encantam. *Corpo di Ballo*⁸ faz sua entrada triunfal na Itália em 1964; depois, o livro sofre diferentes partições, contra o desejo expresso do tradutor. Na introdução de *Miguilim* (primeira edição na coleção “Impronte” em março de 1984; e primeira edição na coleção “Universale Economica” em maio de 1994), Antonio Tabucchi fala do livro como sendo uma *maestosa sinfonia in setti parti*, na qual Guimarães Rosa *elegeva il Sertão de Minas Gerais a metafora del mondo*. O Sertão levaria a uma

⁷ Dentro de uma natureza prepotente e dura: a aridez, secura, águas avaras e então, de repente, impetuosas e violentas. Camponeses, vaqueiros, bandidos são expressão de um mundo elementar, imediato: “as pessoas do campo – sem convenções, sem poses – dão melhores personagens de parábola”, diz Guimarães Rosa. Que conta através de uma prosa nova, fresca e vigorosa: fora com os lugares comuns, nada de frases feitas... “porque as frases feitas – explica – são pedaços de carne corrompida, são pecados contra o Espírito Santo, são ruínas no território do idioma”. E seu território é muito fértil, com o léxico sugestivo, ritmo surpreendente e refinado. Um território rico também do ponto de vista humano: testemunhos de um viver, de um sofrer e de morrer que é, certamente, característico de uma dada região geográfica, de um tempo histórico e particular, mas é, sobretudo, “parábola” da mais vasta e variada humanidade, sinal de uma outra visão de mundo. O sertão torna-se o local onde o homem vive a sua perene e misteriosa luta contra o mal, que – fora e dentro dele – está em constante e imprevisível tocaia. Por isso o sertão está em toda parte.

zona medianica in cui [...parla] la voce sotterranea di un uomo remotissimo, affondato nel tempo, non ancora oggetto del suo stesso sguardo: insomma non ancora storicizabile (p. 8). Para Tabucchi, o escritor mineiro

c'è il poliglotta che leggeva Plotino in originale, che giocava con le parole e che una critica bisognosa di dare classificazioni ha definito il Joyce brasiliano. Sta lì a cavallo e guarda il suo Sertão senza luogo che egli ha inventato pazientemente parola per parola, nomenclando, classificando, battezzando (basterebbe una lista dei nomi propri inventati da Guimarães Rosa per fare un libro affascinante) (p. 11)⁹.

Silvano Peloso, no *Postfazione* que escreve para o volume *Buriti* ("Impronte", novembro de 1985) intitulado *L'universo incantato di Guimarães Rosa*, faz uma belíssima apreciação do autor, chamando-o de *creatore e innovatore della lingua*, e do sertão, *un paesaggio che, nella sua irripetibilità, è capace di comunicare emozione universale: il sertão "infanzia del mondo"* [citando palavras de Luciana Stegagno Picchio, comentadora de Rosa], *"il luogo tempo nel quale l'allegria della vita ribolle ancora in una sua magmatica potenzialità"* (p. 205). Para Peloso, Rosa dá mostrars de um *processi di alchimia verbale e di valorizzazione della parola poetica [...], prova del potere evocativo del linguaggio. La parola diventa docile strumento dei sensi in un processo di dilatazione lenta e metodica, di tenace penetrazione nomenclatoria, in un gioco di allitterazioni, assonanze e ricorsi onomatopeici, che raccontano la natura per pura magia e suggestione sonora*¹⁰ (p. 206). Também chama a atenção para a pluralidade de fontes e a desenvoltura

⁸Edição esgotada, não restando nenhum exemplar com o editor — *sic* Feltrinelli.

⁹ Antonio Tabucchi fala do livro como sendo um majestosa sinfonia em sete partes, na qual Guimarães Rosa elegia o Sertão de Minas Gerais a metáfora do mundo. O Sertão levaria a uma zona intermediária na qual fala a voz subterrânea de um homem muito remoto, afundado no tempo, não ainda objeto de seu próprio olhar: em suma, não ainda historicizável. Para Tabucchi, o escritor mineiro é o poliglota que lia Plotino no original, que brincava com as palavras e que uma crítica necessitada de dar classificações definiu como o Joyce brasileiro. Ele está a cavalo e olha seu sertão sem lugar, que ele próprio inventou, palavra por palavra, nomeando, classificando, batizando (bastaria uma lista dos nomes próprios inventados por Guimarães Rosa para produzir um livro fascinante).

¹⁰Silvano Peloso, no *Postfácio* que escreve para "Buriti" [...] intitulado *O universo encantado de Guimarães Rosa*, faz uma belíssima apreciação do autor, chamando-o de criador e inovador da língua, e o sertão, uma paisagem que, na sua irrepetibilidade, é capaz de comunicar emoção universal: o sertão "infância do mundo" [citando as palavras de Luciana Stegagno Picchio, comentadora de Rosa], "o lugar tempo no qual a alegria da vida fervilha ainda na sua magmática potencialidade". Para Peloso, Rosa dá mostrars de processos de alquimia verbal e de valorização da palavra poética [...] prova do poder evocativo da linguagem. A palavra

com que Rosa passeia entre clássicos (não estranhando a “companhia” destes com vaqueiros, cantos populares e afins, ao contrário do que pensava Bizzarri, como pode ser visto no segmento deste trabalho que trata da localização do Coco de Chico Barbós — Capítulo IV), ao afirmar que *questo fine diplomatico che gira il mondo solo per scoprire che il mondo è il sertão, aspira a una divisa da accademico e si fa fotografare nei panni del vaccaro, cita Plotino e Ruysbroeck e s'incanta alla tiritera del cantastorie*¹¹ (idem).

É então esse singular prestidigitador das palavras, com uma escrita única, que terá alguns de seus textos traduzidos para a língua italiana por um tradutor também singular, que conseguirá compartilhar (segundo consta), em sua língua materna, da mesma ousadia que o brasileiro na dele. É esse “parentesco anímico”, esse “mesmo comprimento de ondas”, como bem definiu Rosa, que torna essa relação ímpar e justifica uma vez mais que a tomemos como estudo de caso.

torna-se instrumento dócil de sentidos em um processo de dilatação lenta e metódica, de tenaz penetração nomenclatória, em um jogo de aliteraões, assonâncias e recursos onomatopaicos, que contam a natureza por pura magia e sugestão sonora.

¹¹ Este refinado diplomata que roda o mundo somente para descobrir que o mundo é o sertão, aspira a uma divisa de acadêmico e se faz fotografar nas vestes de vaqueiro, cita Plotino e Ruysbroeck e se encanta com a cantilena do contador de histórias.

CAPÍTULO IV

UM JOGO DE ESPELHOS: A IDENTIFICAÇÃO ENTRE ROSA E BIZZARRI

“O espelho, são muitos”.

Guimarães Rosa
undécimo conto de
Primeiras Estórias

O esquema L

Quando constrói o esquema L, Lacan edifica a distinção entre a ordem simbólica e a ordem imaginária, fazendo também a distinção correlativa do Sujeito e do *Moi*. A ele pode-se dar o nome de esquema da fala. É por que o sujeito é refendido, e aquele da enunciação não coincide com o do enunciado, que se constata a impossibilidade de coincidência entre os registros da subjetividade. O sujeito só comparece no seu discurso através de uma representação, em um processo de *semblante*, uma espécie de “lugar-tenente”, substituto. Isto faz com que mantenha um discurso de *semblante* em relação à verdade de seu desejo, o que leva o *moi* do enunciado a ocultar o sujeito do desejo. Ao ocultar-se, constituirá uma objetivação imaginária do sujeito, que só fará identificar-se cada vez mais com os diversos “lugares-tenentes” que o representam em seu discurso. Este caminho leva-o a um total desconhecimento daquilo que ele é, no que se refere ao seu desejo. O leque de “lugares-

identificação de si com o outro e do outro consigo. O quarto termo do esquema é simbolizado pelo A (*Autre*, em francês) e é chamado de Outro. Cruzando a linha que vai do *moi* até a' , existe uma outra linha, $A \rightarrow S$, que é a linha do inconsciente.

Quando o sujeito fala com seus semelhantes, fala na linguagem comum, que toma os *eus* [*moi*] imaginários por coisas não unicamente *ex-sistentes*, porém reais. Por não poder saber o que se acha no campo onde o diálogo concreto se dá, ele lida com um certo número de personagens, a , a' . Na medida em que o sujeito os põe em relação com sua própria imagem, aqueles com quem fala são também aqueles com quem se identifica (Seminário II:308).

Toda fala comum entre um sujeito real e seu semelhante real é mediada pelo eixo a a' . Devido à divisão operada pela linguagem, é um *moi* que se dirige a outro *moi* diferente, porém seu semelhante. Por ser mediada pela linguagem, que eclipsa o sujeito, essa relação indica que quando um S dirige-se a um Outro, jamais alcança-o diretamente, pois este encontra-se do outro lado do muro da linguagem. Como afirma Lacan,

nós nos endereçamos de fato aos A1, A2, que é aquilo que não conhecemos, verdadeiros Outros, verdadeiros sujeitos. Eles estão do outro lado do muro da linguagem, lá onde, em princípio, jamais os alcanço. São eles que fundamentalmente viso cada vez que pronuncio uma fala verdadeira, mas sempre alcanço a' , a'' , por reflexão. Viso sempre os sujeitos verdadeiros, e tenho de me contentar com as sombras. O sujeito está separado dos Outros, os verdadeiros, pelo muro da linguagem (*idem, ibidem*).

É então por que não existe a relação $S \rightarrow A$ que ela comparece, por reflexão, no eixo a a' .

Rosa e Bizzarri no esquema L

Podemos trazer para esta cena nossos protagonistas, para examinar como nela se situam. Assim, *por analogia*, no lugar de S teríamos Guimarães Rosa, que se apreende somente em a . No outro lado do eixo imaginário teríamos Edoardo Bizzarri, no lugar de a' , o semelhante a quem Rosa se dirige. No lugar do grande Outro (A), situaríamos A1) a

vida, traduz grandes autores, tais como Melville, Henri James, Faulkner, e ao deparar-se com nossa literatura, escolhe Cecília Meireles, *Poemas italianos* (1968), Graciliano Ramos, *Terra bruciata* (1961), terminando por ser o grande tradutor de Guimarães Rosa: *Il Duello* (1963); *Corpo di Ballo* (1964) e *Grande Sertão: Veredas* (1970). Eis aqui traçados todos os parâmetros para que uma identificação muito forte pudesse surgir entre autor e tradutor. É por este cenário e pela sua consolidação no decorrer da troca de cartas, além, é claro, da imensa satisfação proporcionada pelo resultado da tradução de *Il Duello*, que podemos dizer que, além do lugar de *a'*, Bizzarri é por Rosa investido do lugar de *A*, do grande Outro, lugar de onde volta, para o sujeito, a sua própria mensagem invertida (*Che vuoi?*), como visto no Capítulo II.

Na troca que se dá entre os dois, não se pensa em uma correspondência termo a termo entre duas línguas. O modelo que têm de língua, a sua e a do outro, é especial. O território comum, aí, é o do amor da língua, na medida em que compartilham alguns traços do que havíamos descrito como os “celebrantes d’alíngua”. Ambos não se encontram entre os puristas, muito pelo contrário: a escrita de Rosa é tortuosa, densa, nada facilita ao leitor, além de chocá-lo continuamente; em suma, é pura poesia. Bizzarri voa a seu lado, na mesma intensidade, com tal maestria, que o autor denuncia “uma correspondência anímica, ou de igual comprimento-de-ondas de sensibilidades” (*Correspondência*¹: 37). Por outro lado, são políglotas, por paixão e profissão. É possível inferir, da formação europeia e diplomática de Bizzarri, que conhecesse inglês, francês e alemão, além do português, por motivos óbvios. Quanto a Rosa, como já vimos, conhecia uma extensa lista de línguas. Ambos adentram-se no frenesi, na medida em que — um escrevendo, outro traduzindo — embriagam-se nos mecanismos da língua. Como corolário, desfrutam de uma grande paixão pelo poético, através do qual inseminam cada um sua língua. Rosa afirma escrever em um idioma próprio, que não leva em conta as amarras da gramática e da filologia. Esse “idioma próprio” precisou ter sua contrapartida em italiano, o que não foi elementar, pelo que se depreende da correspondência trocada entre autor e tradutor. Contudo, pelas próprias palavras de Rosa, o tradutor foi muito melhor sucedido do que qualquer possível expectativa. A imprensa italiana celebra *Corpo di Ballo* como se este houvesse sido inicialmente concebido

¹Doravante notado C.

em italiano, com mágicas palavras, de onde se deduz que Bizzarri recriou o texto com a mesma ou igual competência de Rosa. São dois gigantes face a face, ou melhor, texto a texto, dado que toda relação que têm é através de palavras escritas, seja nos contos, seja nas cartas. É uma cena dentro do movimento da identificação, que ocorre em ambas as pontas mantidas pelo texto: de um lado, Rosa se vê em Bizzarri, mas a relação é especular, de forma que também Bizzarri se vê em Rosa. O lugar de *A* é diversamente ocupado pela língua de cada um, pela linguagem e seus efeitos, e pela sua consolidação, na forma de texto.

Sobre esse fundo, opera a tradução. Já não é mais tão evidente quem traduz e quem é traduzido, na medida em que, espelho contra espelho, os papéis se embaralham. Ora, o que faz um espelho? Mostra a imagem, invertida, daquele que se vê, ou seja, da forma como os outros o vêem. Espelho contra espelho, é a infinitização deste processo, de maneira que já não mais se aponta qual era a imagem inicial. E é assim que se dá na relação entre autor e tradutor. “Um no outro se espelha, no regime que é o de *todo* amor — o regime narcísico” (Magno, 1985: 47). Apesar de Bizzarri reconhecer que existe uma diferença entre a sua posição e a posição do outro, e dobrar-se à escolha de Rosa, não aceita, por exemplo, a solução encontrada para o *Coco*, como veremos a seguir. Talvez mesmo por isso “se apossa” do texto, tomando várias iniciativas (que depois, sob a forma de um pedido de anuência, “comunica” a Rosa): por exemplo, o “corte” sumário que faz numa perninha excedente de um saci, a decisão de traduzir ou não palavras que pretende enxertar na língua italiana, o formato que deseja para o livro, a decisão de fazer ou não um glossário, a troca do título da primeira novela, “Campo Geral”, para “Miguilim”, etc. Além disso, demonstra seu desagrado quando Rosa lhe diz que *Corpo de Baile* terá uma reedição brasileira que irá partilhá-lo em três volumes. Na sua primeira edição, as mais de setecentas páginas de *Corpo de Baile* saem em dois volumes. Rosa não gosta. Na segunda, resolve editá-lo em um volume único, de modo a não fazer fraturas entre os contos. O livro fica grande demais, de difícil encadernação e manuseio, os tipos saem necessariamente pequenos, dificultando a leitura, além de a obra ficar bastante encarecida. Mercadologicamente, a opção não parece ser a mais indicada: o “gigantismo” físico, como diagnostica o autor, prejudica a vendagem. Na terceira edição, por motivos de ordem exclusivamente financeira, resolve-se fazer uma tripartição daquilo que se pretendia uno. Rosa escolhe a forma desse partilhamento: a ordem

dos contos, o que vai em cada volume, precedido de qual epígrafe, etc., e comunica a decisão a Bizzarri, que fica muito aborrecido com isso, não se furtando a declarar sua opinião ao autor. Afinal, como partilhar um *Corpo*? Isso atenta contra a integridade física, coloca em risco a própria sobrevivência. Uma das definições da palavra, segundo o dicionário Aurélio, é a de um “grupo de pessoas que funcionam ou trabalham juntas, consideradas como uma unidade” (9), de onde o indivisível da questão. Se for um *Corpo de Baile* (de *corps de ballet*), cuja definição, segundo o Larousse, é a de “dançarinos numa *troupe* de balé que performam como um grupo, sem nenhum solo”, o problema se re-coloca, pois qual o critério que possibilita partilhar convenientemente algo que é uno? De fato, não há um conto principal no livro: há um conjunto deles que, através de um fio invisível, ligam-se, tecendo o sertão. É o grupo de contos que funciona: cada um tem seu tema, seus personagens, seu encadeamento, mas é sua justaposição que desenha o mapa do sertão, e que confere uma certa unidade ao livro. Além disso, Rosa classifica *Corpo de Baile* como um poema; seria este divisível, passível de dispersão? Bizzarri não concorda e sugere que, na quarta edição, faça-se “um volume único, bem grande: tipos grandes, grandes margens brancas, preço grande. Pois o livro é *grande*, o sertão é *grande*, Guimarães Rosa é *grande*” (C:110). Esse conjunto de posturas e atitudes, esse amor e essa posse do texto apontam para o que Berman (Capítulo I) afirma em relação ao desejo do tradutor em ser um Autor, sem chegar a sê-lo, enquanto tal.

Por outro lado, Rosa não deixa de sentir-se mobilizado por algo que, na língua italiana, e através de Bizzarri, lhe faz sinal: um lugar onde língua e desejo se enlaçam. É assim que declara: “seu texto me parece simplesmente mágico. As palavras ficam tão belas, que fico ansioso por estudar mais o italiano, a fim de segui-las até ao *lontano*” (C: 12). O autor lê, em italiano, algo que não suspeitava ter escrito em português. O que a escrita vela, a tradução desvela, e é por isso que tanta surpresa volta, para Rosa, do texto que ele mesmo havia escrito. Na medida em que agora é leitor, Rosa sofre os efeitos da tradução, onde a transferência se dá em relação ao texto, permitindo a atualização da posição do Outro e a emergência do inanalizado (vide Peraldi, Capítulo I). É por isso que Peraldi afirma que a transferência na situação da tradução é diferente daquela da análise: não há, na primeira, a configuração do lugar do analista, daquele que promove a reconstituição da cadeia

significante, assim como não há o estabelecimento de relações marcadas por erotismo e morte. De toda forma, não basta haver Rosa brasileiro, é preciso que, de outra língua, de outro escritor, algo lhe faça retorno, para que possa se entender. É, portanto, do lugar do Outro que retorna, para o sujeito, a sua mensagem invertida. E ele afirma: “Já me vejo, enfim, vantajosamente traduzido. Sem piada, mas sincero: quem quiser realmente ler e entender G. Rosa, depois, terá que ir às edições italianas” (idem: 20).

De fato, a língua italiana se faz tão premente para Rosa que, quando tenta ajudar Bizzarri, no que acredita ser o esclarecimento de algum termo, ela comparece como sendo mais forte para elucidar o que, na realidade, permanece ilegível para ambos, corroborando a afirmação de Berman (Cap. I) de que há coação da língua estrangeira a se deportar na língua materna do tradutor (dado que neste momento Rosa está ocupando o lugar de um): “*Avougo* = Outra onomatopéia, esquisita, do Chefe. Quase tudo o que ele pensa ou diz, *non è un discorso, ma uno sfogo subitaneo*”... (Terá a ver com *ave*, com *agouro*, com *regougo*?)” (idem: 69). Quando quer lançar um abraço amigo, solidário com as penas do tradutor, comemorando uma etapa do trabalho, também o faz em uma simpática mistura, que tenta trazer para a cena a língua materna do Outro: “...não sei se Você gosta, às vezes, de beber, um pouco. Pelo retrato seu, que vi, parece-me que não. Parece-me que Você é mais para o lado dos sóbrios, a não ser talvez *un pò di vino*, ou um *streggha*. Se não, diria que talvez valesse a pena, agora, no acabar a “bella copia”, encher *bicchieri* e experimentar a companhia de Sileno” (idem: 83). Bizzarri não se fazendo de rogado, Rosa retorna dizendo que “3 *pícolas* garrafinhas da januária devem ir para São Paulo, à sua procura” (idem: 100). Também quando sente necessidade de marcar a importância do Coco de Chico Barbós, sugere: «*Coco ou Canzone di festa*, de un detto *Chico* Barbós, detto anche “il Chico Suona-Rabeca”, “Chico Se-Scalza-Precatas”, “Chico del Nord”, “Chico-il-Moro”, “Chico-della-Signora-Rita”, — etc. etc....» (idem: 82). Os laços da identificação estão de tal forma atados que o brasileiro chega a afirmar: “vejo que estou, no mais íntimo, desejando: que o livro, em italiano, tenha um tanto mais de Bizzarri e um tanto menos de Guimarães Rosa” (idem: 89). O Coco, porém, é um primeiro motivo de discórdia camuflada, como veremos a seguir.

O tropeço no Coco

O primeiro tropeço que Edoardo Bizzarri experimenta na tradução de *Corpo de Baile* é a epígrafe que na primeira e segunda edições abre o livro. Ela é constituída por citações de Plotino, Ruysbroeck e, inopinadamente, o *Coco* de Chico Barbós. O nome deste personagem é grafado de várias maneiras e desdobra-se em outros, como pode ser visto na referência da epígrafe. Sentindo muita estranheza por tão insólita companhia, o tradutor escreve a Rosa:

Eu sugeriria — quanto às citações epigrafando a obra toda — a eliminação (não me xingue) do *Coco* de festa do Chico Barbós, pois, fatalmente, na tradução em outra língua e para o leitor estrangeiro (que tem ainda que ser introduzido no mundo do sertão) sua aproximação com Plotino e Ruysbroeck perde todo o sabor, sentido e sugestão que pode apresentar o texto original para o leitor brasileiro. No caso, porém, de V. achar necessária a inclusão do *Coco* na edição italiana, peço maiores esclarecimentos a respeito dos versos 8 e 10 (*Op. cit.*: 19).

Rosa responde:

— *Coco* da festa do Chico Barbós. Perfeito, de acordo com a supressão, como epígrafe geral. Será, porém, que poderíamos deslocá-lo, para epígrafe de “A Estória de Lélío e Lina”, ou para “Dão-Lalalão”? Mas, isso, verá V. depois, melhor. (A tradução dos versos 8 e 10 vai mais adiante.) [...]

[8: quero o menino da capanga do dinheiro.]

[10: do cumbuco, do balaio, quero o tampo.]

Verso 8 — Suponho que seja um desses meninos que guiam os cegos pedidores de esmolas, pelas estradas, e vão guardando, numa sacola ou capanga, o dinheirinho arrecadado.

Verso 10 — A tampa do balaio, ou do cumbuco: recipiente de chifre, para rapé, etc.

(Como Você vê, eu mesmo não sei. Ouvi esse *coco*, no sertão, e, justamente pela poesia de sua estranha mixórdia, ele me impressionou vivamente. Não escaparão a V. os requintes, absolutamente imprevisos: “o pé” da mulher, o “sapato”— toque anacreônico. Mas, principalmente, traduz ele, de modo cômico aparente, mas cheio de vitalidade, uma ânsia de posse da totalidade, do absoluto, da simultaneidade e plenitude, *eternas*. O cantor, ele mesmo, reconhece que os outros, os comuns e medíocres, o tomam por louco. Mas ele, assim mesmo, persiste em querer tudo: o conteúdo e a própria caixa de Pandora — até sua tampa! — e seja ela o que for: balaio ou cumbuco...) (C: 20-24).

Bizzarri percebe que tocou em algo caro a Rosa. Como sua sugestão só foi parcialmente aceita pelo autor, trata de redimir-se, ainda que com ressalvas, e fazer do seu melhor:

O Coco é de fato bem gostoso; mas daqui a dizer que possa ser traduzido... Em todo caso, tentei transpô-lo para o italiano. E aqui vai minha tentativa: procurei dar o ritmo, a rima, o gosto das aproximações inesperadas, o sentido geral e jocoso do absurdo anseio humano, fugindo forçosamente de uma tradução ao pé da letra. Acha que pode servir? Inclusive a rápida explicação que o acompanharia, em substituição à sua? Sem receios. V. concordando, penso que ficaria bem como epígrafe da estória de Lélío, pois Lélío também quer das coisas o miúdo e o inteiro, demais (idem: 36).

Teria Bizzarri realmente apreendido, sem a indicação de Rosa, a profundidade que este atribui ao texto? Contudo, a proposta de deslocá-lo para “A Estória de Lélío e Lina” parece convir, fazendo mesmo laços com o perfil emocional de Lélío. Na sua leitura, porém, a “explicação” que Rosa dá sobre Chico Barbós está demais, ou é impertinente: a solução é cortá-la e substituí-la por outra, mais adequada ao leitor italiano. Ele também não percebe o lugar que o Coco ocupa no construto do livro, e nem que a “explanação” final não se configura exatamente como uma, sendo mais parte integrante do próprio coco, o que o torna indivisível e inexoravelmente localizável, as mesmas propriedades de uma letra que insiste. Tal como esta, vamos ver, o Coco, apesar de consentir em ser deslocado — característica de sua incidência de significante — volta ao seu lugar, sem tolerar ser dividido. Além disso, a proposta de Bizzarri é um tanto canhestra, colocada sem habilidade; interfere no texto, suprimindo, deslocando os sentidos almejados pelo autor, fragmentando algo que até então era dado como formando uma certa unidade. Embora já tenha feito isso com sucesso, em outras ocasiões, nesse ponto encontra um Rosa que, apesar de aparentar negociar, acha-se irredutível.

A tradução do COCO saiu *fabulosa, formidável, estupenda, incrível*. (Chega a espantar-me e a comover-me, ver como V. é severo consigo mesmo.) Não sei, mas V., para mim, cresce a cada momento. Parodio a Bayer: ... “Se é Bizzarri — é bom”. Você é um mistério. V., em tudo, me permite o puro prazer de *admirar*. [...] Assim, pois, o Coco está aprovadíssimo, a “rápida explicação” inclusive. Obrigado (idem: 36-37).

Contudo, de alguma forma, o “corte” feriu o Rosa. Fica “matutando”, velho sertanejo que é, durante mais de dois meses, ruma bem o que realmente quer, e volta à carga, não sem um sugestivo ato falho², que certamente não deixa de apontar o ponto máximo da tensão entre João Guimarães Rosa e Edoardo Bizzarri:

Na partilha, resolvi deslocar o Coco para o 3º livro (*“Noites do Sertão”*), servindo como epígrafe *privativa* para “Dão Lalalão”. Foi idéia sugerida, indiretamente, por Você. Lembra-se de nossa troca de conversa sobre ele? Veja como o grande tradutor começa por influir no autor. Obrigado. [...] Quanto à *“rápida explicação que o acompanharia”*, entretanto, acho que devemos reabrir suavemente a questão. Foi o que me pareceu, depois da “meditação”. [...] A explicação que Você deu (*Libera traduzioni di un testo popolare autentico, trascritto dall’Autore, e ritmato sulla musica di una danza afro-brasiliana, il Coco*”), tão boa em si, pode servir, e bem, como nota de pé-de-página, ou no “Elucidário”. Ao passo que, sotoposta ao Coco, quebra o encantamento mágico a que visamos, e traz o acento para o aspecto “documentário” do livro — que é apenas subsidiaríssimo, acessório, mais um “mal necessário”, mas jamais devendo predominar sobre o poético, o mágico, o *humor* e a transcendência metafísica (idem: 81).

Ou seja, Rosa não concordava realmente com o deslocamento da epígrafe, como podemos inferir de seu ato falho, e sua intenção consciente, explicitada no texto, é diferente daquele que quer mesmo definir. Esse ato falho vem corroborar a asserção de Allouch (Cap. I) de que o transbordo de intenções vigente na fala repete-se na escrita. Apesar de Rosa ter

²“Os atos falhos se apresentam sob a forma de lapsos, falsa leitura, falsa audição, esquecimento, descumprimento de uma intenção, incapacidade de encontrar um objeto, perdas, certos erros. Trata-se de fato de um ato em que o corpo está em jogo [...] num dado instante, ou de um ato de fala ou de escrita substituído por outro; assim, substituídos, desviados ou invertidos, omitidos, esses atos têm duplamente uma função de linguagem: assinalam em primeiro lugar a revelação de um desejo inconsciente; ao mesmo tempo, atestam um inconsciente estruturado como uma linguagem (condensação, deslocamento, metáfora, metonímia) e podem portanto ser decifrados como uma mensagem. É por isso que Freud [desde *A Interpretação dos Sonhos*] situa o ato falho como uma formação de compromisso entre o consciente e o recalçado. [...] O ato falho não deve em nenhum caso ser decifrado em sua forma, mas na intenção a que serve” (Kaufmann). A essas considerações adiciona-se o comentário de Elisabeth Roudinesco (1998) a propósito do que Lacan fala do conceito: «Nesse campo, dando-lhe seguimento, Jacques Lacan se revelaria um dos melhores comentadores de Freud. Em 1953, especialmente, em “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”, ele daria a seguinte definição do ato falho: “Quanto à psicopatologia da vida cotidiana, outro campo consagrado por uma outra obra de Freud, está claro que todo ato falho é um discurso bem-sucedido, ou até espiritualmente formulado (...)».

assentido, em um primeiro momento, a decisão fica fermentando em sua cabeça, e faz retorno quando “partilha” o livro. A despeito de haver aquiescido com a idéia de localizar o Coco na “A Estória de Lélío e Lina”, Rosa subitamente “esquece” ou “confunde” a localização, e escreve “Dão Lalalão”, como se esta houvesse sido a indicação do tradutor. Além disso, a sugestão primeira havia partido dele mesmo, Rosa, que em seguida passa a atribuí-la a Bizzarri, como se “o tradutor começasse a influir sobre o autor”. Quem influi sobre quem, nesse jogo de espelhos? Aparentemente, as cartas são plenas de elogios mútuos, mas nas coxias desta cena move-se uma história subterrânea. De quem, efetivamente, é a obra? Quais podem ser os limites de atuação do tradutor?

É interessante notar que os temas, reincidentes nas epígrafes, só fazem preceder o mesmo movimento do Coco na tradução. De fato, o motivo da circularidade é uma constante:

Volume I

“Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas, se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso”.

Plotino

“Vede, eis a pedra brilhante dado ao contemplativo; ela traz um nome novo, que ninguém conhece, a não ser aquele que a recebe”.

Ruysbroek o Admirável

Volume II

“O melhor, sem dúvida, é escutar Platão; é preciso — diz ele — que haja no universo um sólido que seja resistente; é por isso que a Terra está situada no centro, como uma ponte sobre o abismo; ela oferece um solo firme a quem sobre ela caminha, e os animais que estão em sua superfície dela tiram necessariamente uma solidez semelhante à sua”.

Plotino

“A pedra preciosa de que falo é inteiramente redonda e igualmente plana em todas as suas partes”.

Ruysbroeck o Admirável

Volume III

“Porque em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis neste teatro de palcos múltiplos, que é a terra inteira”.

Plotino

“Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dançador; o dançador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente”.

Plotino

“A pedrinha é designada pelo nome de *calculus*, por causa de sua pequenez, e porque se pode calcar aos pés sem disso sentir-se dor alguma. Ela é de um lustro brilhante, rubra como uma flama ardente, pequena e redonda, toda plana, e muito leve”.

Ruysbroeck o Admirável

Surpreendentemente, eis que comparece, lado a lado com dois “grandes” da literatura, um ignoto capiau, elevado à categoria de indicador de um modo de enxergar a vida, de um filosofar de Guimarães Rosa:

“Da mandioca quero a massa e o beiju,
do mundéu quero a paca e o tatu,
da mulher quero o sapato, quero o pé!
— quero a paca, quero o tatu, quero o mundé...
Eu, do pai, quero a mãe, quero a filha:
também quero casar na família.
Quero o galo, quero a galinha do terreiro,
quero o menino da capanga do dinheiro.
Quero o boi, quero o chifre, quero o guampo
do cumbuco, do balaio quero o tampo.
Quero a pimenta, quero o caldo, quero o molho
— eu do guampo quero o chifre, quero o boi
Qu’ é dele, o doido, qu’ é dele, o maluco?
Eu quero o tampo do balaio, do cumbuco...”

(*Coco de festa*, do Chico Barbós’, dito Chico Rabeca, dito Chico Precata, Chico do Norte, Chico Mouro, Chico Rita — na Sirga, Rancharia da Sirga, Vereda da Sirga, Baixio da Sirga, Sertão da Sirga).

O coco é uma dança popular de roda, característica do nordeste brasileiro, que é acompanhada de canto e percussão, herança de canções medievais, mas pode ser também uma canção independente da dança. O verbete *coco* do *Dicionário de Música*, editado por Luiz Paulo Horta, (1985: 81-82) traz a seguinte informação:

Dança e música do norte e nordeste do Brasil, de origem africana. Suas formas musicais são as mais variadas e estão coligidas por Mário de Andrade em obra editada postumamente, em 84, por Oneyda Alvarenga. O autor sublinhou os aspectos característicos dos cocos que encontrou no nordeste: ênfase na parte coral; acompanhamento instrumental reduzido, muitas vezes, ao ganzá; virtuosidade do coqueiro, o cantador solista que improvisa suas narrativas e suas formas melódicas e ritmos que fogem a toda ortodoxia e quase igualam a complexidade dos ritmos verbais.

O coqueiro, no nosso caso, pode ser visto como sendo Guimarães Rosa, pois este faz de sua narrativa algo inesperado, chocante, aliando o belo ao inusitado, trazendo situações e palavras surpreendentes, criando climas que conduzem a leitura e abrindo espaço para a disseminação de sentidos, gerando o assombro advindo de um improviso. Sua virtuosidade é ímpar e documentada, o que dispensa maiores considerações. O ritmo e a melodia que perpassam seus textos são inquestionáveis; ademais, sua correspondência, sobretudo a trocada com Bizzarri, enfatiza repetidas vezes a importância dos sons, das aliterações, da cadência que os trechos devem necessariamente apresentar, revelando uma musicalidade constitutiva em seus livros; muito além do Coco, e em todos os escritos de Rosa, ela comparece, sobretudo no trecho de que ainda trataremos, do “delírio” do Chefe Zequiél. Ela se esquivava a toda ortodoxia e põe em movimento a complexidade verbal e narrativa de Rosa. Além disso, o coqueiro/árvore é parte integrante do sertão roseano, e talvez seja mesmo o fio de seda do buriti — como o fio de Ariadne — que tece a trama que enoda todos os contos e forma um livro. E são as raízes do coqueiro/Rosa que afloram na cultura desse sertão retratado em sua obra. Daí, provavelmente, uma vertente da importância do Coco.

Como explica o maestro Julio Medaglia (1970), há nesse ritmo um aspecto muito curioso, que é a mistura de “modos” (ou “escalas”, ou “gamas”, isto é, o conjunto mínimo de notas com as quais se forma a frase melódica) de inspiração medieval, ao lado do sistema tonal. Observaremos, na sequência deste capítulo, como Rosa usa esse conjunto mínimo de notas/palavras para descrever o “delírio” do Chefe Zequiél. O sistema tonal resume-se a um “encadeamento básico de acordes que o acompanhador executa de acordo com as exigências da melodia, os quais caracterizam o tom no qual a música se baseia — os

famosos dó maior, si menor, mi bemol maior, etc.” (*Op. cit.*: 9). Para esse maestro, o sistema *tonal* é precedido pelo *modal*, que tem sua origem na Grécia e um uso bastante difundido na Idade Média. Ele “possui um encadeamento melódico diferente, que pode ser observado no canto gregoriano. Os modos baseavam-se numa série de escalas (espécies de tons da nossa época), cada uma com características diferentes e com nomes próprios” (idem). Não se sabe determinar com exatidão por que se verificou o uso desses modos medievais no cancionário popular: “provavelmente é uma consequência da catequese dos padres carmelitas e franciscanos, assim como o contato com os beneditinos, que se espalharam pelo norte do Brasil e eram os principais praticantes do canto medieval codificado por São Gregório” (idem). José Miguel Wisnik (1989) indica que há duas propriedades do sistema *modal*:

a primeira é a identificação da escala com uma determinada propriedade semântica, dinâmica, que se pode dizer também dinamogênica (ela corresponde a um movimento ou a um estado de corpo e de espírito). A segunda [...] é o caráter circular de que se investem as estruturas rítmicas e melódico-harmônicas da música modal, bem como a experiência de tempo que ela produz. Nas sociedades pré-modernas, um *modo* não é apenas um conjunto de notas mas *uma estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso* (p. 68).

Quando reúnem-se para dançar, os participantes do coco ficam dispostos em círculo ou “roda”, como é comumente chamada. Batendo as mãos cadenciadamente e cantando os versos, deslocam-se para a direita, ocupando sucessivamente todos os lugares, retornando finalmente ao ponto de partida. É o mesmo motivo da citação que Rosa faz de Ruysbroeck, que mostra a pedra, que também é circular, “inteiramente redonda”, dada ao contemplativo. Ou repete Plotino, que fala do círculo e de seu centro imóvel; da Terra como centro imóvel do universo; e do homem que nela representa todos os papéis, como um artista, um dançador — e por que não dançador do Coco? — sendo, portanto, a imagem dessa vida. O Coco e o sertão estão em toda parte. Também a elucidação que Rosa faz do autor do Coco repete o mesmo movimento:

o “barroco” mistifório de nomes do Chico — denotando nossa absoluta incapacidade em embarcar num só aspecto a personalidade de uma pessoa

interessante; e a concêntrica, insistida indicação do lugar onde ele se fez ouvir. Confesso que acho *humour* nisso, e “abertura” para o misteriozinho que é a vida (conforme o “*Corpo de Baile*”, pelo menos) (C.: 81-82).

Ora, vemos aqui uma vez mais como o Coco insiste em sua atuação de *letra* lacaniana: o poema, que se mescla inelutavelmente ao nome de Chico (e ambos às citações dos clássicos), não pode ser *dividido* — seja como nota de rodapé, o que configuraria uma impossibilidade de traduzir, seja como uma simples explicação, que reduziria seu caráter poético a mera informação documental —; nem *abre mão de seu lugar*, o que se lê nas palavras do próprio Rosa, na “insistida indicação do lugar de onde ele se fez ouvir” (desta vez não na Sirga ou similar, mas na epígrafe — ou melhor, no conjunto de epígrafes — do livro).

Além desse enfoque, o Coco é parte integrante do viver no sertão, e como “o sertão está em toda parte”, podemos tomá-lo (o sertão) como metáfora do mundo: ele deixa de ser um lugar geográfico, localizável, e passa a ser o universo. É uma abstração similar à esfera cujo centro está em toda parte, e a circunferência em nenhum lugar do seu não-localizável Sertão. É por isso que o Coco, movimento circular, encontra-se junto a Plotino e Ruysbroeck. É por isso que “a sinfonia em sete partes” também percorre uma circularidade, e o pequeno Miguilim que abre o livro encontra-se, já adulto, fechando o mesmo, isto é, fechando o círculo “desse misteriozinho que é a vida”. Como observa Rónai (*Op. cit.*: xxxviii), este é um movimento recorrente em Rosa, e “não serve só de provocação e estímulo: habitua o leitor a dar a volta da história e a repensá-la”. Paradoxalmente, o lugar do Coco repete o movimento, atrelando-se uma vez mais à inexorabilidade do círculo. Quanto ao percurso de Miguilim até Miguel, esse não é um movimento estranho à obra roseana, e Magno lhe dá o nome de *travessia*:

Travessia que vem assinada numa letra como sua escritura definitiva. Mas *definitiva* no sentido de permanência nela [...] que, se ultrapassa uma estória, a si mesma não se ultrapassa, mas se repete — como perene travessia [...] como] a repetição de sua marca no seu gado. É que essa marca, assinada em *Grande Sertão: Veredas*, ela se repete, e muito, em *Primeiras Estórias*³. E, mais ainda,

³E que nos reservamos remeter também a *Corpo de Baile*, pela argumentação já exposta.

ali se repete, de outro modo, o risco da travessia, mesmo desenhando o seu mapa, como [...se ele] retomasse e nos desse, de novo, a carta da travessia operada — a letra. [... É nas *Primeiras Estórias*, depois do *Grande Sertão*], que a travessia se faz método, se faz mapa, de sua navegação — no que se repete, no que num termina um processo e no outro inicia sua própria repetição (1985: 68-69)⁴

De fato, Rosa termina *Grande Sertão: Veredas* com o símbolo ∞ , que também figura o percurso de uma banda de Möbius⁵, o que equivale a dizer que, seguindo-se ininterruptamente o texto, verifica-se um *riverrun*⁶ joyceano, uma retomada do início, um reatar com a primeira palavra, sem direito nem avesso, sem que o processo jamais tenha fim, graças à torção efetuada em seu percurso, o que Magno (*Op. cit.*:1985) chama de *revirão*. É isso que se repete, é isso que liga as obras de Rosa entre si, é isso que une Miguilim a Miguel e que faz do fecho de *Corpo de Baile* apenas o reinício de uma saga.

Pouco depois de sugerir “Dão Lalalão” para receber o Coco, Rosa dá-se conta de seu “equivoco” e retifica: “Re-leio sua carta de 30/X, e vejo o que antes me escapara: que Você sugere [...] tomar o coco para epígrafe de “*A Estória de Lélío e Lina*”. De fato. Como sempre, Você vê bem e melhor. Conçordo. Adoto. Viva Bizzarri, *evviva!*” (C: 83). Sua anuência, porém, chega tarde, pois Bizzarri já tomou iniciativas:

Quanto ao famoso Coco, acho que V. tem todo o direito de xingar-me. Xingue à vontade, e desabafe. Xingou? Bom, então posso falar: na revisão decidi voltar a colocar o Coco como epígrafe geral do livro. E sabe por quê? (Xingue de novo). Para equilibrar um pouco, com a colorida intuição popular, Plotino e Ruysbroeck, que deixados sozinhos, lá na frente, como égua madrinha, ameaçam dar ao leitor desprevenido e palpiteiro (a maioria dos leitores pertence à imensa legião dos palpiteiros, e a quase totalidade dos críticos literários) uma idéia totalmente errada da natureza poética das estórias. Posso, para a edição

⁴A esse respeito, Rosa declara, em entrevista concedida a Günter Lorenz (Gênova, agosto de 1955, *Literatura deve ser Vida*, in *Exposição do Novo Livro Alemão no Brasil*, 1971, p. 306): “Eu gostaria de dizer que o *Grande Sertão* foi, para mim, o término de um desenvolvimento e, ao mesmo tempo, o início de algo que um dia, como eu espero, me conduzirá à meta final” (*apud* Magno, 1985: 69).

⁵“Superfície unilateral de uma borda que pode ser obtida a partir de uma superfície quadrilátera chamada *polígono fundamental*. Esse polígono fundamental tem duas bordas vetorizadas em direções opostas. Para construir a faixa de Möbius, basta suturar essas bordas, orientando-as na mesma direção, isto é, efetuando uma torção”(Dör, 1995: 110).

⁶*riverrun*: Neologismo de James Joyce que abre sua obra *Finnegans Wake*, também de uma circularidade desconcertante (vide tese de doutorado de Lenita R. Esteves, neste mesmo Instituto).

italiana, respeitar a ordem da primeira edição original? É claro que, nesta nova perspectiva, aceito em cheio sua sugestão, quanto à nota explicativa (idem: 84).

O Coco repetiu seu movimento. Deslocou-se em uma direção, foi um pouco mais longe, rodou o livro, e retomou seu lugar inicial. O que o teria provocado? Bizzarri teria sido contaminado pela escrita de Rosa e, através dela, apaixonado-se pelo sertão? O processo da tradução, que demanda leitura minuciosa, teria levado a uma outra compreensão do texto e do lugar que nele ocupa o Coco? Ou Bizzarri teria ocupado o lugar do autor, *a'* teria vindo, nesse momento, ocupar o lugar de *a*? Imagem sobre imagem, Bizzarri é Rosa e, como ele, pensa que Chico Barbós está lá para adiantar o “misteriozinho da vida”, o círculo que se desloca e volta para o momento inicial. Também ocupa o lugar do autor no que concerne à intrusão do leitor (e do tradutor), que pode fazer uma interpretação errada, dada sua condição “desprevenida” e “palpiteira”. Ou seria mesmo, em última instância, a instância da *letra* que persevera, e volta a se repetir no mesmo lugar? Enquanto isso, soberano, o texto ocupa o lugar do grande Outro, mobilizando todos os desejos que gravitam à sua volta.

Rosa responde, de maneira sucinta, mas sem esconder seu contentamento com esse retorno: “... ótimo. (E até que não xingo.) Gostei” (idem: 87). Mas Bizzarri ainda não está satisfeito:

... o Coco (ah, a volubilidade do Bizzarri) na epígrafe geral do livro, com embaixo simplesmente a “rápida explicação” e não a tradução da gostosa nota original. Por escrúpulo, fiz a nota como V. sugere. Fui ler, como abrindo o volume pela primeira vez: Plotino, Ruysbroeck, Coco e nota. Não gostei. Quero dizer: a nota, com seu bom humor e tudo, funcionaria, a meu ver, se o “Coco” fosse, como tinha inicialmente programado, epígrafe da terceira novela, já no corpo da obra, o leitor já conhecendo o Chico, e outras coisas do sertão. Mas lá, no átrio da obra (que ainda é mata virgem para o leitor), precedida por Plotino e Ruysbroeck, me parece que não: me parece que a simples, quase fria, indicação documentária contribua de forma interessante a reforçar o humor do texto do “Coco”, realçando o valor de contraste-analogia com as citações filosóficas. Aqui vai anexo, para que V. possa comparar e escolher, o “Coco” (ligeiramente modificado num verso) com a nota, como eu não gosto. Comparando e decidindo, não esqueça a colocação e a função do “Coco” como epígrafe geral, e com tais vizinhos. Desculpe; velho professor é mesmo bicho chato (idem: 90).

É novamente um embate, na busca da melhor leitura “para os italianos”. Na verdade, uma luta entre autor e tradutor, para ver quem sustenta a melhor forma de fazer o texto chegar ao leitor. Outra forma de dizer “quem lê melhor”, quem escolhe a maneira mais apropriada. E, como numa verdadeira disputa, cada um aferra-se aos seus argumentos. E eles não faltam a Rosa, que resolve esmiuçá-los:

- 1) O que eu acho é que, só com a “rápida explicação”, dá-se uma espécie de ruptura, um “deslocamento” na apresentação, na entrada do livro. Porque a explicação é do tradutor, funcionando à moda ou guisa de uma nota de pé-de-página.
- 2) Assim, pensei uma sugestão conciliatória, em duas modalidades:
 - a) Você põe a “nota traduzida”, e com uma chamada ou estrelinha, conduzindo a uma nota de pé-de-página, que será a “rápida explicação”;
 - b) ou Você põe a “rápida explicação”, mas com a chamada ou estrelinha, e a nota de pé-de-página será a “nota traduzida”.
 - c) Também, podemos voltar à idéia de pôr o COCO epigrafando a 3ª novela (idem: 92-93).

De volta à arena, Rosa tenta uma conciliação que coloque fim à “novela” do Coco. Distanciando-se da posição de Bizzarri, tenta várias alternativas, oferece várias saídas, mesmo achando que a interferência da “rápida explicação” diz respeito somente ao tradutor, promovendo uma ruptura no texto dele, Rosa. Ele resiste, e o sistema de sua obra também. Em termos bastante diretos, o mineiro chama a atenção para o valor “só” de uma nota de pé-de-página, aquele mesmo sítio que Ginette Michaud, como vimos no Capítulo I desta tese, chama de “lugar marcado da angústia do tradutor”, e que indica uma impossibilidade de traduzir, seja por falta de léxico, seja por resistência. E é isso que Bizzarri está fazendo: resistindo... Contudo, Rosa não está fechado às negociações e, como bom diplomata, busca uma saída honrosa para o evento. É assim que propõe alternar de lugar — às claras — com o tradutor, oferecendo-se para ficar, ele mesmo, no lugar (subalterno?) do pé-de-página; ou, ainda, uma alternativa salomônica de voltar a epígrafe para a outra novela (“Dão Lalalão”? “A Estória de Lélío e Lina”?). Contudo, não quer ferir seu outro, e acena com a bandeira branca:

4) Como sua grandeza é feita também muito dessa meticulosidade escrupulosa (de homem de sensibilidade extraordinária, e, não menos, desconfiado, ainda, que um sertanejo do Norte de Minas, dos campos-gerais...) talvez Você passasse a apreciar mais sua tradução se lhe aplicasse alguns “ornatos” gráficos. Por exemplo: pôr CANZONE DI FESTA assim em versais ou versaletes; pôr, alternadamente, as alcunhas em grifo e em normal (entrariam em grifo *Ciccio Strazia-Violino... Ciccio del Nord... Ciccio della Rita*) e idem para as designações de lugar: *...frazione del-l’Alzaia... Valle dell’Alzaia* (idem).

Rosa atém-se à materialidade da letra, tem bem claro o valor visual do texto, além de enfatizar ao extremo as qualidades fônicas daquilo que escreve. De fato, mesmo nas cartas, é pródigo no uso de ênfases gráficas, utilizando todos os recursos de sua surrada máquina de escrever. Mesmo quando escreve à mão, não deixa de usar asteriscos, maiúsculas, grifos, mudança de padrão de letra, etc. Talvez, se Bizzarri “enfeitar” um pouco... Mas, ainda assim, não se fecha às opiniões e decisões. Afinal, quem assegura a leitura “correta”, o autor ou seu tradutor dileto, se mesmo Rosa escreve:

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse “traduzindo”, de algum alto *original*, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das idéias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”. Assim, quando me “re”-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara... (idem: 64).

Essa declaração não deixa de apontar para uma fantasia de Rosa acerca não só da verdade transcendental, mas da possibilidade de alguém ter uma leitura mais “correta” do que a sua; talvez isso se deva também à argúcia que Rosa credita ao italiano, de onde a crença de que este poderia ter visto algo que o mineiro não sabia estar lá. Se há suposição de um sujeito que sabe, há transferência, e esta não deixa de indicar suas incidências e suas marcas no produto final da tradução. O autor idealiza tanto seu “super” tradutor, que já não é mais do indivíduo Bizzarri que se trata, mas de um lugar simbólico, um Tradutor (com T maiúsculo). E relativiza, diplomaticamente:

5) Se bem que, como “estrangeiro”, sem saber direito o italiano, sem ter para tanto olho ou ouvido bem *viventes*, digo que me deliciei com ela [a tradução do Coco]. Adorei a sutileza feliz de “Strazia-Violino” e “Strascina-Cioce”, por exemplo. [...] Valeria, mesmo, mudar-se o instrumento: “Strazia-Corno” ou “Suona-Corno”, por exemplo. (Um provérbio italiano, que acho formidavelmente delicioso é: *Per un contadino, tanto fa suonare un corno, come un violino...*). Também, não sei porque, me agarrei ao cômico de “Ciccio della Signora Rita”. Enfim, porém, Você é quem pode julgar, é claro, por dez mil motivos, óbvios (idem: 93).

É porque Bizzarri é imaginariamente investido dessa potência de *A*, que é capaz de encontrar o erro primordial, e desvelar para ele mesmo, Rosa, aquilo que não compreendera quando da escritura primeira de seu texto. É esse lugar privilegiado, que Rosa lhe atribui, que permite ver, agora, aquilo que originalmente *não estava lá*. É por isso que todos os dez mil motivos de Bizzarri são óbvios, e os melhores. Nesse ínterim, Bizzarri, usando a chance de um portador que levasse os manuscritos para Roma, aproveita para colocar um ponto final na disputa do Coco:

... lá se foram as primeiras 525 laudas, isto é, as primeiras cinco novelas de *Corpo de baile*. A afobação serviu também para resolver o quebra-coco do “Coco”, ameaçando de se tornar verdadeira peteca. Resolvi o caso consoante o seu desejo: que é justo, honesto, legal, etc. tenha toda a prioridade. Teria gostado, imenso, convencer-me de que essa é a solução ideal; e Deus queira mesmo que seja. Mas, honestamente, não consegui, embora não querendo ser “discordioso”. Peço perdão. Mas acabei achando graça na estória: cada um firme na sua opinião, mas carecendo, para total felicidade própria, obter a aprovação do outro. Afinal de contas — magia do sertão ou feitiço do dito coco — cada um queria, como o Ciccio della Signora Rita, o pé e o sapato. O que raramente é possível (idem: 95).

O pé e o sapato: eis aqui apontada uma fantasia de completude por parte de Bizzarri. Talvez a mesma que estende sobre a obra, sobre os sentidos, sobre o que considera fidelidade — ao menos ao autor, dado que reconhece a “justiça” de que este tenha a vontade priorizada. Contudo, é preciso obter aprovação do outro porque cada um é o reflexo do outro, um figura o outro: os papéis misturam-se, e a total felicidade só é obtida se as impressões forem as mesmas em ambos os lados da linha *aa'*. É preciso que os espelhos

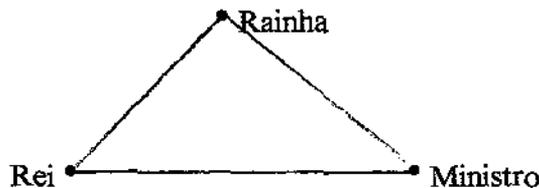
reflitam entre si a mesma imagem “fiel”, que é sempre buscada, embora isso possa conduzir a uma infinitização, que só será estancada quando uma das opiniões prevalecer, o que configura o papel dominante. Mas parece que o humor é realmente a chave que aparentemente põe fim ao episódio, ou que pelo menos vela o conflito, pois Rosa responde: “Ri, bem, do COCO, do Chico e de nós dois”; e, sem abrir mão de mais uma intervenção, acrescenta: “Espero que Você tenha mandado as duas *notas*, uma em pé-de-página. Foi? Assim, ambos teremos sido atendidos. Alegria e harmonia” (idem: 96).

O Coco deslocou-se sobre o círculo, ocupou diferentes paragens, perfez seu trajeto e retomou o único que efetivamente lhe cabia: o ponto inicial. Trata-se aqui, como na Carta Roubada, tal como é vista por Lacan (1998), não só de uma questão dos lugares que são ocupados, e por quem; mas, sobretudo, pelo que são determinados. Como indica Mireille Andres (1996), neste tempo do pensamento de Lacan, a letra é associada ao significante, ou melhor, «a letra é investida como significante que condiciona o deslocamento dos sujeitos, ressaltando-se que “para cada um, a letra é seu inconsciente, isto é, em cada momento do circuito simbólico cada um se torna um outro homem” (*O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, Seminário 2)». Nesse seminário, segundo a autora, “é o espaço que faz da letra um significante, na medida em que é o significante que permite a circulação da letra; é o elemento espaço que trama uma letra [...]; no fundo, é para se tornar significante que a letra foi velada (que a carta foi roubada)” [*qui la lettre a été volée*].

Edgar Allan Poe (1978) escreve o conto que leva esse nome⁷ (em inglês, *Purloined Letter*), onde uma carta é subtraída à pessoa a quem é endereçada — sendo substituída por uma outra, à guisa de simulacro — e começa a circular. Este simulacro é visto por Lacan como “um *resto* que analista algum há de desprezar, preparado como está para reter tudo o

⁷Em inglês, “The purloined Letter”, que Baudelaire traduz para o francês como “La lettre volée”. Note-se que nesta língua a palavra *lettre* tem dois sentidos, o de *carta* (de correspondência) e o de *letra*. Também *volée* tem mais de uma acepção, aplicando-se tanto a “roubada”, quanto a “voada”, ou “aquela que voou”. Todavia, não se deve perder de vista que *To purloin*, como indica Lacan (Escritos: 32-33), é uma palavra anglo-francesa (do prefixo inglês *pur-*, reencontrável em *purpose*, propósito, em *purchase*, provimento, e em *purport*, importância; e do antigo vocábulo francês *loing*, *loigner*, *longé*). No primeiro, Lacan distingue o elemento latino *pro*, “por supor um detrás antes do qual ele se aplica”; no segundo, destaca o sentido “ao longo de”, de onde conclui tratar-se de “pôr de lado”, numa analogia com *mettre à gauche* [“reservar disfarçadamente” ou “dissimular”]. Lacan usa essas polissemias com rara maestria para mostrar que a carta/letra *purloined* é desviada, tem seu trajeto alongado, mas sempre chega ao seu destino, e isto porque a carta (*lettre*, letra), que ele lerá como sendo o significante tal como se inscreve no inconsciente, determina a história do sujeito e sua relação (ou o fracasso dela) com o outro.

que é da alçada do significante” (Escritos: 14). Nos aposentos da Rainha, encontram-se a própria, o Rei e o Ministro. Este nota que há uma carta sobre a mesa — munida de um sinete sobre o lacre vermelho, com caligrafia decididamente masculina, e que é prontamente reconhecida pelo Ministro — e, pela aflição da Rainha, percebe que pode ser comprometedor; aproveitando-se da presença do Rei, que nada vê, mas que inibe qualquer reação por parte da mulher, o Ministro apossa-se da carta, substitui-a por uma outra que trouxera consigo, e sai. A partir daí, ele teria um suposto domínio sobre a situação e sobre a própria Rainha, o que equivale dizer sobre o Estado. Este é o primeiro triângulo que se desenha: a Rainha, que num primeiro momento tem a posse da carta; o Rei, que não enxerga, e o Ministro, que tudo vê.



A Polícia é secretamente convocada a recuperar a carta; são feitas várias incursões na residência do Ministro, os cantos são vasculhados, mas nada é encontrado, por que na realidade os policiais não sabem o que procuram. Além de atribuírem intenções ao ladrão (tamanho preciosidade deve necessariamente estar muito bem escondida), só sabem identificar uma determinada carta. Então Dupin, um detetive particular, é convidado pelo Chefe da Polícia a tentar a empreitada da recuperação; ele dirige-se à casa do Ministro, buscando evitar os “princípios invariáveis da ação policial” (Poe, *op. cit.*: 226). Uma vez na sala, munido de óculos escuros que lhe permitam tudo vasculhar sem ser observado, detecta num porta-cartas sobre o consolo [*jambages*⁸] da lareira (Poe, *op. cit.*, 229) uma carta de aspecto antigo, com o envelope sujo, sobrescrita com uma caligrafia feminina, endereçada ao Ministro e, surpreendentemente, portando um sinete preto que caracterizaria ele próprio. Imediatamente suspeita ter encontrado o que buscava, mas precisa armar uma cilada para que possa recuperá-la sem levantar a ira do Ministro. Volta a visitá-lo, numa segunda vez e,

⁸De *jambes*, pernas. Cada um dos montantes verticais de uma abertura de lareira, de janela ou de porta (batentes). Pilar, reforço vertical de pedra ou alvenaria. (Petit Robert).

com o conluio da Polícia, encena uma algazarra na rua da casa do Ministro. Enquanto este fica entretido com o barulho da rua, Dupin refaz a cena, substituindo a carta por outra idêntica — também da ordem do simulacro — que trouxera escondida e que, por sinal, contém uma mensagem que certamente aborrecerá o Ministro, caso algum dia ele se resolva a ler a “carta da Rainha”. Vemos aí que a cena primitiva conhece sua repetição, no acontecimento de um segundo triângulo provocado pelo deslocamento da carta: o Ministro, que tinha a posse da missiva; a Polícia, que garantiria a atuação do detetive, mas que nada enxerga, e Dupin, que vê tudo.



Agora é ele que detém a posse da carta, e para que o ciclo não se repita ainda uma vez, Dupin entrega a correspondência ao Chefe da Polícia, mediante uma polpuda recompensa propiciada pela Rainha, que volta a possuir a carta. Esta ocupou todas as posições, e voltou ao seu ponto de origem. Temos então a posição de cada vértice do triângulo determinada pela posse (e não pelo uso) da carta, o que lhes dá uma mobilidade contínua. Lacan indica que a carta mantém, com o lugar, *relações singulares*, “pois são exatamente essas que o significante mantém com o lugar” (Escritos: 26). Essa materialidade do significante é singular em muitos pontos, e um deles é o de *não suportar ser partida*, “pois o significante é unidade por ser único, não sendo, por natureza, senão símbolo de uma ausência” (idem: 27). Por isso a carta, transmutada em uma outra que não corresponde à descrição que dela se tinha, dobrada de outra forma, com a aparência externa suja, guarneçada do sinete do Ministro sobre lacre preto (dele para si próprio?) e de caligrafia feminina, colocada onde jamais se esperaria encontrar escondida uma correspondência cuja posse deteria tanto poder, isto é, exatamente em um porta-cartas, bem à vista, no consolo [*jambages*] da lareira, à vista de quem se der ao trabalho de olhar, o que leva Lacan a afirmar: “o que está escondido nunca é outra coisa senão aquilo que falta em seu lugar”

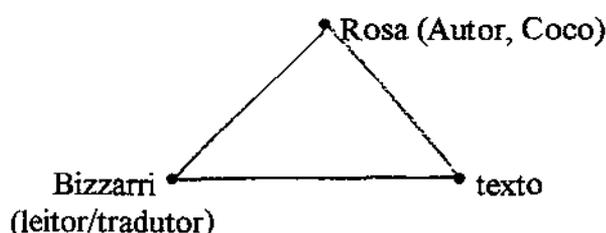
(idem: 28), da mesma forma que um livro em uma biblioteca que, se tirado de seu lugar, estará por definição escondido, ou seja, não encontrável onde se espera. Localizando-se lá ou sobre a mesa, a carta estaria de toda forma escondida. ‘É que só se pode dizer que algo falta em seu lugar, ao pé da letra, daquilo que pode mudar de lugar, isto é, do simbólico’ (idem, *ibidem*).

A carta [*lettre*] é então o verdadeiro assunto [*sujet*] do conto: é por poder sofrer um desvio que tem um trajeto que lhe é próprio, e aí está sua singularidade. Ela teve seu trajeto alongado (*purloined, prolongé*), mas retornou ao lugar que lhe tinha sido inicialmente destinado. Por ter esse trajeto próprio, mostra aí sua incidência de significante, pois este se sustenta num deslocamento: seu funcionamento tem a alternância como princípio, o que exige que ele deixe seu lugar, mesmo que um movimento circular o faça retornar aí mesmo. A carta encontra-se investida da função de significante — os personagens não conhecem seu conteúdo — e a mensagem, que ela contém, da função de significado. Cada um deles se vê enganado pelo jogo das substituições sucessivas que a circulação da carta convoca, o que mostra o poder que o significante tem de mobilizar o sujeito. Esse significante único transita diante do mutismo e da cegueira que marca os personagens (o Rei, enganado, que nada viu; a Rainha que viu e nada disse; o Ministro que não viu a substituição efetuada por Dupin, e portanto nada disse). Por outro lado, a carta, que durante seu percurso é várias vezes trocada por diversos simulacros com caráter de substitutos, aponta para a dimensão da linguagem e seus mecanismos de substituições significantes, além de marcar a posição de cada sujeito (determinado em suas ações pela relação que mantém com a carta), sugerindo que cada um deles é movido, à sua revelia, pelos significantes da linguagem em relação com o inconsciente. Estão, portanto, colocados os fundamentos da lógica do significante proposta por Lacan.

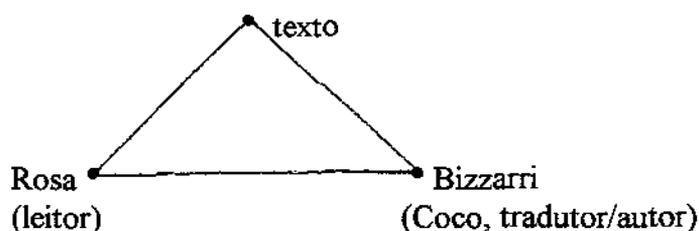
O que está sendo aqui encenado por esse autor é o automatismo de repetição ou, em outras palavras, a relação da cadeia significante com o objeto, a insistência em reencontrar o objeto perdido (vide Capítulo II). Lacan mostra que os lugares que o sujeito pode ocupar são determinados por uma cadeia significante. Em outras palavras, o significante é o único suporte possível do que vem a ser originalmente, para o sujeito falante, a experiência da repetição. O sujeito é visto como efeito da produção da articulação entre dois significantes,

S1/S2, onde um objeto se perde para sempre e tem o estatuto de um resto. Em busca desse objeto, o sujeito sofre a compulsão à repetição que é, portanto, a insistência da cadeia significativa. Vale persistir na idéia de que a repetição pede o novo, e que repetir não é reencontrar a *mesma* coisa, mas sim algo *diferido*, que obture o lugar da falta.

Também o Coco faz seu movimento e sua lei. Numa analogia com a carta vemos, numa primeira cena, Rosa de posse do Coco, na medida em que é o autor do livro, no extremo de um dos vértices de um triângulo. Bizzarri, em outro deles, desempenhando a função de tradutor, não enxerga a importância do lugar que o Coco ocupa e não ouve os argumentos de Rosa, não aceita que fique em companhia de Plotino e Ruysbroeck. No último vértice está o texto, que promove um movimento mediante o qual o Coco não encontrará outro lugar onde fixar-se. Com uma certa anuência do autor, o Coco sai de seu lugar inicial, e seu deslocamento provoca a repetição:



Na segunda cena, o Coco é levado por Bizzarri — que tem aqui a função de autor, dado que vai recriar o texto — e encontra-se deslocado, nas duas acepções do termo: está em outro lugar, e não se encaixa, não pertence a esse outro local; sob ele, também o italiano não encontra conforto nesse novo espaço. Rosa é aquele que não tem mais a posse, ocupa agora a função de leitor e sugere outra tentativa; o texto é aquele que não recebe o Coco harmoniosamente em nenhum outro lugar: sucessivamente, faz com que vários deles sejam ocupados e depois abandonados.



O Coco faz toda a roda, para depois retomar seu lugar inicial. Pode-se supor mesmo uma armadilha de Rosa — ou da própria arquitetura do texto —, que de antemão saberia sobre a circularidade do trajeto e sobre a pertinência do lugar do Coco. O que foi feito “em seu lugar”, o que entrou no jogo da substituição do Coco e da indicação de sua localização (tanto no que se refere à Sirga, quanto ao lugar na epígrafe) enganou Rosa e Bizzarri: este achando que sabia a melhor composição de “companhia” para o leitor europeu, aquele achando que poderia conceder acordo a essa nova composição do texto; além disso, cada um à sua maneira ignora o significado dessa localização, e não se dá conta da mobilização que cada nova tentativa convoca em si. O Coco circula, portanto, entre o mutismo — ainda que temporário — de Rosa e a cegueira de Bizzarri, que não vê a importância que Rosa dá à composição da epígrafe, e nem a pertinência única do Coco.

A carta volta às mãos da Rainha, e o Coco volta à epígrafe do livro. Já a posição de cada sujeito, nessa empreitada, depende da posição em relação ao Coco. O mesmo movimento rotatório é percebido na estruturação do *Corpo de Baile*: este começa com o conto “Campo Geral” que configura, segundo Rosa, uma vista panorâmica da obra. Nele é contada a história de Miguilim, garoto míope criado no Mutum, nos confins do sertão, que percebe o universo “borradamente” através de sua disfunção óptica. Um dia, ganha um par de óculos que lhe permitem ver corretamente as coisas e o mundo; junto deles, Miguilim ganha também a liberdade, pois o doutor que diagnosticou seu mal leva-o para morar na cidade, e este é o fim do conto. Outros contos se sucedem, tendo como *leit motif* o sertão, além de um inexplicável fio condutor que amarra todas as histórias, dando razão ao comentarista italiano que descreve o livro “como uma sinfonia em sete partes”. Uma sinfonia é uma composição musical bastante ampla e com vários movimentos (*allegro*, *andante*, *adagio* ou *largo*; *memuet* e *finale*), construída sobre o plano da sonata⁹ e executada por um número importante de instrumentistas. Dito de outra forma, é um concerto, um conjunto de coisas que concorrem para um efeito, um *corpo de baile*. Assim, os contos do livro — cada

⁹Esta palavra vem designando diferentes composições ao longo do tempo. A partir do século XVII, peça instrumental monotemática, de construção ternária e que consta de três movimentos, alternadamente rápidos e lentos, designados pelos respectivos andamentos (*alegro*, *adagio*, *presto*). Modernamente, a estrutura

qual tocando seu instrumento, exercendo sua peculiaridade — perfazem os movimentos da sinfonia, e formam uma unidade. O último conto, “Buriti”, é testemunha de um tal Miguel, homem feito, que retorna de alhures para o sertão. Com a incidência de fatos lembrados pelo personagem, conclui-se que ele é o Miguilim da abertura, e o fecho do livro coincide com seu próprio início, repetindo então a circularidade. Mais uma vez, o movimento feito pelo Coco; mais uma vez, a estratégia de Rosa.

O lugar definitivo do Coco de Chico Barbós, contudo, não foi o único momento “de descordo” — em todas as vertentes de sentido que se possa atribuir a essa palavra — acontecido durante a tradução. O grande tropeço ainda estaria por acontecer, e é bastante esclarecedor, tanto da escrita peculiar de Rosa, quanto dos percalços da tradução, não esquecendo também dos laços que sustentavam a relação entre o mineiro e Bizzarri.

O grande tropeço

Em 30 de novembro de 1963, um Bizzarri desolado dirige-se humildemente a Rosa:

Tinha de acontecer. E aconteceu, mesmo. Já estava galopando no “Buriti”, animadíssimo e prestes a cantar, com o tio Ariosto, “Or, se mi mostra la mia carta el vero, non è lontano a discoprirsi il porto”, quando, de repente, esbarrei, empaquei. Foi na página 694. Passei um dia de profundo descordo, inerte. Voltei à carga, no dia seguinte, esperando restabelecer a sintonia. Nada feito. Para não parar definitivamente, o único jeito foi deixar de lado a diaba da página; o que fiz, retomando meu caminho na 695; e pedir socorro, para pegar a morma [...] (C: 62).

Até então, Bizzarri havia “cavalgado” o texto, o que significa ter domado, controlado suas investidas e direções. Para ser mais precisa, o fato de se declarar galopando sobre ele revela a velocidade e a liberdade com que o texto brasileiro corria em sua leitura, sem encontrar

clássica é transformada pela adoção da estrutura linear e da politonalidade, pelo emprego de quartos-de-tom, etc.

obstáculos¹⁰, transformando-se, sob sua pena, num correlato italiano. Apesar de algumas rebeldias de sua montaria, o italiano estava no comando, detinha a força dos freios. De repente, vê-se às voltas com a total imobilidade, está amarrado, cerceado por algo que foge de sua vontade até aí soberana. Agora é o texto que mostra sua veleidade, e esta é de fazer empacar. Sobre a sela, Bizzarri também empaca: “inerte” é a definição de seu estado, e ele não é natural, mas deve-se à “diaba” da página que, não ingenuamente, encontra-se diagnosticada em uma estreita proximidade com a morma, que vem a seguir. Essa contigüidade não é cândida, e aponta para uma construção do que pode vir a ser essa morma, como veremos a seguir.

De toda forma, é a primeira vez que Bizzarri não consegue construir um sentido, não consegue efetuar inferências a partir de uma situação delimitada, não tem perguntas a fazer sobre uma dada palavra ou frase: é o trecho inteiro, uma página toda, que não consegue ler, não consegue elucidar, não consegue fazer suposições, não encontra nada no dicionário, o trecho é ilegível, há coisas demais nas entrelinhas (ou então não há nada, e isto é indecível). Há um mal-estar indizível no contacto com esses significantes, uma incapacidade de interpretação, semelhantes àqueles provocados pelo *Finnegans Wake*, de Joyce. Daí procede a comparação entre este autor e Guimarães Rosa, quanto à escrita tortuosa e incomum, embora recheada de genialidade criativa. O italiano sabe que não adianta fazer meias perguntas, e resolve “transcrever o trecho que derrotou todos os meus brios de tradutor” (*idem*). Isso não impede que tenha uma certa intuição sobre o que se passa na inexpugnável página, embora esse sentimento só lhe gere angústia:

Aquele trecho, para mim, é uma espécie de sinfonia da noite no mato (com todas as espontâneas implicações de simbolismo emotivo que noite e selva acarretam, e a dimensão única fornecida pela peculiar estrutura narrativa — a pessoa do Chefe Zequiel). Mas crasso é meu ouvido de homem da cidade. Você pode ajudar-me a captar a sinfonia inteirinha, para que eu possa, em parte, transmiti-la aos degenerados descendentes do pai Dante? (*idem*)

¹⁰ Pois, na realidade, o conflito sobre o Coko foi uma questão *de lugar*, e não *de como traduzir*, o que não deixa de ter implicações para a tradução.

A “pessoa do Chefe Zequiel” em questão pertence ao conto “Buriti”, que fecha o livro ou, a partir da terceira edição, fecha o terceiro volume que compõe *Corpo de Baile* e intitula-se *Noites do Sertão*. Ao contrário dos outros contos, em que enfoca sobretudo a paisagem e o meio ambiente, Rosa desloca-se aqui para as personagens; elas movimentam-se em um cenário de sensualidade e paixão, onde a grande força se vê concentrada em mãos femininas, mesmo que disfarçadas à sombra de poderosos homens. Esse aparente controle masculino não basta para escamotear o controle que, em última instância, é delas. Nelas repousa a possibilidade da tranquilidade dos homens: esse poder vai desde a sedução erótica até a intelectual, passando pela energia interna e indo até mesmo ao ocultismo, às forças da natureza ou, em outros termos, à bruxaria.

É assim que se polarizam as energias em torno das três principais figuras femininas de “Buriti”: dona Lalinha, linda e inteligente mulher da cidade (e mesmo assim abandonada pelo marido), nora do coronel Liodoro, verdadeiro senhor feudal em suas terras. Este tem duas filhas: a mais nova, Maria da Glória, como o nome indica, é uma explosão de beleza alegre e radiante, fruto no ponto certo para ser colhido, aberta ao amor e à fantasia. A mais velha é sua antítese — feia, anônima, desgraciosa, apagada, sem expectativas nesta terra, dedica-se a uma religiosidade ferrenha, que faz dela uma espécie de “salvo-conduto” para os aflitos deste mundo; todos os que necessitam de uma oração vêm até ela, pois sua bondade extrema faz pensar em uma comunicação mais direta com os céus. Até seu nome é feio: Maria Behú. O rosário parece fazer parte integrante de seu corpo, e seus lábios passam o dia a moverem-se suavemente, numa prece contínua e sem fim, num “biz-biz” perene, como diz Rosa. É ela quem cuida do Chefe Zequiel, personagem atormentado, agregado da fazenda “por pena” do coronel. Chefe Zequiel não dorme: tem medo que a morte — ou algo similar, da ordem do mal, do demoníaco, a que genericamente dá o nome de morma — venha buscá-lo. Em sua concepção, a morma só atuaria durante a noite, na ausência de luz, chegando sorrateira para pegá-lo desprevenido. Então, passa as noites acordado, com a lamparina acesa, tremulante, criando sombras fantasmagóricas pelas paredes do cômodo que ocupa, e que não faz parte do corpo da casa.

As três mulheres estão em contínuo contacto e são sempre acompanhadas pelo Chefe que, embora tema “a Behú”, preocupa-se com a segurança das moças que saem a cavalo

pelos campos. Surpreendentemente, na noite em que Maria Behú morre, o pânico do Chefe deixa de existir, insinuando a suspeita de estranhos poderes para a primogênita do coronel. Até essa data, porém, os dias do Chefe são parcialmente preenchidos com leves cochilos, que amenizem sua fadiga, e as noites são debatidas em seu quartinho. É o espaço onde se desenrola seu medo, onde se atormenta infinitamente, noite após noite, desde que o sol se põe, até que a redenção ressurgja com sua luz. O Chefe previne-se, alongando o ouvido para tudo o que se passa na fazenda: é assim que pensa surpreender a morma chegando e que dela poderá escapar. Isso faz com que uma notável paisagem delineie-se para ele, configurando uma verdadeira tradução intersemiótica: ele “vê”, com os ouvidos, as cenas que ocorrem do lado de fora. É a essa “sinfonia da noite no mato” que se refere Bizzarri, e não podemos censurá-lo por isso:

O “delírio” do Chefe Zequiel

... O úù, o ùú, enchemenche, aventesmas... O vento úa, morrentemente, avuve, é uma oada — ele igreja as árvores. A noite é cheia de imundícies. A coruja desfecha os olhos. Agadanha com possanca. E òe e rõe, ucru, de ío a úo, virgeminha, tiritim: eh, bicho não tem gibeira... Avougo. Ou oãoão, e psiuzinho. Assim: tisque, tisque... Ponta de luar, pecador. O urutau, em veludo. I-éé... I-éé... Ieu... Treita do crespó de outro bicho, de unhar e roer, no escalavro. No tris-e-triz, a mingúavel... É uma pessoa aleijada, que estão fazendo. Dou medida de três tantos! Só o sururo... Chuagem, o cru, a renho... Forma bichos que não existem. De usos — as criaturas estão fazendo corujas. Dessoro d’água, caras mortas. Quereréu... Ompõe omponho... No que que é, bichos de todos os malignos formatos. O uivo de lobo: mais triste, mais uivoso. Avoagem, só eu que sei dos cupins roendo. Para outros, a noite é viajável. Que não tenho pai nem mãe, meus menos... É a morma, mingau-de-coisa, com fogo-frio de idéia. Dela, esta noite, ouvi só dois suspiros, o chuchusmo. Mortemente, Malmodo me quer, me vem, psipassa... Quer é terra de cemitério. Um som surdoso, Izicre, o iziquizinho, besouro, que sobe do cano dum buraco. Divulgo de bichos que vão ferrar o dente no canavial. Uê, uai, a árvore sabe de cor suas folhas secas todas. O monjolo bate todos os pecados... — **Raspa, raspa, raspador...** Porco-do-mato, catete. Porco-do-mato morre de doença. Tamanduá também morre de doença. Lobo. Tem horas que até o medo da gente por si cansa, cavável. Uixe, ixinxé, esses são os que estão aprendendo o correr d’água do rego (*Noites do Sertão*, pp. 149-150).

Convenhamos, um verdadeiro remoinho, um sentimento de vertigem, um escoamento de sentidos que não se consegue estancar, um desatar das amarras com as leis da lógica. Não há ponto de basta¹¹. A narrativa de Rosa, embora sendo linear, com aparente gramaticalidade, deixa transparecer esse efeito de vertigem. Mas mesmo que o sentido seja caótico, isso comunica. Se acreditamos que esta não é uma fala delirante, como é entendida no senso comum¹², e que Rosa quis, apesar de tudo, oferecer um sentido a esse segmento de seu livro, apontar para a ebulição da cabeça do Chefe, mostrar o turbilhonamento de suas apreensões (tanto no sentido de *temor*, quanto no de *apreender*), uma tradução intersemiótica, isto é, um quadro pintado mostrando *o ruído da noite em forma de sinfonia* (o que não é evidente, no livro, mas sim uma possível construção do tradutor), temos que proceder a algumas considerações. Em primeiro lugar, por mais caótica que aparentemente seja a situação, não estamos fora da linguagem. Todos esses sons pertencem às possibilidades de nossa língua. Em seguida, há esse paralelo a traçar com Joyce, sempre apontado pelos críticos. Podemos fazer, em relação ao trecho problemático da fala do Chefe Zequiel, uma extensão do comentário lançado por Lacan a propósito de seus *Escritos* no Posfácio do Seminário XI (comparando-se a Joyce): «esse livro se compra, mas “para não ler”, [...pois] um escrito, dizendo outra coisa, “é feito para não ler”» (Cf. H. Campos 1995:186). Essa declaração não releva de ilegibilidade, mas, como explica algumas linhas adiante, “ao fim e ao cabo, o escrito como impasse-a-ler (*pas-à-lire*¹³), é Joyce quem o introduz, eu faria melhor dizendo: o intraduz, pois, no fazer com a palavra trato de tráfico [...] para além das línguas, ele não se traduz senão a penas de ser portodaparte igualmente

¹¹ Na cadeia significante, o sentido só se fecha retroativamente, e a esta pontuação Lacan dá o nome de *point de capiton*, ponto de basta. O ponto de basta é o momento pelo qual, na cadeia, um significante se ata ao significado para produzir uma significação. Essa é a única operação que detém o deslizamento da significação, fazendo com que os dois planos se unam pontualmente (vide Cap. II).

¹² Como sendo sem sentido, sem nexos, despida de qualquer significação, enquanto que, para Freud, “o que tomamos por uma produção mórbida, a formação do delírio, na realidade é uma tentativa de cura, uma reconstrução”. (Freud, *apud* Kaufmann, 1996: 39). Por sua vez, Leclair (1958) figura a relação delirante paranóica como “estabelecendo-se entre dois ‘eus’, entre dois imaginários, e fadada então a todos os excessos de todas as contradições flagrantes inerentes a essa ordem imaginária, patologicamente separada de seu correlato necessário a uma sábia apreensão da realidade, ou seja, a ordem simbólica” (*apud* Dor, 1995, vol. 2 ; 23).

¹³ Homófono de *un pas à lire*, “um passo a ler” ou ainda “(a) um passo de ler”, “quase lendo”. Também pode ser tomada na acepção de negação (*pas*, “não”).

parco-a-ler” (*idem*). O neologismo “intraduz” indica algumas possibilidades de leitura (com base no Aurélio):

- 1) *intraduz* → O prefixo *intra* remete a “posição anterior”, o que pode aqui sugerir que “ainda não foi traduzido”, “está em um estágio anterior à tradução”;
- 2) *intraduz* → Tanto pode ter o sentido de *em*, de “movimento para dentro”, o que levaria a “estar sendo traduzido”, “ainda não estar pronto”, ou mesmo “só ser possível no interior de algo ou de alguém”, não podendo ser dito/lido ou ter atuação no exterior, quanto dizer respeito ao prefixo latino *in*, “negação”, “privação”, de onde novamente uma “não tradução”.

Embora as vertentes do neologismo sejam várias, todas as acepções levam à idéia de Lacan de “feito para não ler” ou, no limite, “parco a ler”. Ou então, referidas ao autor que nos ocupa (por analogia com Joyce), trazem à cena as pretensões de choque que Rosa quer sempre imprimir ao leitor, o exercício do estranhamento criador, pois ao fazer inferências esse leitor é também obrigado a criar, sob pena de incompreensão, desalento e talvez abandono do texto. Por isso, presume-se que o leitor de Rosa não é um qualquer, dado que se espera que ele persista na construção de um sentido possível, e isto não é pedir pouco. É desse *pas-à-lire*, ou ao menos *peu-à-lire* que deve partir o tradutor, para do não-senso ou do pouco-senso retirar material com o qual recriar o texto em italiano. Ora, fazer esse trajeto é característica do chiste, é criar sentido ou, nas palavras do mineiro, é dar vida ao texto. Pois Rosa intraduz de algum alto astral, sobreimpõe palavras, cria sem limites, e ao invés de seguir trilhas amenas faz irromper, de dentro do texto, a lava de seu engendramento. Está em franca atuação d’alíngua, como fazem os poetas; recupera todo o prazer infantil de criar palavras, brinca com sons, promove ecos entre eles, por puro deleite criativo. Sua meta é nada facilitar ao leitor, como já visto no Capítulo III, e que pode ser corroborada por uma carta à sua tradutora para o inglês, Harriet de Onís, de 4 de março de 1965:

... o mais importante, sempre, é fugirmos das formas estáticas, cediças, inertes, estereotipadas, lugares-comuns, etc. Meus livros são feitos, ou querem ser pelo menos, à base de uma dinâmica ousada, que, se não for atendida, o resultado será pobre e ineficaz. Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos

hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado — mas a força elementar, selvagem. Não a clareza — mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. E é nos detalhes, aparentemente sem importância, que estes efeitos se obtêm. A maneira-de-dizer tem de funcionar, a mais, por si. O ritmo, a rima, as aliterações ou assonâncias, a música subjacente ao sentido — valem para maior expressividade.

Daí sua concepção da tradução, que pelos mesmos motivos não podia jurar fidelidade “ao texto original”, como quer o senso comum, mas devia soltar-se do texto, liberar-se, ousar, a fim de repetir na outra língua o mesmo mecanismo de criação que experimentava na sua própria. Ao pedir a Bizzarri que “vôe por cima do texto”, que deixe a lava criativa pessoal irromper através do texto, Rosa faz uma demanda d’alíngua n’alíngua do outro. Como tem Bizzarri em altíssima conta, incita-o a repetir sua forma de escrever. É realmente de uma relação especular que se trata: Rosa se vê, se lê, se diz em Bizzarri: “Quem quiser realmente ler e entender G. Rosa, terá de ir às edições italianas” (C: 20). O que importa, aparentemente, é que o italiano “entenda-o”, para que possa repeti-lo. Não dá para o mineiro *se* dizer. É preciso a intermediação do Outro para que ele, Rosa, possa ser dito. O que conta, segundo suas indicações, é que o mecanismo da construção fique disponível para esse seu leitor dileto, para quem nada deve permanecer obscuro, para o qual todas as portas devem permanecer abertas. “Você não é apenas um tradutor. Somos sócios, isto sim, e a invenção e criação devem ser constantes” (*idem*: 30).

A demanda dirigida pelo tradutor significa que Bizzarri também põe Rosa no lugar de A, como aquele que detém as respostas (ou, ao menos, aquelas que dizem respeito “a sinfonia”). Deste modo configura-se uma relação transferencial mútua em que ora um (Autor), ora outro (Tradutor) ocupa, para o parceiro, este lugar. Apesar de achar uma empreitada perigosa, Rosa aceita ocupá-lo, mesmo não estando à vontade. Em outras palavras, cede ao apelo de Bizzarri, resigna-se a encontrar explicações *a posteriori* para tão famigerado trecho. Para tanto, coloca-se no lugar daquele que deve efetuar uma construção de sentidos “comunicável” e faz uma tradução intralingüal.

A tradução intralingual de Rosa

úù, o ùú, ENCHEMENCHE, aventesmas... úù, úù: onomatopéias.

enchemenche: (enche-m(e)-enche? enche-m(exe)?) é algo que o Chefe quer mas não consegue traduzir dos hiper-rumores da Noite.

Aventesmas: (avantesmas) fantasmas. Tentativa de tradução para a linguagem lógico-reflexiva: — Esses (sons de) húùh-úhhú, de imenso mexer-se-e-encher-se-me... são ossos-sons, de extintos fantasmas... Perdoe-me, carreguei na mão. Mas é que é perigoso tentar sondar essas anfractuosidades infralógicas, hipersensoriais, elas contagiam-nos, e “estou com a cachorra”, a invenção é um demônio sempre presente...) (p. 68).

O prazer do mineiro não exclui uma certa inquietação sobre aonde o levam as palavras. É bom só tirar deleite do ato de criar, e não se perguntar o que isto significa, se levado aos seus limites. A mesma inquietação, talvez, que assolou o Saussure dos anagramas... Teria a língua alguma vontade própria? A língua *se* falaria? Mas para o italiano não há tréguas, pois ele *precisa* de um texto similar em sua língua; nesse momento, Bizzarri figura o lugar do Chefe, pois também quer, mas não consegue traduzir, nem dos hiper-rumores da noite, nem dos significantes de Rosa. Diga-se de passagem, nem Rosa consegue fazê-lo, pois classifica de “tentativa de tradução” de uma linguagem para outra, e isso de uma forma tão premente, que faz analogia da *criação* com o *demônio* (seria a Morma?), entidade sempre presente em sua obra.

“O vento úa, morrentemente, avuve, é uma oada — ele igreja às árvores.”

úa: onomatopéia.

Avuve: onomatopéia (do vento)

oada: onomatopéia de (panc)ada, (z)oada; pode provir também de *ôa!* (= a voz com que o carreiro manda parar os bois do carro-de-bois).

Igreja: Para o Chefe, o que dá mais idéia de respeito sério e pânico, de suspensão cósmica, coitado; de misterioso silêncio e grave ambiente (Cf. *Sacer* = na sua ambigüidade ou ambivalência de ao mesmo tempo “*venerável*” e “*execrável*”) é uma igreja. Daí, o verbo “*igrejar*”.

Trad.: O ventoventovento hhh-úiva, feito para morrer morrendo, venta-vôa-úiva, e — de só o fim-de-pancada, pára, então dentro do silêncio as árvores todas estão dentro da igreja...

“A noite é cheia de imundícies”. (Literal. Sem problema).

“A coruja desfecha os olhos”. (Idem. Apenas, notar a superposição semântica: DESFECHAR = abrir. DESFECHAR = vibrar; descarregar (arma de fogo) exprimir com violência. (*Adoro isto*. No só e simples abrir de olhos, a coruja já está atacando!).

“Agadanha com possança”: Agarra (a coruja) com todo o poder.

Guimarães Rosa propõe literalmente uma *tradução*, de sua (a)língua em sua (a)língua, como em um excesso daquilo que já é excesso, pois sua tradução passa sensações, está na língua, mas nem por isso é suficientemente clara, nem por isso “se lê”. Passado para o italiano, “a penas”, o texto será “portodaparte igualmente parco-a-ler”. Vale notar que no último verbete da “intradução”, o autor escreve “possança” (poder + segurança?), com c, cedilha, enquanto que o livro traz “possanca” (poder + anca?). E ele prossegue:

“E ãe e rõe, ucrú, de ío a úo, virge-minha, tiritim: eh bicho não tem gibeira...”

ãe = (onom.) se refere às unhas e bico da coruja.

rõe = (onomatopéia: 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 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, se identificando com ele, com a coruja, e deliciando-se com a presteza da cena.

eh, bicho não tem (al)gibeira = a coruja comeu tudo, não dispõe de bolsos para neles guardar comida para mais tarde...

Como poderia alguém, excetuando seu criador, “ler” tudo isso no texto? Em que momento de febril criatividade poderia o autor fazer a suposição de que um leitor seria suficientemente “sacudido” de sua letargia habitual por esses sons, para neles descobrir tantos desdobramentos? E quem garante que, no momento da escritura, era disso mesmo que Rosa pretendia impregnar os significantes? É possível tal acontecimento? Que analogias

passaram pela sua cabeça, para que tamanha tela fosse pintada com tintas tão surpreendentes? Mas elas ainda não estão completas, pois a “tradução” do mineiro continua:

“**Avougo**” = Outra onomatopéia, esquisita, do Chefe. Quase tudo o que ele pensa ou diz, “*non è un discorso, ma uno sfogo subitaneo*”... (Terá a ver com *ave*, com *agouro*, com *regougo*?)

“**Ou oãooão, e psiuzinho.**” (Onomatopéias: de eco; de chamar alguém, assoviadinamente.)

“**Assim: tisque, tisque...**” (Onom.)

“**Ponta de luar, pecador.**” (Literal. Mas “Pecador” se refere a ele, Chefe, e aos demais viventes, que avistam a lua crescente em começo.)

“**O urutau, em veludo.**” O urutau (*ave: mãe-da-lua*, dos Caprimulgídeos. *Nyctibius grandis*), em veludo (porque voa macio, como a coruja, sem nenhum rumor).

“**Í-ééé... I-éé...leu...**” (Onomatopéias)

“**Treita do crespo de outro bicho, de unhar e roer, no escalavro.**” = O arrastar-se

tortuoso
erizado
de outro bicho,

A astúcia revoltoso

que crava (dentes e unhas) e desgasta (no já roído e mordido (na madeira, no oco de árvore, tronco)

“**No triz-e-triz, a MINGUÁVEL...**” = No partir-se do fio de um perigo — circum-surge aquela, a que diminui de tamanho... (Já é a MÔRMA).

“**É uma pessoa aleijada, que estão fazendo.**” (Provavelmente, A Môrma, é um ser formado por exalações anímicas ou projeções das pessoas que dormem. E forma-se larvar, como embrião demoníaco, defeituosa... (Lembra-se de Maria Behú, principalmente. Da aversão que o Chefe não pode deixar de sentir por ela, apesar de ser a mais bondosa para com ele. Mas a Behú tem seus recalques. Quando Maria Behú morre, mais tarde, terá sido só por acaso que na mesma ocasião o Chefe se viu curado?)

Onde queima, esse *sfogo subitaneo*? Somente no Chefe Zequiel, ou também nessa cascata infinita de onomatopéias de Guimarães Rosa? Mas não será “onomatopéia” um rótulo para dar vazão a essa correnteza, esse *riverrun* que precisa sair de dentro de Rosa para tomar a forma de letra tipográfica, para desafogá-lo de seu rio interior? E esse rótulo não seria aqui frouxo, ou amplo demais, “abusado”, para designar tanta coisa diferente e não consensual? No Novo Dicionário Aurélio, onomatopéia consta como “palavra cuja pronúncia imita o som natural da coisa significada”, o que pressupõe uma aceitação

compartilhada, e isto nem sempre se aplica a esse “delírio”. Se ela imita o “som natural”, isto quer dizer que, se demandar explicações para dizer seu significado, já não é mais uma onomatopéia. Já Môrma não é dicionarizada, mas pelo som parece aproximar-se do verbete “mormaço” (“tempo abafadiço”) ou do verbete “mormo” (“moléstia infecto-contagiosa”), ambos evocativos de uma situação que pode gerar desconforto, medo e angústia. A Môrma tem um caráter sobrenatural, e diz respeito aos temores intrínsecos do ser humano, dado que não tem consistência nem forma, não é visível mas sim pressentida, receada, e como tal é demoníaca, defeituosa. E na explicação de Rosa, a associação é feita imediatamente com Maria Behú, próxima demais da Morma para que a vizinhança seja ingênua, mesmo que no conto as coisas não se passem exatamente assim. Então é a visão que dessa personagem (ou seriam duas?) tem o autor que se trata aqui, conduzindo o tradutor para que este “se” faça uma imagem não só da Morma e de Maria Behú, mas da extensão dos horrores sentidos pelo Chefe. Ora, a associação não fica tão evidente em “Buriti”, ou pelo menos não fica tão próxima assim, de modo que certamente essa tradução intralingüal influirá na recriação do texto em italiano, conduzindo a leitura de um modo mais premente.

Cabe observar que o objeto de medo do Chefe Zequiel recebe várias denominações no decorrer do conto: começa com a figura de um certo homem que viria procurá-lo para assassiná-lo, e não se sabe por quê, mas esse homem não existia, nem havia existido jamais. Em seguida, era o espírito de um homem morto, enterrado, e que vinha assombrá-lo. Na seqüência, era o duende de uma mulher desconhecida, da qual não se sabia o nome, e nem sequer se era viva (*Noites do Sertão*: 100). Em outro momento, era o demo, o nada (*idem*: 114), ou a “visonha vã”, “o mau espírito da parte de Deus, que vem contra” (*idem*: 123). “Então, o que vem, é uma cobra desconforme, cor de olhos. Calamidade de cobra. Um mau espírito, ainda sem nenhuma terra”, para o qual não há antídoto: “Não se tem porta, para esse, para se fechar. Tramela nem cadeado!” (*idem, ibidem*). Quem é esse que vem? “O bicho da noite, o inimigo. [...] É uma coisa, que não é coisa. Roda por aí tudo. Se a gente dormindo, ela tira as forças da gente... Vem, mata. É uma coisa muito ligeira, esvoaçada, e que não fala, mas com voz de criatura...” (*idem*: 134). Ele receia aquela que também chama de “inimiga”, a única (*idem*: 143), e que pode repentinamente mudar de gênero: “Do que ele sabe, conquistador, teme o com o til do Cão, o anhanjo” (*idem*: 148). E voltar,

inadvertidamente, ao anterior: “Denegrím, manso e manso, a coisa [...] Evém, vem: é a coisa. A morma. Mulher que pariu uma coruja. [...] Essa que revém, em volta, é a morma. Sobre no vaporoso. — Desconjuro! Tem formas de barulhos que ninguém nunca ouviu, não se sabe relatar. O Chefe guarda todos eles na cabeça, conforme não quis” (idem: 149).

Esse demônio que assombra o Chefe é recorrente na escrita de Rosa. O próprio autor revela-se, exatamente por ser crente, temeroso disso que representa o Mal. Talvez mesmo por isso, precisa exorcizá-lo, falando dele, ou melhor, escrevendo sempre sobre ele, embora depois ressinta-se de suas provocações, chegando a confessar a Bizzarri: “Voltei [dos EUA], à pressa, cheio de dores físicas e morais. E... aqui passei um mês de cama — é uma espécie de septicemia, de causa ignorada, foco que ainda não se encontrou, deve ser vingança do diabo, que ataquei no *Grande Sertão: Veredas*” (C: 124). Além disso, Eleonora S. Viggiano¹⁴ (site 4) e Batista de Lima¹⁵ (site 5) fazem um recenseamento das denominações que Rosa oferece em substituição à palavra demônio. Viggiano indica não só a origem do nome “primeiro”¹⁶, como também explica a necessidade de substituí-lo¹⁷:

O nome do demônio, nas mais diversas culturas, constitui um tabu lingüístico, um nome cuja pronúncia deve ser evitada e substituída. Pronunciar o nome correto do Demônio é uma temeridade, pois pode significar uma evocação, ou seja, teme-se que o próprio apareça por ter sido chamado. Para evitar esse aparecimento, utilizam-se eufemismos, para disfarçar o nome correto. Nomes como “dito cujo”, “Que-diga”, “O não-sei-que-diga”, “O cujo” e “O Tal”, evidenciam a utilização de tais eufemismos. [...] Além disso, nas diversas lendas em que o Diabo atua, mostra-se possuidor de diversas faces, podendo tomar a forma de coisas tão diversas quanto uma serpente no jardim do Éden ou uma gota de mel na Arca de Noé, passando pelos já tradicionais lobos, galos, cães,

¹⁴ Satanazim, Maligno, Tal, O Galhardo, Duba-dubá, Quem que não existe, Rabudo e os outros que constam da próxima nota.

¹⁵ Aquele, Arrenegado, Austero, Azarape, Barzabu, Bode-Preto, Canhim, Canho, Cão, Capeta, Capiroto, Careca, Carocho, Carujo, Coisa-Ruim, Coxo, Cramulhão, Cujó, Dado, Danado, Danador, Das-Trevas, Dê, Debo, Demônio, Diá, Dião, Dos-Fins, Duba, Ele, Figura, Homem, Indivíduo, Lúcifer, Maligno, Mafarro, Mal-Encarado, Morcegão, Muito Sêrio, O, Ocultador, Oculto, O-Que-Nunca-Se-Ri, Outro, Pai-do-Mal, Pai-da-Mentira, Pé-de-Pato, Pé-Preto, Que-Diga, Que-não-existe, Que-não-fala, Que-não-ri, Rapaz, Rei-Diabo, Satanão, Satanás, Sem-Gracejos, Sempre-Sêrio, Severo-mor, Solto-Eu, Sujo, Temba, Tendeiro, Tentador, Tibes, Tinhoso, Tisnado, Tranjão, Tristonho, Tunes, Xu.

¹⁶ Esta autora também esclarece a respeito de outro nome do demônio: “Lúcifer era o Preferido. O mais belo, o mais sábio, o mais poderoso de todos os anjos. Seu nome significava “estrela da manhã”, ou, literalmente, *Lux Fert* (o que cria a luz).”

¹⁷ Isto pode ser visto como uma rasura, um apagamento, uma abolição da coisa e do nome da coisa, o que configura a característica do que pode ocorrer com a letra, como visto no Capítulo II.

seres humanos e monstregos em geral. [...] O mito personifica o que há de mais íntimo na vontade humana na figura do Demônio¹⁸. Guimarães Rosa faz de seu romance o retrato do primordial da existência do homem.

Mas mesmo o objeto da maldade dessa “coisa”, para o Chefe, não é muito determinado: “Ela vem, toda noite, eh, virada no vaporoso. Não sei quem é que ela está caçando” (idem: 150). De toda forma, seu terror avulta no decorrer da narrativa, paralelo à crescente doença de Maria Behú que, além da compleição física frágil, é acometida de estranhos males. O Chefe, “agora, em piora, mudara: não saía do moinho, mesmo de dia. Negava-se a relatar o descomposto das visões que seus ouvidos enxergavam.[...] O supro da inimiga, que morcegava mais perto, que havia. Que coisa? Falasse naquilo — o aol abraçável, fossícias minhocas, a anta-cega” (idem: 215-216). Poderíamos ver o sintoma do Chefe como aquilo que é descrito por Roudinesco como uma fobia “que converte uma angústia num terror imotivado, frente a um objeto, um ser vivo ou uma situação que não apresentam em si nenhum perigo real” (1998: 244). Ela também sublinha que, para Lacan, em seu seminário *A relação de objeto*, «o objeto da fobia seria um significante, isto é, um elemento significativo da história do sujeito que viria mascarar sua angústia fundamental: “Para preencher algo que não pode resolver-se no nível da angústia intolerável do sujeito, este não tem outro recurso senão criar para si mesmo um tigre de papel”». Mas um tigre que assombra e que poderia acabar matando o Chefe...

Qual a conexão, aqui, com Maria Behú? Será que Rosa é que a vê como uma aleijada? O “defeito” dela é ser feia, sem graça, sempre cotejada a uma irmã que é a própria beleza; por outro lado, dela emana uma bondade muito grande, uma religiosidade que a faz quase santa, que a inclina a doar-se a todos, sem restrições, e em especial ao Chefe Zequiel, protegendo-o, dando-lhe remédios, cosendo suas roupas, preocupando-se com todos os detalhes de sua existência. Por quê, então, a aversão? Pressente o Chefe a presença de algo sobrenatural? Faz alguma analogia, ele também, entre Maria Behú e a Môrma? É a religiosidade em geral, e em particular aquela de Behú que lhe “igreja”, para usar o verbo

¹⁸ A esse respeito, e sobre a possessão pelo demônio como causa dos fenômenos histéricos, Souza Leite (1991: 13) indica que “Freud ressaltou que a Idade Média teria escolhido essa forma como solução para os conflitos sexuais, bastando trocar-se a terminologia religiosa dos tratados de demonologia pela linguagem científica atual. Ou seja, Freud reconheceu que a descrição psicanalítica da histeria seria apenas uma revisão semântica da demonologia”.

roseano, que lhe causa ao mesmo tempo respeito e pânico, e isso transparece através de uma animosidade em relação à benfeitora? Ou é Rosa que se desagrada com o não-belo? Quando se refere às “projeções das pessoas que dormem”, Rosa pode estar falando dos sonhos, dos monstros por eles liberados, essas “exalações anímicas” que teriam a forma de uma larva e o poder de crescer como um embrião demoníaco — em outros termos, o próprio medo. Se não for surpreendida com a vigília, a Môrma (grafada assim pelo autor, com maiúscula, mas só na carta para Bizzarri, revelando a importância que lhe confere) tira a vida de quem dorme...

Nesse contexto, qual a importância da afirmação de que “a Behú tem seus recalques”, feita um instante antes de afirmar que com sua morte o Chefe se viu curado? Mas então é o Outro — no caso Behú — que está por trás dos pesadelos, pois, cessando sua vida, a cura sobrevém, como decorrência natural. Como se para sua personagem tivesse sido polarizado somente o dom do bem, o lado claro da força, como se estando protegida nos intramuros tranquilos da “Casa — inabarcável como um século” (“Buriti”: 214), no “quente da casa, à luz” (idem: 217), sua sina fosse diversa; e, isolado no “fora”, estivesse o dual de Behú, na pessoa do Chefe, o lado escuro da personalidade dicotomizada, sempre sujeito aos terrores da Môrma que, finalmente, é algo que permanece sem clara definição, seja no texto, seja de Rosa. No lugar que é de Behú, é possível ter serenidade: “Havia uma paz, que era a paz da Casa” (idem: 160); lá, os pesadelos não encontravam guarida: “todos na casa-da-fazenda dormem, o povo, todo o mundo; o inimigo não é com eles. O Chefe, não; não se concede. Se descuidar, um segundo, um está ali, ao pé dele, dentro dele” (idem: 125). Empregando para este personagem o desenvolvimento que M. D. Magno oferece a outra obra de Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, no que concerne o personagem Riobaldo, podemos indicar que o Chefe

sabe que sofre, mas não sabe o que é aquilo de que sofre. Saber isto será sua cura, a travessia. Mas essa cura vai poder ser tentada *só-depois* (*Nachträglich*) da travessia dos acontecimentos (aquilo que na obra está no *nível do narrado*, isto é, do *amarrado* no texto. Mas esta travessia, dos acontecimentos, tem seu fim marcado por outra travessia — a de [Maria Behú] pela *morte* (Magno, 1985: 47).

Só com a extinção da divisão entre o que, em última instância, configura-se como dormir/não-dormir, crer/temer, ser amado/ser temido e outros tantos pares de oposição é que cessam os fenômenos do Chefe e então, de posse de seus dois lados, o claro e o escuro, pode repeti-los em relação ao dia e noite e, por fim, dormir. A repetição das noites insones, ou do que também pode ser visto como um pesadelo — e quem garante que não se trata de um? — aponta para um sintoma¹⁹ no sentido psicanalítico, e este tem sua palavra a dizer. Repetindo, insistindo, batendo na mesma tecla, ele garante que aquilo que o Chefe diz, através do sintoma, é o que não pode dizer de outra maneira. A repetição está aí como o signo da insistência desse apelo: o sintoma, como palavra, pede para ser ouvido. As reminiscências que retornam assim o fazem para pedir uma descarga. Lacan, no Seminário XI, “Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise” (1973), sublinha que aquilo que origina a repetição — o trauma — é o encontro, que não pode mais ser evitado, de algo que é insuportável para o sujeito ou, em outras palavras, o Real — a pulsão de morte freudiana — que é o impossível de simbolizar, é aquilo que não pode ser enfrentado por um sujeito. Neste caso, poderíamos ver esse Real como o enfrentamento final do Chefe com a Môrma. Como isto lhe é insuportável, algo ocorre, e Maria Behú morre — morre no lugar dele, ou morre por causa dele, em um claro deslocamento da morte do próprio Chefe. Mas não há o enfrentamento, e o sintoma enquanto insônia/temor/pesadelo não precisa mais se fazer ouvir.

“Dou medida de três tantos!” = (Mas ela já cresce, a Môrma, de repente, já fica três vezes maior...)

“Só o sururo...” = (Onom. do vento que mata, entrecortado de silêncios, mas suavemente, não violento como o *uí* ou o *avuve*.)

“Chuagem” = onom. de água corrente, o rio.

o cru = a coisa crua (a Môrma)

a renho = atacante, vesânica.

“Forma bichos que não existem” = (Sujeito: a Môrma, ou a Noite.)

“De usos, — as criaturas estão fazendo corujos.” = Normalmente, a pessoas que dormem estão dando origem aos seres hostis da noite.

“Dessôro d’água, caras mortas” = Os rostos, como de mortos, ressumam uma água, (lívida).

“Quereréu... Ompõe, omponho” (Simples complicadas onomatopéias do Chefe.)

¹⁹ Fenômeno subjetivo que constitui a expressão de um conflito inconsciente que aponta para um desejo de reconhecimento.

“No que é... (até)...uivoso” = (Literal)

“Avoagem” = som de mínimos, imperceptíveis vôos.

“cupins” = térmitas

“Para uns, a noite é viajável” = Para as outras pessoas, a noite é passageira, transitável, a gente a percorre. (Enquanto que, para ele, Chefe, a noite é fixa e terrível, aprisionando-o.)

... “meus menos.” = que já os perdi. (“No interior, mesmo para pessoas adultas e idosas, o pai e a mãe são muito reais e válidos símbolos de proteção contra o destino mau.

“É a môrma, ...(até)... de idéia” = (Literal) A môrma, melhor: Môrma = ser ou entidade monstruosa que o delírio²⁰ do Chefe inventou? Mas há: = “figura apavorante de mulher velha, espectro, máscara assustadora, etc.” Não sei como foi que eu a vim trazer para o sertão...)

“... o chuchusmo” = (cochicho + chusma?) Onom. (Um coro de cochichos, uma multidão estranha a sussurrar? Coisa entre cochicho, suspiro e soluço.)

“Malmodo me quer” = Me quer, para me fazer mal.

me vem = vem contra mim

psipassa = esvoaça sutilmente, perpassa (como se um fino vento) em volta (do moinho onde ele Chefe dorme...)

“Izicre” = onom.

“o iziquizinho” = (do besouro que surge de seu buraco no chão)

“Divulgo” = (no interior de Minas): conheço, ou reconheço

“Reconheço os bichos”

“catete” = caititu (*Pecari tajassu*) uma das nossas espécies de porco-do-mato
Tem horas que o próprio medo da gente se transforma em fadiga, o medo mesmo cansa de amedrontar-nos, a gente pode penetrá-lo (“cavável”), explorá-lo, objetivamente, analisá-lo.

“uixe, ixinxe” = onomatopéias (referem-se aos bichos cujo rumor imita, de propósito, o ruído da água do rego). *Mimetismo sonoro*.

Que fazer, de posse dessas informações? Traduzir o quê — os significantes do texto, ou aqueles da carta de Rosa? É como grafar essas estranhezas e essas “onomatopéias” abundantes para que sejam assimiláveis por olhos e ouvidos italianos? Mais que nunca, é preciso tomar o lugar do autor, imbuir-se de suas concepções de escrita e de tradução, viajar no mesmo “comprimento de ondas”, valer-se do “parentesco anímico” que Rosa percebe entre eles e, como para qualquer tradutor, *é preciso encontrar os significantes, é preciso encontrar uma solução*. E Bizzarri escreve:

²⁰É por que Rosa nomeia a fala do Chefe como delírio que fazemos o mesmo.

CAPO ZEQUIEL

Ih...L'úú, l'úú, rigonfiamento, fantasmi... Il vento uúa, lugubre, aú-uúa, è um salmeggiare — lui inchiesa gli alberi. La notte è piena di immondizie. La civetta vibra gli occhi. Artiglia potente. E on e ron, crrru, iio, e uúo vergine santa, ecco fatto: eh le bestie non hanno saccocce... Av-oug-o. O o-an-an, e pss. Così: tischí, tischí... Sorge la luna, o peccatore. L'urutáu, vellutato. I-ée... I-ée... Ieu... Avanzata tortuosa di un'altra bestia, l'unghiare e il rosicchiare, nello scavato. E tutto a un tratto, eccola... È una coisa informe, che si sta formando. È già tre volte tanto! Solo il vento, sussurroso... Fiumando, la cosa crudele, insana... Forma bestie che non esistono. Di norma, la creature dormendo formano civette. Trasudio d'acqua, facci di morti. Chereréu... Ompõn ompogno...

CHEFE ZEQUIEL

... O úú, o úú, enchemenche, aventesmas... O vento úa, morrentemente, avuve, é uma oada — ele igreja as árvores. A noite é cheia de imundícies. A coruja desfecha os olhos. Agadanha com possanca. E õe e rõe, ucru, de ío a úo, virge-minha, tiritim: eh, bicho não tem gibeira... Avougo. Ou oãoão, e psiuzinho. Assim: tisque, tisque... Ponta de luar, pecador. O urutau, em veludo. I-ée... I-ée... Ieu... Treita do crespo de outro bicho, de unhar e roer, no escalavro. No tris-e-triz, a mingúavel... É uma pessoa aleijada, que estão fazendo. Dou medida de três tantos! Só o sururo... Chuagem, o cru, a renho... Forma bichos que não existem. De usos — as criaturas estão fazendo corujas. Dessoro d'água, caras mortas. Quereréu... Ompõe omponho...

CAPO ZEQUIEL

In quel che è, bestie di tutte le forme maligne. L'ululare del lupo: piú triste, piú ululoso. Svollí, solo io so delle termiti che stanno rodendo. Per gli altri, la notte è transitabile. Io che non ho né padre né madre, i miei perduti... È la gibbuta, ammasso di cosa, con fuoco-freddo do idea. Di lei, questa notte, ho sentito sole due sospiri, un borboglio. Di morte. Mi vuol far male, mi viene contro, mi alita intorno... Quello di cui ha bisogno è terra di cimitero. Un suono soffocato. Un raspio, uno scalpaccio, lo scarabeo si affaccia al buco tondo della tana. Riconosco le bestie che vanno a raschiare i denti nel canneto. Ué, uái, l'albero sa a memoriale sue foglie secche. Lo sgranatoio batte tutti i peccati... *Raspa, raspa, raspatore...* Porco selvatico, quello piccolino. Il porco selvatico muore di malattia. Il formichiere anche muore di malattia. Il lupo. Ci sono momenti in cui perfino la paura finisce per stancarsi, si lascia esplorare. *Uisci, iscisci*, questo sono quelli che stanno apprendendo il correr lell'acqua nel fiume.

CHEFE ZEQUIEL (cont.)

No que que é, bichos de todos os malignos formatos. O uivo de lobo: mais triste, mais uivoso. Avoagem, só eu que sei dos cupins roendo. Para outros, a noite é viajável. Que não tenho pai nem mãe, meus menos... É a morma, mingau-de-coisa, com fogo-frio de idéia. Dela, esta noite, ouvi só dois suspiros, o chuchusmo. Mortemente, Malmodo me quer, me vem, psipassa... Quer é terra de cemitério. Um som surdoso, Izicre, o iziquizinho, besouro, que sobe do cano dum buraco. Divulgo de bichos que vão ferrar o dente no canavial. Uê, uai, a árvore sabe de cor suas folhas secas todas. O monjolo bate todos os pecados... — **Raspa, raspa, raspador...** Porco-do-mato, catete. Porco-do-mato morre de doença. Tamanduá também morre de doença. Lobo. Tem horas que até o medo da gente por si cansa, cavável. Uixe, ixinxe, esses são os que estão aprendendo o correr d'água do rego (*Noites do Sertão*, pp. 149-150).

Não vamos aqui entrar no mérito da tradução; entretanto, podemos fazer alguns comentários. Em primeiro lugar, no que diz respeito às onomatopéias, Bizzarri guarda os sons, tão caros a Rosa, e dá-lhes uma grafia em italiano que reproduza a sonoridade brasileira. Em seguida, notamos que, nas palavras que são criação de Rosa, Bizzarri *traduz a explicação* que o mineiro lhe dá, e não aquilo que estava no texto de partida, mesmo por que nem o autor consegue ser preciso quanto aos significados que buscava no momento da confecção do texto. Também é observável que os trechos que Rosa classifica como “literais” são traduzidos como tais. Além disso, Bizzarri segue os conselhos do autor, e “enfeita” graficamente o texto. Assim, quando tem de traduzir onomatopéias, adorna-as com itálicos, separa suas sílabas, oferece um outro tipo de estranhamento ao leitor italiano.

O que Bizzarri faz quando efetua uma escrita similar à de Rosa? No seio de uma transferência e de uma identificação com o autor, o tradutor preserva a materialidade da letra veiculada nos significantes. Por exemplo, é pela homofonia que ele o faz, quando conserva os sons das onomatopéias. Rosa/criador indica, e Bizzarri/recriador efetua. Em sua *Obra Clara*, Jean-Claude Milner aponta que “aquele que diz as regras do manejo da letra ocupa, por isso mesmo, no tempo que ele as diz, a posição de um mestre do jogo de letras, senão o de um inventor” (1995: 130). E o que Rosa faz aqui é inventar não só um discurso/vertigem, mas a letra do Chefe. Bizzarri, preservando o som, preserva o efeito do discurso roseano. E, como indica Lacan, “a letra radicalmente é efeito de discurso” (Seminário XX: 36, *Cf. Milner, op. cit.*: 129). Mas que letra é essa? A que insiste, sem tréguas, como vimos no Capítulo II.

Élie Doumit (1996: 304) ensina que Freud, tendo como ponto de partida sua prática com os neuróticos, definiu que o sentido último das palavras é sexual: todos os outros referentes subordinam-se a ele, constituindo defesas. Os sintomas que os neuróticos apresentam são aparentemente incoerentes, mas essa característica é desfeita quando se lê esse “texto” como defesa contra o desejo do Outro. Essa não é uma leitura metafórica, pois atém-se ao que a suporta, isto é, à materialidade da letra que, através de um jogo de combinações ou deslocamentos, mostra ser a causa da singularidade do sintoma, apontando

também para seu caráter organizado. Portanto, o que está em jogo não é *o que* está sendo dito, *mas como* está sendo dito, com que palavras, como elas se juntam, provocando homofonias, ambigüidades e “mal-entendidos”, como nesta fala ocorrem os chistes, os atos falhos, como os sonhos são contados, enfim, como comparecem aí as formações do inconsciente. A decifração do sintoma leva à eliminação do mesmo, segundo Freud, o que configura a eficácia de sua abordagem.

Ainda segundo Doumit, no Seminário *D'un discours que ne serait pas du semblant*, Lacan mostra, a partir da distinção joyceana de *a letter, a litter*, que se a letra

pode se integrar na função literal do significante, seu estatuto primário se situa, antes disso, no litoral do significante, isto é, na borda do buraco que contorna a cadeia significante, como fronteira entre o saber e o gozo. De um lado, há a *letra literal* que, como significante, representa o sujeito para um outro significante, e do outro lado há a letra como objeto (*a*), *a letra litoral*, aquela que é deixada em instância por seu detentor, isto é, aquela que já não passa de uma espécie de significante destituído, uma *litter* que constitui para seu detentor o cerne de um gozo obscuro e fora da lei, com seu sintoma de feminilização. (grifos meus)

Também é preciso reter que, “de onde quer que venha, para onde quer que vá, a letra é ruptura” (*Les non-dupes errent. Cf. in* Andrès: 286). Mireille Andrès também indica que o

inconsciente [do sujeito], localizado no lugar do Outro, vai constituir a instância de sua própria letra inconsciente, o não-sabido em ação em seu gesto diante do real. Assim, na borda do simbólico, a letra já é, radicalmente, efeito de um discurso [...]. É somente nesse segundo tempo, o do simbólico, uma vez associado ao significante, que a letra tornar-se-á o suporte material que o discurso toma da linguagem²¹.

Vemos então que a letra pode ser tratada em suas duas vertentes: a *literal* e a *litoral*. Por um lado, a *letra literal* é presentificada no evento do Coco, onde ocorre na forma de incidência de significante que se faz sentir através de um deslocamento.

²¹Segundo Andrès, corroborando Freud, quando este afirma, em *A Interpretação dos Sonhos*, que os traços mnêmicos só são operantes quando associados. Assim, o desejo alucinado em S1 tem que ser “traduzido” em S2 sob forma de pensamentos. A letra participa de um duplo movimento: uma perda e uma condição de gozo, mostrando também a impossibilidade de ser “traduzida” tal qual.

É por que ela tem um trajeto que lhe é próprio que pode sofrer um desvio, um prolongamento, um deslocamento, mas também um retorno ao lugar que lhe é próprio. É o princípio de alternância que promove esse deslocamento, e é este que ampara a incidência de significante. Por outro lado, a vertente da *letra litoral*, que é deixada em instância pelo seu detentor, constituindo o núcleo de um gozo obscuro, ocorre no delírio do Chefe Zequiél. Cumpre então verificar qual a solução encontrada pelo tradutor.

Ao segmentar suas decisões na tradução do trecho, Bizzarri as toma de *palavra em palavra*, princípio da metonímia, mas também no jogo de substituição de um significante por outro, de *uma palavra por outra*, princípio da metáfora. Isto significa, segundo Lacan, “a tradução de palavra a palavra, que se sabe não fazer sentido ou um pouco apenas”, e que constitui a própria fórmula da literalidade, o pouco de sentido (*peu de sens*) tratado no Capítulo II. Essa letra que insiste, mas não consiste em nenhum significante do delírio do Chefe, causa alguns efeitos em Bizzarri e, por extensão, em Rosa:

- a) O tradutor não consegue ouvir a sinfonia. Sua própria denominação de sinfonia aponta para uma fantasia de completude, de obra acabada mas, frustrantemente, não consegue ouvi-la. Quando sua “surdez” (sintoma do tradutor) é “curada” por aquilo que nele é convocado pela falta que reconhece em Rosa (através do recurso que este faz a novos significantes), essa fantasia volta a entrar em vigência, o texto “todo” experimenta a possibilidade de ser reescrito, e a invenção e a criação desejadas por Rosa podem novamente entrar em vigor;
- b) Esse sujeito configurado por Rosa/linguagem provoca em Bizzarri a ilusão de que o trecho foi “resolvido”. O lugar investido de A (Rosa, a linguagem) pelo italiano provoca a “resolução” dos problemas, mas nem por isso o que no senso comum é denominado como “sentido original”, se é que se pode falar de um (mesmo nesse senso comum), foi resolvido. Contudo, essa “outra coisa” tampona a falta de sentido e o trecho é *dado* como estando resolvido;
- c) A mensagem de Rosa volta para ele mesmo na forma das questões que Bizzarri lhe encaminha;

- d) A mensagem de Bizzarri volta para ele mesmo na forma de significantes que não respondem àquilo que havia demandado. Estes novos significantes (que se pressupõe terem sofrido uma tradução intra-lingual, uma explicação ou um lançar de luzes sobre a obscuridade inicial do texto) devem ser recriados em italiano para dar conta do trecho. Rosa mesmo se pergunta (ao perguntar a Bizzarri) o que tinha querido dizer com tais palavras, no momento em que redigiu o delírio do Chefe; como não consegue *se* dar uma explicação, lança novos significantes para Bizzarri, que deve encontrar uma solução em italiano a partir da somatória dos dois textos;
- e) Suportado pela fantasia de ter conseguido completar o sentido, Bizzarri “desempaca” e o texto volta a galopar: o tropeço foi superado.

É então por que entre a *necessidade* que Bizzarri tem de reescrever um texto pleno e a *demanda* (que é sempre demanda de amor) de significantes que remete a Rosa, incide o *desejo* do tradutor; esse desejo, na falta de poder articular-se, sustenta-se em uma fantasia de respostas do oráculo, de possibilidade de tradução plena, de fidelidade ao autor e ao texto que traduz, de devolução, na língua italiana, do “original” brasileiro, enfim, de uma fantasia de completude, de fidelidade, de possibilidade de sentido pleno, de comensurabilidade das línguas e do sentido apreensível do original. Embora este seja um caso singular, devido ao relacionamento ímpar entre autor e tradutor, ocorrido em um cenário de identificação e transferência, não deixa de apontar para situações similares, em maior ou menor grau, que podem ocorrer em qualquer momento de qualquer tradução.

CONCLUSÃO

Este trabalho buscou apontar o modo de produção do tradutor na lida com a materialidade significativa dos textos com os quais trabalha, tanto o da língua da qual traduz, quanto aquele para a qual reescreve. Indo além do que foi, durante muito tempo, proposto pelas teorias da tradução — ou seja, a fidelidade jurada, a invisibilidade necessária, a não-interferência no texto, o recurso único a dicionários ou, no máximo, a glossários estabelecidos, a preservação da língua materna e do léxico consagrado, etc. —, este trabalho, consoante aos tratados no Capítulo I, entre outros, propõe que se tome em consideração o sujeito/tradutor. Sobredeterminado pelo fato de ser falante, esse sujeito é suscetível às deliberações que lhe impõe seu desejo, é um sujeito no qual uma letra insiste e, portanto, não deve ser considerado como uno, nem como tendo um domínio cartesiano sobre suas escolhas e decisões, sobretudo no que concerne a fala e a escrita.

A escolha de seu ofício já diz muito de sua relação com a linguagem, com as línguas das quais se ocupa e, sobretudo, com a sua língua materna, que não encontra similar em nenhuma outra, dado que é nesta que esse sujeito é significado. Além disso, ela é a figuração d'alíngua, seu suporte, fato que a torna ímpar e percebida por um filtro afetivo singular. Esse sujeito/tradutor é, por definição, um “celebrante d'alíngua”, no sentido que lhe dá Lecercle (*op. cit.*). No caso que nos ocupa, da relação entre João Guimarães Rosa e Edoardo Bizzarri, fica muito claro o estatuto de celebração, de plenitude do prazer de

exercitar a língua em ambas as pontas do circuito autor/tradutor, o que induz a uma forte identificação que, nesse caso específico, é especular. Aos poucos, e baseado numa admiração recíproca muito intensa, provocada mesmo pela maestria que os dois experimentam ao escrever, cada um em sua língua, há o acontecimento — sempre inconsciente, é necessário insistir — do que Lacan designa como “sujeito suposto saber” que encaminha um mecanismo de transferência.

A escrita extraordinária de Rosa tem o efeito de fazer sinal em “brasileiro” para Bizzarri, configurando um ponto em que língua e desejo se enlaçam. É o que basta para despertar o desejo do tradutor, que se põe em busca dos significantes necessários para recriar o texto em italiano. Ele deve “voar por alto, criar, e não ater-se ao espartilho da língua”, como preconiza Rosa, e isto tem como efeito não só chocar seus parâmetros de fidelidade, mas incitá-lo e excitá-lo pelo descobrimento do prazer criativo prescrito pelo autor.

Este não é um caminho fácil, o que lhe impõe a convivência com a angústia e a intimidade com a manipulação da língua. A vontade de saber o que o Outro tem, e que ele deseja apreender através da diferença, move-o através dos percalços de sua tradução. Aquilo que resiste à apreensão, aquilo que é perdido, não resgatado em sua língua, só faz evocar o objeto perdido, excitando o desejo de reencontrá-lo. Para isso, soluções são buscadas: desvios, explicações, reduções, prolongamentos, apagamentos, em suma, algo que “fique no lugar”, que tampone a falta existente no texto de chegada, algo que a própria incomensurabilidade das línguas faz aparecer. Por outro lado, ao fazer trabalhar o saber depositado na língua de partida, propiciando o aparecimento de novas significações, a tradução faz aparecer algo que “não estava lá”, mas que comparece no texto traduzido.

Vemos aqui que esses significantes tão arduamente buscados por Bizzarri não são fruto de um simples transporte do “brasileiro” para o italiano, mas nascem de um parto peculiar. Essa língua originada do português lusitano, mesclada de influências negras, indígenas, que é lida através da tradução da Bíblia e dos clássicos estrangeiros, essa língua

especial de Rosa que bebe de infinitas fontes, essa língua híbrida de erudição e sertanismo, contaminada pela religião e pelo sobrenatural trazido pelas “tintas medievalescas que recolocam no sertão a súa dantesca” (Pedro Xisto, 1991:132) deve ser recriada pelo desejo de Bizzarri e tem como atuação disseminar-se pela língua padrão italiana, causando certamente seus efeitos futuros sobre o léxico e a literatura dos filhos de Dante.

O que indaga a relação entre Rosa e Bizzarri é *o texto*, que também interroga a ambos. Trata-se sempre de um contato amparado pela palavra escrita, pela materialidade da letra, pelo livro ou pela troca epistolar. Na carência de freqüentação física, a sensorialidade é substituída também por significantes: o olhar é aquele lançado sobre o sertão do livro, o cheiro é aquele que provém do mato, das cozinhas mineiras, e que chega através das páginas, o tato é exercido sobre as imagens que os contos despertam, os sons são aqueles das palavras que trazem até o tradutor os cantos dos pássaros, o farfalhar do buriti e o vertiginoso delirar do Chefe Zequiel.

Sustentado por uma fantasia de fidelidade “ao original” que apreenderia não só os significantes, mas simplesmente tudo do texto e do autor que traduz, suas vontades e intentos; por uma fantasia de factibilidade de encontro da forma perfeita, que a qualquer custo deve ser alcançada; pelo ímpeto de apropriação do texto para nele implementar o aspiração autoral, que neste caso é ainda mais excitada pela permissão expressa e contínua de Rosa; pela quimera sempre presente de que o texto constitui, assim como as línguas envolvidas, uma completude que não deve ser desfalcada; pela ilusão de que há simetria entre estas línguas e, portanto, tudo o que está em uma encontra correspondência na outra; amparado por um processo identificatório que o faria reescrever “como” se fosse Rosa, investindo não só o lugar do autor como também a linguagem, as línguas e o texto como Outros, e supondo um saber inconsciente em ação que o escorasse numa profícua transferência, Bizzarri tem montada a tela que esteie seu desejo.

A íntima relação epistolar que mantém com Rosa alimenta, além de um amor crescente, a utopia de que o autor “sabe” o sentido que quis imprimir a determinados

trechos, e isto impulsiona seu trabalho, mesmo que aquilo que lhe chegue às mãos não passe de uma outra suposição, tão incerta quanto a que ele mesmo talvez houvesse formulado. É um *Che vuoi?* emitido em ambas as pontas do circuito, é a busca do significante do Outro, e são os votos de que Bizzarri o encontre. O produto final de *Corpo di Ballo* encontra-se então formulado a partir de um amálgama de leituras, vicissitudes, interpretações, demandas, recriações (inclusive do próprio Rosa), fantasias, angústias, gozos, letras, litorais, ilusões, desejos: tudo aquilo que faz do processo tradutório algo humano, demasiadamente humano.

BIBLIOGRAFIA

- ALLOUCH, Jean** (1982) — *META. Journal des Traducteurs. Translator's Journal*. Vol. 27, n° 1 — pp. 1-154. Les Presses de l'Université de Montréal.
- ANDRÈS, Mireille** (1996) — Verbetes “Letra”, in *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Pierre Kaufmann (ed.), tradução de Vera Ribeiro e Maria Luiza X. A. Borges. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro.
- ARROJO, Rosemary** (1993) — *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. Imago, Rio de Janeiro.
- BASS, Alan** (1998) — “On the history of a mistranslation”, in *Difference in Translation*, Joseph F. Graham (ed.), Ithaca and London, Cornell University Press, 1985, pp 102-141, traduzido como “A história de um erro de tradução e o movimento psicanalítico”, por Neuza Vollet, in *Tradução: a prática da diferença*, Paulo R. Ottoni (org.), Editora da UNICAMP, FAPESP, Campinas.
- BENJAMIN, Walter** (1971) — “Die Aufgabe des Übersetzers, La tâche du traducteur”, in *Mythe et violence*. Trad. de Maurice de Gandillac, Denoël, Paris.
- BERMAN, Antoine** (1984) — *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Gallimard, Paris.
- BLOCH, Pedro** (1983) — in *Rosiana: uma coletânea de conceitos, máximas e brocardos de João Guimarães Rosa*. Editora Salamandra, Rio de Janeiro.
- BLOOM, Harold** (1991) — *Cabala e Crítica*. Tradução de Monique Balbuena. Imago, Rio de Janeiro.

- _____ (1991) *A Angústia da Influência*. Trad. de Arthur Nestrovsky, Imago, Rio de Janeiro.
- BRAIT, Beth** (1990) — *Guimarães Rosa*. Nova Cultural, São Paulo.
- CAMPOS, Haroldo de** (1995) — “O afreudisiaco Lacan na galáxia da lalingua (Freud, Lacan e a escritura) in *Idéias de Lacan*, org. Oscar Cesarotto, Iluminuras, São Paulo.
- CAVALCANTI, Maria Neuma** (1996) — Entrevista concedida para o Jornal da Tarde, 20 de abril de 1996.
- CHEMAMA, Roland** (1995) — (org.) *Dicionário de Psicanálise*, trad. Francisco Franke Settineri. Artes Médicas Sul, Porto Alegre.
- CLASTRES, Pierre** (1985) — *A fala sagrada. Mitos e cantos sagrados dos índios Guarani*. Tradução Nícia Adan Bonatti, Papirus, Campinas, SP.
- COUTINHO, Eduardo F.** (1991) — *Guimarães Rosa. Seleção de textos*. Coleção Fortuna Crítica, volume 6. Direção de Afrânio Coutinho. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- DERRIDA, Jacques** (1985) — “Des tours de Babel”, in *L'art des confins*, PUF, Paris.
- _____ (1993) — *Khôra*, Galilée, Paris. Trad. de Nícia Adan Bonatti, Papirus: 1995, Campinas, SP.
- DOR, Joël** (1995) — *Introdução à leitura de Lacan: estrutura do sujeito*. Vol 2. Trad. de Patrícia C. Ramos, Artes Médicas Sul: Porto Alegre.
- DOUMIT, Élie** (1996) — “Lógica”, in *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise. O legado de Freud e Lacan*. Pierre Kaufmann (ed.), Jorge Zahar, Rio de Janeiro.
- DURASTANTI, Sylvie** (1982) — “Le demontage de la fiction”. *L'Âne*, Nouvelle Expérience, fev./março, pp. 36-51, Paris.
- ÉLIS, Bernardo** (1983) — in *Rosiana: uma coletânea de conceitos, máximas e brocardos de João Guimarães Rosa*. Editora Salamandra, Rio de Janeiro.
- ESTEVES, Lenita Maria Rimolli** (1999) — A (im)possível tradução de *Finnegans Wake*: uma investigação psicanalítica. Tese de Doutorado defendida no Instituto de Estudos da Linguagem – IEL – da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.
- FELMAN, Shoshana** (1997) — “To Open the Question”, in *Yale French Studies*, nº 55-56.

FREUD, Sigmund (1976) — “Escritores criativos e devaneios”, in *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol IX, Imago, Rio de Janeiro.

_____ (1977) — “Extratos de documentos dirigidos a Fliess”, in “Edições Completas (S.E.)”, Imago, Rio de Janeiro (p. 327). Cf. também em Souza Leite, *op. cit.*, p. 12. Também publicado em *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess, 1887-1904* (edição de 1986). Trad. Vera Ribeiro, Imago: Rio de Janeiro.

_____ (1912) — “A dinâmica da transferência”. ESB, Vol. XII.

_____ (1987) — *A interpretação dos sonhos*, in *Obras Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira; com comentários e notas de James Strachey; em colaboração com Anna Freud; assistido por Alix Strachey e Alan Tyson; traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão*. Imago, Rio de Janeiro.

_____ (1923) — “A dissolução do complexo de Édipo”, in *Obras Completas*, Edição Standard, vol. XIX.

_____ (1921) — “Psicologia de Grupo e Análise do Ego”, in *Obras Completas*, Edição Standard, vol. XVIII.

FROTA, Maria Paula (1999) — A singularidade na escrita tradutora: linguagem e subjetividade nos estudos da tradução, na lingüística e na psicanálise. Tese de Doutorado defendida no Instituto de Estudos da Linguagem – IEL – da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

GALLOP, Jane (1992) — *Lendo Lacan*. Tradução de Ana Maria Barreiros, Imago, Rio de Janeiro.

HORTA, LUIZ P. (1985) — (Edotir) *Dicionário de Música*. Tradução de Álvaro Cabral, Zahar, Rio de Janeiro.

HOUAISS, Antonio (1983) — in *Rosiana: Uma coletânea de conceitos, máximas e brocardos de João Guimarães Rosa*. Editora Salamandra, Rio de Janeiro.

JAKOBSON, Roman (1963) — “Aspects Linguistiques de la traduction”, in *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris.

JONES, Ernest (1989) — *A vida e a obra de Sigmund Freud*, trad. de Júlio Castanon Guimarães, v. II, Imago, Rio de Janeiro.

LACAN, Jacques (1966) — *Écrits*, Seuil, Paris. Traduzido como *Escritos* por Vera Ribeiro, Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1998.

_____ (1957-58) — *Les formations de l'inconscient*. Seminário inédito.

_____ (1958-59) — *Le désir et son interprétation*. Publication hors commerce. Paris.

_____ (1960-61) — *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Seminário II. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1985.

_____ (1961-62) — *L'Identification*, inédito.

_____ (1966) — “Subversion du sujet et dialectique du désir” in *Écrits*, Seuil, Paris. Traduzido em 1998 por Vera Ribeiro em *Escritos*, Jorge Zahar: São Paulo.

_____ (1971) — *O Saber do Psicanalista*. Seminário inédito.

_____ (1971^a) — *D'un discours que ne serait pas du semblant*. Leçon VII, “Lituraterre” (12 de maio de 1971). Seminário inédito.

_____ (1973) — *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Seminário XI. Zahar, Rio de Janeiro, 1979.

_____ (1972-73) — *Encore. Mais, ainda*, Zahar, Rio de Janeiro, 1982.

_____ (1974-75) — *Les non-dupes errent*. Seminário XXI. Inédito.

_____ (1992) — *A Transferência* (1960-61), Zahar, Rio de Janeiro.

_____ (1998) — “Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano” in *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro, Jorge Zahar, São Paulo.

_____ (1998a) — “O estádio do espelho como formador da função do eu” in *Escritos*, Jorge Zahar: Rio de Janeiro.

_____ (1998b) — “A instância da letra no inconsciente ou a razão depois de Freud” in *Escritos*, trad. Vera Ribeiro, Zahar, São Paulo.

_____ (1998c) — O seminário sobre “A carta roubada” in *Escritos*, trad. Vera Ribeiro, Zahar, Rio de Janeiro.

_____ (1998) — “A significação do Falo”, in *Escritos*, Jorge Zahar: Rio de Janeiro.

_____ (1988) — “A Significação do Falo”, in *Escritos*, Perspectiva, Col. Debates.

_____ (1998) — “A direção do tratamento”, in *Escritos*, trad. Vera Ribeiro, Zahar, Rio de Janeiro.

- LAPLANCHE, J., BOURGUIGNON, A. & ROBERT, F.** (1989) — *Traduire Freud*. Presses Universitaires de France, Paris.
- LECERCLE, Jean-Jacques** (1990) — *La violence du langage*. Presses Universitaires de France, Paris.
- LECLAIRE, S.** (1958) — “A la recherche des principes d’une psychothérapie des psychoses”, in *L’Évolution psychiatrique*, tomo 23, no. 2: 401, cf. também em Joël Dor, *Introdução à leitura de Lacan: estrutura do sujeito*, vol. 2, trad. Patrícia C. Ramos, Artes Médicas Sul: Porto Alegre.
- LETTE, Nina Virgínia Araújo**(1997) “A língua má-terna” . Mimeo.
- LIMA, Batista de** (1998) — “As dicotomias no Grande Sertão: Veredas”, in *Seele*. Revista de Psicanálise. Mais Ainda. Ano II, no. 08 (out/nov/dez) Fortaleza.
- LOPES, Óscar** (1976) — “Novos Mundos”, Prefácio de *Sagarana*, José Olympio Editora, 18ª edição, Rio de Janeiro.
- MAGNO, M. D.** (1985) — *Rosa Rosæ*, Aoutra Editora, Rio de Janeiro.
- MAHONY, Patrick** (1982) — In “Table ronde sur la traduction”, in *L’oreille de l’autre: otobiographies, transferts, traductions*. Textes et débats avec Jacques Derrida. VLB Éditeur, Montréal.
- MEDAGLIA, Julio** (1970) — *Nova História da Música Popular Brasileira*, vol. 7: Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, Abril Cultural, São Paulo.
- MICHAUD, Ginette** (1989) — “Freud: N. d. T. ou des affects et des fantasmes chez les traducteurs de Freud”. *TTR*, vol. II, nº 2.
- MILNER, Jean-Claude** (1978) — *L’amour de la langue*. Seuil, Paris.
- _____ (1995) — *L’Oeuvre Claire*, Seuil, Paris.
- MEDAGLIA, Júlio** (1970) — *Nova História da Música Popular Brasileira*, vol. 7: Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, Abril Cultural, São Paulo.
- NANCY, Jean-Luc & LACOUÉ-LABARTHE, Philippe** (1991) — *O título da letra: uma leitura de Lacan*, trad. de Sérgio J. Almeida, Escuta, São Paulo.
- PELOSO, Silvano** (1985) — *Postfazioni*, in *Buriti*, Coleção “Impronte”, Feltrinelli, Milão.

- PERALDI, François** (1982) - "Présentation", "Psychanalyse et traduction" *et passim*. META. Journal des Traducteurs. Translator's Journal. Vol. 27, n° 1 — pp. 1-154. Les Presses de l'Université de Montréal.
- PEREZ, Renard** (1975) — "Perfil de João Guimarães Rosa", prefácio à 8a. edição de *Primeiras Estórias*, José Olympio, Rio de Janeiro.
- PLAZA, Júlio** (1987) — *Tradução Intersemiótica*. Perspectiva, São Paulo. Brasília: CNPq. Col. Estudos.
- POE, Edgar Allan** (1978) — *Histórias Extraordinárias*. Trad. Breno Silveira e outros. Abril Cultural, São Paulo.
- RÓNAI, Paulo** (1975) — Prefácio de *Primeiras Estórias*. José Olympio Editora, Rio de Janeiro.
- ROSA, João Guimarães** (19--) — *Corpo de Baile*, José Olympio, Rio de Janeiro.
- _____ (1976) — "Tutaméia", in *Terceiras Estórias*, 4a. edição. José Olympio Editora, Rio de Janeiro.
- _____ (1984) — *Miguilim* (Primeira edição na Coleção "Impronte", março de 1984), prefácio de Antonio Tabucchi, Feltrinelli, Milão.
- _____ (1984) — *Manuelzão e Miguilim*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro.
- _____ (1984) — *No Urubuquaquá, no Pinhém*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro.
- _____ (1988) — *Noites do Sertão*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro.
- _____ (1969) — *Estas Estórias*. Prefácios de Paulo Rónai e Vilma Guimarães Rosa. José Olympio, Rio de Janeiro.
- _____ (1970) — *Ave, Palavra*. Nota de Paulo Rónai. José Olympio, Rio de Janeiro.
- _____ (1998) — *Magma*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro.
- SILVEIRA JR., Potiguara Mendes** (1983) — *A Tradução: dados para uma abordagem psicanalítica*, Aoutra Editora, Colégio Freudiano do Rio de Janeiro.
- SOUZA LEITE, Marcio Peter** (1991) - *O Deus odioso: psicanálise e representação do mal/ CAZOTTE, Jacques, O diabo amoroso*. São Paulo, Escuta.
- SPERBER, Suzi F.** (1976) — *Caos e Cosmos*, Duas Cidades: São Paulo.
- _____ (1982) — *Guimarães Rosa: Signo e Sentimento*, Ática: São Paulo.

- SAUSSURE, Ferdinand** (1974) — *Curso de Lingüística Geral*. Cultrix, São Paulo. Tradução de A. Chelini, J. P. Paes e I. Blikstein.
- TABUCCHI, Antonio** (1994) — Prefácio à primeira edição de *Miguilim* na Coleção “Universale Economica”, Feltrinelli, Milão.
- THIS, Bernard e THÈVES, Pierre** (1982) — “Comment peut-on traduire Hafiz... ou Freud?”, in **META. Journal des Traducteurs, Translator’s Journal**. Vol 27, nº 1, pp. 37-59. Les Presses de l’Université de Montréal.
- VERAS, Viviane** (1999) — *Lingüisterria: Um chiste*. Tese de Doutorado defendida em agosto de 1999 no Instituto de Estudos da Linguagem – IEL - da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.
- VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues** (1993) — “J. Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte- americana Harriet de Onís - parte I”. Tese de Mestrado defendida na Unesp — Universidade Estadual de São Paulo, campus de Araraquara, novembro de 1993.
- XISTO, Pedro** (1991) — “À busca da poesia”, in *Guimarães Rosa: seleção de textos*. Eduardo F. Coutinho (org.). Coleção Fortuna Crítica (dir. Afrânio Coutinho), vol. 6, 2ª edição. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- WISNIK, José Miguel** (1989) — *O som e o sentido. Uma outra história das músicas..* Companhia das Letras, São Paulo.

DICIONÁRIOS

Le Petit Robert

Littre

Petit Larousse Illustré

Aurélio

Dicionário de Psicanálise: Freud & Lacan (1994) — Ágalma, Salvador, BA.

Dicionário de Psicanálise Larousse (1995) — Roland Chemama (org.), traduzido por Francisco Franke Settineri, Artes Médicas, Porto Alegre.

Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud e Lacan (1996) — Editado por Pierre Kaufmann, traduzido por Vera Ribeiro, Maria Luiza X. de A. Borges. Zahar, Rio de Janeiro.

Dicionário de Psicanálise (1998) — Elisabeth Roudinesco & Michel Plon. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Jorge Zahar, Rio de Janeiro.

Dicionário de Música (1985) — Editado por Luiz Paulo Horta, traduzido do inglês por Álvaro Cabral. Zahar, Rio de Janeiro.

JORNAIS

Jornal da Tarde (20/04/96)

Folha de São Paulo (26/07/92)

Serviço da Agência Estado

Il Tempo (Roma) (27/11/56)

Corrieri della Sera (31/12/97)

SITES

Site 1) www.tvcultura.com.br/resguia/literatu/guirosa.htm

Site 2) www.rfi.fr/kiosque/LangueFrancaise/EntrevueAvec/180398-0.html

Site 3) www.medicina.ufmg.br/cememot/grosa.htm

Site 4) www.unb.br/il/diabo.html

Site 5) www.roadnet.com.br/scele/numero.8/8literatu.htm