

Estômago de ostra – notas sobre processos tradutores em Haroldo de Campos, Vilém Flusser e Guimarães Rosa.

Gabriela Reinaldo

Resumo: A partir das ideias de Oswald de Andrade sobre antropofagia (Manifesto Antropófago, 1928), que rivalizando com o bom selvagem de Rousseau revitaliza a noção do canibal insubmisso, irreverente e zombeteiro, se inaugura na tradição brasileira artística e acadêmica a noção de devoração do outro como metáfora epistemológica da tradução entre culturas. Tradução antropofágica ou antropofagia tradutória como encontro, experiência de alteridade, mas também como devoração criativa – algumas vezes debochada – e, sobretudo, como transculturação. Experimentos lingüísticos, literários e ensaios de cunho teórico fazem eco a estas ideias. Este artigo debruça-se sobre o pensamento do escritor João Guimarães Rosa, do filósofo e ensaísta tcheco Vilém Flusser e do poeta e tradutor Haroldo de Campos, sublinhando as suas intercessões e também as suas singularidades, a respeito da linguagem e dos processos tradutores.

Palavras-chave: tradução; antropofagia; Guimarães Rosa; Haroldo de Campos; Vilém Flusser.

Abstract: *Estômago de ostra* - notes on translation processes in Haroldo de Campos, Vilém Flusser and Guimarães Rosa. From the ideas of Oswald de Andrade about anthropophagy (Manifesto Antropófago, 1928), which rivaling the “bon sauvage” of Rousseau revitalizes the notion of a rebellious, irreverent and mocking cannibal, introduces into the artistic and academic Brazilian tradition the notion of “devouring the other” as an epistemological metaphor for translation between cultures. Anthropophagic translation or translated anthropophagy as an experience of alterity, but also as creative devoration - sometimes demeaning -, but above all seen as a process of transculturation. Linguistic and literary experiments and essays with theoretical tone echo these ideas. This paper deals with the thought of the Brazilian

writer Joao Guimarães Rosa, the philosopher and essayist Vilém Flusser and the poet and translator Haroldo de Campos, emphasizes the intercessions and singularities of language and translation processes.

Keywords: translation; anthropophagy; Guimarães Rosa; Haroldo de Campos; Vilém Flusser.

Saídos de uma tentativa desastrosa de atravessar o temível Liso do Sussuarão – representação dantesca do inferno no grande sertão –, contabilizando mortes e mazelas, dá-se um acontecimento que Riobaldo mesmo diz só querer contar ao seu interlocutor o “vulto ligeiro de tudo”: “Com outros nossos padecimentos, os homens tramavam zuretados de fome – caça não achávamos – até que tombaram a bala um macaco vultoso, destrincharam, quartearam e estavam comendo. Provei.”. Foi quando ainda estavam assando e manducando que perceberam a ausência de rabo. “Era homem humano, morador, um chamado José Alves!” – a mãe do rapaz deu o aviso. No meio da miséria e por “prejudicado da cabeça”, o filho sempre fugia. Daquela vez, nu. Há ainda quem diga no meio do bando que, já que estava morto, se continuasse comendo. Mas mesmo naquele cenário de desolação, desgraça e ausência de lei, em que os limites da sobrevivência são testados a cada instante da travessia, ninguém continua a refeição e todos adoecem. “Eu cumpria disenteria, garrava a ter nojo de mim no meio dos outros” (ROSA, 1979, p. 44-45). Para resolver a fome, todo o bando troca a carne humana por terra e havia mesmo os que, satisfeitos, ainda enchiam a capanga com seus torrões.

Início com esse trecho não com o intento de discorrer sobre o episódio canibal narrado em Grande sertão: veredas, mas como pretexto para discutir o pensamento de Haroldo de Campos, Vilém Flusser e João Guimarães Rosa no que concerne a algumas questões pertinentes à tradução e à linguagem. O leitor pode achar que há certa gratuidade na escolha de um trecho sobre antropofagia no Grande sertão: veredas como mote para esta discussão. Gratuito e furtivo, uma vez que não se percebe no asco e angústia de Riobaldo com a comilança de carne humana ligação com os temas aqui propostos. Para desfazer mal-entendidos, daí parto, então.

Em Bodenlos, sua autobiografia filosófica, Vilém Flusser elenca um rol de personalidades com quem conviveu e elabora curtos perfis. O resultado é especular: compondo o retrato do outro, mostramos as tintas, estilos e *modus faciendi* que são também nossos. Mas, sendo espelho, não se espere um reflexo fiel do objeto espelhado, já prevenia Velázquez com “Las Meninas” e mesmo Rosa no conto “O Espelho”, de Primeiras Estórias:

O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha idéia do que seja na verdade – um espelho? Demais, decerto, das noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. (ROSA, 1978, p. 61).

Há sempre um chamado ao outro que especula, espelha. No “Meu Tio o lauretê”, o narrador diz: “Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas em que eu pareço mais (...) Mecê tem aquilo – espelhim, será?” (ROSA, 1969, p. 155). Em *Bodenlos*, um espelho se coloca na frente de outros, uma vez que nesse processo frutivo também atuamos como intérpretes de uma biografia que se assume absurda, sem raízes, sem fundamento já no título *Bodenlos*, tomado de empréstimo da língua natal de Flusser, o tcheco – “O termo absurdo significa originalmente sem fundamento, no sentido de sem raízes. Como é sem fundamentos uma planta posta em vaso” (FLUSSER, 2007, p. 19). O que dessa autobiografia se projeta não é uma história cronologicamente linear de uma vida que vai do nascimento à fase atual do sujeito que a escreve – o que confirma a predileção do autor pelo deslocamento do sentido (palavra que na língua portuguesa quer dizer direção, vetor de temporalidade, mas também significado). Assim, *Bodenlos* é um vertiginoso “mise en abyme” como num quadro de Escher. Flusser nomeia o capítulo em que se encontram os perfis “Diálogo” (os outros capítulos de *Bodenlos* são “Monólogo”, “Discurso” e “Reflexões”). Diálogo como contraposição ao discurso, explica. No discurso, o emissor estaria de posse de informações e valores a serem repassados para o receptor. No diálogo, há vários detentores de informações – todas parciais e duvidosas – e o que importa é a troca. A informação nova é criada coletivamente, por isso a escolha de Flusser pelo termo diálogo como título do capítulo dos perfis. Voltando a Rosa e Haroldo, estes são personagens que aparecem entre as 11 perfiladas por Flusser em *Bodenlos*.

No perfil de Haroldo de Campos, já nas primeiras linhas do primeiro parágrafo, Flusser se refere a Guimarães Rosa. O encontro de Flusser com Haroldo se dá a partir de uma encomenda de tradução. É quando o filósofo e escritor alemão Max Bense o convida a publicar sua *Galáxias* no *Rotheft* em Stuttgart que Haroldo recorre a Flusser. Este compreende a proposta de Campos – obra circular, formada por sistemas satélites, galáxias girando em torno do universo da língua portuguesa, guiadas pelo fluxo de consciência, livro e viagem criando um discurso sintaticamente desestruturado – e segue discorrendo sobre a importância do movimento concreto para o rompimento do pensamento discursivo, para a reformulação dos canais esclerosados da galáxia de Gutenberg. No parecer de Flusser, os concretistas contribuem para a criação de uma nova Gestalt da escrita do ponto de vista visual. Pondo em prática o exemplo da escrita ideográfica oriental em consonância com os estudos da Teoria da Informação, eles conseguiram dois feitos principais, até então impensáveis para a tradição brasileira de estudos literários tradicional, que são: a possibilidade de traduzir autores considerados intraduzíveis, como Joyce e os formalistas russos, e uma abertura inovadora para análises das obras de Oswald de Andrade e de Guimarães Rosa. Contudo, embora reconheça a importância da poesia concreta, em *Bodenlos* Flusser faz duras críticas ao movimento. É quando Rosa – que foi citado no primeiro parágrafo e lá pelo meio do texto para falar das possibilidades interpretativas sugeridas pelo movimento – retorna ao discurso de Flusser. Mas agora como contraponto crítico a Haroldo de Campos.

Campos e Rosa são artífices da palavra. O exercício de moldar o verbo lhes é comum em perspectivas integradoras: Rosa mais voltado para um fluxo narrativo de sabor oral, Haroldo para a imagem. Neste sentido, Flusser estaria mais próximo de Haroldo. No perfil de Guimarães Rosa, ele diz que “a embriaguez musical de Rosa (...) tinha para a gente uma doçura excessiva”. Em outro momento, pontua que o aistheton da língua possuía para eles vetores diferentes: “para a gente, toda fenomenologia da língua devia partir do ritmo falado e da Gestalt visual da escrita. Para Rosa, (que no fundo nunca foi um escritor, mas um contador – vates), a Gestalt visual era secundária, e na língua falada o que fascinava era a melodia” (FLUSSER, 2007, p. 136).

Embora a questão da valorização dos recursos orais ou imagéticos sejam importantes na compreensão das contribuições de Guimarães Rosa ou de Haroldo de Campos para a literatura brasileira, no perfil de Haroldo a crítica de Flusser ao comparar os dois autores se volta para um outro aspecto, que é a relação que eles mantêm com a manipulação da palavra. Para Flusser, ao subverter o sentido manifesto do verbo potencializando sua dimensão semântica (em especial a semântica visual), Haroldo dessacraliza a palavra, não a assume fenomenologicamente. “É como se os concretistas (e Haroldo de Campos principalmente) não se permitissem o ‘luxo’ de serem arrebatados pelo mistério da palavra”. E comenta: “Nisto são o exato contrário de Rosa, que se tornou vítima do poder misterioso da palavra. Pois é exatamente por isto que Rosa é poderoso” (FLUSSER, 2007, p. 148-149). Flusser acrescenta ainda que a posição de Haroldo como tradutor é dogmática e rígida – o que é um perigo para a sua produção – e se coloca, no último parágrafo desse ensaio, a serviço da superação do que ele considera uma falha: “embora até certo ponto recusada por ele, a gente não obstante procura e sempre procurará ser útil para que tal salto se realize”. (FLUSSER, 2007, p. 149).

Para Haroldo, Flusser era um transgressor e um pensador consistente, mas também alguém com quem ele não conseguia estabelecer uma relação de convivência:

a relação do Flusser com as artes brasileiras vai um pouco ao sabor de alguns interesses filosóficos dele e de certas afinidades, daquilo que em termos goetheanos eu chamaria de certas afinidades eletivas; um termo da química, (...) onde elas não ocorriam como ocorreram com Anatol (Rosenfeld) e não ocorreram no meu caso, não passava o fluxo que ele queria transmitir. E ele... naturalmente que se criava um hiato. Onde isso ocorria, ele podia se deter e passava a ser entregue... É o caso da Mira Schendel. (depoimento de Haroldo de Campos a Ricardo Mendes em 5/2/1999).

Segundo Susana Kampff Lages (LAGES, 2007), Haroldo o considerava muito idealista e heideggeriano, ligado a uma dimensão sacral do ser e da linguagem que a tradição de Haroldo de Campos e Décio Pignatari chamava de direita ilustrada.

Sobre essa dimensão sacral, que se centra na questão das relações entre ser e palavra, é interessante cotejarmos as idéias de Campos com as de Flusser em relação a Rosa.

No perfil de Rosa, Flusser diz que, embora possam ter suas diferenças, havia um acordo fundamental quanto à língua não ser o ‘meio de comunicação’, mas o próprio fundamento do Ser, e neste sentido logos = mythos. Isso significava para ambos que escrever, embora implique a comunicação com outros, é o único método para pessoas como a gente e Rosa realizarem a própria essência (que é a língua calada dentro da gente) (FLUSSER, 2007, p. 137).

Voltando ao artigo de Susana Kampff Lages, a autora aponta como semelhança entre Haroldo e Flusser principalmente o interesse de ambos por Jakobson – tradução como transposição criativa ou transcrição, neologismo criado por Augusto e Haroldo de Campos – e pelo impulso babelizante da palavra, em especial da palavra de Guimarães Rosa. A problematização da linguagem como fenômeno privilegiado da experiência estética, diz Lages, aliada à importância que davam ao elemento transnacional e internacional da literatura, seria o legado comum deixado por Haroldo e Flusser.

Herdeiros do movimento modernista de 20 e do Movimento Antropofágico de Oswald de Andrade, podemos dizer também que Flusser e Haroldo também são sucessores indiretos de Goethe, uma vez que o conceito de Weltliteratur (literatura universal em contraposição à estreiteza do nacionalismo do romantismo alemão) influencia as teorias de Oswald de uma antropofagia cultural. Goethe, que também era tradutor (grego, latim, francês, inglês e espanhol), se liga ao Brasil graças ao contato com os naturalistas alemães, mas também por intermédio de Montaigne – ambos sem nunca terem pisado em solo brasileiro. A partir da leitura da obra *Les Essais* (em especial do capítulo *Dos Canibais*), Goethe compõe versões para a tradução do poema canção da Couleuvre, espécie de cobra da família das corais. O interesse de ambos vai além da curiosidade pelo exótico. Ao traduzirem a história da cobra, cada um dá sua a sua versão, em suas línguas maternas, numa clara demonstração de apropriação do texto original por meio de uma devoração cultural. Ou seja, canibalismo aparece já aqui como uma metáfora epistemológica para se pensar nos processos tradutores.

O canibalismo de Oswald, subversivo, rebelde e de acento debochado, é revisitado pelo Noigandres. Neste, a luta simbólica contra o neocolonialismo se centra principalmente na discussão entre o que é centro e o que é periferia. Haroldo está interessado na constelação, no sistema de correspondências entre culturas e eras. Há um canibalismo múltiplo e recíproco. Sor Joana (Barroco mexicano) antecipa o Romantismo alemão. Não se deve pensar em termos de primeiro e terceiro mundos, mas de transculturação. A antropofagia oswaldiana é encarada por Haroldo como pensamento da “devoração crítica do legado cultural universal” (...) ela envolve:

não uma submissão (uma catequese) mas uma transculturação; melhor ainda uma “transvaloração”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado (CAMPOS, 1992, p. 234-235)

Assim, plágio e originalidade são termos vazios de sentido. O canibalismo cultural de Haroldo de Campos vai além do canibalismo combativo de Oswald. Ele é um modo de compreender todos os tipos de combinações e os processos tradutores. O canibal marginalizado de Haroldo de Campos torna-se, segundo Guldin o “reciclador universal de uma civilização planetária politópica e polifônica” (GULDIN, 2007).

Outro alemão, Walter Benjamin, também aparece como influência no pensamento de Haroldo e de Flusser. Em seu ensaio sobre a tradução, vertido para o português como “A tarefa do tradutor”, Benjamin afirma a tradução não como modo de recuperação de um texto original. Ou seja, para ele os processos tradutores não estão presos à ideia de fidelidade ao texto original. Assim como nenhum dado do conhecimento pode ser ou ter pretensões a ser objetivo quando se concentra em reproduzir o real, da mesma forma “nenhuma tradução será viável se aspirar essencialmente a ser uma reprodução semelhante ou parecida ao original” (BENJAMIN, 2008, p. 30)

Em “Retradução como método de trabalho”, escrito nos anos 70, Flusser afirma sua existência ontológica a partir de suas experiências com a língua. A pátria natal, abandonada num momento traumático da história da República Tcheca, quando da invasão das tropas hitleristas, é laconicamente comentada logo no início do ensaio: “Nasci em Praga, portanto bilíngüe”. Traduzir-se é sinônimo de escrever para Flusser. Numa correspondência para Mira Schendel, de 27/09/74, Flusser diz:

Traduzo sistematicamente. Escrevo tudo primeiro em alemão, a língua que pulsa mais forte no meu centro. Traduzo então para o português, a língua que melhor articula a realidade social em que estou engajado. Traduzo então para o inglês, a língua que melhor articula nossa situação histórica e possui o repertório mais rico. Ao final, traduzo para a língua na qual desejo que meu texto seja publicado, ou escrevo uma nova versão em inglês. (GULDIN, 2002)

Segundo Guldin, a tradição antropofágica de Oswald também é revisitada e reelaborada com Flusser. Ao se traduzir e retraduzir, Flusser faz uso de uma dialógica canibalista a “antropofagia torna-se autofagia, canibalismo autocanibalismo” (GULDIN, 2007).

Tanto para Flusser quanto para Benjamin, a tradução não se dá no sentido de uma busca de uma linguagem original. Eles estariam mais interessados na preservação das diversidades, na co-presença de elementos diferentes dentro do todo. A tradução deve dilatar os sentidos do texto original. Ao não tornar os seus sentidos claros, o que é trazido à tona, exposto à luz, devem ser exatamente as complexidades, os absurdos do texto de partida e do processo de tradução.

Segundo Flusser, que escreve se retraduzindo em vários idiomas, esse método lhe permite o exercício da autocrítica e de uma reciclagem editorial. As discrepâncias entre as diversas línguas são transformadas criativamente e o abismo que existe entre elas é

o que permite a existência de insights provocativos. Desse modo, quanto mais difícil a tradução, mais o tradutor é impelido ao exercício da criatividade. Pensamento que nos remete a Haroldo de Campos, que dizia que a tradução de poesia só é interessante – por que “transcriável” – quando se tem um autor difícil pela frente: é melhor traduzir Joyce que Somerset Maughan. Haroldo diz ainda em consonância com Benjamin, que a língua de chegada “tem que se submeter ao sopro violento da língua estrangeira. Em vez de germanizar o grego ou o latim, é preciso helenizar ou latinizar o alemão” E arremata: “É isso que Rosa fazia na sua linguagem” E, comparando-se ao autor do Grande sertão, diz: “o escrito e o tradutor estão em constante processo de alargar as fronteiras da língua” . A idéia da poesia e da tradução como formas de ampliar o horizonte da linguagem também aparece no discurso de Flusser.

Num fragmento do ensaio *Jogos*, que Flusser publica em 9 de dezembro de 1967 no Suplemento Literário do Estado de São Paulo, ele diz que há uma tendência para a antropofagia entre os jogos. “Nos espaços de interpenetração antropofágica de competências existe a possibilidade da tradução (...) E a tradução é sempre uma modificação de estruturas”, assim como a poesia, que “é um salto modificador entre universos”. Flusser refere-se à poesia como o elemento de inserção do ruído no jogo. Os poetas seriam “alimentadores de universo”. Tradução como jogo, como devoração e como poesia.

Se retradução e escrita se confundem, são sinônimos entre si, o objetivo de Flusser é a poesia. Poesia como alargamento das possibilidades do olhar, das alteridades. Quando se retraduz, Flusser se vê como outro, experimenta outros pontos de vista que renovam os primeiros. Como afirma Rainer Guldin (GULDIN, 2002) sobre Flusser:

Escrever através da tradução é uma estratégia que tem por meta acumular tantos pontos de vista quantos forem possíveis. A cada momento em que um texto é traduzido para outra língua, um novo ponto de vista é alcançado.

Que não se creia em tudo o que dizem os poetas sobre sua própria obra. Há um falseamento que é próprio do fingidor. Ainda assim, é interessante perceber o que diz Rosa sobre seus processos criativos. Eles também levam em consideração o outro. Só que no caso de Rosa, há uma aura mística, sobrenatural. Em entrevista a Lorenz, diz: “Vou lhe revelar um segredo: creio já ter vivido uma vez. Nesta vida, também fui brasileiro e me chamava João Guimarães Rosa. Quando escrevo, repito o que já vivi antes”. (LORENZ, 1991, p. 72). Em “Sobre a escova e a dúvida”, um dos prefácios de *Tutaméia*, Guimarães Rosa afirma que embora se oponha a fenômenos paranormais, sua vida sempre se “teceu de sutil gênero de fatos. Sonhos premonitórios, telepatia, intuições, séries encadeadas e fortuitas, toda a sorte de avisos e pressentimentos”. Rosa exemplifica:

À Buriti (NOITES DO SERTÃO), por exemplo, quase inteira, ‘assisti’, em 1948, num sonho duas noites repetido. Conversa de Bois (SAGARANA), recebi-a, em amanhecer de sábado,

substituindo-se a penosa versão diversa, apenas também sobre viagem de carro-de-bois e que eu considerava como definitiva ao dormir na sexta. A Terceira Margem do Rio (PRIMEIRAS ESTÓRIAS) veio-me, na rua, em inspiração pronta e brusca, tão ‘de fora’, que instintivamente levantei as mãos para pegá-la, como se fosse uma bola vinda ao gol e eu o goleiro. Campo Geral (MANOELZÃO E MIGUILIM) foi caindo já feita no papel, quando eu brincava com a máquina, por preguiça e receio de começar de fato um conto, para o qual só se soubesse um menino morador à borda da mata e duas ou três caçadas de tamanduás e tatus; entretanto logo se moveu e apertou, e, chegada ao fim, espantou-me a simetria e ligação de suas partes. (...) Quanto ao GRANDE SERTÃO: VEREDAS, forte coisa e comprida demais seria tentar fazer crer como foi ditado, sustentado e protegido – por forças correntes muito estranhas. (ROSA, 1967, p. 157-8).

Em 1966, num Encontro de Literatura nos Estados Unidos, Rosa e Haroldo foram chamados para compor uma mesa redonda de escritores latino-americanos. Haroldo diz que, na ocasião, Rosa alega um motivo qualquer para não compor a mesa, mas fica na platéia e ouve o colega. Num piquenique de confraternização do Encontro, Haroldo mostra a Rosa alguns fragmentos de sua *Galaxias* e um pequeno prefácio chamado “Dois dedos de prosa sobre uma nova prosa” em que ele explicava que aquele livro seria composto de uma maneira não convencional (costurado, folhas soltas, numa caixa). Da proposta do livro e dos projetos de Haroldo, Rosa disse coisas como: “Você me deu aquele texto pra eu ler, mas você não sabe o que tem na mão. Aquele texto é o demo. Você soltou o demo naquele texto” E asseverou com mais firmeza: “Olhe, não provoque demais o demo. Não faça um livro de folha solta, faça um livro comum. Não precisa, o demo já está lá”. Haroldo acha a questão toda pitoresca, que não passava de uma diferença de estilos – uma vez que do ponto de vista da estética da linguagem visual, Rosa era conservador, tradicional – e avalia que tais conselhos não lhe servem. Haroldo retruca dizendo que vai sim fazer isso por que é um “kamikaze da literatura”. Guimarães Rosa não comentou mais nada sobre o assunto, mas para, de certa forma, tentar dissuadir Haroldo e avisá-lo dos perigos que corria, ele começou a falar de deus e de seus processos de composição, em particular do Grande sertão: veredas. Neste momento, Rosa lhe segredou: “Quando me vem, fico nu, rolo no chão com o demo de madrugada... e naquele impacto, naquele impulso eu escrevo”. O demo para Rosa não era uma metáfora, mas tinha um sentido concreto. Haroldo, agnóstico, compara a experiência de Rosa à de Mallarmé. O horror da página branca de Mallarmé é o demo de Guimarães Rosa, era algo com que ele dialeticamente se debatia para dar nascença ao texto. Ainda nessa mesma entrevista, Haroldo diz que neste dia Rosa estava “endemoniado”, que mal o deixava falar e, exaltado com o assunto, discorria sobre o fascismo como a personificação do demo (alusão à sua experiência como cônsul em Hamburgo).

Haroldo diz também que tudo que Rosa faz é autobiográfico. Rosa tem “estômago de ostra”, ele é “antropofagia e canibalismo generalizado em termos de linguagem”. “O

Rosa é como uma ostra, pega tudo o que tem de pegar, todos os encontros possíveis, reintrojeta de novo naquele estômago, mastiga tudo aquilo”. Segundo Haroldo, Guimarães Rosa tem uma “atitude voraz e devoradora em termos de linguagem” – o que vem da tradição latino-americana barroca da qual é herdeiro. Nosso barroco mulato, de Gregório de Matos e Padre Vieira, encontra no Grande sertão: veredas uma tradição neobarroca contemporânea. Haroldo avalia que o conhecimento de Rosa no panorama da literatura mundial é prejudicado pelas traduções feitas de sua obra. Enquanto a tradução italiana é de boa qualidade, assim como a para o espanhol e para o alemão (embora Haroldo considere a tradução de “Meu Tio o Iauaretê” mais consistente do que a do Grande sertão, que é a mais conhecida, sendo ambas de Curt Meyer-Clason), ele critica a inglesa – que, em sua opinião, vira um western spaghetti ou um banana western – e chega a perguntar para Rosa por que ele a havia autorizado.

Rosa é um virtuoso e, para Flusser, é o “Meu Tio o Iauaretê” e não a criação de neologismos a maior prova disso. Sobre os neologismos como Sagarana (coisa que parece saga) Flusser dizia que eram ambivalentes e “perigosamente próximos de jogos de palavra baratos”. Embora tivesse um vasto conhecimento da língua portuguesa e de outros idiomas, seu saber, era um saber “vasto sem ser profundo” (FLUSSER, 2007, p. 136). É quando a ruptura da sintaxe assume o absurdo, como na estória do onceiro que vira onça, que Rosa se revela inovador. Sobre a criação de neologismos, diz em Tutaméia em tom de pilhéria como autodefesa:

Salvo o excepto, um neologismo contunde, confunde, quase ofende. Perspica-nos a inércia que soneja em cada canto do espírito, e que se refestela com os bons hábitos estadados. Se é que um não se assuste: saia todo-o-mundo a empinar vocábulos seus, e aonde é que se vai dar com a língua tida e herdada? Assenta-nos bem à modéstia achar que o novo não valerá o velho; ajusta-se à melhor prudência relegar o progresso no passado. (ROSA, 1979, p. 64).

Ainda em “Hipotrérico”, Guimarães Rosa lembra a experiência de Cícero, que cunhou qualidade (“qualitas”); de Comte, pai de altruísmo; de Stendhal com egotismo; do nihilismo de Turguêniev; de Fracástor com sífilis; do gnomo de Paracelso e dos casos brasileiros de egolatria, de Ruy Barbosa, e necrotério, de Alfredo Taunay. Mas ressalta a sua preferência pelas palavras nascidas do inculco, do iletrado: “Na fecundidade do araque arapuca-se vantajosa singeleza, e a sensatez da inocência supera as excelências do estudo. Pelo que, terá de ser agreste ou inculco o neologista, e ainda melhor se analfabeto for”. (ROSA, 1979, p. 64).

E sendo o viver “encargo de pouco proveito e muito desempenho” (ROSA, 1979, p. 65), que só se fabriquem palavras novas se for para “tapar um vazio”. Hipotrérico, neologismo criado por Rosa para criticar a criação de neologismos, é definido logo no primeiro parágrafo desse 2º prefácio de Tutaméia, como indivíduo pedante, emburrado

com o novo. Assim, “o hipotrélico ao não tolerar neologismos, começa por se negar nominalmente a própria existência.” (ROSA, 1979, p. 64).

Também para Haroldo, “Meu Tio o Iauaretê”, é o estágio mais avançado da prosa roseana. Haroldo diz que neste conto, a prosa ‘incorpora “o movimento mágico da metamorfose’ como fez Pound no projeto de seus Cantares”. Comparando-o ao “Carade-Bronze” e ao Grande sertão: veredas, Haroldo diz que no “Meu Tio o Iauaretê” não é a “história que cede o primeiro plano à palavra, mas a palavra, que ao irromper em primeiro plano, configura a personagem e a ação, devolvendo a história” (CAMPOS, 1992, p. 59)

Em “Meu Tio o Iauaretê”, Rosa reafirma sua vocação para a tradução. Rosa tradutor de mundos, articulador do encontro entre o culto e o iletrado (como aparece, por exemplo, em Grande sertão: veredas, na elaboração da linguagem e também na enunciação que se articula a partir do encontro de um ex-jagunço com um homem da cidade), no “Meu Tio o Iauaretê”, propõe outra sorte de tradução. A tradução entre três pólos: o mundo animal (Iauaretê - jaguetê, jaguar, do tupi yaware’te - onça verdadeira), o humano e o sobrenatural. Há vários universos híbridos, mestiços, que se entrelaçam nessa estória. O onzeiro, filho do branco com o índio, vai se transformando ele mesmo em onça e abandonando o português à medida que avança numa espécie de dialeto formado por palavras de origem indígena, negróide/africana e pelo linguajar do sertão. “Hé...Aar-rrâ...Aaâh... Ce me arrhoôu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araã...Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê... ê...” (ROSA, 1969, p. 159). Rosa, estômago de ostra, digestão lenta, elaborada, referência de um sertão de permanência, traduz índio, branco, negro, onça, tupi, onomatopéia, rugidos, numa síntese digestivo-literária.

Flusser é fluxo como *fliessen*, correr da água que o nome Flusser indica. Admite o absurdo como autobiografia, auto-retrato. Sendo fluxo, quer os deslocamentos, a migração e a expatriação como condição que não apenas define sua situação de judeu errante, mas como solo filosófico. Um desenraizamento libertador. Bodenlos. Voltando ao episódio canibal do Grande sertão: veredas, Riobaldo, alter ego baldeado de Rosa, come e reconhece que não deve comer. Vomita. Se questiona se carne humana envenena. Rosa quer bulir com a palavra, mas sabe que é coisa que não se faz sem se pagar um preço. Em “Hipotrélico”, exorta que não se criem neologismos. Que se refreie o irreplegível, o apetite voraz pelo novo. Haroldo, que enxerga no escritor o estômago da ostra, arrisca devorações. E se no Grande sertão a carne é regurgitada, em “Meu o Tio Iauaretê”, a onça come o homem. Haroldo e Flusser canibalizam Rosa, traduzindo-o, interpretando-o. Campos de possibilidades. Rosa da palavra em fluxo. E o leitor, convidado às traduções, também é devorado? “Mecê tem aquilo – espelhim, será?” (ROSA, 1969, p. 155).

Referências

- BENJAMIN, Walter. (2008). A tarefa do tradutor. Em *A tarefa do tradutor de Benjamin*. Trad. Fernando Camacho. Belo Horizonte: Fale/UFMG.
- BERNARDO, Gustavo et al. (2008). *Vilém Flusser: uma introdução*. São Paulo: Annablume.
- CAMPOS, Haroldo. (1992). *Metalinguagens e outras metas*. São Paulo: Perspectiva.
- FLUSSER, Vilém. (2007). *Bodenlos – uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume.
- _____. (2007). *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume.
- FLUSSER, Vilém. *Retradução enquanto método de trabalho*. Disponível em: <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a202.htm>> . Acesso em: 01 dez. 2009.
- LAGES, Susana Kampff. (2007). *Em busca de uma linguagem humana: Flusser e Haroldo de Campos*. Disponível em: <<http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/Dossi%C3%AA%20Vil%C3%A9m%20Flusser.%20Revista%20Cultura%20Judaica.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2009.
- LORENZ, Günter. (1992). Diálogo com Guimarães Rosa. In COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- MONTAIGNE, M. (2004). *Les essais*. Paris: PUF/Quadrige.
- GULDIN, Rainer. (2002). *Traduzir-se e retraduzir-se: a prática da escrita de Vilém Flusser*. Disponível em: <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/convidado01.htm>>. Acesso em: 01 dez. 2009.
- _____. (2007). *Devorando o Outro. Canibalismo, Tradução e a Construção da Identidade Cultural*. Disponível em:
<<http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh10/artigo.php?dir=artigos&id=RainerPort>>. Acesso em: 01 dez. 2009
- ROSA, João Guimarães. (1967). *Tutaméia* (Terceiras Estórias). Rio de Janeiro: José Olympio.
- _____. (1969). *Estas estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- _____. (1978). *Primeiras estórias*. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- _____. (1979). *Grande sertão: veredas*. 13ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

GABRIELA REINALDO é professora adjunta do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. É doutora em comunicação e semiótica pela PUC/SP

gabriela.reinaldo@gmail.com

*Artigo recebido em março
e aprovado em junho de 2010*