

Universidade Federal do Pará
Instituto de Letras e Comunicação
Mestrado em Letras — Estudos Literários

Delmira Rocha dos Santos Barbosa

***A REVISTA DE CULTURA BRASILEÑA E A RECEPÇÃO DE
GRANDE SERTÃO: VEREDAS (1962-2011)***

Belém
2012

Universidade Federal do Pará
Instituto de Letras e Comunicação
Mestrado em Letras — Estudos Literários

Delmira Rocha dos Santos Barbosa

***A REVISTA DE CULTURA BRASILEÑA E A RECEPÇÃO DE
GRANDE SERTÃO: VEREDAS (1962-2011)***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador:
Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Belém
2012

FOLHA DE APROVAÇÃO

DELMIRA ROCHA DOS SANTOS BARBOSA

**A REVISTA DE CULTURA BRASILEÑA E A RECEPÇÃO DE GRANDE SERTÃO:
VEREDAS (1962-2011)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador:
Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Aprovado em: 26 / 09 / 2012

Conceito: BOM

Banca Examinadora

Professor: Prof. Dr. André Teixeira Cordeiro

Instituição: Universidade Federal de Tocantins

Professor: Prof.^a Dr.^a Izabela Guimarães Guerra Leal

Instituição: Universidade Federal do Pará

Professor: Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Instituição: Universidade Federal do Pará

O mundo é tão vazio se o imaginarmos com morros, rios e cidades. Mas saber que aqui e ali existem pessoas que se afinam conosco e com os quais vivemos adiante, isso torna-se um jardim habitado.

(Goethe)

Só se pode viver perto de outro, e conhecer outra pessoa, sem perigo de ódio, se a gente tem amor.

(Guimarães Rosa)

Vivendo se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas.

(Guimarães Rosa)

AGRADECIMENTOS

O importante da vida é ter “a certeza de ser um eterno aprendiz”. Aqui, é o momento de agradecer a todas as pessoas que compartilham e/ou compartilharam comigo a alegria de ser e viver feliz, independentemente das intempéries da vida, compreendendo que nem tudo sabemos nem conhecemos, mas, no compartilhar com o outro, somos eternos aprendizes.

Agradeço a Deus por todas as bênçãos derramadas sobre minha vida.

Aos meus familiares, o meu maior alicerce para a constituição de meus valores morais, com eles aprendi que se deve amar ao próximo sem distinção de classe social e nível educacional. Agradeço a todos que foram co-partícipes nos vários “lisos” que na vida enfrentei: em especial, a meus pais, Arlindo e Zulmira, porque renunciaram às suas vidas em função de seus dois filhos e compreenderam que toda a construção e a dignidade de um homem perpassa pela educação. Com certeza os incentivos que nos dispensaram, mesmo diante de todas as adversidades, só nos estimularam a ir em busca de nossos objetivos.

A meu irmão e minha cunhada pelas orações e apoio nesta caminhada acadêmica e, ainda, pelas dádivas que são Betuel e Saulo, meus adoráveis sobrinhos e os maiores tesouros na minha vida. A meu marido, João Ricardo, pelo convívio, incentivo e por dividir comigo todas as aflições, anseios e angústias próprios do ser humano. A meus tios (as), primos (as), a minha madrinha Diva, aos meus afilhados, minha avó Francisca e todos que não se encontram neste mundo terreno. À minha honrosa família, minha eterna gratidão pelo imenso amor dispensado a mim.

Ao meu eterno mestre e orientador prof. dr. Sílvio Holanda (carinhosamente, o pai dos rosianos), referência de um profissional competente e dedicado. Com certeza, o nosso encontro: “Foi um fato que se deu”. Ao professor serei eternamente grata por sua preciosa atenção e seu apoio incondicional nesta jornada acadêmica. Tudo isso foi fundamental para tornar o meu sonho realidade.

Aos professores do Mestrado: professores Maria do Socorro Simões, Lilia Chaves, Luís Heleno Montoril del Castillo, José Guilherme Fernandes e Izabela Leal pela competência, responsabilidade e compromisso em desenvolver um trabalho sério, honrando o nome de nossa instituição e de nosso Curso. Obrigada pelo carinho, paciência e compreensão de vocês. E a todos os demais professores do curso de Mestrado em Letras.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFPA, atualmente representado pelas prof.^a Marília Ferreira (Coordenadora) e prof.^a Germana Sales (Vice-Coodenadora), meus sinceros agradecimentos pelas orientações relacionadas ao Curso e incentivo para a conclusão desta caminhada.

À Banca Examinadora (da Qualificação e da Defesa) que aceitou o convite para avaliar minha pesquisa.

Aos meus amados rosianos do grupo RCGR/EELLIP, Elizandra, Everton, Jorge, Karlinha, Leomir, Leonardo, Márcia, Rosalina, Suellen, Waldete e ao meu irmão Brenno pelo apoio; atenção e em especial, ao Pablo, o “irmãozinho”, meu porto seguro nos momentos turbulentos que passei, nesta etapa acadêmica, sem a sua ajuda e força, talvez, este trabalho não tivesse chegado ao fim, ao Sandro, pelas ideias e intervenções concernentes a minha pesquisa. E a Ingrid, pela compreensão e solidariedade em fazer meu *abstract*. Vocês são as maiores bênçãos que encontrei no Mestrado. A todos minha gratidão será eterna.

À professora, Neuma Cavalcante que, gentilmente, cedeu um material pertinente à minha pesquisa.

Aos “irmãozinhos” e “irmãszinhas” cearenses e paraenses: Elizandra Brasil (Tula-minha 1ª irmã), Luciana Neri, Ednardo (“meu irmão gêmeo”), Zufla (minha “santa” paraense), a Céia, Dulce, Jordana, Ewerton, Elton, Márcio, Solange, Luciele, Dionne Seabra (minha maior

incentivadora para atravessar o “liso do Sussuarão”!) e a todas as famílias paraenses que me adotaram como filha.

Aos pais adotivos no Pará: Aos tios Edvar e Mercês, minha fortaleza nos momentos turbulentos que aqui vivenciei. À Sandra Campos, pelo incentivo. À minha avó adotiva Jô, pelo zelo e carinho. E a minha tia Nice pelo cuidado especial com o nosso lar.

Aos meus alunos da Escola Estadual Visconde de Souza Franco (1999-2006), do CEFET-IFPA (1999-2002), dos Cursos Livres (2008-2010) e da Escola de Aplicação da UFPA (2006-2011), mola mestra para o desempenho de minha atividade profissional. Com eles amadureci, cresci e entendi que, “não se faz docência sem discência”.

A todos os professores da Escola de Aplicação da UFPA, especialmente, à Graça Leitão, além de amiga, minha grande incentivadora. À Maria de Belém pela força e coragem, à minha amada Eleide, ao Alberto, por compartilhar comigo, materiais da nossa área de estudo (no caso, espanhol).

Aos professores, técnicos e amigos do Instituto de Letras da UFPA: Marcos Araújo, Cristina Porto, Izabel Maria, Rosane (Rô), Sônia Lumi, Sérgio, Tatiana, Nelita, Ivone, Magô, Sr. Meireles e Laudelina pelos trabalhos que juntos realizamos em nossa instituição.

Aos amigos de travessia no Mestrado: Aarão, Alessandra, Ândrea, Daniela, Francisco, as “Íris”, Lilian, Nazaré (Naza), Natasha, Paula, Roseany.

Ao professor e crítico literário espanhol Antonio Maura, por ter demonstrado presteza nas informações sobre a recepção de *Grande sertão: veredas* na Espanha e por ser um grande incentivador e divulgador da cultura e literatura brasileira em seu país. À professora Pilar Gómez Bedate (mulher de Ángel Crespo), pelo comprometimento em todas as informações pertinentes à vida literária de seu marido. Sua gentileza muito tem contribuído para a realização de minha pesquisa.

Às mestras queridas do jardim de infância: Dita e Bibi com quem dei os primeiros passos na leitura do be-a-bá.

Aos professores da Graduação em Letras da Universidade Estadual do Ceará (UECE), em especial, prof. Artur, prof.^a Cleudene, prof.^a Elzenir, prof.^a Ocenéia e prof.^a Verônica.

Ao professor Ildimar Viana Assunção (ex-diretor da E.E. Visconde de Souza Franco), por acreditar no meu profissionalismo.

Aos secretários do Mestrado em Letras, Marcela Maués e Eduardo Ribeiro (meu anjo eterno), pela presteza e atenção dispensada e Telma pelo carinho com todos e pelo zelo com o nosso instituto.

E também aos técnicos do Mestrado em Letras, Regina Castro, Rejane, Lúcia e Edward Almeida pelos cuidados e atenção no empréstimo do acervo de nossa biblioteca.

Com certeza nenhuma joia poderá ter mais valor que a amizade de todos vocês!

À minha tão abençoada cidade, Belém do Pará, terra não só das mangueiras, do açaí, do tacacá, também de gente hospitaleira, amável e gentil. Deste lugar, levo todas as lembranças maravilhosas como a de uma infância prazerosa. Obrigada por tudo!

E a todos os mestrandos que, assim como Riobaldo, atravessaram o “Liso do Sussuarão”.

À mamãe, símbolo de mulher guerreira e uma amiga incontestada.
A papai, meu herói e o ídolo que na vida encontrei.
A meu irmão, exemplo de verdade e paz.
A meu marido, meu eterno amor.

RESUMO

A proposta desta dissertação é examinar a recepção crítica em língua espanhola de *Grande sertão: veredas* (1956), obra de Guimarães Rosa (1908-1967). Desde a sua edição no idioma espanhol, a referida narrativa provocou certo impacto na sociedade de língua cervantina por abordar um tema polêmico como a relação ambígua de Riobaldo e Diadorim, oculta até o final da primeira leitura e por escrever numa linguagem poética acerca dos conflitos humanos e existenciais, inseridos na descrição de uma região que ultrapassa os limites geográficos, para a construção de um sertão universal. A recepção crítica em língua espanhola, de fato, iniciou-se em 1967 com a publicação de *Grán sertón: veredas*, pela editora Seix Barral, traduzida por Ángel Crespo. Este trabalho propõe uma leitura sobre as interpretações da narrativa que causou grande repercussão entre os intelectuais hispano-falantes que, ao se debruçarem sobre o sertão, procuraram desvendar os sentidos forjados na obra. É nessa perspectiva que serão abordados os textos do arquivo da *Revista de Cultura Brasileña* da década de 1960, elemento primordial para o desenvolvimento deste estudo e da recepção crítica mais contemporânea de Soledad Bianchi (2004), Antonio Maura (2007), Maria Rosa Álvarez Sellers (2007) e Pilar Gómez Bedate (2007), além de outros críticos literários brasileiros. Como base metodológica desta pesquisa, recorrer-se-á entre outras referências, ao estudo sobre a teoria da recepção de Hans Robert Jauss no que concerne ao leitor como construtor de um novo objeto artístico. O trabalho está dividido, em três capítulos: no primeiro, far-se-á uma abordagem dos pressupostos da Estética da Recepção, de Hans Robert Jauss (1921-1997) e, sucintamente, far-se-á uma discussão sobre o texto *A tarefa do tradutor* de Walter Benjamin e os princípios teóricos de Antoine Berman no que tange ao ato tradutório. Nos capítulos posteriores, será desenvolvido o trabalho específico sobre a crítica no idioma espanhol, e por meio desta análise, destacar-se-ão as divergências entre as obras de língua portuguesa e espanhola, focando nos elementos pertinentes à linguagem poética na construção do texto para os hispano-falantes e a inserção da obra no contexto sócio-histórico da ficção rosiana nos países de língua hispânica.

PALAVRAS-CHAVE: *Grande sertão: veredas*. Guimarães Rosa. Recepção crítica espanhola.

ABSTRACT

This master's dissertation intends to develop a comprehensive examination of the critic reception produced in Spanish language about *Grande sertão: veredas* (1956), written by Guimarães Rosa (1908-1967). Since its first edition on Spanish language, *Grán sertón: veredas* caused a certain impact on society because of the themes of the book, such as the supposed ambiguous relationship between Riobaldo and Diadorim, which remains unsolved until the end of the first reading, and the universal hinterland created by poetic language that exceeds geographical boundaries and represents existential conflicts. The critic reception by Spanish-speakers researchers began, indeed, in 1967 after the launching of *Grán sertón: veredas*, translated into Spanish by Ángel Crespo and published by Seix Barral. Thus, the aim of this work is to undertake a review of some interpretations about *Grán sertón: veredas*, which caused great repercussion among Spanish-speaking intellectuals that purposed to unveil the implied meanings on the Rosean literary work. In this perspective, there will be analyzed texts from 1960's of *Revista de Cultura Brasileira's* archives and the recent critic reception developed by Soledad Bianchi (2004), Antonio Maura (2007), Maria Rosa Álvarez Sellers (2007), and Pilar Gómez Bedate (2007), besides other Brazilian literary critics. It is a bibliographical research method based on Aesthetics of Reception theory, proposed by Hans Robert Jauss (1921-1997), which considers the reader as an important category in the construction of a new artistic object during the reading act. The master's dissertation is arranged in three chapters: in the first one, there will be an explanation about the theoretical framework of the Aesthetics of Reception principles and brief comments about aspects involved in the act of translation discussed in Walter Benjamin's essay *The task of the translator* and in Antoine Berman's translation theory. In the next chapters, the literary criticism in Spanish language about *Grande sertão: veredas* will be analyzed highlighting the divergences between the original text in Portuguese and its translation into Spanish concerning to how the translator dealt with the elements of poetic language in the Spanish version, as well as the insertion of the Rosean fiction on social and historical context of Hispanic countries.

KEYWORDS: *Grande sertão: veredas*. Guimarães Rosa. Spanish critic reception.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	011
1 A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E AS TESES DE JAUSS: O LEITOR COMO CONSTRUTOR DO OBJETO ESTÉTICO.....	016
1.1. Compreensão do processo hermenêutico.....	023
1.2. Pelas trilhas da tradução.....	026
2 GRAN SERTÓN: VEREDAS, ÁNGEL CRESPO E A EXPERIÊNCIA DO ATO TRADUTÓRIO.....	032
2.1. Um panorama artístico-cultural de Ángel Crespo.....	032
2.1.1. Ángel Crespo em território brasileiro — O tradutor e a realidade do sertão.....	038
2.1.2. Mapeamento das obras, traduções e publicações de Crespo.....	044
2.2. <i>Gran sertón: veredas</i> e a recepção crítica da interpretação artística de Ángel Crespo.....	046
2.3. <i>Gran sertón: veredas</i> no Brasil e nos países hispano-falantes.....	051
3 A REVISTA DE CULTURA BRASILEÑA (1962-2011): RECEPÇÃO E TRADUÇÃO DE GRAN SERTÓN: VEREDAS PELA CRÍTICA EM LÍNGUA ESPANHOLA.....	054
3.1. Guimarães Rosa e <i>Gran sertón: veredas</i> em arquivo da <i>Revista de Cultura Brasileña (RCB)</i>	054
3.2. Os intérpretes hispano-falantes de <i>Gran sertón: veredas</i>	063
3.3. O ato tradutório: um recorte.....	074
3.3.1. Riobaldo e o encontro com o menino no rio.....	074
3.4. A <i>RCB</i> e um anexo em análise: O julgamento de Zé Bebelo sob a óptica hispano-brasileña.....	079
CONCLUSÃO.....	086
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	091
ANEXOS.....	095

INTRODUÇÃO

*Sertão: é dentro da gente*¹.
(Guimarães Rosa)

Adentrar no “Sertão” é compreender que o homem e o meio físico se entrelaçam numa simbiose poética, visto que a terra é mais simbólica do que real, porque vivifica a travessia da vida. A exaltação da terra, tão aclamada pelos românticos, não é referendada por Guimarães Rosa, mas é vista de maneira cosmológica, e os elementos inseridos na obra estão imbricados entre si para a constituição do objeto literário.

Um sertão imbuído de conflitos pertinentes à natureza humana, aos questionamentos infundáveis sobre a existência ou não do diabo, a dubiedade dos sentimentos, porém é um local em que floresce o amor, a contemplação da natureza, a segurança, as lembranças da infância, do rio São Francisco, do Urucúia. Um meio ambíguo, ora é inóspito, em outro é belo, e essa metamorfose se concretiza pelo estado de espírito do ser.

Guimarães Rosa suscitou esse sertão, e apesar de algum traço documental, não caracteriza um arquétipo nem reproduz a fala do sertanejo, mas reinventa a sua própria linguagem; o seu mundo ficcional está envolto de expressões e palavras inovadoras, que o tornam universal. No sentido alegórico, o sertão vive e fala (des) norteando o caminho da própria vida.

Por isso, “o contato com *Grande sertão: veredas* empolga e perturba. Empolga pela novidade e pela força inventiva e criadora que o singularizam na literatura brasileira; perturba pela capacidade inovadora da linguagem e pelo caráter vertical dos problemas nele colocados”². Neste sentido, a obra é aclamada pela crítica brasileira como um dos maiores representantes da prosa nacional devido à versatilidade do escritor no trato com a linguagem e desse “Sertão que é do tamanho do mundo”³.

O autor não enfoca a terra como elemento primordial para a constituição literária, mas o homem como coadjuvante do processo do meio em que vive. É nessa relação intrínseca dos componentes constituintes da narrativa do escritor mineiro que esta dissertação se enlaça para analisar a recepção da obra *Grande sertão: veredas* (1956) pela crítica de língua espanhola.

A ideia deste trabalho surge como uma espécie de instigação por parte da pesquisadora e

¹ ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 305.

² GARBUGLIO, José Carlos. *Rosa em dois tempos*. São Paulo: Nankin, 2005, p. 35.

³ ROSA, Guimarães, *op. cit.*, p. 74.

de seu orientador para examinar as interpretações desenvolvidas pelos críticos de língua espanhola da obra *Grande sertão: veredas*, por meio do arquivo da *Revista de Cultura Brasileira (RCB)*⁴ e de posse dessa identificação, tentar perceber como um outro objeto foi construído artisticamente. Como embasamento do estudo, utilizar-se-á a teoria da Estética da Recepção, à luz de Jauss, procurando entender como a recepção crítica em língua espanhola se consolida nesta inter-relação leitor/obra.

Partindo dessa perspectiva de que a obra pode ser interpretada por outro viés, identificar-se-ão, mediante as discussões desenvolvidas pelos críticos do idioma cervantino, as correlações e divergências pertinentes à análise da obra, bem como o estudo seminal de Cavalcanti Proença, as críticas de Antonio Candido, José Carlos Garbuglio, Walnice Nogueira Galvão, e o trabalho mais recente de Luiz Fernando Valente.

Para avaliar o processo estético-recepcional, recorrer-se-á à publicação do livro no idioma cervantino no ano de 1967, com tradução de Ángel Crespo pela editora Seix Barral. Este objeto de pesquisa se baseia na referência da obra em versão de bolso de 1999 pela Editorial Alianza do mesmo tradutor com o prólogo do escritor e crítico espanhol Antonio Maura. Utilizar-se-á, ainda, a primeira edição brasileira do livro de 1956 e as leituras críticas realizadas no período de 1962 a 2011.

A seguir, mostrar-se-á o quadro demonstrativo em que consta ano, obras e seus respectivos tradutores para uma visão panorâmica das traduções realizadas em espanhol das obras de Guimarães Rosa:

ANO	OBRA	TRADUTOR
1967	<i>Gran sertón: veredas</i>	Ángel Crespo
1969	<i>Primeras historias</i>	Virginia FagnaniWey
1981	<i>Manolón y Miguelín</i>	Pilar Gómez Bédate
1982	<i>Urubuquaquá y Noches del sertón</i>	Estela dos Santos
1970	<i>La oportunidad de Augusto Matraga</i>	Juan Carlos Ghiano y Néstor Krayy
1996	<i>Mi tío el jaguaeté</i>	Valquiria Wey
2007	<i>Sagarana</i>	Adriana Almeida de Toledo
2009	<i>Grán sertón: veredas</i>	Florencia Garramuño y Gonzalo Aguilar ⁵

Embora a primeira versão de *Grande sertão: veredas* tenha sido publicada no idioma espanhol no ano supracitado, neste estudo, recorrer-se-á ao período de fundação da *Revista de*

⁴ A partir desse momento, utilizar-se-á a sigla RCB para fazer menção à *Revista de Cultura Brasileira*.

⁵ ROSA, João Guimarães. *Grán sertón: veredas*. Trad. Florencia Garramuño y Gonzalo Aguilar: Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009. É importante ressaltar que, esta segunda tradução, em língua espanhola, foi realizada por dois argentinos, visto que, a primeira coube ao tradutor espanhol, Ángel Crespo. Até a presente data, constam essas duas traduções no idioma cervantino.

Cultura Brasileña (1962).

A revista é um elemento norteador deste trabalho porque, além de divulgar as produções artístico-literárias brasileiras, no mundo hispano-falante, é também uma forma de expressão da própria literatura espanhola, já que, nesse período (década de sessenta), os trabalhos dos escritores espanhóis eram tolhidos pelo regime franquista.

É imprescindível observar que, apesar de a *RCB* ser publicada nos países hispanófonos, ela também foi assinada por muitos escritores, poetas e artistas brasileiros que foram referendados com seus trabalhos ou discussões sobre os diversos assuntos pertinentes ao campo artístico-cultural, nomes como: Gilberto Freyre, João Cabral de Melo Neto, Otto Lara Resende, Luiz Costa Lima, Antônio Câmara Canto, Wilson Martins, Murilo Mendes, Clarice Lispector, Mário Faustino, Jorge Amado, Haroldo de Campos, Oswald de Andrade, Benedito Nunes, entre outros intelectuais que, em consonância com os críticos de língua hispânica, contribuíram para a difusão do acontecer cultural nacional.

Em síntese, a *RCB* representa uma espécie de súpula da cultura brasileira pelo olhar “hispano-brasileño” e, ao mesmo tempo, torna-se um espaço de divulgação da experiência da tradução, em que mostra o papel de formação que a interpretação artística pode desempenhar, não como mera transmissora do ato tradutório, mas uma função distintiva de toda literatura, filosofia ou ciências humanas, de modo geral.

Portanto, dada a relevância da *Revista de Cultura Brasileña* para esta pesquisa, destacar-se-á, no terceiro capítulo, um item específico sobre todos os dados referenciais, desde o período de sua publicação até o quantitativo de exemplares publicados, em especial, os que fazem alusão a Guimarães Rosa e sua obra-prima, *Grande sertão: veredas*.

Como já referendado, esta pesquisa está constituída por três capítulos: no primeiro, far-se-á uma discussão sobre a base metodológica deste estudo e, enfocar-se-á a relação leitor/obra sob a perspectiva da Estética da Recepção, com ênfase nas teses de Jauss, ex-professor da Universidade de Constança, abordando, especificamente, o horizonte de expectativa do leitor, entendendo que o texto literário não é estanque, ele se transforma, ganha nova forma (interpretação) de acordo com a percepção estética de cada público e época, pois “ele responde as necessidades do público com o qual dialoga, sem o que sua presença não se justifica”⁶ e, considerar-se-ão, ainda, algumas referências de Regina Zilberman.

No segundo capítulo, abordar-se-á um panorama artístico-cultural sobre o tradutor Ángel Crespo com o intuito de demonstrar suas várias facetas, o seu encontro com a língua

⁶ ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989, p. 36.

portuguesa e a literatura brasileira, o contato com os poetas e escritores brasileiros, em especial, Guimarães Rosa. E as discussões sobre o ato tradutório de *Grande sertão: veredas*, sob o ponto de vista dos intelectuais hispanófonos.

No terceiro e último capítulo, analisar-se-ão as interpretações da narrativa que causou grande repercussão entre os hispano-falantes, que ao se debruçarem sobre o sertão, procuraram desvendar os sentidos forjados na obra. Tentar-se-á investigar este processo estético-recepcional por meio da *Revista de Cultura Brasileña*, e de outros críticos literários. Far-se-á o enfoque da lógica da pergunta e resposta, destacando a fusão de horizontes entre o texto e sua época e entre o texto do passado e o leitor do presente. Mediante um recorte da obra em estudo, procurar-se-á analisar o ato tradutório de Ángel Crespo (1967), concomitante ao texto em língua portuguesa publicado em 1956.

Ainda, nesta última etapa da pesquisa, sob uma perspectiva hispano-brasileña, desenvolver-se-á uma análise sociológica e cultural sobre o julgamento de Zé Bebelo, único fragmento de *Grán sertón: veredas* traduzido em língua espanhola na *Revista de Cultura Brasileña*. Esse recorte está anexado na íntegra, no final desta dissertação e, só foi divulgado na *RCB*, após a publicação completa da obra em território hispano-parlante.

Devido à grande importância da obra no âmbito nacional e sua inserção na produção literária hispano-falante na década de 1960, chega-se ao seguinte questionamento: Se o leitor, conhecedor da literatura brasileira, ao se debruçar na leitura do sertão de Guimarães Rosa (1908-1967), sente dificuldade de decifrar essa região existencial e humana que supera o seu valor geográfico, então, como o leitor de uma língua estrangeira consegue ler o universo ficcional do escritor mineiro? De que maneira o público de língua cervantina recebe a obra do autor de Cordisburgo forjada de vários ecos como a relação ambígua dos personagens Diadorim e Riobaldo, oculta até o final da primeira leitura? Como entender o sentido da linguagem do escritor mineiro utilizada no texto?

Em suma, esta pesquisa pretende investigar, através do arquivo da *Revista de Cultura Brasileña (RCB)*, o olhar da elite intelectual de língua espanhola, as suas leituras ao ter o primeiro contato com o livro do autor mineiro e, por meio das interpretações realizadas, analisar a referida recepção crítica, destacando os elementos construtores de todo processo estético-recepcional e descobrindo como a intelectualidade de língua cervantina construiu o seu próprio objeto estético, ao se debruçar com *Grande sertão: veredas*.

Para efeito de conhecimento acadêmico-científico e estudos posteriores, seguirão, em anexo:

- 1) O gráfico com as obras, traduções e publicações de Ángel Crespo mediante pesquisa realizada no *site* da Fundação Jorge Guillén (Biblioteca Ángel Crespo/Espanha);
- 2) A tradução do julgamento de Zé Bebelo, texto publicado na *Revista de Cultura Brasileira*, n. 21, p. 128, jun. 1967, e a Carta de João Guimarães Rosa a Ángel Crespo e Pilar Bedate. Texto publicado na *Revista de Cultura Brasileira*, n. 11, p. 363, dez. 1964.
- 3) O ensaio de Ángel Crespo, *João Guimarães Rosa*, e o primeiro conto do escritor brasileiro traduzido ao espanhol *El caballo que bebía cerveza*. Textos publicados na *Revista de Cultura Brasileira*, n. 7, p.302 e 306, respectivamente, dez.1963.

1. A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E AS TESES DE JAUSS : O LEITOR COMO CONSTRUTOR DO OBJETO ESTÉTICO

É o recebedor que transforma a obra, até então mero artefato, em objeto estético, ao decodificar os significados transmitidos por ela.
(Regina Zilberman)⁷.

Zilberman evidencia que o leitor não só recebe, mas, ao interpretar uma obra, cria um novo objeto estético, porque “a obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto”⁸, no entanto, para se construir um novo objeto artístico é necessário vivenciá-lo esteticamente, caso contrário não deixará de ser um mero artefato.

Neste sentido, partindo dos ensaios metodológicos sobre a Estética da Recepção de Hans Robert Jauss, enfoca-se como base para o estudo teórico desta pesquisa, o leitor enquanto construtor de um novo objeto estético, entendendo que os horizontes de expectativa se fundem, o do leitor e da obra, perfazendo o caminho de via de mão dupla, o que significa dizer que o objeto artístico provoca um efeito no leitor e, em contrapartida, o leitor, ao mesmo tempo que dialoga com a obra, a recria porque o texto literário “responde a necessidades do público com o qual dialoga, sem o que sua presença não se justifica”⁹. É importante compreender que a obra também interpela o leitor, senão não seria dialética, objetivo principal da Estética da Recepção.

No que concerne à compreensão da proposta de Jauss para uma nova teoria da literatura, é necessário considerar que o ano de 1967 corresponde, na educação alemã, à base de uma nova metodologia apregoada pelo pesquisador, ex-professor da Universidade de Constança e instigador de um novo modelo para o ensino da literatura e sua correlação com a teoria literária, face às estruturas reinantes envolvendo todo o processo acadêmico. No entanto, a década de 1960 “caracterizou-se, efetivamente, por transformações que afetaram a vida universitária, em particular, e a sociedade ocidental, de modo amplo, com consequências visíveis em vários setores, um deles sendo o das investigações literárias”¹⁰.

Na Alemanha, esses acontecimentos tiveram um novo norte em virtude do movimento

⁷ ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989, p. 21.

⁸ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 24.

⁹ ZILBERMAN, Regina, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 8.

estudantil, que até então, não exercia nenhuma força política dentro do mundo acadêmico e passou a reivindicar como membro partícipe na construção do processo social. Por esse motivo, o campo universitário foi o mais atingido porque as reivindicações começaram dentro de seus muros, entre os estudantes que se revelaram líderes ativos. Então, a Estética da Recepção surge nesse meio de transformação em que a juventude, mesmo não podendo modificar a estrutura do sistema capitalista, conseguiu questionar e reverter a situação em que se encontravam os vários cursos referentes as suas propostas e currículos por considerar tradicionais e desinteressantes.

É importante destacar que, não foi por coincidência que a conferência de Jauss sobre a Estética da Recepção, ocorreu na Universidade de Constança, pois esse campo universitário representou o palco das revoltas, decisões e transformações na estrutura do meio acadêmico alemão, logo após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), momento esse em que o povo clamava por mudanças não só no meio acadêmico, mas nos diversos setores, como no político, social, etc.

O escritor de *A história da literatura como provocação à teoria literária* propõe na sua conferência, repensar o modelo vigente sobre a história da literatura no que concerne a relação leitor-obra e tece críticas sobre a abordagem metodológica tradicionalista. Na sua concepção, ele ressalta que,

Ambos os métodos, o formalista e o marxista, ignoram o leitor em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa [...] e isso porque a relação entre literatura e leitor possui tanto implicações estéticas quanto históricas¹¹.

O professor da Universidade de Constança, em seus estudos sobre uma “nova” base para a teoria literária, focaliza um entrelaçamento da História com a Teoria Literária visando ao diálogo do leitor e da obra, pois “a vida histórica da obra literária não pode ser concebida sem a participação ativa de seu destinatário”¹². Portanto, uma obra é atualizada mediante a época de cada leitor, o que o conduz a novas interpretações. Jauss, em sua base metodológica, reitera o diálogo do objeto estético com o seu leitor em que o próprio texto “induz a novas interrogações que ele busca resolver, alargando o campo de operação”¹³.

É nessa linha de pensamento que o escritor alemão combate o estruturalismo francês,

¹¹ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 23.

¹² ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989, p. 33.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 7.

por este entender que a estrutura da obra é imutável e o leitor não interfere no fazer artístico, o que contraria a ideia de Jauss que focaliza o leitor como sujeito partícipe no processo da interpretação do texto. Com o intuito de repensar o conceito das escolas anteriores a Jauss, a Estética da Recepção proposta pelo professor, surge como um método de interação entre o leitor e a obra, entendendo que o receptor não é só um decodificador de signos linguísticos, mas um produtor de significados, durante o processo de leitura textual.

Para reformular a história da literatura, tão arraigada pelos princípios marxistas, formalistas e estruturalistas, Jauss procura fundamentar sua base metodológica no enfoque da ambivalência leitor/obra, correlacionando-os com o período histórico e social, e contrapondo-se com à visão unilateral das escolas anteriormente mencionadas que dissociavam a obra do seu contexto histórico e não visavam o leitor como co-produtor do fazer artístico literário.

Portanto, a Estética da Recepção tem uma das suas formulações iniciais numa conferência de Jauss, então professor da Universidade de Constança e discípulo de Gadamer, a quem deve um dos pressupostos de sua análise sobre a referida teoria literária no que concerne à noção de horizonte de expectativas. O professor alemão conhecedor das estruturas reinantes e presas às normas do sistema educacional germânico, fruto das experiências marxistas e formalistas na década de 1960, propõe um novo conceito metodológico que visa à dialética entre a história da literatura e a teoria literária.



Na perspectiva de Jauss, a obra literária por ela mesma é um mero artefato artístico e é somente a correlação com o seu destinatário (público) que a eleva à condição de um objeto estético, e, conseqüentemente, a sua evolução no decorrer da história, fato este olvidado pelos historicistas, e reavivado pelo professor de Constança, que celebra a relação mútua do passado e presente no intercâmbio da produção literária, “valendo-se de outra categoria de Gadamer, relativa à lógica da pergunta e da resposta como fundamento do método heurístico, Jauss pode mostrar como as compreensões variam no tempo”¹⁴.

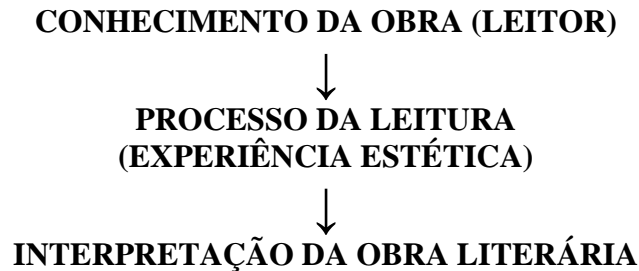
Face ao que apreçoam os estruturalistas franceses, o pensador de Constança reitera que a Estética da Recepção apresenta-se como teoria em que a investigação muda de foco “do texto enquanto estrutura imutável, ele passa para o leitor...”¹⁵. Neste sentido, a obra de arte não é autônoma, ela está em constante atualização através das distintas interpretações

¹⁴ ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989, p. 36.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 11.

realizadas num determinado tempo. A obra não é estanque, e, se assim o fosse, não sobreviveria. Esta relação de sobrevivência significa dizer que o leitor é o construtor necessário para a existência e perpetuação da obra literária. Receber a obra não é sinônimo de decodificá-la, mas entendê-la como a interação do texto e o público.

Para delimitar o campo da recepção estética, alguns critérios são pertinentes:



Porém, nem sempre “o leitor, o processo da leitura ou a experiência estética são os elementos centrais para o conhecimento e interpretação do objeto literário, pois são considerados como critérios para melhor delimitar o campo da recepção”¹⁶. A literatura, como mediadora incontestada do texto com o leitor, deve entender, para efeito da interpretação de uma obra, o leitor como co-participante da produção do texto, assim como o é o seu criador, concebendo, também, a leitura como processo de partilha e experiência estética a quem o texto se destina.

Iser, um dos teóricos que contribuiu para enfatizar a importância do leitor em construção da obra de arte literária, sugere que o texto possui uma “estrutura de apelo” e, “por causa desta, o leitor converte-se numa peça fundamental da obra”¹⁷ então, neste jogo de comunicação com o texto, o leitor é o elemento essencial visto que “o texto ficcional deve ser analisado principalmente como comunicação, enquanto a leitura se apresenta em primeiro lugar como uma relação dialógica”¹⁸.

Portanto, em se tratando desse novo enfoque para a reformulação da história da literatura, e com a intenção e a garantia de reformular os problemas fixados, anteriormente, pelas escolas, Jauss desenvolve seu estudo e sua base teórica em sete teses que “assim, passaria da posição de sucursal à de matriz de uma nova ciência literária”¹⁹.

Em suas teses, o professor de Constança postula a relação que o leitor estabelece

¹⁶ ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989, p. 15.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 15.

¹⁸ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura, uma teoria do efeito*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 123.

¹⁹ ZILBERMAN, Regina, *op. cit.*, p. 33.

durante o processo de recepção da obra, tendo em vista que, as quatro de suas primeiras teses funcionam como base metodológica para as três últimas.

A primeira tese postula que o diálogo entre o leitor e o texto literário é o fator primordial da história da literatura, visto que,

A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor que se faz novamente produtor, e do crítico que sobre eles reflete²⁰.

Sob essa perspectiva iaussiana, é notório perceber que, leitor, escritor e crítico, são co-partícipes para a atualização da obra literária. Esse processo se concretiza pelas leituras prévias e conhecimentos adquiridos de outros textos já lidos por parte do intérprete que, no primeiro contato com a obra, pode avaliar o seu valor estético, logo “historicidade coincide com atualização, e esta aponta para o indivíduo capaz de efetivá-la: o leitor”²¹.

No que tange ao problema da interpretação, o professor de Constança elabora sua segunda tese que leva em consideração a experiência literária do leitor. Para Jauss,

A análise da experiência literária do leitor escapa ao psicologismo que a ameaça quando descreve a recepção e o efeito de uma obra a partir do sistema de referências que se pode construir em função das expectativas que, no momento histórico do aparecimento da cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática²².

Neste caso, para avaliar a recepção de um texto é necessário compreender que os elementos estão no interior das próprias obras ou pelas características de cada gênero literário porque a obra já traz alguma semelhança com outra já existente, em suma, ela “pré-determina a recepção, oferecendo orientações a seu destinatário”²³.

Na terceira tese, o teórico alemão, espera resolver a visão unilateral da crítica às histórias da literatura que avaliavam as relações das obras com a época e não se importavam com a natureza artística da obra ou limitavam-se à análise do objeto artístico, sem o confronto com o seu contexto social e histórico. Nesta base teórica, Jauss evidencia que “o horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto

²⁰ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994, p. 25.

²¹ ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989, p. 33.

²² JAUSS, Hans Robert. *Pour une herméneutique littéraire*. Trad. Maurice Jacob. Paris: Gallimard, 1982, p. 27.

²³ ZILBERMAN, Regina, *op. cit.*, p. 34.

público”²⁴.

Sob a perspectiva iaussiana, o horizonte de expectativas é o elo de ligação entre o leitor e o objeto artístico, ou seja, relaciona-se às expectativas que o receptor nutre em relação ao texto. Todo leitor dispõe de um horizonte, mas a sua expectativa vai depender do seu conhecimento prévio da forma, do gênero e da temática abordada nos textos literários que são conhecidos e lidos pelo receptor e, ainda, de suas motivações em relação à obra.

Na prática, um leitor ao se deparar com o título *Senhora*, de José de Alencar, irá projetar uma expectativa diante do livro que pode variar de acordo com as suas leituras e com o nível de sua formação. Assim, uma pessoa leiga poderia dizer, só pelo título da obra, que o texto aborda sobre uma senhora de idade, por exemplo. Agora, se o leitor conhecesse o escritor, a sua expectativa seria bem diferenciada, pensaria acerca de uma história que se reporta a uma mulher evoluída para sua época e que vive dividida entre o amor e o ódio pelo homem que ama. É pelo estilo de Alencar, que o leitor faria essa inferência.

É importante perceber que, assim como o leitor, a obra tem o seu horizonte e, em alguns casos, as obras ultrapassam esse horizonte de expectativas. Neste sentido, também podemos considerar a problemática das traduções de Hölderlin que não se aproximaram do alemão, mas o modo como ele traduziu “traumatizou” o idioma, tornando-se estranha para a língua germânica, conseqüentemente, por esse caráter inovador, Schiller (um de seus contemporâneos), considerou como a “obra de um louco”²⁵. Porém, esse horizonte foi quebrado por outros leitores por entender que Hölderlin não só traduziu, mas superou as expectativas do ato tradutório para sua época.

Na quarta tese, Jauss aborda a fusão de horizonte entre o leitor e a obra, e na medida em que esses horizontes se fundem, há uma correlação hermenêutica, ou seja, numa perspectiva dialética, ao mesmo tempo que a obra provoca um efeito no leitor, este por sua vez construirá o seu objeto estético e com ele dialogará.

Por meio dessa óptica relativa à lógica da pergunta e resposta, herdado de Hans-Georg Gadamer que, embora não tenha sido o pioneiro a elaborar este conceito, mas foi o responsável em aprofundar e divulgar os estudos relacionados a esta investigação, destaca-se que “só se pode compreender um texto quando se compreendeu a pergunta para a qual ele é a

²⁴ JAUSS, Hans Robert. *Pour une hermeneutique littéraire*. Trad. Maurice Jacob. Paris: Gallimard, 1982, p. 31.

²⁵ BERMAN, Antoine. Holderlin: o nacional e o estrangeiro. In: *A prova do estrangeiro*. Trad. Maria Emília Pereira. Bauru, SP: EDUSC, 2002, p. 282.

resposta”²⁶.

Valendo-se desse pressuposto do autor de *Verdade e método*, Jauss formula sua base teórica entendendo que o texto literário ao vir a lume, traz sempre respostas a alguma produção artística publicada anteriormente e, as perguntas feitas à obra, como forma de dialogar com as suas respostas, dependem do contexto histórico do período de sua publicação, bem como da compreensão de seus leitores.

Portanto, o leitor contemporâneo fará perguntas à obra que não foram realizadas pelo receptor primário, pois uma análise feita nos dias hodiernos terá significados diferentes daquela, *a priori*, desenvolvida. Esta é a tese mais comprometida com a hermenêutica literária em que procura examinar as relações do texto com a época de seu aparecimento.

Nas últimas teses, a proposta jaussiana abrange o método pelo qual os textos literários devem ser estudados, é o momento em que Jauss investiga a literatura sob tríplice aspecto: o diacrônico (5ª tese), o sincrônico (6ª tese) e a vida social da obra literária (7ª tese). A quinta tese está vinculada à recepção das obras ao longo do tempo e não somente no momento de seu aparecimento pois “uma obra não perde seu poder de ação ao transpor o período em que apareceu”²⁷. Neste sentido, o texto não deve ser analisado em um período específico, mas na medida em que outras leituras são realizadas *a posteriori*.

Em contraposição a perspectiva diacrônica, a sexta tese postula que o sistema das obras pode ser concebido simultaneamente, pois busca “o sistema de relações da literatura numa dada época e a sucessão desses sistemas”²⁸. A sétima e última tese correlaciona a obra e a vida social. Na concepção jaussiana,

A tarefa da história da literatura somente se cumpre quando a produção literária é não apenas apresentada sincrônica e diacronicamente na sucessão de seus sistemas, mas vista também como história particular, em sua relação própria com a história geral[...]. a função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência estética do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social²⁹.

Essa tese pressupõe uma relação social entre o leitor e a obra, possibilitando ao receptor nova visão sobre seu cotidiano e existência. Portanto, a última proposta de Jauss não objetiva

²⁶ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2005, p. 483. O historiador inglês, Robin George Collingwood (1889-1943) foi o primeiro a elaborar o conceito sobre a lógica de pergunta e resposta, mas não chegou a aprofundar seus estudos.

²⁷ ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989, p. 37.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 37.

²⁹ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994, p. 50.

evidenciar como a história é um reflexo do texto literário, mas expressar a função de criação social.

1.1. Compreensão do processo hermenêutico

Para compreender a Estética da Recepção à luz de Jauss, enfatizar-se-á a seguinte constituição:

Experiência estética — relação leitor/obra	hermenêutica — interpretação do leitor
foco: a experiência estética do leitor	foco: o leitor como intérprete
base fundamental: teoria da recepção	base fundamental: ciência da interpretação
etapas:	etapas:
1 ^a <i>poíesis</i>	1 ^a compreensão (alemão)
2 ^a <i>aisthesis</i>	2 ^a interpretação (alemão)
3 ^a <i>katharsis</i>	3 ^a aplicação (alemão)

No texto *Pequeña apología de la experiencia estética*, Jauss enfatiza que a experiência estética “no es otra cosa que el goce de lo bello, sea en temas trágicos o cómicos”³⁰ e é composta por três atividades simultâneas e complementares: na relação do leitor com a obra, a primeira é a *poíesis*, nessa etapa o leitor faz parte dela e procura modificá-la, criando o seu mundo fictício. É o momento em que o receptor se sente como co-produtor do objeto literário. De acordo com o pensador alemão, é o “prazer ante a obra que nós mesmos realizamos”³¹.

Na segunda etapa, o leitor amplia sua visão de mundo após o contato com a obra de arte e agrega mais conhecimento ao que se tinha adquirido anteriormente. Esse contato com o objeto artístico provoca um efeito no receptor e se relaciona à *aisthesis*. A última fase da experiência estética corresponde à *katharsis*, é o momento de identificação do leitor com o objeto literário o qual possibilita uma fuga do cotidiano, permitindo que, na interação com o texto e por meio dos personagens, o receptor vivencie novas experiências. É um processo em que o leitor, além de sentir prazer diante da manifestação artística, é estimulado à ação.

Partindo para o processo hermenêutico, ele se constitui, também por três etapas: o da

³⁰ JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Trad. Daniel Innerarrit. Barcelona: Paidós, 2002, p. 42. “não é outra coisa que o prazer do belo, seja em temas trágicos ou cômicos”.

³¹ JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (sel.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 79.

compreensão que é o início do processo de leitura. Por exemplo, ao ler o excerto: “Mas o Hermógenes era fel dormido, flagelo com frieza”³², temos a percepção da sonoridade ocasionada pelas repetições da consoante “f” (aliteração). Essa compreensão é progressiva e faz parte da interpretação, na “compreensão já está o início da interpretação”³³.

A segunda etapa da interpretação corresponde a uma leitura retrospectiva, pois retoma elementos da compreensão, a qual só se manifesta quando há pluralidade dos sentidos, pois o ato de interpretar é dialético, na medida em que, ao interpretar uma obra, ela, por sua vez, também interpela o leitor. É, portanto, a relação sujeito e objeto “eis por que a hermenêutica literária, correspondendo ao questionamento do texto pelo intérprete, depende da experiência estética, quando se efetiva o intercâmbio produtivo entre o sujeito e o objeto estético”³⁴.

A terceira e última etapa do processo hermenêutico é o da aplicação, “a etapa da aplicação é indispensável, porque durante a leitura reconstrutiva o intérprete verifica seu lugar na cadeia temporal”³⁵, corresponde ao momento da leitura histórica, ela é fundamental porque no decorrer desse processo de leitura, o leitor busca respostas às suas perguntas tomando por base textos do passado.

Em suma, a experiência estética é inerente à relação leitor e obra, enquanto a hermenêutica se relaciona ao leitor como intérprete. Contudo, para Jauss, a etapa principal do processo hermenêutico é a recepção, entendendo-se que “a hermenêutica não é uma ciência hermética mas um instrumento precioso na prática da vida, na medida em que, pela compreensão dialógica na experiência do texto, ela permite ao mesmo tempo a experiência do outro”³⁶. O papel da recepção perpassa pelas entrelinhas do universo do artista para ganhar vida sob uma nova perspectiva, porque “Jauss espera que, pelo exercício da hermenêutica literária, o intérprete, no questionamento do texto, deixe-se também interrogar”³⁷.

A interpretação que um receptor do século XXI faz de uma obra do século passado, é diferente da leitura realizada em períodos distintos, pois cada leitor, ao recriar um novo objeto estético, o torna contemporâneo, e a “possibilidade de a obra se atualizar como resultado da leitura é o sintoma de que está viva; porém como as leituras diferem a cada época, a obra mostra-se mutável...”³⁸. Portanto, a função da recepção consiste nesta dinâmica de perpetuar a obra, para que novos leitores possam inserir-se neste processo. Com isso, uma obra de arte

³² ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 170.

³³ ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989, p. 67.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 68.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 69.

³⁶ JAUSS, Hans Robert. *Pour une herméneutique littéraire*. Trad. Maurice Jacob. Paris: Gallimard, 1982, p. 29.

³⁷ ZILBERMAN, Regina, *op. cit.*, p. 69.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 33.

terá um foco diferenciado ou recriará o seu objeto estético em conformidade com o seu tempo, recria o objeto passado com efeito no presente. Ao mesmo tempo, a dialética ocorre, se considerarmos que o objeto reconstruído por um poderá ser considerado por outros e, assim, desenvolve-se e altera-se.

Esse processo existe porque os elementos estão inter-relacionados entre si, e o leitor como fator primordial nessa etapa, tornará o objeto estético imanente e passível de dialogicidade. Neste caso, a obra é resgatada e valorizada mediante experiências de cada receptor, pois, “em vez de relativizar a obra, relativiza as interpretações dadas a ela e impede que se suponha ser certo arranjo intelectual melhor que outro”³⁹.

A obra quando criada sai “pura” e isenta de qualquer interpretação, neste caso, ela é artefato e preserva as características deixadas pelo seu criador, a partir do momento em que ela é publicada; divulgada ela passa a ser influenciada pelo meio externo, pois ela passa por várias culturas, regiões, países. O sentido da recepção está em tornar a obra latente, e em constante mudança.

Na perspectiva do professor alemão, a obra não tem um “presente atemporal”, o sentido de um texto literário não se fixa ou não se estabelece num determinado período, o seu valor é estabelecido em decorrência de inúmeras leituras e interpretações que se altera em épocas distintas, portanto, a obra é revitalizada constantemente pelo leitor e no contexto no qual ele está inserido.

No que concerne à teoria jaussiana, não se pode afirmar a linearidade da obra, pois ela está em constante “idas e vindas”, obrigando-se a ser sempre interrogada e questionada pelo leitor: “com efeito a hermenêutica literária, enquanto permanente releitura da história, parece suprimir o centro, pois retira o intérprete desse lugar privilegiado e não o substitui — melhor: não deseja substituir — por ninguém”⁴⁰.

Portanto, entender a recepção é saber que os sujeitos envolvidos no processo hermenêutico estão numa cadeia dialógica e passível de transformação. A dialogicidade prevalece entre o objeto estético e seu interlocutor na medida em que o leitor pode intervir na obra, mas não desfigurá-la uma vez que é a partir de cada novo olhar que a historicidade da obra artística se solidifica. Em tese, o pensador alemão postula, que é a partir da recepção que a obra torna-se eminente ao longo da história.

³⁹ ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989, p. 71.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 72.

1.2. Pelas trilhas da tradução

Se a Estética da Recepção defende o diálogo entre o leitor e a obra, com a participação ativa do receptor para poder renovar e/ou perpetuar o texto literário, então, no ato tradutório, como o intérprete artístico pode conceber a sua obra frente ao texto original? E como se desenvolve esse processo numa perspectiva benjaminiana e bermaniana? Afinal, para que e para quem traduzir? Será a tradução um texto mais transparente que o original? Como é essa relação entre línguas?

É preciso entender que, nesta avaliação do ato tradutório, não se trata de uma tradução mercadológica, dos *best-sellers* que são alvo da sociedade consumista mas de verificar ou entender as entrelinhas do ato tradutório que se torna um verdadeiro conflito para o próprio tradutor que assume a responsabilidade “de se vestir” na pele do Outro, para tentar descobrir a essência do texto original.

A problemática da tradução se discute desde os tempos remotos até os dias hodiernos. A complexidade do assunto levou e leva vários estudiosos a se debruçarem sobre essa questão para tentar entender de que forma esse processo/passagem pelo Outro ocorre. Esse conflito vem assinalado por Benjamin, em *A tarefa do tradutor* (2008) que traz à tona essa reflexão, e por Berman, que discute sobre uma visada ética da tradução.

Contrariando os pressupostos teóricos iaussianos, a concepção de Walter Benjamin no texto supracitado não considera o receptor como co-partícipe da obra. O estudioso parte da premissa de que os objetos artísticos não se destinam a um público “ideal”, pois “devem pressupor unicamente a existência e a natureza do homem em geral”⁴¹. Nesse pensamento, a obra é desvinculada do leitor por compreender que o público não é o alvo nem a ponte de diálogo com a obra literária, visto que a recepção está sempre comprometida com um determinado olhar que vai definir a obra em um determinado período e contexto histórico e social, o que não é o caso da tradução.

Portanto, se a obra parte do original, então, é possível deduzir que tradução não é recepção, pois “o que lhe é essencial não é a comunicação, não é o enunciado”⁴². A tradução que procura comunicar não transmite o essencial da obra literária, que é o “poético”; “o misterioso”. É aquela que não é produzida para um público, mas que procura manter-se fiel à essência do original; ela vai em busca da linguagem poética.

⁴¹ BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor. Quatro traduções para o português*. Organização de Lúcia Castello Branco. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008, p. 66.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 66.

A tradução trilha esse caminho denominado por Benjamin de “forma”, o importante não é o que diz o poema, por exemplo, mas a forma de dizer, é mostrar a forma artística contida no original e perdurar o enigma do indizível. Então, neste caso, a quem compete o sentido da obra? No texto original é atribuído ao poeta que através da própria forma, dar vida, expressão e sentido à sua produção artística, ou seja, o sentido é inerente ao original, já no que tange ao ato tradutório, o recriador se exime, em parte, da produção do sentido, pois o seu objeto é a forma.

Entendendo forma não como a pura e simples recriação do fazer linguístico, semântico e sintático, mas no embate entre as línguas a tradução procura revelar o que ficou oculto, o que não ficou explícito no texto de partida porque paradoxalmente, as línguas estrangeiras se excluem e se completam, e é deste entrelaçamento entre ambas que a tradução vai em busca, de acordo com Benjamin, de uma língua pura uma vez que “em cada uma delas, tomada como um todo, uma só e a mesma coisa é designada”⁴³. Essa metáfora de totalidade utilizada por Benjamin é para designar a essência da tradução e representa a unificação linguística pré-babélica. Na verdade, essa unidade nunca houve, e o que existe são as diferenças entre línguas. Elas querem dizer a mesma coisa, mas de forma diferente.

Tendo em vista esse pressuposto, toda e qualquer língua é imperfeita; é incompleta. Ela nunca pode expressar ou dizer tudo, não existe uma totalidade linguística. Daí a problemática do ato tradutório, pois cada língua tem sua particularidade, não existe uma paridade total entre as línguas. Por outro lado, cada palavra, expressão ou frase se imbui de um conceito que é comum a todas elas portanto, é possível afirmar tudo é “(in)traduzível”.

Partindo para a teoria bermaniana, em *A prova do estrangeiro*, o autor busca refletir sobre o fazer tradutório contemporâneo, a partir da tradição do pensamento romântico alemão e, na abordagem sobre uma história da tradução, Berman evidencia que, por meio de um “movimento de retrospectiva”⁴⁴, a tradução da contemporaneidade pode retornar ao passado e repensar o presente para a compreensão de si mesma, visto que “as grandes re-traduições do século 20 (Dante, a Bíblia, Shakespeare, os gregos, etc.) são necessariamente acompanhadas por uma reflexão sobre as traduções”⁴⁵.

Dessa maneira, nesse universo histórico e cultural, depreende-se que, refletir sobre a história da tradução (ou sobre as traduções) é entender a mediação entre línguas, culturas e literaturas, pois em consonância com esse teórico, “em cada época ou em cada espaço

⁴³ BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor. Quatro traduções para o português*. Organização de Lúcia Castello Branco. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008, p. 72.

⁴⁴ BERMAN, Antoine. A tradução em manifesto. In: *A prova do estrangeiro*. Bauru:EDUSC, 2002, p. 12.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 12.

histórico considerado, a prática da tradução articula-se à da literatura, das línguas, dos diversos intercâmbios culturais e linguísticos”⁴⁶.

Além desse conceito sobre uma história da tradução, Berman, em sua análise, defende uma visada ética da tradução por entender que, é na passagem pelo Outro que a tradução se justifica por exercer o papel fundamental de buscar o entre-lugar entre as fronteiras linguísticas e culturais; para tanto, é imprescindível o conhecimento e o diálogo com o estrangeiro para se firmar o próprio. Por meio dessa análise, o teórico busca defender a abertura com o Outro e tece crítica as teorias e as traduções etnocêntricas (ou tradicionais) que não se abrem nem se relacionam com o Estrangeiro.

Para Antoine Berman, no que tange à visada ética da tradução, o essencial no ato tradutório, é a busca do diálogo sem a intenção do apagamento da língua própria, é procurar desvendar o valor poético que o original não revelou por completo, por isso, é necessário se desprender da língua materna para adentrar no mundo enigmático do idioma de partida. As duas línguas têm sua relevância, elas se complementam para a concretização do fazer tradutório, e conseqüentemente, do fazer poético, pois “... a essência da tradução é ser abertura, diálogo, mestiçagem, descentralização. Ela é relação, ou não é nada”⁴⁷, para tanto é preciso pensar no nacional como diferença e não como identidade.

Considerando o sertão rosiano como a criação e a tradução do escritor mineiro, essa mestiçagem pode ser observada, em especial, quando se trata da linguagem que é peculiar à criação imaginária do escritor mineiro. Guimarães Rosa traduziu o seu sertão de maneira tão particular que, numa entrevista concedida ao crítico alemão, Gunter Lorenz, parece insinuar as palavras de Berman quando cita:

Escrevo, e creio que este é o meu aparelho de controle: o idioma português, tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, 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 outros⁴⁸.

O escritor mineiro procura justificar que, na sua produção artística, o idioma ultrapassa os limites fronteiriços e revela que toda língua vem de uma mestiçagem, conseqüentemente, não existe uma língua pura, e ele, como conhecedor de vários idiomas, busca esse jogo linguístico no confronto com outras línguas e culturas para criar ou “procriar” novas palavras

⁴⁶ BERMAN, Antoine. A tradução em manifesto. In: *A prova do estrangeiro*. Bauru:EDUSC, 2002, p. 13.

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 17.

⁴⁸ ROSA, João Guimarães. Ficção Completa. *Diálogo com Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v. 1, p. 35. Entrevista concedida a Gunter Lorenz em Gênova, janeiro de 1965.

que superam o caráter regional e embelezam a sua atividade artístico-literária.

Dessa maneira, o texto rosiano consegue envolver o tradicional e o moderno, o popular e o erudito, e através dessa invenção, faz com que o tradutor se defronte com termos linguísticos inovadores, causando-lhe estranheza, mas também o força a uma reflexão acerca do sentido de todas as palavras e expressões empregadas no texto, entendendo que a tradução é uma “procriação” e um trabalho de cumplicidade incessante. É uma tarefa árdua por envolver dois elementos de natureza distinta, no caso, as línguas (de chegada e de partida), perpetuando-se pelo diálogo e pela troca mútua, porém nem sempre essa relação se concretiza quando se trata do resgate poético do original.

Edoardo Bizzarri, tradutor italiano, define o traduzir como “um ato de amor, pois trata-se de se transferir por inteiro numa outra personalidade”⁴⁹. Neste caso, ao mesmo tempo, que Bizzarri leva a refletir sobre o sentido erótico inserido na tradução, também pode-se perceber que o ato tradutório procura sentir ou transportar-se ao Outro na medida em que há uma aceitação do texto original. Esse entrelaçamento torna-se uma tarefa árdua para o tradutor, pois ultrapassa o limite de um simples fazer artístico e reforça que o envolvimento do tradutor com o texto original é mais que um caráter passional, é de entrega ao estrangeiro. É adentrar no universo alheio para poder construir o seu.

Portanto, se a tradução não tiver esse caráter de se permitir ao Outro, então, de acordo com Berman “não é nada”, é uma má tradução. Neste sentido, compete ao tradutor recriar o original e não recuperar o seu significado.

Nessa concepção bermaniana, o tradutor necessita sair do seu “narcisismo” para mergulhar em uma outra realidade linguístico-cultural, tendo a percepção de verificar o lugar e a importância de cada elemento constituinte do seu fazer tradutório, conforme Lages⁵⁰, é nesse movimento de passagem para o outro lado, para a outra margem que a tradução deve perpassar.

Esse giro pelo duplo é perceptível na criação literária de Guimarães Rosa porque o autor viaja por outras fronteiras linguísticas que superam os termos regionais/nacionais para se instalar em áreas limiares, levando à compreensão de que “elementos culturais penetram na(s) línguas(s)”⁵¹. Em *Grande sertão: veredas*, o narrador ratifica essa passagem pelo Outro, ao afirmar: “Toda a vida gostei demais de estrangeiro”⁵² em que mostra que no seu objeto

⁴⁹ BIZZARRI, Edoardo. *Correspondência com Guimarães*. Carta de 3 de dezembro de 1962, p. 7.

⁵⁰ LAGES, Susana Kampff. *Depois de Babel: Guimarães Rosa e a tradução*. In: *Nonada Letras em Revista*. Porto Alegre, 2007, n. 10, p. 159.

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 159.

⁵² ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 115.

literário não há uma unicidade linguística, mas um processo simultâneo entre as línguas porque

Rosa propunha uma compreensão do Brasil e da literatura brasileira que passasse por uma dupla determinação: pela reflexão crítica sobre a língua vernácula, o português do Brasil, e pelo espelho do outro, do estrangeiro⁵³.

Essa relação que há entre o nacional e o estrangeiro talvez encontre uma justificativa por seu conhecimento plurilinguístico, pois o escritor mineiro procurou inserir na sua obra literária contribuições de várias línguas, assim como os dialetos da língua portuguesa. Essa peculiaridade do texto de Guimarães Rosa torna um desafio ao ato tradutório e ao próprio criador do sertão mineiro que faz uma releitura de sua produção artística e revela:

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...⁵⁴.

Nessa assertiva, verifica-se que, para Guimarães Rosa, o escritor não deixa de ser um tradutor porque na viagem pelo mundo das letras, é necessário adentrar na realidade de outras literaturas, culturas e línguas distintas, para a construção de seu universo ficcional, e ainda assim, muitos ecos precisam ser desvendados, o que não ocorre nessa primeira “escritura-tradução”⁵⁵, já que a obra está passível de inúmeras leituras e re-leituras a partir das interpretações artísticas, pois é através destas que se conhece a convergência entre as línguas, como ratifica Walter Benjamin, “numa tradução, a afinidade entre as línguas demonstra-se muito mais profunda e definida do que na semelhança superficial e vaga entre duas obras poéticas”⁵⁶, tendo em vista que é a partir da tradução que o texto original se modifica.

Ainda, de acordo com a perspectiva benjaminiana, é a tradução que se encarrega da “continuação da vida da obra”⁵⁷, visto que o original não se modifica, em sua língua de origem, salvo em decorrência de alguma atualização das normas gramaticais (ou melhor, das

⁵³ LAGES, Susana Kampff. Depois de Babel: Guimarães Rosa e a tradução. In: *Nonada Letras em Revista*. Porto Alegre, 2007, n. 10, p. 159.

⁵⁴ ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, Carta de 3 de dezembro de 1962, p. 63-64.

⁵⁵ Expressão usada pela pesquisadora deste trabalho.

⁵⁶ BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. de LAGES, Susana Kampff. In: *Quatro traduções para o português*. Org. Lúcia Castello Branco. Belo Horizonte, 2008, p. 70.

⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 70.

ortográficas). Um exemplo dessa análise teórica, verifica-se no encontro do tradutor espanhol, Ángel Crespo com o escritor de Cordisburgo, momento o qual Guimarães Rosa intensifica a busca de conhecer o seu verdadeiro sertão a partir do olhar hispânico. Para o autor, há uma necessidade de se descobrir algo que está oculto no texto original e, que só pode se revelar no ato tradutório. Essa passagem entre os dois textos (o de chegada e o de partida), revela que sempre há algo novo a ser descoberto, a ser revelado e, nessa relação conflituosa, depreende-se que, “... o próprio só tem acesso a si mesmo pela experiência, ou seja, pela prova do estrangeiro”⁵⁸.

Essa busca incessante de descobrir o seu próprio sertão e entender a dificuldade em decifrar o enigma do indizível de sua criação literária, talvez, tenha levado o escritor brasileiro, a valorar a difícil tarefa de seus tradutores e, a elogiar, muitas vezes, de forma exagerada, o trabalho de sua re-criação. Portanto, tendo em vista que, a tradução é um ato eminentemente interpretativo, o posicionamento de Guimarães Rosa frente ao ato tradutório, favoreceu o diálogo entre escritor e tradutor numa livre e espontânea troca de correspondências, por compreender o traduzir como o meio em que a arte busca a sua expressão e a impressão pelo olhar do Outro, de algo imperceptível e inacabado para o autor, mas que é possível e passível de inúmeras leituras e interpretações.

⁵⁸ BERMAN, Antoine. Holderlin: o nacional e o estrangeiro. In: *A prova do estrangeiro*. Bauru, EDUSC, 2002, p. 291.

2. GRAN SERTÓN: VEREDAS, ÁNGEL CRESPO E A EXPERIÊNCIA DO ATO TRADUTÓRIO

2.1. Um panorama artístico-cultural de Ángel Crespo

Considerando a recepção estética de *Grán sertón: veredas* como fator primordial para análise da obra no contexto hispano-falante, convém fazer uma abordagem sobre o produtor artístico da primeira versão, revelando-o como expoente poeta, ensaísta, professor universitário, escritor, tradutor, advogado, diretor de revista e crítico literário da geração de cinquenta no país de Cervantes.

Esse pluralismo cultural e artístico faz jus a Ángel Crespo Pérez de Madrid⁵⁹, nascido em Ciudad Real (Espanha) no dia 18 de julho de 1926, filho de María de los Ángeles Pérez de Madrid y Céspedes e de Ángel Crespo. Aos onze anos de idade, é submetido a viver entre a capital e Alcolea de Calatrava, devido ao momento turbulento da Guerra Civil Espanhola (1937-1939). Seus estudos não ficaram comprometidos porque um professor de francês, refugiado na casa dos Pérez, e amigo de seus pais, ministrou aulas nesse período a Ángel Crespo.

No final de 1939, o poeta espanhol começa a educação secundária e, na vida estudantil, surge o interesse pelos clássicos espanhóis e latinos, dentre eles: Gonzalo de Berceo, Espronceda, Rubén Darío e Duque de Rivas que estavam no rol de seus autores prediletos. O contato com as leituras dos escritores é refletido na sua precoce carreira de poeta. No início da década de 1940, começa a realizar suas primeiras publicações e, com os fragmentos das *Geórgicas de Virgílio*, desperta para o fazer tradutório. Ao concluir as atividades em curso, em 1943, viaja a Madri para estudar Direito, realizando o sonho de seu pai, e contrariando a sua própria vontade, que era seguir a carreira de Filosofia e Letras. Nesse período, mostra o interesse pelo surrealismo e pelo criacionismo francês e espanhol⁶⁰ que é a florado quando ganha, de seu tio Pascual Crespo, a antologia *Poesía española* (1915-1931) de Gerardo Diego.

Ainda na capital espanhola e exercendo a advocacia, conhece o Postismo⁶¹ e,

⁵⁹ Todos os dados sobre Ángel Crespo foram consultados, via Internet, na Fundação Jorge Guillén na Biblioteca que recebe o nome do tradutor.

⁶⁰ O criacionismo foi um movimento estético hispânico inscrito na chamada vanguarda do primeiro terço do século XX. Sua manifestação se produz na poesia lírica, ele faz da poesia uma imagem representativa. A poesia encontrará lugar em si mesma e o mundo dos objetos seria secundário, assim, o objeto da poesia é o próprio poema.

⁶¹ O Postismo surge em Madri em 1945 e se estende até 1950, seu nome é a contração do pós-surrealismo. As influências mais evidentes são as vanguardas europeias literárias francesas: o dadaísmo, o qual incidirá o

consequentemente, os seus fundadores: Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory⁶² e Silvano Sernesi, o que ocorre paralelamente à publicação de seu primeiro Manifesto. Ángel Crespo adere ao Postismo pela renovação da poesia que se escrevia na Espanha naquela década tão valorizada pelos garcilasistas⁶³. Em 1944, tem o interesse pelas leituras esotéricas, filosóficas e pela música clássica.

Com os Postistas, Crespo consolida sua trajetória literária e o estudo sistemático dos “ismos”. Ainda leu Dante, em italiano, e Ronsard, os parnasianos e simbolistas franceses. Em 1948, é licenciado em Direito. Entre 1947-1948, como represália ao regime ditatorial vigente, participa nas conspirações estudantis contra a tirania de Franco. Com o seu amigo Fernando Calatayud, funda e dirige uma seção literária no diário *Lanza* da Ciudad Real, “la década de los sessenta, por otra parte es una época de un cambio en España y los jóvenes intelectuales como Crespo aspiraban, siguiendo las ideas de Antonio Gramsci, [...] no sólo a defender una nueva estética sino a cambiar la vida”⁶⁴. Nesse período, Crespo inicia sua crítica de arte dentro do universo acadêmico. Com o apoio do postista Carlos Edmundo de Ory, organiza na sala Buchholz de Madri, a exposição de *16 artistas de Hoy*. Nessa época, o ensaísta viaja com frequência a Valdepeñas a residência do poeta Juan Alcaide, um dos incentivadores e uma referência na vocação poética do tradutor espanhol.

No ano posterior, cumpre, em Tetuán⁶⁵, os últimos seis meses de serviço militar como universitário em Marrocos, em sua vida. Além de conhecer a cultura marroquina, viaja a Tánger e Chauen em companhia dos amigos mulçumanos e estabelece contato com os judeus serfadas⁶⁶.

surrealismo e o futurismo de Marinetti. Os postistas partem do Cubismo como um ponto superado e querem chegar onde se esgotaram os três anteriores e à poesia social. Alguns princípios postistas podem ser sintetizados: o caráter lúdico, dionisíaco e humorístico, uso de materiais sensoriais, supremacia da imaginação que depende do subconsciente e da razão, exploração da linguagem, talvez essa seja a característica distintiva dos outros movimentos vanguardistas. Portanto, o Postismo nasce na década de 40 para resgatar e continuar a poética surrealista mediante a linguagem de imagens novas e surpreendentes.

⁶² A poucos meses de completar 84 anos Ory, poeta e um dos fundadores do postismo concede uma entrevista ao periódico ABC em 11 de março de 2007, quando, questionado sobre o exílio, afirmou que Franco era o culpado porque reprendia o postismo. E afirma “Nos dijeron a los postistas que éramos unos francmasones, comunistas, homosexuales. Nos insultaron. Fue em 1950”. Ory faleceu em 2010.

⁶³ O termo garcilacista ou garcilacismo provém do nome de Garcilaso de la Vega (1503-1536) e se refere à corrente poética que objetiva a recuperação das formas clássicas como o soneto e se recusa a uma temática fascista chocando-se radicalmente com a realidade espanhola.

⁶⁴ MAURA, Antonio. Recepción en España de Grán sertón: veredas. *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, n. 5, 2ª série, 2007, p. 109. “A década de sessenta na Espanha, por outro lado, é uma época de mudança na Espanha, Crespo e os jovens intelectuais aspiravam, seguindo as ideias de Antonio Gramsci, não só pela defesa de uma nova estética, mas de mudar a vida”.

⁶⁵ Cidade localizada em Marrocos.

⁶⁶ Termo usado para se referir aos descendentes de Judeus originários de Portugal, Espanha, etc. A palavra tem origem na denominação hebraica para designar a Península Ibérica.

No retorno à Espanha, reside por uma temporada em Alcolea⁶⁷. Em 1950, escreve o seu primeiro livro, *una lengua emerge*⁶⁸, cuja publicação se concretiza no mesmo ano e é considerado o seu realismo mágico⁶⁹, tornando-se de fato um poeta. Nessa época, novamente volta à Madri e se dedica à literatura e a arte. A participação no âmbito cultural e artístico da cidade lhe rende a fundação e direção de algumas revistas⁷⁰ e ainda colabora em 1952 com revistas de poesia de Portugal. No ano de 1953, o escritor espanhol é convidado a participar do *Congresso de Poesia de Salamanca* e é consagrado como a renovação da cultura espanhola do pós-guerra.

A partir de 1953, exerce a advocacia na capital espanhola e é um militante que participa clandestinamente do movimento contra o regime ditatorial franquista. Somando-se a esses fatores, Crespo reivindica que a cultura espanhola esteja aberta à modernidade em contraponto à rejeição que ocorreu no período da Guerra Civil Espanhola. Na época, Fernando Pessoa, Saint-Jean Perse e Faulkner estavam no rol de suas leituras.

Ainda na década de 1950 se casa com María Luisa Madrilley com quem tem Ángel, seu único filho. Entre 1955 e 1959 realiza diversas viagens pela Europa, com isso Crespo estabelece uma estreita relação com os escritores das resistências espanhola e portuguesa, visita algumas cidades belgas e francesas, mas é em Paris que se estabelece o diálogo com outros poetas como: Juin e Frenaud. As visitas crespiana aos países se tornam uma constante em sua vida e uma delas, à Comunidade Autónoma de Galícia, proporcionou o estudo do galego e a aproximação com a cultura e a língua portuguesa. De acordo com Calderaro, Ángel Crespo

En 1952, colabora en periódicos de literatura del país vecino, y en 1956 viaja por primera vez a Portugal, conociendo ciudades y pueblos de norte a sur. En este año también trabaja con sus primeras traducciones de poemas de Fernando Pessoa. Entre 1959 y 1961 volvería a Portugal, publicando en esta última fecha, la Antología de la nueva poesía portuguesa⁷¹.

A viagem a Portugal promoveu o entrelaçamento das duas fronteiras linguísticas, além

⁶⁷ Alcolea é um município na província de Almería, comunidade autónoma da Andaluzia, sul da Espanha.

⁶⁸ Nesta pesquisa, serão apenas mencionadas as produções realizadas por Ángel Crespo sem o intuito de qualquer análise poética.

⁶⁹ Embora o realismo mágico tenha se desenvolvido nas décadas de 1960 e 1970 como produto de visões distintas que conviviam na América hispânica e também no Brasil, também surgiu como forma de reação a partir da palavra, contra os regimes ditatoriais deste período.

⁷⁰ Todas as revistas (co)dirigidas pelo poeta serão esboçadas num quadro demonstrativo nominado “O mapeamento das obras, traduções e publicações de Ángel Crespo.

⁷¹ CALDERARO, Sérgio Massucci. La literatura brasileña en España a lo largo del tiempo: intentos de divulgación. *Espéculo*, Madrid, 2009, n. 43, p. 6. “No ano de 1952, colabora com jornais de literatura do país vizinho, e em 1956 viaja pela primeira vez a Portugal, conhecendo cidades e povos de norte a sul. Neste ano também trabalha com as primeiras traduções de Fernando Pessoa. Entre 1959 e 1961 voltaria a Portugal, publicando nesta última data, a Antologia da nova poesia portuguesa”.

do encontro cultural com os países do idioma lusitano e espanhol. Nesse momento, desponta o Ángel Crespo tradutor dos poetas e prosistas lusos e, conseqüentemente, sua busca inquietante pelas produções escritas em língua portuguesa o eleva como um dos maiores transcriutores de Fernando Pessoa, fato observado por Juan Malpartida:

Las páginas de Crespo sobre Fernando Pessoa quizás sean de las más notables: su conocimiento del ortónimo y de los heterónimos nos permite penetrar en un laberinto de identidades poéticas...⁷²

Poemas de Alberto Caeiro corresponde à primeira tradução de Crespo publicada em 1957, ano de consolidação do escritor no contexto luso.

Além dessa façanha com a tradução de Fernando Pessoa, anos depois, funda e dirige juntamente com Gabino-Alejandro Carriedo, a revista *Poesía de España* (1960-1963), que é de caráter antifranquista e representa o local de encontro de vários poetas, que, posteriormente, ficarão conhecidos como a “Geração de 50”. Em 1962, funda com o poeta brasileiro, João Cabral de Melo Neto, a *Revista de Cultura Brasileña*, matéria deste estudo. A revista é o canal de divulgação no meio hispanófono dos estudos detalhados sobre a poesia dos novos escritores do idioma cervantino para poder renovar a literatura de seu país através dos modernistas brasileiros.

No ano de 1963 (já separado de María Luisa Madrilley), viaja à Itália na companhia de Pilar Gómez Bedate, sua futura esposa. No seu regresso à Espanha, é acusado judicialmente pela autoria de *Manifiesto de los 102* que abordava sobre a repressão abusiva da tirania franquista. Nessa fase, seus poemas começam a ser traduzidos em várias línguas europeias.

A dedicação integral à vida artístico-literária ocorre em 1964 quando renuncia a área jurídica, e por questão vocacional, segue a carreira de poeta, tradutor e crítico de arte. Além dessas diversas facetas artísticas, Crespo visita a Itália para escrever sobre a Bienal e também ministrar um ciclo de conferências e leituras de sua poesia na Dinamarca (Copenhague) e Suécia (Upsala, Estocolmo e Gotemburgo).

A história de Ángel Crespo se escreve nos momentos mais tensos de seu país desde a infância à fase adulta. Primeiro, na década de trinta (1937-1939), com a Guerra Civil Espanhola, posteriormente, com o regime ditatorial franquista.

A censura deflagrada pela tirania de Franco coibindo as manifestações artísticas no país, levaria o poeta cervantino a levantar a bandeira da liberdade de expressão e lutar pela

⁷² MALPARTIDA, Juan. Lector privilegiado. Periódico *ABC cultural*, Madrid, 2007, p. 15. “As páginas de Ángel Crespo sobre Fernando Pessoa talvez sejam das mais notáveis: o conhecimento do ortónimo e dos heterónimos nos permite penetrar num labirinto de identidades poéticas”.

democracia no país. Como postista, logo no início de sua carreira até a fase de uma poesia social, insere-se nas diversas conspirações, embora clandestinamente, para demonstrar a insatisfação com a realidade imposta pelo ditador.

O primeiro embate com o regime imposto dá-se com o surgimento do movimento de vanguarda literária liderado por Ory, Chicharro, Sernesi e Crespo na década de 1940, e é enfraquecido porque o meio de propagação do grupo foi tolhido pelo despotismo espanhol, que era contra a toda e qualquer representatividade literária. Posteriormente, a revista *Poesia de España* torna-se a forma de expressão de uma geração de poetas espanhóis conhecida como “a geração de cinquenta”, a qual buscava uma linguagem capaz de protestar e denunciar a realidade social no país, tendo a literatura como veículo propulsor de mudança na sociedade.

A poesia crespiana exigia a liberdade de expressão, a justiça, a paz, e sua criação poética vai além do simples ato artístico. É uma voz uníssona declarada nos versos em busca de um mundo democrático e humano. Essas características e as vertentes literárias no decorrer de sua carreira poética justificam o nome de Crespo como um dos grandes produtores e difusores da poesia em seu país e é a fascinação pela arte que luta contra o academicismo, cuja renovação acompanha como crítico nas décadas de 1950 e 1960. Dada a versatilidade de sua obra poética, pode-se considerar que a

generación del 51, poesía social, realismo mágico, neorrealismo, simbolismo, poesía del espíritu, humanismo culturalista, humanismo trascendente y poesía esotérica son algunas de las clasificaciones y términos generalmente ligados a Ángel Crespo a lo largo de todas las fases de su obra poética⁷³.

As experiências acumuladas pelo tradutor espanhol durante toda sua trajetória de vida artístico-literária são reflexos do momento histórico de sua pátria, além das inúmeras viagens realizadas em vários países, “Grand curioso, Ángel Crespo. De países, de lenguas, de culturas, de literaturas. Su vida fue riesgo de viajes físicos e interiores. Se metió dentro de la piel de Dante, Petrarca o Pessoa para entender la circulación de su creatividad”⁷⁴.

Esse contato com outros povos, culturas e línguas predestina o ensaísta espanhol ao encontro com o idioma português na década de 1950, período em que conhece Portugal e

⁷³ CALDERARO. Sérgio Massucci. La literatura brasileña en España a lo largo del tiempo: intentos de divulgación. *Espéculo*, Madrid, 2009, n. 43, p. 6. “A geração de cinquenta e um, poesia social, realismo mágico, neo-realismo, simbolismo, poesia do espírito, humanismo culturalista, humanismo transcendente e poesia esotérica são algumas das classificações e termos geralmente relacionados a Ángel Crespo no decorrer de todas as fases de sua obra”.

⁷⁴ MANTERO, Manuel. Vigencia de Ángel Crespo. *ABC cultural*, Madrid, 16 abr. 2005, p. 18, “Grande curioso, Ángel Crespo. De países, de línguas, de culturas, de literatura. Sua vida foi uma aventura de viagens físicas e interiores. Entrou na pele de Dante, Petrarca ou Pessoa para compreender a circulação de sua criatividade”.

traduz versos de Fernando Pessoa. Já com o Brasil, a relação surge na década posterior época do conhecimento com João Cabral de Melo Neto, tornando-se diretor da *Revista de Cultura Brasileña* e tradutor de *Grande sertão: veredas*.

Antes da tradução da obra-prima de Guimarães Rosa, Ángel Crespo escreveu um ensaio intitulado: *João Guimarães Rosa*⁷⁵, abordando a importância do autor de Cordisburgo para a nova geração de escritores brasileiros. Salienta o diferencial do escritor frente a narrativa regionalista tradicional “Guimarães Rosa ha abordado la descripción del sertón y sus habitantes desde un punto de vista tan personal que ha superado, [...] la tradición de la novela regionalista”⁷⁶.

Outro ponto mencionado em seu texto faz referência à linguagem “hay otro punto, interesantísimo, que no cede en importancia a los someramente apuntados. Me refiero al especial, al particularísimo lenguaje de Guimarães Rosa, que le hace prácticamente intraducible”⁷⁷, aspecto esse tão discutido no estudo seminal do crítico Cavalcanti Proença e ratificado por Antonio Candido como uma linguagem capaz de conduzir a alta tensão emocional da obra. A assertiva de Crespo sobre o “intraduzível”, não se refere ao que não se pode ser “traduzível”, mas reflete como um desafio ao próprio poeta, uma vez que, era a primeira tradução de *Grande sertão: veredas*, em língua espanhola, e de um dos maiores representantes escritores do século XX.

Em relação a *Grande sertão: veredas*, a crítica antecipou a tradução, mas o poeta espanhol já havia traduzido o primeiro conto do escritor brasileiro, *O cavalo que bebia cerveja*⁷⁸ e, após a publicação desse texto na *Revista de Cultura Brasileña* de 1963, Ángel Crespo recebe o convite desafiador da editora Seix Barral, para traduzir ao espanhol a obra-prima do escritor mineiro. Bedate ressalta que o poeta espanhol “recibió una carta de la editorial Seix Barral en la que decían que estaban tratando de la publicación de *Grande sertão: veredas* y que su autor ponía como condición que fuera Ángel Crespo quien lo tradujese”⁷⁹, dada a relevância de seu trabalho para Guimarães Rosa.

⁷⁵ CRESPO, Ángel. João Guimarães Rosa. *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, 1963, n. 7, p. 302. O texto crítico seguirá em anexo.

⁷⁶ *Idem, ibidem*, p. 302. “Guimarães Rosa abordou a descrição do sertão e de seus habitantes de um ponto de vista tão pessoal que superou, [...] a tradição do romance regionalista”.

⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 303. “mas há outro ponto, interessantíssimo, tão importante quanto os já mencionados. Refiro-me, em especial, a linguagem, particularíssima, de Guimarães Rosa que é praticamente intraduzível.

⁷⁸ Em espanhol, *El caballo que bebia cerveza*. *O cavalo que bebia cerveja* é um dos 21 contos do livro *Primeiras Estórias* publicado em 1962. São narrativas (estórias) cuja temática procura evidenciar, simbolicamente, os segredos da existência humana. O texto foi anexado a esta pesquisa.

⁷⁹ BEDATE, Pilar Gómez. *Sobre la traducción al castellano (Ángel Crespo) de Grande sertão: veredas*. Testimonio, en 50 anys del llançament de *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa. Barcelona, 2007, p. 19. “recebeu uma carta da editora Seix Barral dizendo que estavam providenciando a publicação de *Grande*

Nessa época, não há registros do conhecimento pessoal do tradutor com o escritor brasileiro, o que ocorre somente com a vinda de Ángel Crespo ao Brasil.

2.1.1. Ángel Crespo em território brasileiro — o tradutor e a realidade do sertão

O contato do poeta cervantino com o país, a cultura e o povo brasileiro ocorre de fato em 1965, ano em que esteve pela primeira vez no Brasil⁸⁰. Ele tem a oportunidade de conhecer o sertão de Minas, os poetas, escritores, os artistas brasileiros, e o autor Guimarães Rosa, além de visitar a escritora espanhola Rosa Chacel, que morava no Rio de Janeiro. Nesse ano, a tradução de *Grande sertão: veredas* já se desenhava nas páginas de Crespo para uma posterior publicação em território espanhol.

Sobre essa visita, Pilar Gómez Bedate, em companhia do tradutor espanhol, enfatiza que “una de las primeras cosas que hicimos al llegar a Río de Janeiro fue visitar João Guimarães Rosa en su despacho de Itamarati...”⁸¹. Na cidade maravilhosa foram recebidos pelo autor e, a curiosidade e o interesse em conhecer o escritor de Cordisburgo superaram as expectativas do casal, pois o embaixador brasileiro, além de cordial e simpático, “acogió a Ángel abriéndole los brazos como si fuera el hijo pródigo recibido entre gozos después de larga espera...”⁸².

Nesse primeiro encontro, o assunto entre os dois foi sobre o sertão e a tradução espanhola de *Grande sertão: veredas* que Ángel havia iniciado e enviado um fragmento a Guimarães Rosa, por correspondência, antes de sua vinda ao país. Elogiando a árdua tarefa de Crespo, o escritor mineiro não titubeou em afirmar que sua interpretação artística “estaba quedando mucho mejor que el original”⁸³. O reconhecimento do autor de Tutaméia ao ato tradutório de Crespo deixava-o à vontade para executar a tradução da obra mais célebre do autor e cuja responsabilidade era imensurável, dado o valor e a complexidade desta produção literária.

A confiança na obra artística do tradutor, de acordo com o relato testemunhal de Bedate, revela que Guimarães Rosa deu toda liberdade ao poeta espanhol para que pudesse

sertão: veredas e que seu autor exigia que fosse traduzida por Ángel Crespo. A expressão usada no título do artigo “50 anys del llançament” corresponde ao catalão, uma das línguas co-oficiais na Espanha.

⁸⁰ Ángel Crespo e Pilar Gómez Bedate visitaram o território brasileiro a convite do Ministério de Relações Exteriores do Brasil.

⁸¹ BEDATE, Pilar Gómez, *op. cit.*, p. 20. “uma das primeiras coisas que fizemos quando chegamos ao Rio de Janeiro foi visitar João Guimarães Rosa em seu escritório no Itamarati.

⁸² *Idem, ibidem.* p. 21. “Com alegria, recebeu Ángel de braços abertos como se fosse um filho pródigo depois de uma longa espera”. Nesse período, Guimarães Rosa era embaixador brasileiro.

⁸³ ROSA, João Guimarães *apud* BEDATE, Pilar Gómez. *Sobre la traducción al castellano (Ángel Crespo) de Grande sertão: veredas*. Testimonio, en 50 anys del llançament de *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa. Barcelona, 2007, p. 21. “estava ficando muito melhor que o original”.

desenvolver o seu fazer tradutório “ — Usted, Ángel, puede traducir mi novela como guste, le doy todos los permisos. No necesita preguntarme nada, y una cosa que le gustaría sería conocer el sertón de Guimarães Rosa”⁸⁴. Neste sentido, as palavras do escritor parecem comungar com a ideia de que a tradução revela algo oculto no original que nem mesmo ele seria capaz de desvendar.

Após esse diálogo informal, Crespo e Bedate, instigados por Rosa, resolveram experimentar, com veemência, a terra sertaneja, “pero eso no parecía fácil porque no teníamos coche, el sertón quedaba lejos de todas partes y como éramos pobres y vivíamos de una humilde beca teníamos que organizar los viajes contando con las invitaciones a conferencias”⁸⁵, mas a dificuldade financeira não os impediu de adentrar no sertão mineiro. Partindo do Rio de Janeiro, o destino do casal foi a cidade de Belo Horizonte rumo ao encontro dos amigos Alfonso Avila e Laís Correia de Araújo, que eram colaboradores da *Revista de Cultura Brasileña*. Posteriormente, convidados a participarem de uma conferência na Universidade de Brasília, Crespo e Bedate, realizam o almejado sonho de conhecer o sertão, “íbamos a estar en Belo Horizonte y como en la Universidad de Brasília nos habían invitado a unas conferencias pensamos que finalmente podríamos hacer el viaje en autobús y, al menos, atravesar de esta manera el sertón”⁸⁶.

Assim, resolveram viajar de ônibus para apreciar a paisagem do sertão mineiro, e dessa forma, perceber a peculiaridade real do local. Porém, o que parecia apenas uma vista panorâmica observada do interior do coletivo, tornou-se uma história viva para os dois, porque, conforme relata a mulher de Crespo, após alguns quilômetros transcorridos, um fato inusitado ocorre “el autobús en que viajábamos, a medio camino entre Belo Horizonte y Brasília, se estropeó”⁸⁷.

Até o momento, as narrativas do escritor mineiro, o espaço geográfico, o sertanejo e a paisagem, eram dados que o tradutor vivenciava ficcionalmente, mas aquele acontecimento o

⁸⁴ ROSA, João Guimarães *apud* BEDATE, Pilar Gómez. *Sobre la traducción al castellano (Ángel Crespo) de Grande sertão: veredas*. Testimonio, en 50 anys del llançament de *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa. Barcelona, 2007, p. 22. “Ángel, você pode traduzir o meu romance como queira, lhe autorizo completamente. Não há necessidade de me consultar e, uma coisa que eu gostaria seria conhecer o sertão de Guimarães Rosa”.

⁸⁵ BEDATE, Pilar Gómez. *Sobre la traducción al castellano (Ángel Crespo) de Grande sertão: veredas*. Testimonio, en 50 anys del llançament de *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa. Barcelona, 2007, p. 24. “mas isso não era tão fácil porque não tínhamos carro, o sertão ficava longe de tudo e como éramos pobres e vivíamos de uma humilde bolsa tínhamos que organizar as viagens contando com os convites às conferências”.

⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 24. “Estávamos em Belo Horizonte e como na Universidade de Brasília nos convidaram para umas conferências pensamos que finalmente podíamos fazer a viagem de ônibus e, assim, conhecer o sertão”.

⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 25. “o ônibus em que viajávamos, no meio do caminho, entre Belo Horizonte e Brasília, apresentou uma pane mecânica”.

instigou às novas descobertas e com entusiasmo assinalou “- Estamos en el sertón, Pilar”⁸⁸. Com essa expressão eufórica, Ángel questiona: “- ¿Podíamos bajar?”⁸⁹. Como não havia previsão para solucionar o problema do transporte, de acordo com Calderaro,

A maioria dos passageiros saiu do veículo e sentou-se à sombra do ônibus. Crespo decidiu andar. Caminhou pela estrada deserta até que avistou uma vendinha. Bebeu cachaça e proseou. Pela primeira vez ouviu o falar daquelas gentes. Ouviu aquela matéria-prima a partir da qual Rosa havia composto o *Grande sertão: veredas* e que ele estava tendo a dura tarefa de traduzir ao espanhol⁹⁰.

Acompanhado de sua mulher, Crespo e Bedate caminharam um pouco até encontrar uma humilde casa em que saiu uma senhora, convidou-os para entrar, relatou fatos de sua vida e preparou uma comida para os dois, na verdade, “pollo asado con harina cruda como acompañamiento”⁹¹, era o único prato que podia oferecer e servir.

A partir desse contato, eles começaram a observar os hábitos e costumes do povo sertanejo, os traços físicos, a estrutura e o interior da casa “el piso de la casa era de tierra apisonada y el techo yo diría que de ramas de árboles trenzadas, aunque no lo podría asegurar”⁹² e, principalmente, escutaram o discurso quase infinito e incansável de uma mulher solitária no meio daquele sertão, abandonada pelos filhos e pelo marido.

Eram relatos de uma vida sofrida, mas a hospitalidade daquela senhora foi entendida por Bedate como exemplar, bem pertinente à natureza do sertanejo, uma característica tão latente no sertão que empolgava a Crespo como um presente inigualável. Esse contato com o Outro, soa para o tradutor como fonte de inspiração e mola mestra para poder traduzir o seu sertão, do real para o imaginário, ou melhor, do âmbito hipotético para o concreto, de fato, um ato tradutório observado, vivido e sentido.

Envolvidos por essa experiência quase fantástica, os dois partiram em busca de se inserir ainda mais naquele contexto e, conforme Bedate, “nosotros muy contentos por la

⁸⁸ CRESPO, Ángel *apud* BEDATE, Pilar Gómez. *Sobre la traducción al castellano (Ángel Crespo) de Grande sertão: veredas*. Testimonio, en 50 anys del llançament de *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa. Barcelona, 2007, p. 25. “Estamos no sertão, Pilar”.

⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 25. “Podemos descer?”.

⁹⁰ CALDERARO, Sérgio Massucci. Ángel Crespo e Rosa Chacel: dois escritores espanhóis, duas leituras do Brasil. Portal *Cronópios*, São Paulo, 2010, n. 8, p. 1.

⁹¹ BEDATE, Pilar Gómez. *Sobre la traducción al castellano (Ángel Crespo) de Grande sertão: veredas*. Testimonio, en 50 anys del llançament de *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa. Barcelona, 2007, p. 25. “frango assado acompanhado de farinha”.

⁹² *Idem, ibidem*, p. 25. “o chão da casa era de terra dura/batida e o telhado eu diria que de galhos de árvores trançados embora não pudesse assegurar”.

aventura y por la espera, búscabamos más aventuras”⁹³. De fato, despediram-se daquela senhora e foram desbravar o sertão “nos despedimos y cruzamos la carretera en busca del colmado”⁹⁴. Era um lugar onde os homens se reuniam, bebiam e conversavam assuntos do cotidiano. Quando chegaram ao local, foram recebidos pelo dono do estabelecimento que ofereceu cachaça e perguntou a origem deles “¿De dónde vienen ustedes?” “- De Belo Horizonte, pero somos españoles”. “-¡Españoles! Y cómo es que han venido hasta aquí?”⁹⁵.

A admiração daquele senhor tinha um sentido, ao imaginar que de um lugar tão longínquo e interessante vinham duas pessoas que, por ironia, chegaram ali e tinham interesse em dialogar e trocar ideias com aquele povo. Interrogação à parte, entre uma conversa e outra, Ángel experimentava e elogiava a aguardente que tomava, inclusive lembrando a personagem principal de sua tradução “- ¡Qué cachaça, Pilar. Esto sí que no te lo esperabas tú, beber cachaça en el sertón, como si fueras Diadorín sin disfraz!”⁹⁶.

A comparação com Diadorim revela o quão importante é a descoberta de algo imprevisto, bem como o fato ocorrido com ele e sua mulher, que foi tão inesperado quanto a revelação da identidade da filha de Joca Ramiro no final da narrativa de *Grande sertão: veredas*. Estando no sertão, Crespo tinha a convicção de que o produto ingerido por ele era autêntico porque conseguia sentir o sabor da verdadeira cachaça, sem imitação ou disfarce.

Mas o efeito provocado pela aguardente o levava a um estado de ânimo e alegria a tal ponto de revelar que gostaria de trabalhar no Brasil. Curiosamente, o sertanejo o interpela tentando descobrir a profissão de Ángel, e ele responde “— Soy escritor y podría ser profesor de español”⁹⁷. Com essa novidade, o diálogo entre eles se acentua, e o homem questiona se Crespo podia ensinar também português no sertão, já que não havia professor e ele falava muito bem o idioma. Era um elogio ao tradutor, tendo em vista que a língua materna dele era o espanhol.

Enquanto Crespo estava no auge de sua empolgação, “¿Para qué vamos a volver a

⁹³ BEDATE, Pilar Gómez. *Sobre la traducción al castellano (Ángel Crespo) de Grande sertão: veredas*. Testimonio, en 50 anys del llançament de *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa. Barcelona, 2007, p. 26. “nós, felizes pela aventura e pela espera, fomos em busca de mais aventuras”.

⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 26. “nos despedimos e cruzamos a estrada em busca da taberna/botequim”.

⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 26. “De onde vocês vêm?” “— de Belo Horizonte, mas somos espanhóis”. “Espanhóis! “E como chegaram até aqui?”.

⁹⁶ CRESPO, Ángel *apud* BEDATE, Pilar Gómez. *Sobre la traducción al castellano (Ángel Crespo) de Grande sertão: veredas*. Testimonio, en 50 anys del llançament de *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa. Barcelona, 2007, p. 27. “Que cachaça, Pilar. Por essa tu não esperavas, beber cachaça no sertão como se fosse Diadorim sem disfarce”.

⁹⁷ *Idem, ibidem*, p. 27. “— Sou escritor e poderia ser professor de espanhol”.

Espanña? [...] a mí me gustaría quedarme aquí”⁹⁸, Bedate não conseguia entender, em parte, a mudança de seu marido em viver naquele ambiente e, para não se desfazer da proposta, argumentou sobre o evento que tinham em Brasília, “- Pero en Brasília nos están esperando, tienes una conferencia pasado mañana, tenemos que ver el edificio del Congreso que ha hecho Oscar Niemeyer, ver cómo está surgiendo esta ciudad nueva...”⁹⁹. Advertido pela mulher, Crespo resolve honrar os compromissos assumidos depois de um longo período de espera para o concerto do ônibus.

Em princípio, aquela realidade significava para o tradutor o ápice de sua conclusão em termos do ato tradutório, pois a aprendizagem e o conhecimento do sertão partiam do convívio com as pessoas, da percepção de seus trejeitos, da fala e de todas as sensações intrínsecas daquele lugar.

A descrição e a contemplação real do sertão mineiro pelo tradutor “y hasta aquella arara, pájaro azul, araraúna. Una arara de pocas palabras, allí en el árbol, domesticada y en soltería”¹⁰⁰ parecem insinuar a beleza poética do imaginário sertão de Riobaldo, lugar em que a natureza se torna atraente para o personagem-narrador a partir do encontro com Reinaldo/Diadorim, “como aquela vista reta vai longe, longe, nunca esbarra. Assim eu entrei dentro da minha liberdade. Ôi, grita, arara, araraúna, para a tua voz desenrouquecer”¹⁰¹.

Mas, esse “fato que se deu” com Crespo e sua esposa significou uma verdadeira pesquisa de campo com dados da própria realidade: a linguagem sertaneja, o povo, o sertão semi-árido, “tiempo de seca (sequía) o por lo menos allí había signos de no haber llovido desde cuándo”¹⁰², os rios, “El Río San Francisco quedaba, al Oeste, escoltado por las ciudades de Bom Despacho, Campos, Abaeté... y a nuestra derecha el de las Viejas, de buena fama”¹⁰³.

A topografia da região, as cidades “habíamos dejado la ciudad de Sete Lagoas y la de

⁹⁸ CRESPO, Ángel *apud* BEDATE, Pilar Gómez. *Sobre la traducción al castellano (Ángel Crespo) de Grande sertão: veredas*. Testimonio, en 50 anys del llançament de *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa. Barcelona, 2007, p. 27. “Para que voltarmos a Espanha? [...] eu gostaria de ficar aqui”.

⁹⁹ BEDATE, Pilar Gómez. *Sobre la traducción al castellano (Ángel Crespo) de Grande sertão: veredas*. Testimonio, en 50 anys del llançament de *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa. Barcelona, 2007, p. 27. “Mas, estão nos esperando em Brasília, tens uma conferência depois de amanhã, temos que ver o edificio do Congresso feito por Oscar Niemeyer, ver como esta nova cidade está surgindo”.

¹⁰⁰ CRESPO, Ángel. Breve Antologia de Guimarães Rosa. *Revista de Cultura Brasileira*, Madrid, 1967, n. 21, p. 109. “e até aquela arara, pássaro azul, araraúna. Uma arara de poucas palavras, ali na árvore, só e domesticada”.

¹⁰¹ ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 456.

¹⁰² CRESPO, Ángel, *op. cit.*, p. 107. “tempo de seca ou pelo menos ali não havia sinais de chuva”, “o Rio São Francisco ficava, a Oeste, cercado pelas cidades de Bom Despacho, Campos, Abaeté... e a nossa esquerda o rio das Velhas, de boa fama”.

¹⁰³ *Idem, ibidem*, p. 108. “O Rio São Francisco, ficava, a Oeste, seguido pelas cidades de Bom Despacho, Campos, Abaeté... e a nossa direita o das Velhas, de boa fama.

Paraopeba”¹⁰⁴, todas essas peculiaridades do sertão se eternizaram na memória do ensaísta e foram fundamentais para a composição de seu ato tradutório, como ratifica, ao dizer: “esta es mi verdadera experiencia de traductor”¹⁰⁵. Neste caso, a interpretação do sertão brasileiro se transporta do fator meramente estético para o real, um momento ímpar para Ángel Crespo e Pilar Bedate, pois conheceram, além do criador do sertão simbólico, a realidade da terra brasileira.

Há registros oficiais que Ángel Crespo, antes de vir ao Brasil, já se correspondia¹⁰⁶ com o escritor brasileiro, o contato entre eles é evidenciado na carta datada de 11 de maio de 1964,

Muy apreciados Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, con placer acuso recibo a la carta de 30 de abril último, en que solicitan mi opinión sobre la literatura brasileña de vanguardia¹⁰⁷.

A passagem pelo Brasil representou o estreitamento de amizade entre eles e, as correspondências com o escritor brasileiro se tornaram mais frequentes. Dois anos depois, quando estavam em Porto Rico, o ensaísta e sua mulher recebem a notícia da morte de Guimarães Rosa “... no outono de 1967 — que foi o ano do primeiro curso que Ángel e eu (depois de havermos decidido exilar-nos da Espanha de Franco) [...], lemos em um jornal dominical que nosso grande e admirado amigo morrera três dias depois de tomar posse como acadêmico”¹⁰⁸.

No ano da morte do escritor brasileiro, Ángel Crespo e sua mulher ficaram exilados em Porto Rico. Entre os anos de 1967 a 1988, foi professor de Literatura Comparada no Recinto Universitario de Mayagüez (RUM) da Universidade de Porto Rico e Pilar Bedate lecionou no programa de Literatura Comparada. Durante estes anos, depois de realizar Mestrado em Artes na Universidade de Porto Rico pela instituição em que ministrava aula, realiza o Doutorado em Filosofia pela Universidade de Upsala-Suécia. Nessa nova etapa de vida foi convidado como professor visitante em diversas ocasiões pelas Universidades de Leiden (Holanda),

¹⁰⁴ CRESPO, Ángel. Breve Antología de Guimarães Rosa. *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, 1967, n. 21, p. 108. “Deixamos a cidade de Sete Lagoas e de Paraopeba”.

¹⁰⁵ *Idem, ibidem*, p. 108. “Esta é a minha verdadeira experiência de tradutor”.

¹⁰⁶ Em decorrência de direito autoral, as demais correspondências do escritor com o tradutor, encontram-se no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB). Até o momento, os arquivos não estão disponíveis para consulta em nenhuma Biblioteca Virtual. Em anexo a esta dissertação segue a carta referente à data supracitada.

¹⁰⁷ ROSA, Guimarães. Carta. *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, n. 21, 1967, p. 363. “Estimados Ángel Crespo e Pilar Bedate, com prazer comunico o recebimento da carta do último dia 30 de abril, em que solicitam minha opinião sobre a atual literatura brasileira”.

¹⁰⁸ BEDATE, Pilar. A recepção de João Guimarães Rosa na Espanha: a *Revista de Cultura Brasileira*. Trad. Alessandra Vargas de Carvalho. In: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEJKA, Marcel (Orgs.). *Espaços e Caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 107.

Veneza (Itália) e Washington (E.U.A). Nos Estados Unidos, participou de numerosos congressos e conferências internacionais.

Instalado o regime democrático, Crespo volta à Espanha, pela primera vez, em 1978. Dez anos mais tarde, retorna definitivamente a Barcelona. É professor visitante na Universidade Autônoma e Universidade Central. Recebe o título de Professor Emérito pela Universidade Pompeu Fabra (UPF), onde lecionou na Faculdade de Tradução até o seu falecimento no dia 12 de dezembro de 1995.

Embora seu exílio em Porto Rico o tenha deixado no olvido, a intelectualidade cervantina reconhece o legado que Crespo deixou para o país e para o mundo,

Crespo fue un infatigable y culto propagandista de la interrelación cultural y del diálogo entre las lenguas. Lo fue, primero, por su larga experiencia pedagógica en Latinoamérica. Por su especialización, también, en la poesía italiana [...] y en la portuguesa y brasileña, de las que tradujo al castellano obras fundamentales, singularmente *El libro del desasosiego* de Fernando Pessoa y *Grán sertón: veredas*, de João Guimarães Rosa¹⁰⁹.

Ángel Crespo foi um homem cosmopolita, pelas inúmeras viagens e contatos realizados, soube aprender e apreender a diversidade linguístico-cultural dos povos. Por sua versatilidade, a crítica espanhola considera que “un escritor tan múltiple como Ángel Crespo (crítico, ensaísta, tradutor, professor, conferencista), era, antes que nada y en todo, poeta. Una cosa queda clara: la poesía de Ángel Crespo está más fresca, más de hoy, que nunca¹¹⁰”.

2.1.2. Mapeamento das obras, traduções e publicações de Crespo

As traduções¹¹¹ realizadas por Crespo giram em torno de quarenta entre 1957-1995, ano do falecimento do poeta. O foco de seu trabalho eram as literaturas românicas, em especial, a poesia. O crítico traduziu do aragonês, catalão, francês, italiano, português e reto-romano, graças ao conhecimento que tinha de variadas culturas e línguas.

O seu instinto poliglota favoreceu a sua carreira de tradutor, e entre os destaques de sua

¹⁰⁹ Artigo publicado em 13 de dezembro de 1995 e intitulado *Muere en Barcelona el poeta Ángel Crespo*. Arquivo *El país*. “Crespo foi um incansável e culto propagandista da inter-relação cultural e do diálogo entre as línguas. Primeiro, por sua longa experiência pedagógica na América Latina, e ainda, por sua especialidade na poesia italiana [...] na portuguesa e brasileira, das que traduziu para o espanhol obras fundamentais e singularmente *O livro do desassossego* de Fernando Pessoa e *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa.

¹¹⁰ MANTERO, Manuel. *Vigencia de Ángel Crespo*. Periódico *ABC cultural*, Madrid, 2005, p. 18. “Um escritor tão múltiple como Ángel Crespo (crítico, ensaísta, tradutor, professor, conferencista), era antes de tudo, poeta. Uma coisa está clara: a poesia de Ángel Crespo hoje, está mais atual que nunca”.

¹¹¹ As traduções, obras e publicações de Ángel Crespo poderão ser consultadas no anexo I.

produção, podem ser consideradas: a tradução da obra de Guimarães Rosa, Fernando Pessoa, Dante e Petrarca. Além de traduzir *Grán sertón: veredas*, passou para o idioma cervantino *A la medida de las manos* de João Cabral de Melo Neto¹¹² e *Tebas de mi corazón* de Nélica Piñon.

Pelo fomento na divulgação da cultura e arte literária de outros países, Ángel Crespo ganhou alguns prêmios de reconhecimento do seu trabalho, são eles: a Medalha de Ouro pela tradução da *Divina Comédia*, na cidade de Florença, foi condecorado pelo governo português com a Ordem do Infante Dom Enrique e a Ordem do Cruzeiro do Sul outorgada pelo governo brasileiro.

Em setembro de 1995, meses antes do falecimento do ensaísta cervantino, Crespo e Bedate firmaram um convênio com a Fundação Jorge Guillén para a doação de documentos e da Biblioteca Ángel Crespo. Hoje, alguns dados estão disponibilizados virtualmente, mas nem todo material foi entregue ao acervo porque estão sendo catalogados pela própria esposa do poeta no trabalho em conjunto com Chiara Chierigato, motivo esse porque algumas informações não vieram ao domínio público.

Além desse acervo, há no Instituto Cervantes de Brasília, a Biblioteca Ángel Crespo, inaugurada no período da visita do príncipe de Astúrias no Brasil, em 2007, esse momento representa uma aproximação cultural e econômica bilateral e é assinalado pelo então ministro de Cultura espanhol e ex-diretor do Instituto Cervantes, César Antonio Molina “no queremos ser extranjeros en Brasil, sino una institución brasileña más”¹¹³, enfatizando a nova sede que homenageia o poeta espanhol.

Sobre o ensaísta, pode-se acrescentar, ainda, as publicações da *Revista de Cultura Brasileña* enfatizada neste trabalho, que traz o trabalho de Ángel Crespo como diretor, crítico, poeta e tradutor, assim como, o artigo de Pilar Bedate sobre a poesia crespiana, a tese sobre Crespo e o portal consagrado ao poeta com uma antologia de seus poemas.

Atualmente, o Centro de Direitos Reprográficos (CEDRO), a Associação Colegial de Escritores de Catalunha (ACEC) e o Grêmio de Editores da Catalunha promovem, anualmente, o prêmio de tradução referendando a figura do poeta espanhol que é um dos troféus de tradução mais disputados na Espanha, o Prêmio de Tradução Ángel Crespo.

Esse estudo sistemático sobre o tradutor Ángel Crespo revela a verdadeira identidade do poeta espanhol e sua busca constante pela integração e diálogo inter-cultural. No caso de

¹¹² Ángel Crespo escreveu um poema em homenagem ao poeta brasileiro e publicado na *Revista de Cultura Brasileña* de março de 1963, p. 43 intitulado *Homenaje a João Cabral de Melo Neto*.

¹¹³ GOYZUETA, Verónica. El Cervantes crece. *ABC*, Sevilla, 2007, p. 89, “não queremos ser estrangeiros no Brasil, e sim, mais uma instituição brasileira”.

artistas, escritores e poetas brasileiros, Crespo é o fio condutor para o estreitamento dos laços entre Brasil e Espanha, ou melhor, entre os leitores hispano-falantes.

Esse legado crespiano para a literatura brasileira é evidenciado na atividade desenvolvida por ele, enquanto tradutor de *Grande sertão: veredas* e diretor da *Revista de Cultura Brasileña*, elemento norteador no processo desta investigação.

2.2. *Gran sertón: veredas* e a recepção crítica da interpretação artística de Ángel Crespo

Se o valor estético-recepcional está vinculado ao processo hermenêutico leitor-obra, então, o enfoque suscinto sobre a crítica da interpretação artística de Ángel Crespo se justifica por entender que a própria tradução é objeto de análise ao leitor hispano-falante, servindo de base para as leituras e críticas para esse público.

Portanto, desde o ano de 1962, por meio da *Revista de Cultura Brasileña*, as produções literárias brasileiras haviam ingressado no cenário espanhol, porém a força motriz para a recepção estética da obra na crítica de língua espanhola efetiva-se com a tradução realizada na década de 1960.

Para adentrar no mundo da ficção rosiana, o leitor hispano-falante teve o primeiro contato com a obra, após sua publicação no idioma em 1967. De acordo com Bedate, “a primeira edição de *Grán sertón: veredas* (Barcelona, 1967), traduz literalmente o título brasileiro com a intenção expressa de incorporar ao castelhano da península os termos do “sertão” e “veredas” no sentido que deveriam adquirir através da leitura do romance”¹¹⁴.

No que diz respeito à referida tradução, embora o tradutor tenha primado pela literalidade do texto original, ao traduzi-lo, sinaliza a dificuldade com que ele se deparou ao fazer a versão da obra, porque “El lenguaje de Guimarães Rosa —dice— no se ajusta, ni mucho menos, a las normas usuales de la lengua portuguesa, ni siquiera a las del portugués, [...] que se escribe en el Brasil con la consideración de lengua culta o literaria”¹¹⁵.

Em relação ao ato tradutório, o poeta espanhol enfatiza a forma como trabalha a linguagem, por entender que “esta versión, como el original, no sólo no es académica:

¹¹⁴ BEDATE, Pilar Gómez Bedate. A recepção de João Guimarães Rosa na Espanha: a *Revista de Cultura Brasileña*. In: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel (Orgs.). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 101-112.

¹¹⁵ CRESPO, Ángel *apud* BIANCHI, Soledad. *Grande Sertão: Veredas*, en Chile: recepción, grado cero (una crónica). *Via Atlântica*, São Paulo, 2004, n. 7, p. 177. “A linguagem de Guimarães Rosa — diz — não se enquadra nem às normas comuns da língua portuguesa, nem muito menos, às do português [...], levando-se em consideração a língua culta ou literária que se escreve no Brasil”.

tampoco es corrientemente literaria”¹¹⁶ porque a obra rosiana está envolta de recursos inovadores como os arcaísmos e neologismos não frequentes ou não usuais na língua portuguesa.

Partindo dessa premissa, Ángel Crespo tinha a convicção do desafio que era traduzir *Grande sertão: veredas*, não só pela peculiaridade da obra, mas pela visão abstrata que tinha do sertão mineiro, no início de sua tarefa. A cultura, o povo e o sertão brasileiro limitavam-se ao conhecimento do idioma português, dos escritores, poetas, artistas e de suas produções artístico-literárias.

Por outro lado, ao visitar o Brasil, como já relatado nesta investigação, o tradutor espanhol teve a percepção de que traduzir significa mais que uma simples transcrição literal do texto original, é na verdade, uma viagem; uma passagem pelo Outro em busca de sua própria identidade, em busca de si. Nesse movimento de idas e vindas, com perdas e ganhos é que o tradutor está em constante busca de ultrapassar um limite; uma fronteira. Para Crespo, não adianta traduzir pensando na sua língua ou nos leitores do seu idioma, é necessário manter uma relação dialógica com o estrangeiro e ser fiel à linguagem poética do original.

Neste sentido, para a concretização de sua tradução, Crespo procurou respeitar a oralidade do texto original, por considerar que, em *Grande sertão: veredas*, o “autor ha hecho una obra más para oída que para leída o, si se quiere, para leída en voz alta”¹¹⁷. Essa característica da obra, leva Cavalcanti Proença a reiterar que “dada a busca da oralidade, a linguagem de Guimarães Rosa não pode deixar de ser examinada sob esse aspecto. Convém, no entanto, esclarecer que o aproveitamento das peculiaridades orais, no caso, não implica em [sic] reprodução documental da linguagem falada”¹¹⁸ visto que a linguagem do escritor pertence a sua criação poética e não necessariamente a língua do sertanejo.

Ángel Crespo tentou, de alguma maneira, esclarecer os caminhos percorridos para se chegar à essência poética da língua original, seja na justificativa do uso do glossário no final do livro ou nas notas do tradutor. Essas explicações, na arte de traduzir, não foram suficientes para evitar severas críticas como a do escritor e crítico literário peruano Mario Vargas Llosa, que sintetiza

¹¹⁶ CRESPO, Ángel *apud* ROSA, João Guimarães. *Grán sertón: veredas*. Tradução Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1999, p. 16. “Esta versão, como o original, não é nem acadêmica: nem muito menos, a literária usual.”

¹¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 15. “O autor fez uma obra mais para se ouvir do que para ler, ou se quiser, para ouvir em voz alta”.

¹¹⁸ PROENÇA, M. Cavalcanti. Trilhas no Grande sertão. In: *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1959, p. 219.

La tentativa de Crespo era soberbia, su fracaso es tambien excepcional. Su traduccion se aparta, en efecto, de todas las modalidades existentes del castellano, pero en ningun momento se impone al lector como una lengua viviente y necesaria; mas bien, da la impresion todo el tiempo de algo híbrido, artificioso, fabricado y paródico: recuerda al esperanto¹¹⁹.

Vargas Llosa (1967) entende que, a língua inventada pelo tradutor não teve o mesmo efeito produzido pela inovação da língua original, para o crítico não houve uma recriação mas uma produção mal sucedida. Ele tentou valer-se dos recursos estilísticos, fonéticos e sintáticos utilizados por Guimarães Rosa para um espanhol “não culto” ou corriqueiro, mas de acordo com o escritor peruano, o erro sucedeu quando, ao misturar arcaísmos com neologismos e a linguagem coloquial com a acadêmica, ele acabou “traumatizando o idioma”.

Conforme afirma Llosa, para o leitor, esse equívoco não se limita à linguagem mas, “lo más grave de esta traducción no es tanto que el lenguaje inventado por Crespo carezca de unidad y de fluencia, no remita a ninguna realidad lingüística y le falte agilidad, gracia y ritmo, sino que, a menudo, su barroquismo gramatical y sus fantasias coloquiales...”¹²⁰.

Aparentemente, o crítico peruano parece não levar em consideração a musicalidade e o ritmo da tradução crespiana, fator esse recorrente e primordial para a essência da tradução. De acordo com Benjamin, é na oralidade e não no texto escrito que o ato tradutório deve ser analisado, pois a boa tradução não se preocupa em transformar a obra estrangeira, mas se interessa em criar uma outra linguagem poética e, é nela que está a solução para a “estranheza das línguas”, no entanto, compete ao tradutor procurar desvendar o intraduzível do texto original, entendendo que “em todas as línguas e em suas construções resta, para além do elemento comunicável, um elemento não comunicável”¹²¹.

Sob essa perspectiva e, considerando essa atitude um tanto radical de Llosa, sobre o “não entendível” ou o “não legível” no texto crespiano, questiona-se: Por que o crítico peruano considerou o ato tradutório de Ángel Crespo um fracasso? Será que para Llosa, Crespo foi um traidor do próprio idioma? Ou o tradutor espanhol não se preocupou com o público leitor de sua re-criação?

¹¹⁹ LLOSA, Mário Vargas. ¿Epopéya del sertón, torre de Babel o manual de satanismo? *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, 2007, n. 5, p. 101. “A tentativa de Crespo era soberba, seu fracasso é também excepcional. Sua tradução se distancia, de fato, de todas as modalidades existentes do espanhol, mas em nenhum momento se impõe ao leitor como uma língua viva e necessária; melhor, a impressão que dar é de algo híbrido, artificial, fabricado e paródico: lembra ao esperanto”.

¹²⁰ *Idem, ibidem*, p. 100-101. “O mais grave da tradução de Crespo é o uso frequente do barroquismo gramatical e de suas fantasias coloquiais, e não só o uso de uma linguagem que necessita de unidade; fluência na qual falta agilidade, habilidade e ritmo que não remete a nenhuma realidade lingüística”.

¹²¹ BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. de LAGES, Susana Kampff. In : *Quatro traduções para o português*. Org. Lúcia Castello Branco. Belo Horizonte, 2008, p. 78.

Enquanto Llosa tece severas críticas à tradução de Crespo, em contrapartida, o tradutor é louvado pelo próprio escritor mineiro por realizar uma tradução extraordinária. Percebe-se a euforia do autor numa carta enviada a Câmara Canto, então embaixador do Brasil em Madri na década de 1960, precisamente no ano de publicação de *Grande sertão: veredas* para o idioma cervantino,

Tengo hoy el pensamiento muy en ti, con buena añoranza. ¿Por qué? Pues es porque sale ahora ahí, en la Editorial Seix Barral, de Barcelona, nuestro *Grande sertão: veredas*, en una magnífica, insuperable traducción¹²².

Bedate (1967), tradutora e crítica literária espanhola, ratifica a louvável tradução de Crespo por parte do escritor de Cordisburgo, ao considerar como uma “traducción tan rica y equilibrada, tan libre en las soluciones como fiel en la reproducción del clima, que, con razón, merece el título de *Gran sertón: veredas*, porque conserva intacto el mundo del sertón brasileño del que muestra la otra faz mediante el uso creador del castellano”¹²³. A linguagem poética na perspectiva de Bedate é mantida na tradução, e se importa a forma como expressividade do fazer tradutório perpassando o sentido como uma “harpa eólia”¹²⁴, então, para ela, Crespo atingiu a fidelidade não literal, mas “en toda la obra, el traductor tiene por regla esta fidelidad escrupulosa siempre que le es posible mantenerla sin traicionar el sentido ni el clima general”¹²⁵.

Se Vargas Llosa não identificou no texto de Ángel Crespo a linguagem poética referendando o original, então o seu juízo de valor expurgou a possibilidade de dialogicidade entre as línguas de partida e de chegada. No caso de Bedate, a percepção crítica foi vinculada ao ato tradutório como uma reconstituição poética do original sem perda do valor poético para os dois idiomas, ou seja, o “traumatização ao idioma” como assinala o crítico peruano não ocorreu tão drasticamente porque o tradutor preservou, de alguma maneira, a intencionalidade do autor mineiro. No entanto, é perceptível que o processo de exposição de um texto

¹²² ROSA, João Guimarães. Carta al embajador Antônio C. Câmara Canto. *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid 1967, n. 21, p. 100. “Hoje sinto muita saudade de você. Por quê? Porque saiu agora, na Editora Seix Barral, de Barcelona, nosso *Grande sertão: veredas*, numa magnífica e insuperável tradução”.

¹²³ BEDATE, Pilar. Notas sobre las versiones y traducciones de *Grande sertão: veredas*. *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, 1967, n. 21, p. 203. “Tradução tão rica e equilibrada, tão livre nas soluções como fiel na reprodução do clima, com razão merece o título de *Grán sertón: veredas*, porque conserva intacto o mundo do sertão brasileiro que através do tradutor espanhol, mostra o outro aspecto “.

¹²⁴ Expressão usada por Benjamin para se referir às traduções holderlinianas. Para ele, a harmonia das línguas, dá-se na ordem da forma poética, mas o sentido não desaparece completamente, como cita: “Nelas a harmonia das línguas é tão profunda que o sentido é apenas tangido pela linguagem como uma harpa eólia pelo vento”. Como exemplo dessas traduções, temos as duas tragédias de Sófocles.

¹²⁵ BEDATE, Pilar, *op. cit.*, p. 205. “em toda obra, sempre que possível, o tradutor procura manter-se fiel sem trair o sentido nem o clima geral”.

traduzido está imbuído de um teor crítico tal qual o seu original.

Nessa análise, é relevante compreender o efeito provocado pelo objeto artístico no idioma cervantino, porém a crítica acirrada à tradução de Crespo não se vincula ao reconhecimento do valor do texto original, pois de acordo com o escritor peruano,

Guimarães Rosa ha construido una novela que es ambigua, múltiple, destinada a durar, difícilmente apresable en su totalidad, enganosa y fascinante como la vida inmediata profunda e inagotable, como la realidad misma. Es, probablemente, el más alto elogio que puede merecer un creador¹²⁶.

À parte do reconhecimento ou não da interpretação artística da obra de Guimarães Rosa por Ángel Crespo, é importante salientar que a sua tradução conduz o leitor hispano-falante a adentrar no mundo rosiano em busca de desvendar os ecos evocados na obra.

Em suma, traduzir a narrativa rosiana, não é tarefa simples, pois exige do tradutor não só o conhecimento linguístico e cultural da região brasileira, mas uma reflexão acerca dos sentidos das palavras empregadas pelo escritor mineiro. Um texto que requer, além da percepção, a sensibilidade e o interesse em mergulhar nesse universo poético, pois tudo inspira poesia.

Crespo primou por uma linguagem capaz de atingir a primazia do texto rosiano com o afán de criar uma língua, fruto de sua própria produção literária. Para Maura, “la traducción de Crespo de *Grán sertón* es por tanto, la de un poeta”¹²⁷. Poesia que nasce do texto original e, coaduna-se no ato tradutório, surge por meio das paisagens, do homem sertanejo, do mundo do sertão e da percepção dessa realidade. No entendimento da crítica hispanófono,

[...] la paciencia de Angel Crespo, poeta espanhol, sirvió para rescatar el texto maravillosamente construido por João Guimarães Rosa. Del laberinto portugués no podía surgir otra cosa que este laberinto castellano, donde todas las reglas convencionales son violadas sistemáticamente¹²⁸.

Sob esta perspectiva, compreende-se que, o tradutor espanhol construiu a sua interpretação artística, baseando-se nos mesmos parâmetros do texto original, ou seja, infringiu

¹²⁶ LLOSA, Mario Vargas. ¿Epopéya del sertón, torre de Babel o manual de satanismo? *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, 2007, n. 5, p. 107. Este ensaio foi publicado originalmente em 1967 na revista *Amaru*, n. 2. “Guimarães Rosa construiu um romance que é ambíguo, múltiple, destinado a durar, difícilmente monótono em sua totalidade, enganoso e fascinante como a vida, imediata, profunda e inesgotável como é a realidade. É provavelmente, o maior elogio que um criador possa merecer”.

¹²⁷ MAURA, Antonio. ¿Reflejar o recrear? Comentario sobre las dos versiones de *Grande sertão: veredas* en lengua española, *Cronópios*, Madri, 2009, não consta o número da página no artigo pesquisado.

¹²⁸ O.R.C. Razones de un sobreviviente. *Confirmado*, Buenos Aires, 1967, p. 53.

a norma padrão de seu próprio idioma, foi em busca de novas palavras, expressões e frases em desuso. Exemplo dessa construção, percebe-se na passagem em que o personagem-narrador, Riobaldo, relata o disparo de sua arma e mata uma pessoa, “mi revólver habló, bala justa, el Rasga-por-Bajo se hartó de suelo, sembrado, ya sin acción y sin alma ninguna dentro”¹²⁹.

Na versão crespiana, observa-se a transcrição literal do texto original, talvez, se o tradutor substituisse “habló” por “disparó” ou “sin alma ninguna dentro” por “muerto”, perderia o valor poético do texto rosiano e o verdadeiro significado de “disparar” e “morrer” como empregado pelo escritor mineiro. Em síntese, Crespo não se preocupou em transformar a obra estrangeira transparente, mas teve o interesse em criar uma outra língua, uma outra linguagem poética. Portanto, a tradução de Ángel Crespo, louvada pelo próprio criador do sertão mineiro, justifica-se pela atitude do tradutor em procurar compreender e assimilar a principal ferramenta utilizada por Guimarães Rosa: a linguagem e a oralidade do texto original.

2.3. *Gran sertón: veredas* no Brasil e nos países hispano-falantes

O surgimento da *RCB* representa um divisor de águas para a produção literária brasileira, pois coincide com o período de maior produção literária na América Latina, o chamado *boom* latino-americano, momento em que a produção artística dos escritores latinos obteve maior notoriedade em contraponto à criação literária do Brasil, porque “o *boom* foi em grande parte um aumento nas traduções das literaturas hispânicas que negligenciou as evoluções brasileiras contemporâneas: entre 1960 e 1979, as editoras britânicas e americanas publicaram 330 traduções do espanhol, mas somente 64 traduções do português brasileiro”¹³⁰.

No contexto nacional brasileiro, *Grande sertão: veredas* foi publicada no ano de 1956, e nessa época, a leitura da obra se limitou ao público que lia no idioma português ou aos leitores que entraram em contato com os costumes do povo brasileiro e tiveram o interesse em estudar a cultura inserida na América Latina como é o caso dos críticos uruguaios Ángel Rama e Emir Rodríguez Monegal¹³¹ e o tradutor de *Grande sertão: veredas*, Ángel Crespo.

Já para os hispano-falantes, a obra surgiu na década de 1960, momento em que a

¹²⁹ ROSA, João Guimarães. *Grán sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1999, p. 327. No texto em português: “Meu revólver falou, bala justa, o Rasga-em-Baixo, se fartou no chão, semeado, já sem ação e sem alma nenhuma dentro”.

¹³⁰ VENUTI, Lawrence *apud* ARF, Lucilene. A literatura brasileira no mapa espanhol. *Rascunhos Culturais*, Coxim, 2011, n. 3, p. 21.

¹³¹ BIANCHI, Soledad. *Grande sertão: veredas*, en Chile: recepción, grado cero (una crónica). *Via Atlântica*, São Paulo, 2004, n. 7, p. 177.

literatura latino-americana vivia um período de vanguarda, denominado *boom* da produção literária que, devido aos regimes políticos ditatoriais, contribuíram para que muitos escritores latino-americanos se exilassem na Europa, com isso esses intelectuais começaram a produzir e publicar obras de reconhecimento internacional, e conseqüentemente, essas produções foram aclamadas em seus próprios países. A partir desse momento, os europeus passaram a legitimar a arte literária latino-americana, tendo em vista que o Velho Mundo tinha uma visão distorcida e discriminatória desses povos, por considerá-los provenientes de uma cultura periférica.

Dessa forma, a legitimação internacional da referida literatura foi originada no movimento “de fora para dentro”. Esse movimento literário conhecido como “Realismo Mágico e/ou Maravilhoso”¹³², ainda que vinculado à temática regionalista, manifestou-se a partir de uma nova linguagem mitopoética que coincide com o esgotamento do romance na Europa e o surgimento de uma oportunidade de invenção e renovação literária no velho continente preenchido pela narrativa latino-americana.

Enquanto o público brasileiro, desde 1956, saudava a narrativa extraordinária de *Grande sertão: veredas*, o leitor hispano-falante se deleitava com as leituras dos principais expoentes do *boom* latino-americano: Gabriel García Marquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Jorge Luís Borges, entre outros que se destacaram nessa época consagrados pelos leitores de língua espanhola. Curiosamente, *Grande sertão: veredas* até a sua aparição no idioma cervantino não se destaca de imediato neste cenário, pois

algunos lectores hispanohablantes de ese tiempo cuando, además, en ese mismo momento e idioma se estaba produciendo una literatura cuantitativa y cualitativamente excepcional, y se tenía infinitas posibilidades de elección... Tanto más fácil, leer en castellano que acceder a *Grande sertão: veredas*, la compleja novela que João Guimarães Rosa había publicado en 1956, en portugués.¹³³

Neste caso, se o texto literário “responde a necessidades do público com o qual dialoga, sem o que sua presença não se justifica”¹³⁴ então, o leitor da língua cervantina não pode, no início da década de sessenta, adentrar nesse mundo mítico do escritor mineiro porque o seu

¹³² O realismo mágico é uma escola literária surgida no início do século XX também é conhecida por realismo fantástico ou realismo maravilhoso, sendo este último nome utilizado principalmente em espanhol. É considerada a resposta latino-americana à literatura fantástica europeia.

¹³³ BIANCHI, Soledad. *Grande sertão: veredas*, en Chile: recepción, grado cero (una crónica). *Via Atlântica*, São Paulo, 2004, n. 7, p. 177. “Alguns leitores hispano-falantes, dessa época, tinham infinitas possibilidades de escolha, pois nesse momento se produzia no idioma uma literatura quantitativa e qualitativamente excepcional. Então, era mais fácil ler em espanhol a folhear *Grande sertão: veredas*, um romance complexo que João Guimarães Rosa tinha publicado em 1956”.

¹³⁴ ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989, p. 36.

conhecimento se limitava às produções do próprio idioma, visto que até o ano de 1966 não havia tradução da obra para a referida língua.

É possível entender a justificativa de Bianchi por considerar a referida década como o período de maior produção literária em língua espanhola, em virtude do movimento literário em voga e que “la comunidad hispanohablante, por razones que tienen que ver quizás con la colonización y con los múltiples intereses que rodean a los hechos culturales, se inclina más hacia la literatura anglosajona y manifiesta una ignorancia salvaje en todo lo que se relaciona a un país casi tan grande como un continente y que sin duda posee una de las literaturas más ricas y apasionantes”¹³⁵.

Na fase inicial, a divulgação, aceitação e recusa das obras era realizada por um grupo minoritário que ditava as regras e normas e só divulgava aquelas que dariam o maior retorno financeiro, já que outros ainda não haviam atingido um patamar tão esperado, visto que “... no hay que olvidar que, en sus inicios, el ‘boom’ fue un fenómeno comercial y editorial...”¹³⁶, mais que uma visão artístico-literária, o famoso movimento visava ao mercado editorial tão marcado pelo interesse do mundo capitalista, de fato “los editores por su parte, no se han preocupado por editar a los autores brasileños de una manera sistemática y a la vez selectiva; los pocos que han sido traducidos, lo fueron en virtud de la tarea fanática de algún traductor que los impuso: tal es el caso de Guimarães Rosa y de Graciliano Ramos”¹³⁷.

Curiosamente, a parte dos interesses econômicos, o fato é que somente em 1967, a obra de Guimarães foi traduzida à língua espanhola pela mesma editora Seix Barral que se responsabilizou pelo apogeu de inúmeros escritores latinos, no momento em que *Grande sertão: veredas* já tinha versão em inglês (1963), alemão (1964) e francês (1965).

¹³⁵ ROSSI, Cristina Peri *apud* MAURA, Antonio. Recepción en España de *Grán sertón: veredas*. *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, n. 5, 2007, p. 120. “A comunidade hispano-falante, por motivos relacionados talvez com a colonização e com os interesses diversos que envolvem os fatores culturais, se debruça mais para a literatura anglo-saxônica e manifesta uma ignorância selvagem a tudo que se relaciona a um país quase tão grande como um continente e que sem dúvida possui uma das mais ricas e apaixonantes literaturas”.

¹³⁶ BIANCHI, Soledad. *Grande sertão: veredas*, en Chile: recepción, grado cero (una crónica). *Via Atlântica*, São Paulo, n. 7, out. 2004, p. 176. “Não se pode esquecer que, no início, o *boom* foi um fenômeno comercial e editorial...”.

¹³⁷ ROSSI, Cristina Peri *apud* MAURA, Antonio, *op. cit.*, p. 120. O primeiro escritor regionalista brasileiro a ser traduzido para o espanhol foi José Lins do Rego, *Cangaceiros*. Jorge Amado, apesar da popularidade, a versão espanhola sai em 1971 e Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, em 1974. “por outro lado, os editores não se preocuparam em editar os autores brasileiros de uma maneira sistemática e, ao mesmo tempo, seletiva; os poucos que foram traduzidos devem-se à insistência de algum tradutor como é o caso de Guimarães Rosa e Graciliano Ramos”.

3. A REVISTA DE CULTURA BRASILEÑA (1962-2011): RECEPÇÃO E TRADUÇÃO DE GRAN SERTÓN: VEREDAS PELA CRÍTICA EM LÍNGUA ESPANHOLA

3.1. Guimarães Rosa e *Gran sertón: veredas* em arquivo da *Revista de Cultura Brasileña* (RCB)

A década de 1960 representa um marco para a história literária brasileira no que concerne a sua difusão no âmbito intelectual espanhol, pois foi o momento crucial para o leitor inserir-se no mundo fictício das letras brasileiras, devido à publicação da *Revista de Cultura Brasileña*¹³⁸. Se, por um lado, o universo literário brasileiro privilegiava os leitores conhecedores do idioma português, por outro, a *Revista de Cultura Brasileña* visava a fomentar a divulgação da produção artística dos escritores brasileiros no idioma cervantino, procurando atingir o maior número de leitores, e conseqüentemente, perfazendo um caminho até então desconhecido e/ou pouco conhecido como a publicação de obras da cultura nacional em território hispano-parlante.

Era preciso crear una publicación que, excediendo el ámbito de lo meramente informativo o noticioso, pusiese al alcance de los estudiosos españoles un compendio, o quizá reflejo del acontecer cultural brasileño¹³⁹.

Era necessário instigar o interesse do público espanhol para tornar públicas as produções artístico-literárias de escritores brasileiros já renomados em território nacional e buscar atingir uma nova fronteira, envolvendo um conjunto complexo de produção, “por eso hemos querido que, junto a las obras literarias y artísticas de nuestros intelectuales figurasen otras, del más variado carácter, en las que el juicio de los escritores españoles sobre nuestro

¹³⁸ A *Revista de Cultura Brasileña* teve o seu primeiro exemplar em 1962 e era distribuída não somente no país cervantino, mas em todos os países hispano-falantes. É imprescindível esclarecer que a revista citada não foi o único veículo de divulgação dos escritores brasileiros ao público de língua espanhola. Antes, outras revistas a precederam, porém não tiveram a mesma solidez como a presente neste estudo. São elas: *Electra* (1901), *Cosmópolis* (1919-1922), *La gaceta literária* (1927), e em 1929 surgem as duas seções: *La gaceta portuguesa* e *La gaceta americana*. No ano de 1930, o poeta espanhol Francisco Villaespesa tinha um projeto junto ao governo brasileiro de elaborar uma “Biblioteca brasileira”, entretanto por problemas de saúde o poeta abandona a atividade e retorna à Espanha onde falece posteriormente. Ainda surge a revista *Ínsula* (1946), somando-se a *La estafeta literária e Índice de artes y letras* na década de 1950. E na década seguinte a revista foco deste estudo.

¹³⁹ SILVA, Paulo T. F. Nonato da. Esta Revista. *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, 1962, n. 1, p. 5. “Era preciso criar uma publicação, um manual ou talvez uma reprodução do fazer cultural brasileiro que estivesse ao alcance dos estudiosos espanhóis e que ultrapassasse o âmbito meramente informativo ou restrito”.

acontecer cultural fuese una guía para los lectores de su nacionalidad”¹⁴⁰.

Dessa forma, as criações literárias do único país latino, colonizado pelos portugueses, ganha uma nova dimensão, pois a *RCB*, “longe de oferecer ao leitor espanhol somente notícias de um país distante e exótico, queria também informar sobre as questões de atualidade que eram debatidas no mundo intelectual brasileiro daquela época”¹⁴¹. Por esse caráter inovador de abarcar uma visão literária, histórica e política, a revista, além de entrar no cenário espanhol e ser difundida aos leitores da Espanha, adentra no contexto de todos os hispano-falantes, a saber, em todos os países de fala hispânica e passa a ser alvo de interesse de artistas e escritores espanhóis.

A divulgação da revista, nesses países, coube à diplomacia brasileira na Espanha, como sinaliza Bedate que “[...] o conhecimento da obra de Guimarães Rosa entre nós esteve patrocinado pelo corpo diplomático brasileiro, cujos encarregados culturais souberam, sempre e de maneira exemplar, a importância de seus grandes escritores no mundo das relações culturais, e muito especialmente neste caso, no das relações com países de língua espanhola”¹⁴².

Na época, a embaixada do Brasil na Espanha teve como um de seus representantes, o poeta João Cabral de Melo Neto, amigo de Ángel Crespo, “en 1960 conocería al poeta brasileño — y también funcionario de la embajada de Brasil en España — João Cabral de Melo Neto, que le invitaría, en 1962, a dirigir la *Revista de Cultura Brasileña*”¹⁴³. O diplomata brasileiro e o autor espanhol fundaram a *Revista de Cultura Brasileña* nesse ano, e de acordo com Bedate, “como todas las revistas que han desempeñado un papel cultural importante, la de *Cultura Brasileña*, tuvo una orientación ideológica y estética muy definida que era la de João Cabral de Melo Neto y de Ángel Crespo en aquel momento de sus vidas”¹⁴⁴.

¹⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 5. “Por isso queríamos que junto às obras literárias e artísticas de nossos intelectuais, outras de caráter variado se destacassem, nas quais a opinião dos escritores espanhóis sobre o nosso fazer cultural fosse guia para os leitores de sua nacionalidade”.

¹⁴¹ BEDATE, Pilar. *A recepção de João Guimarães Rosa na Espanha: a Revista de Cultura Brasileira*. Trad. Alessandra Vargas de Carvalho. In: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel (Orgs.). *Espaços e Caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 102. A escritora Pilar Gómez Bedate era mulher de Ángel Crespo e foi secretária de redação da revista desde o número 7 de dezembro de 1963 até 30 de março de 1970. Ela e o marido foram colaboradores nas questões concernentes à literatura brasileira na Espanha.

¹⁴² *Idem, ibidem*, p. 101-102.

¹⁴³ CALDERARO. Sérgio Massucci. La literatura brasileña en España a lo largo del tiempo: intentos de divulgación. *Revista Espéculo*. Madrid, 2009, n. 43, p. 6.

¹⁴⁴ BEDATE, Pilar Gómez. “El poeta artesano”: Nota sobre la poética española de posguerra y la relación entre Ángel Crespo y João Cabral de Melo Neto. *Revista de Cultura Española*, Madrid, n. 3, 2005, p. 160. “como todas as revistas que desempenharam um papel cultural importante, a de *Cultura Brasileira*, teve uma orientação

O convite para fundar, a *RCB*, e para que fosse diretor, não intimidou Ángel, tendo em vista que, na década de cinquenta, além de tradutor, poeta, escritor e crítico de arte, ele já havia fundado e dirigido outras revistas como “poesía *Deucalión* (1951-1953) y *El pájaro de paja* (1950-1954) y que en el año 62 codirigía *Poesía de España* (1960-1963)”¹⁴⁵.

O nome do crítico espanhol se justifica não só pela amizade com o poeta brasileiro, mas por ser um leitor da cultura e da arte brasileira e por ser o responsável pela primeira tradução espanhola da obra-prima de Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*. De acordo com Paulo da Silva,

Hemos confiado la dirección de esta revista al poeta y crítico don Ángel Crespo, colaborador de nuestras publicaciones, del que actualmente estamos dando a conocer los capítulos de una historia de nuestra literatura en la revista «Brasil». Su devoción por el estudio de nuestra cultura y su reflexiva son para nosotros la mejor esperanza en el éxito de su gestión¹⁴⁶.

A gestão do poeta espanhol na *RCB*, nessa época, coincide com o período em que a Espanha vivia as agruras do regime ditatorial de Franco, e “Ángel Crespo, quando foi encarregado da fundação e direção da *Revista de Cultura Brasileña* já era um conhecido opositor do despotismo franquista...”¹⁴⁷. Em virtude das manifestações artísticas censuradas nessa época, a *Revista de Cultura Brasileira* representou para o escritor espanhol não só a difusão da cultura brasileira, mas o meio de acesso para “difundir na Espanha, através de uma publicação não submetida à censura oficial, as questões ‘subversivas’ de estética, tanto para a cultura franquista como para seus opositores que aceitavam as diretrizes do Partido Comunista”¹⁴⁸.

A revista foi um projeto desafiador e ambicioso para a época, visto que, além do

ideológica e estética muito definida que era a de João Cabral de Melo Neto e de Ángel Crespo naquele momento de suas vidas”. Nessa época, Cabral tinha 42 anos e Crespo 36.

¹⁴⁵ BEDATE, Pilar Gómez. *Revista de Cultura Brasileira*, número especial. Embajada de Brasil en Madrid, junio, 1997, p. 23.

¹⁴⁶ SILVA, Paulo T. F. Esta Revista. *Revista de Cultura Brasileira*, Madrid, 1962, n. 1, p. 5. “Confiamos a direção desta revista ao poeta e crítico Ángel Crespo, colaborador de nossas publicações, que atualmente estamos divulgando os capítulos da história de nossa literatura na revista. Sua dedicação pelo estudo de nossa cultura e sua crítica são para nós a melhor esperança no êxito de sua gestão”. Aqui, é importante salientar que, o tratamento “don”, do latim: dominus “senhor”, “dono”, mestre”, é um tratamento concedido a monarcas, príncipes, infantes e nobres portugueses, espanhóis, brasileiros e italianos. Na frase foi usado como tratamento de respeito e/ou cortesia em referência ao tradutor espanhol, portanto, não foi traduzido ao português conforme consta no texto em espanhol.

¹⁴⁷ BEDATE, Pilar. *A recepção de João Guimarães Rosa na Espanha: a Revista de Cultura Brasileira*. Trad. Alessandra Vargas de Carvalho. In: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEJKA, Marcel (Orgs.). *Espaços e Caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 102. “Ángel Crespo, quando foi encarregado da fundação e direção da *Revista de Cultura Brasileña* já era contra a ditadura franquista”.

¹⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 103.

momento turbulento vivido na Espanha em virtude do regime ditatorial, no universo latino-americano, em decorrência do chamado *boom*, muitos renomados escritores eram referenciados por suas produções e publicações literárias.

Com todos os desafios à frente, Crespo assume o compromisso de difundir o espelho do Brasil para o mundo hispano-parlante, com o apoio e a colaboração de vários renomados críticos e escritores espanhóis¹⁴⁹ como Dámaso Alonso (assim como Ángel Crespo, um notável tradutor), José M. Moreno Galván, Carlos Edmundo de Ory, José Luis Cano, Afonso Ávila, Gabino Alejandro Carriedo, Alberto Sánchez, Waldir Ayala, entre outros, “como se ve los nombres de los colaboradores eran escritores que tenían ya, o habrían de tener más adelante, una fama justa y su elenco se fue ampliando a lo largo de los años...”¹⁵⁰.

Esses colaboradores desempenharam um papel fundamental na análise crítico-literária de obras dos escritores e artistas brasileiros, e os assuntos discutidos por eles na *RCB* envolviam “a las artes plásticas-pintura, arquitetura o cine y a la literatura, y se iban alternando artículos sobre arte popular, música, problemas sociológicos, cuestiones geográficas e históricas”¹⁵¹.

Levando-se em consideração a primeira série (1962-1981), a questão temática da revista sofreu variação de acordo com sua direção e época. No período crespiano (1962-1970), as discussões se concentravam sobre a literatura, dando ênfase à poesia e à tradução de poemas e de alguns trechos em prosa de escritores brasileiros, com publicação trimestral. Portanto, os temas eram elencados a cada número, mas o foco principal da revista era a literatura da contemporaneidade, embora não se eximiam de publicar textos dedicados, em algumas seções, a autores de gerações distintas.

Os poetas emblemáticos como Cecília Meireles, Raul Bopp, Murilo Mendes, Manuel Bandeira e Drummond de Andrade representantes do século XX tinham sua presença constante na revista, porém não se pode olvidar que a *RCB* referendou os estudos sobre os poetas românticos e simbolistas, bem como a tradução de alguns de seus poemas, dentre eles merecem destaque: Gonçalves Dias, Sousândrade, Castro Alves e Casimiro de Abreu. Essas traduções, entre outras, devem-se em sua grande parte, a Dámaso Alonso e Ángel Crespo,

¹⁴⁹ É importante entender que Ángel Crespo recebeu contribuições dos artistas, escritores e poetas espanhóis, além de um grupo de intelectuais brasileiros como: Otto Lara Resende, Luiz Costa Lima, entre outros, conforme relatado na introdução deste trabalho. A revista foi assinada por hispano-brasileiros relatando o acontecer cultural no e do Brasil.

¹⁵⁰ BEDATE, Pilar Gómez. *Revista de Cultura Brasileira*, número especial. Embajada de Brasil en Madrid, junio, 1997, p. 24. “como se observa, os nomes dos colaboradores eram escritores que já tinham ou teriam futuramente, o reconhecimento merecido e o elenco se ampliava ao longo dos anos”.

¹⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 25. “as artes plásticas-pintura, arquitetura ou cinema- e a literatura, e alternavam artigos sobre arte popular, música, problemas sociológicos, questões geográficas e históricas”.

nomes indispensáveis no trabalho desenvolvido na *RCB*.

Portanto, a revista serviu ainda, como laboratório da tradução de obras de muitos escritores brasileiros que, sequer eram referenciados pelo público hispano-parlante, em decorrência da questão idiomática e, conseqüentemente, o acesso à leitura se restringia ao leitor do idioma português. Neste sentido, a revista surge como fonte disseminadora da produção literária brasileira e uma forma de expressão do fazer tradutório. Como se observa, a *RCB* representou um raio-X do Brasil numa viagem pelo mundo das letras e artes, percorrendo ainda o caminho da tradução. Além de enfatizar a poesia, outros ensaios foram publicados sobre a prosa de escritores brasileiros.

Nesta etapa, a defesa de Crespo pela renovação da linguagem artística, capaz de mudar a mentalidade na época, tornou-se uma ameaça para a continuidade da revista, pois a polícia do ditador Franco solicitava ao também embaixador Câmara Canto, a destituição de seu diretor por entender que este influenciava o pensamento espanhol e era defensor do regime comunista. “Dessa maneira, a publicação foi um cavalo de Troia que levava em seu interior uma liberdade de pesquisa *non grata* a nenhum dos defensores do realismo tradicional (que eram coincidentes em seu conservadorismo) e que disseminou entre os leitores cultos e curiosos o respeito, a admiração e o interesse pela literatura brasileira”¹⁵², além de contribuir e possibilitar a tradução e a edição de obras de alguns escritores como Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector, Haroldo de Campos, Nélide Piñon, entre outros.

Contrariando às solicitações para a destituição do cargo do diretor da revista, Crespo ficou à frente da *RCB* desde a época de sua fundação em 1962 até o exílio em Porto Rico em 1970¹⁵³, “não muito tempo depois, e como consequência de nosso exílio em Porto Rico, que converteu-se em definitivo em 1970 e que duraria mais de vinte anos, renunciemos à direção da *Revista de Cultura Brasileña...*”¹⁵⁴.

Por questões políticas, Crespo e sua mulher, Pilar Bedate, renunciaram à direção da revista, porém nos anos posteriores, houve a continuidade e publicação de outros exemplares com os mesmos parâmetros dos anteriores, inclusive com o fomento da Embaixada do Brasil em Madri. No quadro a seguir, pode-se visualizar todo o quantitativo da *RCB* durante o período de sua existência, a época de sua publicação, os números publicados e os específicos

¹⁵² BEDATE, Pilar. *A recepção de João Guimarães Rosa na Espanha: a Revista de Cultura Brasileira*. Trad. Alessandra Vargas de Carvalho. In: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel (Orgs.). *Espaços e Caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 103.

¹⁵³ Após esse período a *Revista de Cultura Brasileña* continuou com a publicação de exemplares e o trigésimo primeiro número, em maio de 1971 até novembro de 1981, foi dirigido por Manuel Augusto García Viñolas, crítico, escritor e diretor de cinema espanhol.

¹⁵⁴ BEDATE, Pilar, *op. cit.*, p. 107.

sobre Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, Ángel Crespo e a tradução.

Tabela 1 — SÍNTESE DA REVISTA DE CULTURA BRASILEÑA

Revista de Cultura Brasileña			
Etapas de Publicação			
	Década de 60 a 80	Década de 90	Século XXI (2005 a 2010)
Total de exemplares	52	2	5
Números publicados	1 a 52	1 a 2	3 a 7
Período de publicação	junho/1962 a novembro/1981	junho/1997 (número especial) a setembro/1998	março/2005 a maio/2010
Números sobre Guimarães Rosa	n.7 - dez/1963 n.11 - dez/1963 n.15 - dez/1965 n.21 - junho/1967 n.35 - maio/1973 n.39 - junho/1975 n.49 - julho/1979	Não há registro neste período	n.5 - Nova série Fev/2007 (exclusivo Guimarães Rosa)
Números sobre <i>Grande sertão: veredas</i>	n.10 - out/1964 n. 21 - jun/1967 (número exclusivo)	Não há registro neste período	n.5 - Nova série Fev/2007 (exclusivo Guimarães Rosa)
Números sobre Guimarães Rosa, Ángel Crespo e a tradução	n.21 - julho/1967 (número exclusivo)	Não há registro neste período	n.5 - Nova série Fev/2007 (exclusivo Guimarães Rosa)

Fonte: Fundación Cultural Hispanobrasileña (FCHB)¹⁵⁵

A primeira série da *Revista de Cultura Brasileña* compreende o período desde sua fundação em junho de 1962, até a década de oitenta com o total de cinquenta e dois exemplares. Alguns números fazem menção ao escritor mineiro porém, o número 21 é exclusivo sobre Guimarães Rosa e surge após quatro meses da publicação da obra *Grande sertón: veredas* no idioma espanhol com os textos críticos de Julio Miranda¹⁵⁶ intitulado “Modos, Lenguaje y Sentido en *Grán sertón: veredas*, de João Guimarães Rosa”, de Silvia Moodie¹⁵⁷ “Elementos Geográficos en *Grán sertón: veredas*. Algunos aspectos”, o ensaio de Pilar Bedate “Notas sobre las Versiones y Traducciones de *Grán sertón: veredas*” e a “Breve

¹⁵⁵ A tabela elaborada é ideia da pesquisadora para viabilizar o processo de análise da *RCB*. Os dados foram coletados no site da Fundación Cultural Hispanobrasileña.

¹⁵⁶ Poeta, crítico literário e ensaísta cubano.

¹⁵⁷ Dada a importância de seus estudos sobre o realismo simbólico da natureza no romance, nesta pesquisa, considera-se a discussão de Sílvia Moodie, por entender que foi em território espanhol que ela publicou esse ensaio sobre *Grande sertão: veredas*. A crítica literária passou uma temporada em Madri dedicando-se a esse tipo de investigação.

Antología de Guimarães Rosa”¹⁵⁸ com tradução e nota de Ángel Crespo. Essas discussões são os pilares para a análise da recepção estética da obra rosiana.

Esses ensaios críticos e o número dedicado a Guimarães Rosa têm uma justificativa plausível porque demonstram a repercussão da obra rosiana no cenário hispano-falante e a peculiaridade da criação artística do escritor mineiro:

João Guimarães Rosa está produciendo una obra de tal categoría estética y humanística que no es preciso — aunque la cortesía hacia el lector nos induzca a ello — el justificar que le dediquemos un número extraordinário de esta revista. [...] nos hemos limitado a preparar un número — con urgencia, pero sin precipitación — que reflejase la repercusión de la obra del narrador brasileño en nuestros ambientes intelectuales.¹⁵⁹

O público intelectual do idioma cervantino procurou desvendar a peculiaridade da arte literária do escritor de Cordisburgo nos mais diversos aspectos: a linguagem, a técnica da narrativa, a geografia do sertão mineiro, a fauna, a flora entre outros elementos constituintes da prosa rosiana. Este número extraordinário “por lo que realmente es: una introducción a la obra de Guimarães Rosa y un estímulo a su comprensión y estudio en los medios hispanohablantes”¹⁶⁰.

Ainda na gestão crespiana, entre os anos de 1963 e 1965¹⁶¹ foram publicados artigos e tradução de trechos da obra do autor e, posterior ao exemplar exclusivo sobre o escritor mineiro (n. 21), foi editado alguns ensaios, dentre eles, *O itinerário de João Guimarães Rosa* por Paulo Rónai e *Para uma semblanza de Guimarães Rosa* por Valentín Paz-Andrade, apontados nos números trinta e cinco (maio de 1973) e quarenta e nove (julho de 1979), respectivamente.

Dentre outros textos, merecem reconhecimento os que fazem referência as artes plásticas como *El Alejandrinho su vida y obra* de Victor Taphanel e *Una monografía exhaustiva*

¹⁵⁸ Os textos do tradutor espanhol inseridos nessa antologia se referem a “La ceguera” (de *Sagarana*), “Cara-de-Bronce” (de *Corpo de Baile*), “El juicio de Zé Bebelo” (de *Grán sertón: veredas*), “Los hermanos Dagobé” (de *Primeras Estórias*) e “Ninguno, Ninguna” (de *Primeiras Estórias*).

¹⁵⁹ Texto não assinado. Justificación de este número extraordinário. *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, 1967, n. 21, p. 98. “João Guimarães Rosa está produzindo uma obra de tanta categoria estética e humanística que não é preciso — embora a cortesía ao leitor seja necessária — de justificar um número extraordinário dedicado ao escritor na revista [...] nos limitamos a preparar um número — com urgência, mas sem precipitação — que refletisse a repercussão da obra do narrador brasileiro em nossos ambientes intelectuais”.

¹⁶⁰ BEDATE, Pilar. *A recepção de João Guimarães Rosa na Espanha: a Revista de Cultura Brasileira*. Trad. Alessandra Vargas de Carvalho. In: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEJKA, Marcel (Orgs.). *Espaços e Caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 99. “Pelo que representa é: uma introdução à obra de Guimarães Rosa e um estímulo a sua compreensão e estudo nos meios hispano-falantes”.

¹⁶¹ Na RCB de 1963, n. 7, foi publicado o ensaio *João Guimarães Rosa* por Ángel Crespo e o conto em espanhol “*El caballo que bebía cerveza*”. No mesmo ano, publica-se no exemplar n. 11, carta do escritor mineiro para Ángel Crespo e Pilar Bedate. Em 1965, n. 15 é editado o conto “*La tercera orilla del río*” (A terceira margem do rio).

sobre *el Aleijadinho* de Victor Manuel Nieto Alcaide, o cinema que foi referendado por Vasco Granja em *La cultura cinematográfica en el Brasil* e *El nuevo cine brasileño* por Luis Gómez Mesa. Além de outros assuntos abordados na revista como o folclore, a pintura, o frevo, as bibliotecas infantis brasileiras e a dramaturgia de Ariano Suassuna. De modo geral, esse era o mapa artístico-literário da revista na direção crespiana.

Com a renúncia de Ángel Crespo, Manuel Augusto García Viñola¹⁶² assume o comando da revista de 1971 até 1981, período que corresponde ao trigésimo primeiro número até o final desta primeira série (totalizando cinquenta e dois exemplares). Apesar de ter o mesmo formato e incentivo das edições anteriores, a revista conta com um diferencial, sua publicação passa a ser semestral e os tópicos abordados ganham um caráter mais universal, pois, além do enfoque sobre a literatura, a poesia e as artes, os estudos giram em torno de várias vertentes como os aspectos antropológicos, musicais e sociológicos. Em relação a essa primeira série, pode-se considerá-la como a fase áurea da *RCB*, pelo fato de ter perdurado por quase duas décadas.

Após longos anos sem publicação, a revista ressurgiu em junho de 1997, com um número especial dedicado a seus fundadores João Cabral de Melo Neto e Ángel Crespo e foi também editada pela embaixada do Brasil em Madri sob a coordenação do crítico literário Antonio Maura. Os textos relevantes neste exemplar são os de Pilar Gómez Bedate, “*La Revista de Cultura Brasileña: João Cabral de Melo Neto y Ángel Crespo*” e “*Historia de una travesía por la poesía y la cultura brasileña*” de Maura, responsável na organização dessa edição. Ambos ensaios refletem e sintetizam o panorama geral da *RCB*, desde a fase do contato inicial entre os poetas até a consagração da revista que se tornou um legado dos poetas ao mundo hispanófono.

Transcorridos nove meses desse número especial, em março de 1998 (n. 1) surge a segunda série da revista, organizada por Gilberto Velho¹⁶³ e enfatiza temas sobre a cultura, identidade e o pluralismo sócio-cultural. Já o segundo exemplar (setembro de 1998) aborda para a arquitetura, o urbanismo e o paisagismo do Brasil contemporâneo e foi coordenado e dirigido por Bruno Roberto Pandovano¹⁶⁴. Nessas duas publicações da década de 1990 não há citações sobre o escritor mineiro.

¹⁶² Manuel Augusto García Viñola, foi jornalista espanhol e crítico da arte murciana. Faleceu em Madri em 2010, aos 99 anos.

¹⁶³ Gilberto Cardoso Alves Velho foi antropólogo brasileiro, até sua morte foi professor titular do Departamento de Antropologia do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹⁶⁴ Bruno Roberto Pandovano, arquiteto e urbanista brasileiro é professor associado da Universidade de São Paulo.

No século XXI, depois de sete anos da edição do último exemplar dessa nova série, surgem mais dois exemplares em 2005 (números 3 e 4), que tecem comentários sobre os romances de fundação da literatura brasileira do século XX, a Bossa nova, o samba, o panorama político do Brasil, entre outros. A Acir Pimenta Madeira Filho¹⁶⁵ coube a direção neste período.

Em decorrência do cinquentenário de *Grande sertão: veredas*, em 2006, foi realizado em Barcelona, um seminário alusivo à obra de Guimarães Rosa motivo que instigou novamente a diplomacia brasileira a publicar e patrocinar a divulgação do escritor brasileiro nos países hispano-falantes. Dessa vez, a reaparição da revista foi de responsabilidade de Luiz Felipe de Seixas Corrêa, embaixador do Brasil em Madri na década de 1970.

O intervalo do último exemplar da *RCB* para a edição que aparecia sobre o escritor mineiro foi de quase dois anos. O novo número (cinco) de 2007, intitulado “*El mundo mágico de Guimarães Rosa*” foi dedicado ao autor de *Primeiras Estórias* e, “Retomando o espírito da época de fundação, esse novo número oferece aos leitores de língua espanhola uma série de textos clássicos sobre o romancista brasileiro escritos por Benedito Nunes, Antonio Candido, Mario Vargas Llosa, Francis Utéza...”¹⁶⁶. A *RCB* teve sua continuidade até maio de 2010¹⁶⁷, totalizando, nesta fase, sete exemplares e fez uma homenagem a Machado de Assis.

De acordo com o crítico Antonio Maura¹⁶⁸, o incentivo editorial da revista dependeu exclusivamente do fomento da embaixada do Brasil em Madri. No início, a publicação era trimestral, posteriormente semestral e, a partir de 1996, deixou de existir uma periodicidade concreta para a edição. No caso do oitavo exemplar da segunda série que deveria ter sido publicado em 2011, talvez fique para o corrente ano, em virtude da falta de financiamento.

A ideia de informatizar a revista com o intuito de tornar públicos os diversos exemplares partiu de vários intelectuais, dentre os quais: Wagner Novaes do Centro Cultural do Brasil em Barcelona (CEB), Rafael López de Ándrujar da Fundação Cultural Hispano-Brasileña (FCHB) e de Antonio Maura. Para eles, a edição virtual era uma questão de urgência, de necessidade e respeito aos pesquisadores e a todo corpo acadêmico-científico interessado no fazer artístico brasileiro.

¹⁶⁵ Estudou na Universidade Federal de Minas Gerais. Hoje, trabalha como diplomata brasileiro na embaixada do Brasil em Roma.

¹⁶⁶ BEDATE, Pilar. *A recepção de João Guimarães Rosa na Espanha: a Revista de Cultura Brasileira*. Trad. Alessandra Vargas de Carvalho. In: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel (Orgs.). *Espaços e Caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 110.

¹⁶⁷ Não houve publicação da revista nos anos de 1982 a 1996, 1999 a 2004, 2006, 2009 e 2011.

¹⁶⁸ Todas as informações prestadas pelo crítico e professor Antonio Maura em relação a informatização da revista, ao período de publicação, entre outras, foi por meio de e-mail enviado no dia 07 de junho de 2012.

Desse breve panorama sobre a relação Brasil-Espanha-Latinoamérica no âmbito literário e intelectual, é notório que a inserção de Guimarães Rosa no contexto dos hispanofalantes não pode ser dissociada da *Revista de Cultura Brasileña* dada à relevância da produção artística do escritor brasileiro e o interesse do fundador e diretor Ángel Crespo em disseminar nos países de língua cervantina a arte, cultura e literatura brasileira.

A *Revista de Cultura Brasileña* é a diretriz para compreender as diversas leituras e críticas literárias no contexto dos países em que o espanhol é a língua oficial, e torna-se a base para análise da recepção crítica em língua espanhola no período de 1962 a 2011. O acesso a esse arquivo brasileiro publicado na Espanha e divulgado em todos os países latino-americanos veio ao domínio público por meio virtual, recentemente, e é um canal de apoio às investigações dos vários pesquisadores e estudiosos literários.

3.2. Os intérpretes hispano-falantes de *Gran sertón: veredas*

Na Espanha, a fundação da *Revista de Cultura Brasileña*, que buscava difundir no meio hispânico e latino, as produções artísticas do Brasil, serviu de parâmetro para compreender como e de que forma a obra do escritor mineiro foi interpretada pelo público de língua espanhola.

Grande sertão: veredas surge no cenário dos hispano-falantes após uma década de ter sido publicada no Brasil. O acesso à leitura da obra em língua portuguesa restringiu o público da América latina e hispânica, pois além da intensidade da narrativa, deparou-se com a questão idiomática, e, por outro lado, como reforça Maura, “no se lee porque no se traduce y no se edita porque un determinado complejo cultural sobrevalora lo producido en otras lenguas como el inglés, que sucedió en importancia ideológica al francés, que tanta relevancia tuvo en el siglo XIX”¹⁶⁹ e por outros motivos já expostos nesta pesquisa.

Frente a todas essas justificativas da recepção das obras brasileiras no universo hispano-latino, a crítica espanhola entende que, provavelmente, foi Ángel Crespo que “tanto puso de su parte, como hemos visto, para dar a conocer a los lectores españoles la obra del autor minero”¹⁷⁰, pois ele “teve a coragem de traduzir”¹⁷¹ o “intraduzível” do autor de Cordisburgo.

¹⁶⁹ MAURA, Antonio. Recepción en España de *Grán sertón: veredas*. *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, 2007, n. 5, p. 120-121. “Não se lê porque não se traduz e não se edita, pois um determinado grupo cultural supervaloriza o que é produzido em outras línguas como é o caso do inglês que por questão ideológica substituiu o francês que tanta relevância teve no século XIX.

¹⁷⁰ ROSSI, Cristina Peri *apud* MAURA, Antonio. Recepción en España de *Grán sertón: veredas*. *Revista de Cultura Brasileña*. Madrid, 2007, n. 5, p. 121. “Contribuí, como vimos, para difundir a obra do escritor mineiro aos leitores espanhóis”.

A expectativa do leitor, *a priori*, talvez não consiga visualizar a intensidade do discurso do personagem-narrador, Riobaldo e, esse horizonte só é quebrado com a leitura do livro o que a torna mais surpreendente a cada momento. Partindo dessa asserção, recorreremos ao arquivo da *Revista de Cultura Brasileña*, com o intuito de averiguar como os críticos de língua espanhola construíram um novo objeto artístico no contato com *Grande sertão: veredas*. A começar pelo tradutor espanhol que, partindo de uma perspectiva jaussiana, Caballé ressalta, a Crespo “le interesa la interpretación estética de una obra”¹⁷².

A experiência estética depende do tipo de leitor que comunga com a obra, pois o objeto artístico para sobreviver, necessita ser contemplado esteticamente, mas esse processo dialético só se concretiza, se o leitor tiver o compromisso de interrogar o objeto literário, ao mesmo tempo que este o interpela, caso contrário, não deixará de ser um mero artefato.

Para compreender essa dinâmica, é necessário partir da seguinte premissa: a obra é propagada a diversos tipos de leitores, uns que estão prontos para recebê-la e vivenciá-la esteticamente, e têm o compromisso de revelar as minúcias para a construção do seu objeto artístico, tecendo a sua criticidade. E outros que, durante o seu contato com a obra, não têm a necessidade e/ou obrigação de questioná-la.

Na primeira definição, estamos diante do crítico que, no deleite de sua análise, busca decifrar os sentidos forjados na obra de arte extraindo os elementos para sua composição artística. No segundo caso, o leitor contempla o objeto, mas não o interroga. Nessa visão diametralmente oposta, surgem os dois tipos de leitores: o crítico e o público comum. Para este estudo, analisar-se-á a recepção crítica em língua espanhola na perspectiva de compreender como a intelectualidade hispano-falante se debruçou sobre o *Grande sertão: veredas* para pormenorizar os ecos intercalados na obra.

Portanto, a coletânea de estudos dedicados a Guimarães Rosa e publicados na *Revista de Cultura Brasileña* em junho de 1967 revela que “a los pocos meses de la publicación de *Grán sertón: veredas* demuestra la profundidad del impacto causado por este libro de Guimarães Rosa en nuestros ambientes intelectuales”¹⁷³. E figuram, nesse grupo, os nomes de Ángel Crespo, Pilar Gómez Bedate, Antonio Maura, Julio Miranda e Sílvia Moodie.

Com a difusão da obra em território de língua cervantina, a elite literária se curvou

¹⁷¹ CALDERARO, Sérgio. Ángel Crespo e Rosa Chacel: dois escritores espanhóis, duas leituras do Brasil. *Portal Cronópios*, São Paulo, n. 8, 2010, p. 1.

¹⁷² CABALLÉ, Ana. Título. La polivalencia de un ser. *ABC cultural*, Madrid, 11 ago. 2007, p. 22. “O que importa é a interpretação estética de uma obra”.

¹⁷³ Justificación de este número extraordinário. *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, 1967, n. 21, p. 98. O texto não foi assinado. “Poucos meses após a publicação de *Grande sertão: veredas* demonstra a profundidade do impacto causada por este livro de Guimarães Rosa em nossos ambientes intelectuais”.

sobre as extensas páginas de *Grán sertón: veredas*, procurando esmiuçar os sentidos e valores evocados na constituição do objeto literário. Para o crítico Julio Miranda, “trabajar con una novela como *Grán sertón: veredas* es siempre difícil, pues más nos sentimos tentados a dejarnos llevar por ella, a ahogarnos en su mundo”¹⁷⁴. O deleite compartilhado pelo crítico mostra o desafio e, ao mesmo tempo, as inúmeras “veredas” que se pode trilhar pelo sertão do autor de *Tutaméia*, pois “há de tudo para quem souber ler”.

É neste sentido que “empolga e pertuba”, pois a narrativa eleva o poder de envolvimento, mas também os motivos para questionar a linguagem construída literariamente envolto da realidade, assim como a suposta relação de Riobaldo-Diadorim, o pacto e/ou não de Riobaldo com o diabo, o sertão simbólico, a natureza ambígua do “fasto e nefasto” e outras vertentes abordadas na estrutura da obra onde “tudo é belo e impecavelmente realizado”.

Por essa peculiaridade envolvente, Ángel Crespom antes de traduzir a obra-prima do escritor mineiro, escreveu um ensaio evidenciando que,

João Guimarães Rosa es una figura aparte, pero no aislada, en el panorama de la literatura brasileña actual. Digo que no está aislada, a pesar de su singularidad, porque cuenta con el favor de numerosos lectores y porque su concepción de la novela y del lenguaje narrativo está influyendo, sin lugar a dudas, en las nuevas generaciones de su país¹⁷⁵.

A influência de Guimarães Rosa sobre as novas gerações se dá graças à versatilidade do escritor em quebrar paradigmas na composição de uma narrativa frente a tradicional, porque a narrativa rosiana se desprende de uma linearidade que, de acordo com Moodie, “su fin está en el comienzo y el comienzo en el fin”¹⁷⁶, de um regionalismo que transcende ao pitoresco é uma “novela del sertón, novela de todo el Brasil, novela de toda América. Novela del hombre humano. Regionalismo y universalidad en contrapunto riquísimo”¹⁷⁷ e de renovar a linguagem “não se trata, pois, de inventar outra língua, nem mesmo de inflacionar seu léxico de novos termos, mas de um processo centralizado na renovação”¹⁷⁸.

¹⁷⁴ MIRANDA, Júlio. Modos, lenguaje y sentido en *Grán sertón: veredas*, de João Guimarães Rosa, *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, 1967, n. 21, p. 161. “Trabalhar com um romance como *Grande sertão: veredas* é sempre difícil, pois mais nos sentimos envolvidos por ele, e adentramos em seu mundo”.

¹⁷⁵ CRESPO, Ángel. João Guimarães Rosa. *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, 1963, n. 7, p. 302. “João Guimarães Rosa é uma figura à parte, mas não isolada, no panorama da literatura brasileira atual. Digo que não está isolada, apesar de sua singularidade, porque conta com o apoio de numerosos leitores e porque sua concepção do romance e da linguagem narrativa está influenciando, sem dúvidas, as novas gerações de seu país”.

¹⁷⁶ MOODIE, Sílvia. Elementos Geográficos en *Grán sertón: veredas*. *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, 1967, n. 21, p. 175. “Seu fim está no começo e o começo no fim”.

¹⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 170. “romance do sertão, romance de todo o Brasil, romance de toda América. Romance do homem humano. Regionalismo e universalidade em contraponto riquíssimo”.

¹⁷⁸ GARBUGLIO, José Carlos. *Rosa em dois tempos*. São Paulo: Nankin, 2005, p. 115.

Essa inovação da língua é observada pelo escritor mineiro numa entrevista concedida a Gunter Lorenz em que afirma “a língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente”¹⁷⁹. Com essa declaração, o autor parece insinuar o teor, em parte, de sua criação artística em que o tratamento dado à linguagem pelo autor é complexo porque ao recriar novas palavras de caráter regional, ele consegue envolver o tradicional e o moderno, o popular e o erudito “Guimarães Rosa no está dispuesto a perder ninguno de los dos elementos y, si bien priva el popular, lo culto está presente”¹⁸⁰ e, mediante essa invenção, faz com que o leitor se defronte com termos linguísticos inovadores, causando-lhe estranheza mas, o força a uma reflexão sobre o sentido de todas as palavras e expressões empregadas no texto. De fato,

Una obra tal nos obliga a situarnos, nos mueve y nos lleva a cuestionar, en este caso, los modos y el lenguaje con que ha sido montada artísticamente dentro de la realidad, y el sentido que se desprende inmediatamente de ellos¹⁸¹.

Segundo Miranda, a linguagem da narrativa é “completamente coloquial siendo ella un larguísimo monólogo de Riobaldo, el protagonista”¹⁸² no contato com um possível ouvinte que não se define e, em algum momento, é convidado a opinar, “Não tenciono relatar ao senhor minha vida em dobrados passos; servia para que? Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho”¹⁸³, “mas nenhuma só vez o monólogo é interrompido para dar lugar ao interlocutor”¹⁸⁴.

Riobaldo, um ex-jagunço e já idoso, relata os fatos vivenciados por ele quando era integrante do grupo de Joca Ramiro, até assumir a chefia do bando como Urutú-Branco, na verdade, ele vai narrando o vivido ou vivendo o narrado¹⁸⁵ e, por essa singularidade da obra, Crespo classifica como uma narrativa “más para oída que para leída”¹⁸⁶.

Cavalcanti Proença, grande estudioso da obra do escritor mineiro, mostrou como

¹⁷⁹ ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, v. 1, p. 47.

¹⁸⁰ MIRANDA, Júlio. Modos, lenguaje y sentido en *Grán sertón: veredas*, de João Guimarães Rosa, *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, 1967, n. 21, p. 162. “Guimarães Rosa não está disposto a perder nenhum dos dois elementos e se renuncia o popular, o culto está presente”.

¹⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 161. “Tal obra nos obriga a nos situarmos, nos move e nos leva a questionar, neste caso, os modos e a linguagem com que foi organizada artisticamente dentro da realidade, e do sentido que se desprende imediatamente deles”.

¹⁸² *Idem, ibidem*, p. 161. “completamente coloquial sendo ela um longo monólogo de Riobaldo, o protagonista”.

¹⁸³ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 215.

¹⁸⁴ GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 70.

¹⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 12.

¹⁸⁶ CRESPO, Ángel. In: *Grán sertón: veredas*. Barcelona: Seix Barral, 1999, p. 15. “mais para ouvir que para ler”.

Guimarães Rosa “penetrou no miolo do idioma”¹⁸⁷ e conseguiu inventar sua própria linguagem recriando palavras que Miranda considera como um “mosaico móvel”¹⁸⁸, pois assim como o próprio sertão, as palavras são dinâmicas e, dessa maneira, os latinismos, os arcaísmos, os indianismos, as palavras eruditas e os pleonasmos, são algumas formas de invenção que se estruturam no decorrer da narrativa porque “no hay palabras hechas, [...] se las adapta como piezas preparadas especialmente para cada fragmento del gigantesco mural”¹⁸⁹.

Portanto, é comum encontrar palavras e expressões como “aumentante”, “êssezinho”, “essezim”, “assasim”, “alembrei”, “demorão”, “avançada”, entre outras. E, por esse malabarismo linguístico do escritor mineiro, a crítica hispano-parlante destaca que,

Para la historia de la literatura brasileira, su nombre quedará inscrito entre los que han sabido renovar por completo el lenguaje portugués que se escribe en Brasil. Heredero, por su dedicación al estudio y comprensión del *sertão*, de escritores como Alfonso Arinos (*Pelo Sertão*, 1918), de Euclides da Cunha (*Os Sertões*, 1902), Guimarães Rosa no lo es menos de Simões Lopes Neto o del prolífico Mário de Andrade en lo que respecta al laborioso trabajo de asimilación y renovación del idioma, partiendo del dialecto usual en Minas Gerais al que Guimarães Rosa agrega inflexiones, giros, arcaísmos, aliteraciones en combinaciones con otros dialectos del sertón. Conocedor del habla en las diversas regiones del noreste brasileño, Guimarães Rosa construye el sorprendente monólogo del jagunzo Riobaldo a la manera de un Joyce del Brasil, elevando el habla regional a categoría suma de la literatura¹⁹⁰.

A habilidade de Guimarães Rosa no trato com a língua é interpretado por Pilar Bedate como a de um grande poeta, “todos los escritores de genio son grandes poetas [...] porque poeta es quien compone lenguaje”¹⁹¹. A linguagem é inerente ao sertão, e no cenário fictício

¹⁸⁷ CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1964, p. 122.

¹⁸⁸ MIRANDA, Júlio. Modos, lenguaje y sentido en *Grán sertón: veredas*, de João Guimarães Rosa, *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, 1967, n. 21, p. 162. “mosaico móvel”.

¹⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 162. “não há palavras elaboradas [...] elas são adaptadas como peças preparadas especialmente para cada fragmento do gigantesco mural”.

¹⁹⁰ IZAGUIRRE, Rodolfo. Guimarães Rosa. *Grán sertón: veredas*. Panorama de la novela en América Latina. *Imagen*, Caracas, 1967, n. 5, o número da página não consta no artigo pesquisado. “Para a história da literatura brasileira, seu nome ficará inscrito entre os que souberam renovar por completo a linguagem portuguesa que se escreve no Brasil. Herdeiro, por sua dedicação, ao estudo e compreensão do sertão, de escritores como Alfonso Arinos (*Pelo Sertão*, 1918), de Euclides da Cunha (*Os sertões*, 1902), Guimarães não é menos que Simões Lopes Neto ou do prolífico Mário de Andrade em que respeita o trabalho de assimilação e renovação do idioma, partindo do dialeto usual em Minas Gerais o qual Guimarães Rosa acrescenta inflexões, construções especiais, arcaísmos, aliterações em combinações com outros dialetos do sertão. Conhecedor da fala nas diversas regiões do nordeste brasileiro, Guimarães Rosa constrói o surpreendente monólogo do jagunço Riobaldo da mesma forma de um Joyce do Brasil, elevando a fala regional à suprema categoria da literatura”.

¹⁹¹ BEDATE, Pilar. Notas sobre las versiones y traducciones de Grande sertão: veredas. *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, 1967, n. 21, p. 202. “todos os escritores de gênios são grandes poetas [...] porque poeta é quem compõe linguagem”.

do escritor, tudo ganha um sentido simbólico porque “esta poesia brotará de las cosas mismas, será como el fruto cumplido del mundo del sertón, de sus hombres, sus paisajes, sus hechos”¹⁹².

Se a poesia “es un mundo dentro de este mundo”¹⁹³, então foi através da realidade do sertão mineiro que Guimarães Rosa buscou sua fonte de inspiração para inventar o seu realismo simbólico, “vemos que hay muchos puntos donde los toponímicos coinciden con la realidad, pero que hay otros donde el novelista se ha apartado de ella para crear su sertón”¹⁹⁴.

A criação do sertão rosiano, para Moodie, consiste na natureza, pois é o elemento construtor da composição, ela é fonte inesgotável de observação e toda “la simbología de la novela está englobada en la naturaleza — río, sertón, pájaros, el viento, la vegetación”¹⁹⁵. É o rio que movimenta e conduz a trajetória de Riobaldo e Reinaldo/Diadorim, “poderíamos dizer que o rio é mais importante que o homem, pois este o liga a suas emoções dele se vale para dar corpo às suas ideias, associa-o a seu próprio destino de jagunço, de amoroso e de místico”¹⁹⁶.

E é no rio que começa a história dos dois jagunços, Riobaldo com mais ou menos catorze anos se encontra com o menino Reinaldo/Diadorim que o leva a conhecer o rio São Francisco “disse que ia passear em canoa. Não pediu licença ao tio dêle. Me perguntou se eu vinha”¹⁹⁷. Este passeio é o fator primordial para que os acontecimentos sejam aos poucos revelados durante a leitura da obra, pois a partir desse encontro, o narrador-personagem passa a apreciar a natureza e perceber a vida sobre outro prisma “e chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão feito a régua regulado. — as flores... — ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente, vermelhas de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas de mucunã, que é um feijão bravo”¹⁹⁸.

Essa travessia representa simbolicamente a divisão qualitativa do rio e de Reinaldo/Diadorim que, na sua condição ambígua, une o “fasto” e o “nefasto”, o amor

¹⁹² MIRANDA, Júlio. Modos, lenguaje y sentido en *Grán sertón: veredas*, de João Guimarães Rosa, *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, 1967, n. 21, p. 164. “porque esta poesia brotará das próprias coisas, é como fruto abundante do mundo do sertão, de seus homens, suas paisagens, seus acontecimentos”.

¹⁹³ ORY, Carlos Edmundo. Si hay congresos de poetas por qué no hay congresos de tontos? Periódico *ABC*, Sevilla, 2007, p. 30. “é um mundo dentro deste mundo”.

¹⁹⁴ MOODIE, Sílvia. Elementos Geográficos en *Grán sertón: veredas*. *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, 1967, p. 176. “percebemos que há muitos pontos em que os topônimos coincidem com a realidade, mas há outros que o romancista se afastou totalmente dela para criar o seu próprio sertão”.

¹⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 176. “a simbologia do romance está envolvida com a natureza — rio, sertão, pássaros, o vento, a vegetação”.

¹⁹⁶ PROENÇA, Cavalcanti. Trilhas no Grande Sertão. In: *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, p. 182.

¹⁹⁷ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 104.

¹⁹⁸ *Idem, ibidem*, p. 104.

proibido e impossível,

Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível. Porque ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobêjo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga¹⁹⁹.

No primeiro contato com a obra, o leitor fica atônito do suposto gosto de Riobaldo pelo mesmo sexo, pela admiração e os detalhes descritos, mas esse encontro foi fator preponderante para a futura construção de Riobaldo jagunço, pois, “quieto, composto, confronto, o menino me via. — “Carece de ter coragem...” — ele me disse. [...] — “Eu não sei nadar...” O menino sorriu bonito. Afiançou: — “Eu também não sei.”²⁰⁰, mas o menino percebendo a intranquilidade de seu compañero acrescenta — “Você nunca teve mêdo?!” — foi o que me veio, de dizer. Êle respondeu: — “Costumo não...” [...] — “Meu pai disse que não se deve de ter...” [...] — “... Meu pai é o homem mais valente dêste mundo”²⁰¹, implicitamente o menino se referia ao grande chefe Joca Ramiro.

O relevante desse encontro, de acordo com Moodie, é que “estas palabras sencillas en labios de un niño, provocadas por un incidente aparentemente de poca importancia, quedarán siempre unidas al río San Francisco, no ya un accidente geográfico, sino símbolo y fuente de una ideología”²⁰², o que leva o próprio narrador a afirmar “o rio São Francisco partiu minha vida em duas partes²⁰³, “El río San Francisco es el único río grande”²⁰⁴, enquanto o São Francisco instiga a luta, “o resto é vereda” como é o caso do Urucuia que representa a paz, o amor e a tranquilidade.

O primeiro, simbolicamente dividido em duas partes: o lado direito que simboliza a terra fértil e admirável, o lado do “bem”, das conquistas e da infância de Riobaldo. O lado esquerdo, por sua vez, representa a terra inóspita e o “mal”, a traição de Hérmogenes, o responsável e executor de Joca Ramiro, as Veredas Mortas, O liso do Sussuarão é um lugar de difícil travessia para os grandes chefes. É “transponível e intransponível, e sua natureza é

¹⁹⁹ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 103.

²⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 107.

²⁰¹ *Idem, ibidem*, p. 106.

²⁰² MOODIE, Sílvia. Elementos geográficos en *Grán sertón: veredas*. *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, 1967, n. 21, p. 177. “estas simples palabras nos lábios de um menino, provocadas por um incidente geográfico e aparentemente sem importância, ficarão sempre unidas ao rio São Francisco, e não mais a um acidente geográfico”.

²⁰³ ROSA, João Guimarães, *op. cit.*, p. 306.

²⁰⁴ MOODIE, Sílvia, *op. cit.*, p. 177. “o rio São Francisco é o único rio grande”.

mais simbólica do que real²⁰⁵“.

No comando de Medeiro Vaz “o Rei dos Gerais”, na tentativa de transpor o liso do Sussuarão, o bando passa fome, mata homem para comer “o corpudo não era bugio não, não achavam o rabo. Era homem humano, morador, um chamado José dos Alves!”²⁰⁶, e a paisagem é inóspita simbolizando as dificuldades enfrentadas:

[...] nem Medeiro Vaz mesmo não teria sido capaz de crer: eu queria tudo, sem nada! Aprofundar naquele *raso* perverso — o chão esturricado, solidão, chão aventêsma — mas sem preparativos nenhuns, nem cargueiros repletos de bom mantimento, nem bois tangidos para carneação, nem bogós de couro-crú derramando de cheios, nem tropa de jegues para carregar água²⁰⁷.

Mas é no comando de Riobaldo que o bando consegue a travessia, “eu adivinhei sabendo: que meu comando tinha dado certo, e que dali a vau tudo estava já ganho, desfêcho do fim dêsse final”²⁰⁸.

O segundo rio, o Urucuia, “meu rio de amor é o Urucúia”²⁰⁹, “nos lugares tranquilos, nas horas de repouso, aparecem as aves ribeirinhas, e o manuelzinho-da-croa se confundem com Diadorim”²¹⁰. Diadorim inspira a contemplação pela natureza, o conhecimento do manuelzinho-da-croa e dos demais pássaros, “Diadorín también era un gran amante de los pájaros, y fue él quien, por primera vez, señaló a Riobaldo el pájaro “manuelzinho-da-crôa”²¹¹, “o manuelzinho não é mesmo de todos o passarinho lindo de mais amor?”²¹².

Enquanto o leitor se impressiona com o rio São Francisco por sua grandiosidade, o Urucuia se revela com um tom poético, é atraente pela pureza das águas, é um lugar tranquilo e idealizado por Riobaldo, para ele é o momento de contemplação, de paz e, ao mesmo tempo, de dissipar todos os problemas da vida, “olhe: o rio Carinhanha é prêto, o Paracatú moreno; meu, em belo, é o Urucúia — paz das águas... É vida!...”²¹³. A dicotomia rio-pássaro representa para o narrador a imagem de sua amada porque “el amor por Diadorim crece con el

²⁰⁵ CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1964, p. 126.

²⁰⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 55.

²⁰⁷ *Idem, ibidem*, p. 496.

²⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 544.

²⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 74.

²¹⁰ PROENÇA, Cavalcanti. Trilhas no Grande Sertão. In: *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, p. 182.

²¹¹ MOODIE, Sílvia. Elementos Geográficos en *Grán sertón: veredas*. *Revista de Cultura Brasileira*, Madrid, 1967, n. 21, p. 179. “Diadorim também era um grande amante dos pássaros, foi ele quem mostrou, pela primeira vez a Riobaldo, o pássaro manuelzinho-da-crôa”.

²¹² ROSA, João Guimarães, *op. cit.*, p. 575.

²¹³ *Idem, ibidem*, p. 29.

canto de los pájaros y el sonido de las aguas”²¹⁴.

Embora essa divisão não esteja tão explícita na narrativa, mas “a medida que vamos leyendo nos damos cuenta del cambio producido en el ánimo de Riobaldo y al salir de ciertas zonas y notamos que existen dentro del sertón áreas de oscuridad y otras de más luminosidad y alegría para el joven jagunzo”²¹⁵.

Não há dúvidas de que *Grande sertão: veredas* traz em seu bojo um sentido complexo dos acontecimentos, da região e das relações humanas, porém seu significado supera qualquer descrição geográfica do sertão porque o escritor aborda um espaço físico onde tudo é móvel e nada se estagna, é um lugar que está movimentante todo o tempo”²¹⁶ é um local que representa a própria vida, pois, os problemas do sertão estão no interior do ser humano, e não na terra semi-árida, e de acordo com Moodie, “la naturaleza, más que ser contemplada por el hombre, se funde con su propia vivencia de tal manera que los dos son inseparables”²¹⁷.

Essa interpretação da crítica espanhola se distancia das produções brasileiras do século XIX, período romântico em que a arte literária não passa de uma mera cópia europeia, pois o que se apregoa é a exaltação dos valores naturais da terra e o índio como protagonista do universo ficcional. Posteriormente, a esse regionalismo tão arcaizante do período anterior que enfatizava o valor exótico e pitoresco, segue-se a experimentação de outras temáticas tendo como ponto de vista a literatura de Simões Lopes Neto (1865-1916).

No século XX, o escritor procura utilizar em suas produções, algo inovador que ultrapassa os limites do texto literário, buscando os traços de uma região que não se limita aos valores descritivos ou à linguagem específica de um povo. Portanto, nesse novo campo de visão, os escritores latino-americanos procuram desenvolver uma literatura que se volta para uma concepção cosmopolita e tentam superar o rótulo de uma produção regionalista originada no Romantismo e de teor exógeno.

De modo geral, a produção literária nos países latinos, nessa fase, embora com traço ainda imanente do período anterior, buscava a sua própria identidade sem absorver com amplitude as marcas fincadas dos europeus. Portanto, a obra-prima do escritor mineiro supera o caráter nacionalista das correntes anteriores, a natureza e o homem não são descritos de forma isolada, mas se entrelaçam entre si porque “la naturaleza forma una parte intrínseca del

²¹⁴ MOODIE, Sílvia. Elementos Geográficos en *Grán sertón: veredas*. *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, 1967, n. 21, p. 178.

²¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 177. “À medida que vamos lendo nos damos conta da mudança provocada no ánimo de Riobaldo que ao sair de algumas áreas notamos que dentro do sertão há lugares de escuridão e outros de luminosidade e alegria para o jovem jagunço”.

²¹⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 533.

²¹⁷ MOODIE, Sílvia, *op. cit.*, p. 172.

vivir y no un mero objeto estético del novelista”²¹⁸.

Analisando sob esse prisma, Moodie avalia o diferencial das obras *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, com *Grande sertão: veredas* (1956) que, para alguns críticos, a primeira representou a base para a construção da arte do escritor mineiro.

No ensaio *O homem dos avessos*, Antonio Candido evidencia os elementos que compõem as duas obras: o homem, a terra e a luta (problema). A estrutura é similar, o meio físico é o palco que conduz o homem com suas lutas, mas é o único ponto comum entre os escritores, pois a visão euclidiana é constatar para explicar. Em contraponto, o autor mineiro inventa o seu universo ficcional para sugerir, entrelaçando todos os componentes da narrativa.

Analisando os fatos narrados por Riobaldo, “a lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância”²¹⁹ percebe-se que é um “monólogo puntualizado por reflexiones, recuerdos incisivos, trasposiciones cronológicas” e não segue uma linearidade, tudo flui através da memória do narrador,

la novela de Guimarães Rosa no sigue una estructura preestablecida. Su misma falta de división en capítulos es una señal exterior de la libertad innovadora del concepto novelístico del autor, tan comparado con James Joyce²²⁰

Em *Os Sertões*, os fatos são descritos linearmente em três partes, a primeira descreve necessariamente o sertão, o capítulo posterior revela os diversos tipos de homens inseridos neste meio e, por último, a luta entre o povo de Canudos contra as tropas governamentais, assim definida: Terra, Homem e Luta.

Neste sentido, Euclides da Cunha inventa o seu sertão com dados reais em que descreve as guerras de teor social e religioso sucedidas no interior baiano das tropas do governo contra o líder religioso Antônio Vicente Mendes Maciel conhecido por “Bom Jesus Conselheiro”, uma espécie de profeta que pregava o fim do mundo e incitava o sacrifício a seus seguidores, lutava em nome da justiça e da vontade divina, “la misma estructura de la obra de Euclides revela la actitud positiva del autor al tratar la relación sertón-hombre, naturaleza-hombre,

²¹⁸ MOODIE, Sílvia. *Elementos geográficos en Grán sertón: veredas. Revista de Cultura Brasileña*. Madrid, 1967, n. 21, p. 182. “A natureza forma uma parte intrínseca do viver e não um mero objeto estético do romancista”.

²¹⁹ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 99.

²²⁰ MOODIE, Sílvia, *op. cit.*, p. 175. “O romance de Guimarães Rosa não segue uma estrutura pré-estabelecida. A falta de divisão em capítulos é sinal da liberdade inovadora do conceito romancista do autor, tão comparado a James Joyce”.

medio geográfico-hombre”²²¹. Uma obra que surge no momento de influência do positivismo, tendo Euclides da Cunha como testemunha de um drama humano e nacional mas “que le exigió romper los límites estéticos y verbales previos, para que su experiencia pudiera ser transmitida”²²².

No caso do escritor mineiro, “el sertón de Guimarães Rosa no es de un positivista ni de un romántico”²²³, pois não objetiva justificar um período social, religioso e/ou histórico do Brasil, embora estejam presentes as lutas de grupos, de jagunços com jagunços e de jagunços a serviço de chefes locais, porém “el sertón no se limita a ser mero escenario de estas guerras, ni es el objeto de una exposición teórica sobre el factor geográfico determinista y condicionador del hombre”²²⁴. De acordo com Sellers,

Si la ficción regionalista precedente abordaba la naturaleza desde una perspectiva unilateral, considerándola refugio pintoresco o tierra inhóspita enfrentada al hombre, en las páginas de Rosa aparece como un espacio dinámico y contradictorio que el lector conoce a través de la visión y experiencia de los que allí viven²²⁵.

Por essas características, pode-se considerar que o sertão rosiano é do público, do leitor, da vida, do mundo, do ser humano com seus conflitos internos perpassando pela travessia da vida que para Riobaldo é o próprio homem. “Travessia perigosa, mas é a da vida”²²⁶. “Existe é homem humano. Travessia”²²⁷.

Portanto, o leitor é conduzido a adentrar e a envolver-se neste deserto carregado de valores simbólicos em que os “dados da realidade física e social constituem ponto de partida”²²⁸, tendo em vista que, o “sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo”²²⁹.

²²¹ MOODIE, Sílvia. *Elementos geográficos en Grán sertón: veredas. Revista de Cultura Brasileña*. Madrid, 1967, n. 21, p. 174. “a mesma estrutura da obra de Euclides revela a atitude positiva do autor ao tratar a relação sertão-homem, natureza-homem, meio geográfico-homem”.

²²² MUREMA, H. A. Guimarães Rosa: un signo de los tiempos. *La gaceta*. Buenos Aires, 1966. Não consta o número da página. “que lhe exigiu romper os limites estéticos e verbais prévios, para que sua experiência pudesse ser transmitida”.

²²³ MOODIE, Sílvia, *op. cit.*, p. 172. “O sertão de Guimarães Rosa não é de um positivista nem de um romântico”.

²²⁴ *Idem, ibidem*, p. 174. “O sertão não é um mero cenário destas guerras nem é o objeto de uma exposição teórica sobre o fator geográfico determinista e condicionador do homem”.

²²⁵ SELLERS, María Rosa Álvarez. *João Guimarães Rosa. Travesías por la ficción y la palabra*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2007, p. 67-68. “se a ficção regionalista precedente abordava a natureza sob uma perspectiva unilateral, considerando-a refúgio pitoresco ou terra inóspita enfrentada pelo homem, nas páginas de Rosa aparece como um espaço dinâmico e contraditório que o leitor conhece a partir da visão e experiência dos que vivem ali”.

²²⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 530.

²²⁷ *Idem, ibidem*, p. 594.

²²⁸ CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 146.

²²⁹ ROSA, João Guimarães, *op. cit.*, p. 156.

3.3. O ato tradutório: um recorte

3.3.1. Riobaldo e o encontro com o menino no rio

Em face da complexidade de *Grande sertão: veredas*, far-se-á uma análise de um recorte do encontro de Riobaldo com o menino no Rio São Francisco e, conseqüentemente, destacar-se-á como outro objeto artístico foi construído e de que forma a linguagem poética foi revelada no entrelaçamento entre as línguas de partida e chegada para a constituição do ato tradutório.

Essa passagem foi selecionada por representar, por um lado, a questão poética no que concerne a contemplação da natureza pelo personagem-narrador que é conduzido pelo menino e a inquietação do sentimento ambíguo, ao admirar os traços físicos do menino/Diadorim no decorrer do passeio; Por outro, a atitude guerreira do menino que, ao atravessar o rio, demonstra segurança em vencer as adversidades da vida.

De certa maneira, esse primeiro contato entre eles, indiretamente, reforça a construção de um Riobaldo que, no futuro, necessitaria de toda ousadia e coragem para enfrentar os conflitos da vida jagunça. Por isso, Riobaldo, ao afirmar que o “Rio São Francisco partiu minha vida em duas partes”, vivifica um rio emblemático e não necessariamente um acidente geográfico.

No primeiro fragmento, Riobaldo admira o menino identificando algum traço feminino:

No original: Mas eu olhava **êsse** menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito apazível. Porque ele falava sem mudança, nem intenção, **sem sobêjo de esforço**, fazia de conversar uma **conversinha** adulta e antiga²³⁰.

Na tradução: Pero yo miraba a **aquel** niño, con un placer de compañía, como nunca por nadie había sentido. Me parecía que era él muy diferente, me gustaron aquellas finas facciones, la misma voz, muy leve, muy apacible. Porque hablaba sin cambios, ni intención, **sin demás de esfuerzo**, hacía del conversar una **convercioncilla** adulta y antigua²³¹.

No primeiro contato com o menino, Riobaldo encanta-se pela delicadeza da voz, do seu rosto e, principalmente, demonstra certa naturalidade na conversa entre os dois, um olhar de cumplicidade e amizade. Esse estado de admiração pelo menino, devido a seus traços delicados, e esse caráter dúbio de suas características, é o fio condutor para a compreensão, no decorrer da narrativa, do reencontro de Riobaldo com o menino/ Diadorim no bando de Joca

²³⁰ ROSA. João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 119.

²³¹ ROSA. João Guimarães. *Grán sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1999, p. 116.

Ramiro.

No ato tradutório, percebe-se a mesma estrutura do texto original, isto é, a colocação das palavras, o tempo verbal, as impressões visuais e sonoras e o uso de neologismo e arcaísmo. Dessa forma, Crespo procurou aproximar-se do original sem anulá-lo e, procurou deixar transparente ao leitor hispano-falante, a dubiedade presente no texto rosiano.

Nesse fragmento, depreende-se que, o uso do demonstrativo “esse”, no texto original, indica que o menino está relativamente próximo do narrador. Na tradução crespiana, nota-se que, ao usar “aquele”, por um lado, indica a distância entre os dois, e por outro, pode referir-se ao fato narrado no passado, como se o personagem estivesse rememorando a sua história, ao encontrar o menino no rio, o que corresponde às memórias de Riobaldo.

Outra expressão recorrente nessa passagem é a arcaica “sin demás de esfuerzo” e o neologismo “convercioncilla”. Assim como Guimarães, Crespo fez a transcrição poética com os mesmos recursos utilizados pelo escritor mineiro. Já a forma arcaica “sin demás de esfuerzo” e o neologismo “convercioncilla” talvez tenham causado estranheza ao leitor hispano-falante da contemporaneidade, por serem expressões das quais não há referência em dicionários, pois se restringem à invenção do tradutor ou como no caso do arcaísmo citado, convencionou-se dizer “sin exceso de esfuerzo”.

Esses termos usados por Crespo foram um dos motivos que Llosa alegou chamando de “trauma” ao idioma porque para o crítico, a traição existe pelo fato do tradutor espanhol inventar o inexistente no seu próprio idioma, ou seja, traiu e traumatizou a própria língua, neste sentido. Com essas palavras, Llosa parece fazer alusão às palavras de Berman no que concerne a traição (trauma), pois

Ao escolher por padrão exclusivo o autor, a obra e a língua estrangeira, ambicionando ditá-los em sua pura estranheza a seu próprio espaço cultural, ele se arrisca a surgir como um estrangeiro, um traidor aos olhos dos seus²³².

Sob esse prisma, observa-se que, o ato tradutório não se limita somente a relação tradutor-autor, mas ao conhecimento do tradutor com a língua do autor, por meio de sua língua *mater* e, ao mesmo tempo, no caso de uma obra como *Grande sertão: veredas*, o tradutor, além de ter a percepção da obra como um todo, ele não pode deixar no olvido, o leitor hispanófono. No entendimento do escritor peruano, Ángel Crespo, não conseguiu levar o leitor à obra adaptada, mas o leitor ao autor. Esse processo o qual o público não consegue

²³² BERMAN, Antoine de. A tradução em manifesto. In: *A prova do estrangeiro*. São Paulo: EDUSC, 2002, p. 15

perceber o seu idioma no texto, é o que lhe causa estranheza. No caso de uma tradução, é preciso deixar a leitura fluir com naturalidade aos olhos do seu público, para que ele possa se encontrar dentro de seu próprio idioma.

Uma concepção díspare diante do texto crespiano, se comparada aos elogios que Guimarães Rosa atribuiu à tradução de Ángel Crespo. No entendimento do escritor mineiro, Crespo não é só tradutor, mas, acima de tudo, um poeta que, com o conhecimento e prática da linguagem poética, valorou os termos e expressões com o cuidado de não sobrepor uma língua sobre a outra, mas deixar claro o lugar de cada uma delas.

À parte desse esclarecimento e prosseguindo com a análise, outro fator preponderante no texto do escritor mineiro são os elementos da natureza que são referendados na narrativa, como: o rio, os pássaros, as flores que dão um colorido ao ambiente, a partir deles, Riobaldo passa a apreciar a beleza do lugar que ele não havia percebido, mas pelos olhos de Diadorim, passa a contemplar.

No original: E chamou minha atenção para o mato da **beira**, em pé, paredão **feito a régua** regulado. — as flores... — **êle prezou**. No alto, eram muitas flores, subitamente, vermelhas de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas de mucunã, que é um feijão bravo²³³.

Na tradução: Y llamó mi atención para el bosque de la **orilla**, en pie, paredón, **como a regla** regulado. — Las flores...— **apreció**. En lo alto, eran muchas las flores, súbitamente bermejas, de ojo-de-buey y de otras trepadoras, y las moradas, del mucuná, que es una haba brava²³⁴.

Neste excerto, o narrador descreve como o menino, sutilmente, o envereda a conhecer o entorno do rio, em especial, as flores e suas diversidades. Na versão de Ángel Crespo, é perceptível a transcrição literal das palavras, mas com a seguinte observação: o tradutor preservou os tipos e nomes de flores, com o intuito de não perder o valor simbólico e a singularidade do lugar, uma vez que, não há termos equivalentes no idioma espanhol (“mucuná”, “ojo-de-buey”).

Outro ponto relevante no texto crespiano, é a supressão do pronome pessoal, “ele”. Talvez, tenha ocorrido para evitar a redundância do termo, visto que, quem estava apreciando as flores era o menino. O verbo “prezou” dá um sentido de zelar, cuidar. No texto em espanhol, “apreció”, revela o tom contemplativo das flores por parte do menino, acompanhado pelo olhar de Riobaldo. O termo usado em espanhol, quiçá, torna-se mais perene, parece que aquele momento se sacraliza e eterniza para o companheiro de Riobaldo.

²³³ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 120.

²³⁴ ROSA, João Guimarães. *Grán sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1999, p. 117.

Nas expressões “feito a régua” e “como a regra”, nos dois textos, percebe-se o formato vertical do paredão e a sua grandiosidade, parece que foi milimetricamente calculado para ter aquela estrutura física constituída pelo “mato da beira”. Neste caso, Crespo ao se referir a “beira”, utiliza “orilla” para dar a ideia de estar à margem de algo, no caso, do rio.

No original: **O vacilo** da canoa me dava um **augmentante** receio²³⁵.

Na tradução: **El vacilar** de la canoa me producía um **augmentante** recelo²³⁶.

Nestes fragmentos, o tradutor, exime-se de usar a expressão “el vacilo”, conforme a transcrição do texto rosiano, e utiliza-se do verbo no infinitivo “el vacilar”, pode-se compreender que essa atitude do tradutor, foi louvável tanto por representar a sonoridade da expressão que sugere o movimento intenso da canoa no rio, assim como o som das águas, em contraponto, ao português, que é uma forma amena para caracterizar o balanço intenso da canoa e o ritmo da cena não soa tanto quanto no ato tradutório.

O uso do neologismo “augmentante” foi conservado no texto de chegada produzindo uma redundância ou repetição do termo, pois o aumentar já sinaliza algo maior; grande, ou ainda, na criação artística de Crespo, pode ter sido conservado para transpor o grande receio do narrador no momento do passeio pelo rio, o medo que o apavora durante toda a travessia.

Como se observa, os elementos naturais são uma constante e reafirmam o elo entre o menino e Riobaldo. A cada nova experiência ou passagem de uma margem para outra do rio, há algo que se revela como se não tivesse fim, a paisagem do lugar parece inesgotável para Riobaldo.

Outro trecho em contraponto ao texto original revela os sons produzidos pelos pássaros naquele ambiente:

No original: Aquele menino como eu podia **deslembrar**? Um papagaio vermelho: — “Arara — for”? — Ele me disse. — E — **quê-quê-quê** — **o arazari** perguntava²³⁷.

Na tradução: “Aquel niño,? cómo podría **desrecordarlo**? Um papagayo vermejo:? Arara sería?, me dijo. Y — **qué-qué-qué?** — **preguntaba el arazari**²³⁸.

²³⁵ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 119.

²³⁶ ROSA, João Guimarães. *Grán sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1999, p. 116.

²³⁷ ROSA, João Guimarães, *op. cit.*, p. 120.

²³⁸ ROSA, João Guimarães, *op. cit.*, p. 117.

Assim como as flores tem o seu significado simbólico na narrativa, os pássaros, também, têm sua representatividade. No decorrer da leitura do texto, percebe-se que, para Riobaldo, a imagem do menino/ Diadorim, estará sempre vinculada aos pássaros, em especial, ao “manuelzinho-da-crôa”. O menino é o símbolo da liberdade e do amor proibido.

Reportando ao trecho em destaque, o tradutor espanhol, conservou a mesma construção do escritor mineiro, ou seja, “deslembrar” equivale a “desrecordarlo”, essa invenção gráfica ou proclítica leva a entender que o tradutor manteve o processo artístico no que concerne a “não lembrar”. O som emitido pelo pássaro, foi mantido por Crespo, assim como a sonoridade e o ritmo presentes no texto rosiano.

Outro ponto relevante para analisar entre os textos de partida e de chegada é o seguinte trecho:

No original: **Quieto, composto, confronte**, o menino me via. — “**Carece** de ter coragem...” — ele me disse. **Visse** que **vinham minhas lágrimas?** Dói de responder: - “Eu não sei nadar...” O menino sorriu bonito. Afiançou: — “Eu também não sei”²³⁹.

Na tradução: **Quieto, compuesto, confrontado**, el niño me veía. — **Hay que tener valor...**, me dijo. ? **Vio** que se me venían **las lágrimas?** Me dolió responder. “Yo no sé nadar...” El niño sonrió bonito. Aseguró: “Yo tampoco sé”²⁴⁰.

As aliterações foram mantidas no texto de chegada e, indicam o receio de Riobaldo que, pelo comportamento imóvel e pelo olhar, deixara transparecer toda angústia e medo na travessia pelo rio, visto que, não sabia nadar. O ato de coragem do menino se reflete na expressão “Carece de ter coragem” o que no ato tradutório “Hay que tener valor” indica mais a valentia e a coragem de Riobaldo e a forma de ter que superar as adversidades da vida. Essa atitude do menino caracteriza a construção, implicitamente, de Riobaldo como jagunço. A expressão “hay que tener” indica a obrigatoriedade a algo, e está explícito no texto, no momento em que Riobaldo, de jagunço com o apelido de “Tatarana” passa a chefe do bando como “Urutú-Branco”.

Nas expressões, “minhas lágrimas” e “las lágrimas”, no texto de Guimarães Rosa, há a determinação da pessoa “minhas”/eu, o narrador está presente e o subjetivismo soa como temor e desespero do próprio personagem. A intencionalidade em suprimir “mis” (minhas) se justifica porque Crespo, utilizou o pronome complemento “me”, referindo-se a primeira

²³⁹ ROSA. João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 122.

²⁴⁰ ROSA. João Guimarães. *Grán sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1999, p. 119.

pessoa do discurso, ou seja, o leitor compreende que as lágrimas que escorriam era do narrador pelo pavor diante daquela situação.

Essa análise do ato tradutório crespiano, revela que o tradutor espanhol procurou tornar um texto claro ao leitor hispanófono, utilizando-se dos recursos e estruturas do escritor mineiro sem perder a beleza de sua língua materna e a categoria da obra rosiana.

3.4. A *RCB* e um anexo em análise: O julgamento de Zé Bebelo sob a óptica hispano-brasileña

Tendo em vista que, o julgamento de Zé Bebelo foi o único fragmento de *Gran sertón: veredas* traduzido na *Revista de Cultura Brasileña*, e um dos textos anexados a esta pesquisa, torna-se imprescindível fazer uma análise sociológica e cultural sob uma perspectiva hispano-brasileña. Ao receber o convite da editora Seix Barral para traduzir *Grande sertão: veredas*, Crespo inicia a tradução em 1965, mas a obra vem a lume, no começo de 1967. Portanto, o texto em análise, foi divulgado na *RCB*, em junho do mesmo ano, posterior à publicação. O tradutor não disponibilizou ao público ou não divulgou na *RCB*, nenhum fragmento da obra, salvo após a completude de sua tradução.

Entender o sertão rosiano é ultrapassar os limites da mera compreensão textual para atingir um universo mítico e metafísico. Em virtude desse processo de criação literária que entrelaça homem-meio numa simbiose poética, é necessário compreender que a perspectiva crítica não deve se limitar ao campo literário em contraponto com o histórico e/ou social, mas entender que o texto literário dialoga com as demais áreas de conhecimento, como o cinema, as artes plásticas, a música, entre outras.

O crítico brasileiro, Antonio Candido, enfatiza a importância de que se faça uma tessitura dos elementos componentes no processo artístico, pois, sob essa perspectiva, não importa saber quais os elementos externos estão inseridos na obra, mas de que forma eles se estruturam artisticamente no texto literário porque “sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*”²⁴¹.

Partindo dessa premissa, o julgamento de Zé Bebelo é um dos pontos cruciais da narrativa devido à divisão não só econômica do sertão, mas também cultural. O sertão-cidade

²⁴¹ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo, 2010, p. 13-14.

aqui representado, a princípio, por Zé Bebelo homem cidadão que busca impor no sertão os valores submersos à sua realidade e, por sua “concepção urbana”, entende que o desenvolvimento da região perpassa pela extinção dos jagunços. Em contrapartida, está o grupo do jaguncismo que busca a defesa de seu território e a manutenção do grupo.

Essa luta de Zé Bebelo na inserção de interesses que não estão relacionados à condição do jaguncismo, com o intuito de querer “desnortear, desencaminhar” os jagunços de sua instituição sertaneja, numa atitude de político justiceiro, leva-o a julgamento.

Todos esses conflitos refletem a constituição dos grupos sociais e o choque identitário de uma cultura e outra. Para Zé Bebelo, a infra-estrutura que há na cidade e o poder político e econômico poderiam prevalecer no sertão, enquanto para o sertanejo a terra, simbolicamente é a própria vida independente de fatores externos à região. Zé Bebelo tinha o objetivo de eliminar a jagunçada do sertão:

Só eu que sou capaz de fazer e acontecer. Sendo porque fui eu só que nasci para tanto!” Dizendo que, depois, estável que abolisse o jaguncismo, e deputado fosse, então reluzia perfeito o Norte, botando pontes, baseando fábricas, remediando a saúde de todos, preenchendo a pobreza, estreado mil escolas²⁴².

Esse progresso revolucionário e de civilização dentro do sertão é o reflexo da força política tentando impor suas leis próprias e, por isso “obrigam as pessoas a criar uma lei que colide com a da cidade”²⁴³, entretanto, os jagunços desafiam até mesmo a presença divina para poder justificar que o poder do sertão está nas mãos da jagunçada. “Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!”²⁴⁴

Por essa atitude e pensamento arbitrários, o homem que tinha o objetivo de eliminar os jagunços de suas terras, impondo as próprias leis, contrárias às do sertão, é preso pelo bando de Joca Ramiro e julgado no próprio sertão.

O julgamento de Zé Bebelo na narrativa do escritor mineiro é considerado pela crítica como um dos pontos de grande relevância pelo caráter de constituição do júri, a autodefesa do réu, a mediação do grande chefe dos jagunços, Joca Ramiro, na condução do processo, pelo teor jurídico inserido na obra, pela democracia do voto e a sentença final do julgamento. Para Garbuglio “com o julgamento a obra atinge um dos maiores momentos de criação”²⁴⁵.

²⁴² ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 131.

²⁴³ CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1964, p. 117.

²⁴⁴ ROSA, João Guimarães, *op. cit.*, p. 20.

²⁴⁵ GARBUGLIO, José Carlos. *Rosa em dois tempos*. São Paulo: Nankin, 2005, p. 14.

Com a captura de Zé Bebelo, inicia-se o processo de julgamento no sertão que representa, *a priori*, o fim da guerra e a paz no sertão, “Vencemos, Riobaldo! Acabou-se a guerra!”²⁴⁶. O fato inusitado é a proposição do réu ao solicitar o próprio julgamento, “ou me matam logo, aqui, ou então eu exijo julgamento correto legal!”²⁴⁷

A primeira etapa do julgamento é uma cena que impressiona ao leitor porque Zé Bebelo era o único que estava sentado num banco de couro para ser julgado e os demais em pé. Ao ver a situação submissa em que se encontrava, o preso, ironicamente, convida o júri a sentar-se para que o julgue. Na condição que Zé Bebelo se encontrava, aquilo soava como um desafio aos demais, impondo de alguma maneira, como o grupo deveria agir, “- Se abanquem... Se abanquem, senhores! Não se vexem...”²⁴⁸. Essa atitude refletiu como uma gozação e insatisfação a alguns que presenciavam o ilário suceder: “Arte em esturdice, nunca vista. O que vendo, os outros se franziram, faiscando. Acho que iam matar, não podiam ser assim desfeiteados, não iam aturar aquela zombaria”²⁴⁹.

Enquanto o grupo estava inconformado com a prepotência do réu, Joca Ramiro manteve-se tranquilo e atendeu ao pedido de Zé Bebelo, “mas de repente, Joca Ramiro, astuto natural, aceitou o louco oferecimento de se abancar: risonho ligeiro se sentou, no chão, defronte de Zé Bebelo. Os dois mesmos se olharam”²⁵⁰. Com a atitude do chefe maior, percebe-se que “... até os outros chefes, todos, um por um, mudaram de jeito: não se sentaram também, mas foram ficando moleados ou agachados, por nivelar e não diferir”²⁵¹.

A exigência do julgamento por Zé Bebelo, a concretização de seu pedido e a reação de superioridade do réu, contrariam as regras dos jagunços porque “Zé Bebelo conduz a forma de procedimento contrária aos hábitos, estranha aos costumes consuetudinários, provocando a repulsa aos que não aceitam”²⁵². Afinal, ele estava sendo julgado pela lei cidadina ou sertaneja?

O juiz era um mediador, procurava manter-se tranquilo, mas em algum momento mostrava o lugar do réu: “Lhe aviso: o senhor pode ser fuzilado, duma vez. Perdeu a guerra, está prisioneiro nosso...”. Ainda com a advertência de Joca Ramiro, Zé Bebelo responde: “Com efeito! Se era para isso, então, para que tanto requiffife?”²⁵³. A proposição do

²⁴⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 251.

²⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 252.

²⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 256.

²⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 256.

²⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 256.

²⁵¹ GARBUGLIO, José Carlos. *Rosa em dois tempos*. São Paulo: Nankin, 2005, p. 256.

²⁵² *Idem, ibidem*, p. 19.

²⁵³ ROSA, João Guimarães, *op. cit.*, p. 257.

juízo foi de Zé Bebelo, e o grupo não entendia o motivo da reação do réu:

Ele mesmo tinha inventado exigido esse juízo, e agora torcia o motivo: como se em fim de um juízo ninguém competisse de ser fuzilado [...] O puro lorotal. E atrevimento, muito. Os jagunços em roda não entendiam o escutado; e uns indicavam por gestos que Zé Bebelo estava gira da idéia, outros quadrando um calado de mau sinal²⁵⁴.

A FORMAÇÃO DO TRIBUNAL



O tribunal no sertão foi representado pelo bando de Joca Ramiro, e este, por ser o chefe, conduziu o processo como juiz. Os demais participaram do voto direto e, com justificativas plausíveis, solicitaram a condenação do réu, Zé Bebelo “Agora, quem quisesse, podia referir acusação dos crimes que houvesse, de todas as ações de Zé Bebelo, seus motivos e propor condena”²⁵⁵. Entre um voto e outro, o juiz intervém como mediador.

A formação do bando no juízo, representa a competência e função de cada um dentro do grupo: o juiz que exerce o poder de decisão, “— O juízo é meu, sentença que dou vale em todo este norte”²⁵⁶ e, os demais subordinados que compunham o bando. Nesse sentido,

Parecia que, de fato, o autor quis e conseguiu elaborar um universo autônomo, composto de realidades expressionais e humanas que se articulam em relações originais e harmoniosas, superando por milagre o poderoso lastro de realidade tenazmente observada, que é a sua plataforma²⁵⁷.

Essa composição jurídico-social do tribunal dentro do sertão entrelaça o urbano e o rural em que, ao se julgar um indivíduo por algum delito, deve-se abrir um processo de acusação e defesa para dar uma sentença, conforme provas verídicas do caso avaliado. Dessa maneira, o

²⁵⁴ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 259.

²⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 260.

²⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 277.

²⁵⁷ CANDIDO, Candido. *O homem dos avessos*. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1964, p. 112.

réu pode ser é condenado ou absolvido.

Começa o julgamento, e Hermógenes, um dos integrantes do bando pede a condenação máxima para o réu “Cachorro que é, bom para a faca”²⁵⁸, e Ricardão o acompanha “agora, eu sirvo a razão de meu compadre Hermógenes: que este homem Zé Bebelo veio caçar a gente, no Norte do sertão, como mandadeiro de políticos e do Governo...”²⁵⁹. O réu solicita a réplica para contestar Hermógenes, essa auto-defesa no julgamento se justifica pela ausência de um advogado no sertão. “— Posso dar uma resposta, Chefe? — Zé Bebelo perguntou sério, a Joca Ramiro. Joca Ramiro concedeu”²⁶⁰.

Ei! Com seu respeito, discordo, Chefe maximé!” — Zé Bebelo falou. — “Retenho que estou frio em juízo legal, raciocínios. Reajo é com protesto. Rompo embargos! Porque acusação tem de ser em sensatas palavras”²⁶¹.

Os demais componentes, embora contrariando a vontade de Hermógenes e Ricardão, absolvem o réu. No entendimento de Sô Candelário, o réu não havia cometido crime, pois para ele, seria cometer traição, ser ladrão de cavalos ou de gados ou não cumprir a palavra dada. Neste momento, Zé Bebelo, proclama: “— Sempre eu cumpro a palavra dada!”²⁶². Essa peculiaridade da obra revela que “não se trata de livro realista nem pitoresco, embora pitoresco e realismo nele se encontrem a cada passo; mas de um livro carregado de valores simbólicos, onde os dados da realidade física e social constituem ponto de partida”²⁶³.

Outro depoimento importante para absolvição de Zé Bebelo, é quando Riobaldo rememora o período que conviveu com o réu “... eu conheço bem este homem, Zé Bebelo. Estive do lado dele, nunca menti que não estive, todos aqui sabem [...] honra o raio da palavra que dá! [...] ele merece um absolvido escorreteio, mesmo não merece de morrer à-toa”²⁶⁴.

Após a votação, a sentença, para Zé Bebelo, seria a execução ou o exílio? A defesa de Riobaldo foi fator determinante para convencer o juiz do sertão a dar a sentença de Zé Bebelo “Bem, se eu consentir o senhor ir-se embora para Goiás, o senhor põe a palavra, e vai?” o réu respondeu: “... Então honrado vou [...] pelo quanto tempo eu tenho de estipular, sem voltar neste Estado, nem na Bahia?”²⁶⁵

²⁵⁸ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 261.

²⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 264.

²⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 261.

²⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 261.

²⁶² *Idem, ibidem*, p. 263.

²⁶³ CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 146.

²⁶⁴ ROSA. João Guimarães, *op. cit.*, p. 271.

²⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 278.

A condenação máxima do réu foi o exílio e a sua absolvição acarretou a morte de Joca Ramiro, traído por Hermógenes e Ricardão. Com a promessa de voltar ao sertão depois da morte do grande chefe, Zé Bebelo retorna para comandar o bando que havia julgado objetivando vingar a morte de Joca Ramiro.

Na narrativa, observa-se que o meio não é estático, mas está “movimentante todo tempo” pois, ora alguém é jagunço, ora é chefe de bando ou volta para defender o bando unindo-se a ele para o combate como foi o caso de Zé Bebelo porque “sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados”²⁶⁶.

O julgamento de Zé Bebelo instaura no sertão um “tribunal de exceção” com suas próprias leis e não está vinculado aos ditames que a sociedade elegeu, nesse sertão simbólico, a sociedade representada até o momento do julgamento por Zé Bebelo, homem do governo e com pretensão política (ser deputado), não institui os seus valores sociais e políticos, mas foi submetido à lei do sertão.

No julgamento, a representação do sertão-cidade, baseia-se na tentativa de Zé Bebelo tentar estabelecer no sertão um sistema citadino em contraponto com as leis dos jagunços, “— o senhor veio querendo desnortear, desencaminhar os sertanejos de seu costume velho de lei...”²⁶⁷. É um momento de tensão porque durante o julgamento, Zé Bebelo procura lutar por seus valores, impondo o julgamento, desafiando o grande chefe. Trava-se um conflito que é interpretado por Álvarez Sellers como “una guerra que traduce el conflicto económico y cultural entre dos sociedades con diferente nivel de desarrollo cuya máxima expresión en la novela es el juicio a Zé Bebelo”²⁶⁸.

Com o julgamento de Zé Bebelo, percebe-se o verdadeiro sentido do espaço físico rural em contraponto com a cidade sendo, representado pelos combates dos jagunços contra os soldados do governo. A constituição do tribunal, embora realizada no sertão, tinha o caráter civil. Os elementos externos (o julgamento, a formação do júri, o réu e o juiz) são essenciais como constituintes da narrativa, mas toda cena é sertaneja e o voto era um ato de cumprimento do ritual jurídico.

Em suma, a passagem pelo Outro, fez com que Zé Bebelo, refizesse os seus conceitos e percebesse que os seus valores enquanto homem citadino, não se sobrepõe aos do meio rural.

²⁶⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 282.

²⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 259.

²⁶⁸ SELLERS, María Rosa Álvarez. *João Guimarães Rosa. Travesías por la ficción y la palabra*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2007, p. 135. “Uma guerra que traduz o conflito econômico e cultural entre duas sociedades com nível de desenvolvimento diferente cuja expressão máxima, na novela, é o julgamento de Zé Bebelo”.

A absolvição ocorreu porque Zé Bebelo era um homem que honrava a palavra que dava e, como não havia traído nem matado ninguém pelas costas, conseqüentemente, não era considerado um bandido, de acordo com o regimento da lei do jagunço.

Portanto, essa peculiaridade da obra, no que concerne ao julgamento de Zé Bebelo, é louvada pela crítica hispano-parlante como um ponto em que a obra atinge sua maior expressão e revela que,

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, — tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares comuns, sem os quais a arte não sobrevive [...] mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo²⁶⁹.

²⁶⁹ CANDIDO, Candido. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1964, p. 112.

CONCLUSÃO

No primeiro contato com *Grande sertão: veredas*, o leitor, ao se debruçar na leitura da obra, tem a impressão de ser um texto difícil, incompreensível e quase impossível de ser lido, quer por ser extenso, quer pela linguagem e a ambiguidade dos acontecimentos, visto que, adentrar nesse cenário ficcional, torna-se um trabalho árduo, mas é prazeroso para o receptor que busca desvendar o mundo enigmático do sertão rosiano, pois de acordo com o próprio narrador-personagem, “tudo é e não é”. A natureza, por exemplo, é motivo de contemplação; de beleza, porém, ao mesmo tempo, representa as dificuldades que o indivíduo enfrenta na trajetória da vida, por isso é “bela” e “rude”. Essa peculiaridade da narrativa, leva Valente (2011), a concluir que, “à medida que o contato do leitor com o texto se intensifica, as limitações de uma visão fechada, privada do mundo, são ultrapassadas”.

Partindo dessa premissa, no primeiro capítulo desta dissertação, sob o título “A Estética da Recepção e as teses de Jauss: o leitor como construtor do objeto artístico”, foram abordados os postulados desta Teoria Literária e as atividades complementares e simultâneas que constituem a experiência estética: a poíesis, a aisthesis e a katharsis. Na primeira etapa, o receptor se sente como co-produtor do objeto literário, ele faz parte da obra e procura modificá-la, no segundo momento (a aisthesis), corresponde ao efeito que a obra provoca ao leitor e, no último estágio (a katharsis), o receptor se identifica com a obra literária e consegue libertar-se das circunstâncias práticas e possibilita a fuga do cotidiano. Nesse caso, o leitor, sente prazer diante da manifestação artística e, também é estimulado a julgá-la.

Portanto, o leitor para Jauss, é qualquer indivíduo que, ao se deparar com uma obra artística, é capaz de ajudar na construção de sua historicidade. Isso significa que, para o estudioso alemão, não é necessariamente o crítico literário, por ser um especialista na área, o elemento essencial, neste processo de interpretação e, sim, o receptor “comum” também poderá ter a sua relevância, vai depender do nível de sua análise em relação ao objeto literário, seja ela simples ou aprofundada.

De acordo com a teoria iaussiana, outro fator importante nessa relação leitor/obra, relaciona-se a lógica da pergunta e resposta, ou seja, um objeto literário ao vir a lume, apresenta uma resposta a algo que já existe. Da mesma maneira, a obra de arte pode trazer perguntas, as quais compete ao leitor tornar claras, por meio de interpretações que justifiquem o seu posicionamento.

Partindo do leitor como intérprete para compreender a interpretação artística em língua

espanhola, também nesse capítulo, por meio da rubrica “Pelos trilhas da tradução”, buscou-se o embasamento teórico sobre o ato tradutório na perspectiva de Antoine Berman e Walter Benjamin. Na perspectiva bermaniana, o essencial nesse processo é a busca do diálogo sem a intenção do apagamento da língua própria, uma vez que, as duas línguas têm sua relevância, elas se complementam para que o fazer tradutório se concretize. Já, na visão benjaminiana, a tradução é “forma”, ou seja, é mostrar a forma artística contida no original e perdurar o enigma do indizível. Para o teórico, é no entrelaçamento entre as línguas estrangeiras, que a tradução vai em busca de uma língua pura e, essa metáfora de totalidade serve para designar a essência da tradução e representa a unidade linguística que nunca houve, pois o que há são as diferenças entre línguas.

No segundo capítulo deste trabalho, o enfoque centralizou-se no estudo sistemático sobre o tradutor espanhol, Ángel Crespo, responsável pela primeira versão no idioma cervantino da obra *Grande sertão: veredas* (1967), o seu contato com a cultura e o povo brasileiro que representou para Crespo, a sua verdadeira experiência como tradutor e as obras e traduções realizadas por ele, além da recepção crítica de sua interpretação artística no âmbito hispano-parlante.

Posteriormente, partiu-se para o elemento norteador desta pesquisa, a *Revista de Cultura Brasileira*, fundada na década de 1962 pelo poeta brasileiro, João Cabral de Melo Neto e por Ángel Crespo. Esse arquivo contribuiu para análise da recepção crítica da intelectualidade hispano-falante no que concerne à obra-prima de Guimarães Rosa e, ainda, tornou-se um espaço de divulgação da experiência da tradução. Com a inserção da *RCB* no contexto hispanófono, avaliou-se como *Grande sertão: veredas* se consolidou numa época de maior produção artístico-literária na América Latina, o chamado *boom* latino-americano.

Percorrendo por essa vertente da crítica hispano-parlante e, levando-se em consideração a *Revista de Cultura Brasileira*, em especial, o exemplar n. 21, dedicado exclusivamente a Guimarães Rosa, o terceiro e último capítulo, versou sobre a obra e focou-se numa análise sucinta de um recorte do objeto em estudo no que tange ao texto em língua portuguesa e hispânica.

Em suma, a ficção rosiana adentrou no universo hispano-falante, em 1967, com a publicação de *Grande sertão: veredas* em língua espanhola, tradução realizada por Ángel Crespo. Para a intelectualidade hispanófona, Crespo é considerado como um dos críticos pioneiro em tornar pública a obra do escritor mineiro, além de ser o divulgador da cultura e literatura brasileira em seu país. Antes da tradução de *Grande sertão: veredas*, ele já havia

publicado o ensaio *João Guimarães Rosa*, na *Revista de Cultura Brasileña*, em dezembro de 1963. É importante ressaltar que, a pesquisa baseou-se, ainda, em investigações por meio de periódicos e revistas dos países hispano-parlantes desde a década de 1962, até a atualidade.

O fomento para a divulgação das obras artístico-literárias brasileiras, nos países de idioma espanhol, foi graças ao corpo diplomático do Brasil que sempre procurou disseminar o retrato da produção de artistas, poetas e escritores, por entender a importância destes, no mundo das relações culturais e acadêmico-científicas.

Versando sobre a crítica hispano-parlante, vários foram os pontos sinalizados sobre a prosa do escritor mineiro. Ángel Crespo, em 1963, destaca a influência de Guimarães Rosa às novas gerações de escritores brasileiros, principalmente, por superar o caráter linear da narrativa dos romances tradicionais e pela inovação da linguagem, os neologismos e metáforas usados “infringindo” a norma padrão que conduz o leitor a questionar os sentidos proclamados na obra.

Para o tradutor espanhol, essas peculiaridades da obra rosiana dificultaram o seu papel como intérprete do ato tradutório, visto que não se trata de uma linguagem comum ou corriqueira, mas de uma expressão que ultrapassa os dados documentais da realidade, ou melhor, da linguagem sertaneja. No entanto, em 1965, a sua viagem ao Brasil, representou não só um convite formal por parte da Embaixada brasileira para conhecer o país e a cultura popular, mas o contato com o Outro e a percepção da realidade, tornou-se um fator preponderante no desenvolvimento de sua interpretação artística.

Para Bedate (1967), Ángel Crespo procurou conservar o mundo do sertão brasileiro com a minuciosa atenção aos detalhes e sentido descrito por Guimarães Rosa. Na concepção da crítica literária, é um poeta reescrevendo um outro poeta, porque é a composição de um sertão não meramente geográfico, mas simbolicamente que representa a própria vida. Na sua perspectiva, Crespo procurou manter e preservar o ritmo, a musicalidade, as ideias, entre outros elementos componentes do texto original, por isso considera a tradução crespiana como a verdadeira transcrição poética do sertão mineiro.

Sob outra perspectiva do texto rosiano, Miranda (1967), avalia que, *Grande sertão: veredas*, é um verdadeiro “mosaico móvel”, pois as palavras são dinâmicas, elas se moldam ou se estruturam a proporção que se lê. Esse movimento das palavras, peculiar da narrativa rosiana, é entendido pelo crítico como sugestões, indicações ou pistas de algo para se descobrir no decorrer do processo interpretativo. Na verdade, são as incógnitas deixadas pelo texto para que o leitor possa desvendá-las no decorrer da leitura desse “gigantesco mural”,

como designa o crítico.

A interpretação artística do tradutor e a linguagem do texto rosiano são alguns pontos tecidos pela crítica dos países hispano-falantes, porém Moodie (1967) versou sobre o sertão sob outro aspecto: a natureza. Num estudo sobre os elementos geográficos em *Grande sertão: veredas*, destacou que a obra elenca, em especial, “sertão” e “rios”, a começar pelo título. Para ela, a natureza não é só contemplada pelo homem, mas há uma fusão com sua própria vivência, e os dois são inseparáveis, ou seja, o sertão não existe sem Riobaldo e vice-versa. Embora, o sertão seja duro com o personagem-narrador, paradoxalmente, é o seu objeto de amor e veneração.

Ademais, Moodie fez um estudo comparativo de *Os sertões* de Euclides da Cunha com a obra-prima do escritor mineiro, levando em consideração a perspectiva de Antonio Candido em relação aos três elementos essenciais nas narrativas: o homem, a terra e o problema. Em consonância com o crítico brasileiro, ela ratifica ser essa a única semelhança entre as obras, visto que, a intenção de Guimarães Rosa não é explicar, constatar ou descrever algo, mas o sertão rosiano ganha uma dimensão mais ampla, como cita, “apropriando-se de certos elementos da natureza que expressam com maior nitidez e intimidade, a vida do homem”.

Numa visão mais contemporânea da obra, Bianchi (2004) destaca os elementos apontados por Crespo na década de 1960, e revela que a linguagem, a questão idiomática e a produção quantitativa e qualitativa da literatura na América Latina são alguns fatores que a crítica chilena sintetiza, como prováveis recusa do leitor, ao se debruçar na leitura de *Grande sertão: veredas* pelo menos no início daquela década. A narrativa de Guimarães Rosa analisada sob essa óptica, deixa transparente não somente o processo de criação artístico-literária na época, mas as dificuldades com que o leitor se depara com a questão linguística, com a ruptura de uma linearidade no ato de narrar, a representação de um sertão simbólico e os conflitos existenciais pertinentes ao ser humano.

No entendimento de Maura (2007), ao se reportar à recepção da obra rosiana na década de seu aparecimento, ele discursa sobre a valoração de obras publicadas em outras línguas de maior notoriedade, como o inglês e francês, dada a relevância desses idiomas, desde o período do século XIX, e conseqüentemente, deixando num plano secundário as de outras línguas. Para o crítico, *Grande sertão: veredas* tornou-se um desafio ao próprio tradutor, uma vez que seria a primeira tradução em espanhol de uma obra considerada uma das mais importantes do século XX.

Esses críticos conseguiram perceber em suas análises, a intenção do escritor mineiro em

escrever uma narrativa que ultrapassa a descrição da realidade sertaneja, do falar cotidiano e de seus costumes. Eles tiveram a sensibilidade em apreender o verdadeiro sentido da ficção rosiana, de um sertão que deixa de ser um mero objeto estético do escritor mineiro, para ter um significado universal.

No cenário cujo idioma imanente é a língua espanhola, verificou-se que a recepção crítica de *Grande sertão: veredas* se limitou ao período da década de 1960. Hoje, os estudos por parte dessa intelectualidade estão longe de serem considerados satisfatórios ou extensos, se comparados à relevância do escritor mineiro para a literatura nacional e universal.

Nos tempos hodiernos, a difusão em território hispano-falante da criação artística de Guimarães Rosa, deve-se em parte, aos críticos Pilar Gómez Bedate e Antonio Maura que buscam, nos meios acadêmico-científicos, valorar e fomentar o interesse pelas narrativas brasileiras, em especial, as de teor universal como é considerado o sertão rosiano.

Portanto, se a narrativa rosiana provoca um conflito de informações e dúvidas ao leitor sobre o fato narrado, o receptor, ao se debruçar na leitura da obra, descobre uma nova realidade descrita por Guimarães Rosa em que o fato narrado se estrutura em dois momentos distintos: o primeiro, está relacionado a memória de Riobaldo que relata o momento que viveu no sertão quando jagunço e o presente que perpassa pelos conflitos existenciais do narrador e a busca incessante em desvendar a travessia da vida, pois, como afirma Valente, *Grande sertão: veredas* nos apresenta a existência humana como vasta, complexa e instável demais para ser completamente inteligível.

Esta pesquisa, baseada no arquivo da *Revista de Cultura Brasileña*, com ênfase na recepção e tradução pela crítica de língua espanhola, além dos objetivos propostos, buscou instigar aos demais pesquisadores, amantes da língua hispânica, a desbravar os caminhos infindáveis de uma obra como *Grande sertão: veredas*, no universo hispano-parlante, por considerar ainda incipiente, os estudos desenvolvidos neste segmento de língua estrangeira.

REFERÊNCIAS

1. De Guimarães Rosa

1. ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946, 333 p.
2. _____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 594 p.
3. _____. *Corpo de baile*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, 543 p.
4. _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962, 176 p.
5. _____. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967, 192 p.
6. _____. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, 236 p.
7. _____. *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, 274 p.
8. _____. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, 148 p.
9. _____. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, 208 p.

2. Textos de Teoria e Crítica Literárias

10. ARF, Lucilene Machado Garcia. A literatura brasileira no mapa espanhol. *Revista Rascunhos Culturais*. Coxim, v. 2, n. 3, p. 11-27. jan/jun. 2011.
11. BIANCHI, Soledad. *Grande Sertão: Veredas, en Chile: recepción, grado cero (una crónica)*. *Via Atlântica*. São Paulo, n. 7, p. 173-181, out. 2004.
12. CABALLÉ, Ana. La polivalencia de un ser. *ABC cultural*, Madrid, 2007. Disponível em <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2007/08/11/022.html>>.
13. CALDERARO, Sérgio Massucci. La literatura brasileña en España a lo largo del tiempo: intentos de divulgación. Universidad Complutense de Madrid. *Revista Espéculo*. p. 1-15. Disponível: www.ucm.es/especulo/numero43/librasi.html
14. CANDIDO, Antonio. *A personagem do romance*. In: CANDIDO, Antonio [et al.] *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007, 119 p.
15. GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 7. ed. Petrópolis: Vozes, São Paulo: Ed. São Francisco, 2005, 632 p.
16. ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschme. São Paulo: Ed. 34, 1996. 2 v.
17. GOYZUETA, Verónica. El Cervantes crece. *ABC*, Sevilla, 2007. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/cordoba/abc.cordoba/2007/07/18/066.html>
18. JAUSS, Hans Robert. *A Estética da recepção: colocações gerais*. In: LIMA, Luiz Costa (sel.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 43-61.
19. _____. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, 78 p.
20. _____. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Trad. Atilio Cancian. Barcelona: Paidós, 2002, p. 28-95.
21. _____. *Pour une herménéutique littéraire*. Trad. Maurice Jacob. Paris: Gallimard, 1982, p. 11-29.
22. MALPARTIDA, Juan. Lector privilegiado. *ABC cultural*, Madrid, 2007. Disponível em <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2007/10/13/026.html>>

23. MANTERO, Manuel. Vigencia de Ángel Crespo. *ABC cultural*, Madrid, 2005. Disponível em <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2005/04/16/018.html> >.
24. SELLERS, María Rosa Álvarez. *João Guimarães Rosa. Travesías por la ficción y por la palabra*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2007. 208 p.
25. ZILBERMAN, Regina. *A estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989, 124 p.

3. Sobre Guimarães Rosa

26. BEDATE, Pilar Gómez. Notas sobre las versiones y traducciones de Grande sertão: veredas. *Revista de Cultura Brasileira*, Madrid, n. 21, p.188-208, 1967.
27. _____. Notas sobre as versões e traduções de “Grande Sertão: Veredas”. *Minas Gerais. Suplemento Literário*, Belo Horizonte, v. 3, n. 117, p. 10-11, 23 nov. 1968.
28. _____. *Revista de Cultura Brasileira*, número especial. Embajada de Brasil en Madrid, p. 21-39, junio 1997.
29. _____. *Sobre la traducción al castellano (Ángel Crespo) de Grande sertão: veredas*. Testimonio, en 50 anys del llançament de *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa. Barcelona, 2007, p. 19-28.
30. BIZZARRI, Edoardo. *Correspondência com Guimarães*. Carta de 3 de dezembro de 1962.
31. CALDERARO, Sérgio Massucci. Ángel Crespo e Rosa Chacel: dois escritores espanhóis, duas leituras do Brasil. *Cronópios*, São Paulo, 2010. Disponível em <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=4617>>.
32. CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989, 223 p.
33. _____. *Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa*. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 137-160.
34. _____. *Literatura e sociedade*. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1967, 229 p.
35. _____. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: MORENO, César Fernández (coord.). *América Latina em sua Literatura*. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 343-362.
36. _____. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1964, p. 119-140.
37. CRESPO, Ángel. João Guimarães Rosa. *Revista de Cultura Brasileira*. Madrid, n. 7, dez., p. 302-5, 1963.
38. Embaixada do Brasil. *Revista de Cultura Brasileira*, junho de 1967, n. 21, tomo IV. 364 p.
39. FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: Fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: SENAC, 2004. 292 p.
40. GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972, 136 p.
41. _____. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000, 76 p.
42. GARBUGLIO, José Carlos. *Rosa em dois tempos*. São Paulo: Nankin, 2005. 182 p.
43. IZAGUIRRE, Rodolfo. *Guimarães Rosa. Grán sertón: veredas*. Panorama de la novela en América Latina. *Imagen*, Caracas, 1967.
44. LAGES, Susana Kampff. Depois de Babel: Guimarães Rosa e a tradução (Depoimento de Guimarães Rosa a Mary Lou Daniel). *Nonada*, Porto Alegre, n. 10, p. 157-166, 2007.
45. LLOSA, Mario Vargas. Epopeia do sertão, torre de Babel ou manual de satanismo? *Revista de Cultura Brasileira*, n. 5, p. 100-107, 2007.

46. LORENZ, Günter W. *Diálogo com Guimarães Rosa*. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 62-97.
47. MAURA, Antonio. Recepción en España de Grán sertón: veredas. *Revista de Cultura Brasileira*, Madrid, n. 5, 2ª série, 2007.
48. _____. ¿Reflejar o recrear? Comentario sobre las dos versiones de *Grande sertão: veredas* en lengua española, *Cronópios*, Madri, 2009.
49. MIRANDA, Júlio. Modos, lenguaje y sentido em Grán sertón: veredas, de João Guimarães Rosa, *Revista de Cultura Brasileira*, Madrid, n. 21, p. 161-170, 1967.
50. MUREMA. H. A. Guimaraes Rosa: un signo de los tiempos. *La gaceta*. Buenos Aires, 1966.
51. MOODIE, Sílvia. Elementos geográficos em *Grán sertón: veredas*. Algunos aspectos. *Revista de Cultura Brasileira*, Madrid, p. 171-182, 1967.
52. O.R.C. Razones de un sobreviviente. *Confirmado*, Buenos Aires, 1967.
53. PROENÇA, M. Cavalcanti. *Trilhas no Grande Sertão*. In: *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, p.157-209. 240p.

4. Obras em espanhol

54. ROSA, João Guimarães. “La oportunidad de Augusto Matraga”. *Ficción*, Buenos Aires, n. 11, p. 4-35, 1958. Trad. Juan Carlos Ghiano e Nestor Kravy.
55. _____. “El caballo que bebía cerveza”. *Revista de Cultura Brasileira*. Madrid, n. 7, p. 306-312, dez. 1963. Trad. Angel Crespo.
56. _____. *La oportunidad de Augusto Matraga* [A Hora e a Vez de Augusto Matraga]. Trad. Juan Carlos Ghiano e Néstor Kravy. Buenos Aires: Galerna, 1970. 93 p.
57. _____. *Sagarana*. Trad. Adriana Toledo de Almeida. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. 450 p.
58. _____. *Manolón y Miguelin (Cuerpo de Baile)*. Trad. Pilar Gómez Bedate. Madrid: Alfaguara, 1981. 284 p.
59. _____. *Noches del sertón (Cuerpo de Baile)*. Trad. Estela dos Santos. Barcelona: Seix Barral, 1982. 312 p.
60. _____. *Urubuquaquá (Cuerpo de Baile)*. Trad. Estela dos Santos. Barcelona: Seix Barral, 1982. 273 p.
61. _____. *Campo general y otros relatos*. Trad. Valquiria Wey. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. 468 p.
62. _____. *Gran sertón: veredas*. Trad. Angel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1967. 464 p.
63. _____. *Gran sertón: veredas*. Trad. Angel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1992. 538 p.
64. _____. “La tercera orilla del río”. *Revista de Cultura Brasileira*. Madrid, n. 15, dez. 1965. Trad. Rodolfo Alonso.
65. _____. *Primeras historias*. Trad. Virgínia Fagnani Wey. Barcelona: Seix Barral, 1969. 252 p.
66. _____. *El audaz navegante y otras historias*. Habana: Arte y Literatura, 1986. 400 p.
67. _____. *Primeras historias*. Trad. Pablo Carreño. Lima: Adobe, 2000. 204 p.
68. _____. *Menudencia (Tutaméia)*. Trad. Santiago Kovadloff. Buenos Aires: Calicanto, 1979. 274 p.
69. _____. “Breve Antología de Guimarães Rosa”. (“La ceguera” — fragmento de “São Marcos”, de *Sagarana*; “El juicio de Zé Bebelo” — fragmento de *Grande sertão: veredas*; “Cara de Bronze” — de *Corpo de Baile*; “Los hermanos Dagobé” e “Ninguno, ninguna”, de

Primeiras Estórias). Trad. e nota Angel Crespo. *Revista de Cultura Brasileira*. Madrid, n. 21, jun. 1967. 56 p.

70. _____. *El vaquero Mariano y otros cuentos*. Trad. Washington Benavides. Montevideo: Banda Oriental, 1979. 128 p.

71. _____. “El burro y el buey”. Trad. Francisco León e Alejandro Krawietz. Tenerife: Aula de Arte y Publicaciones, 2001. 39 p.

5. Bibliotecas, revistas e periódicos

72. Asociación Colegial de Escritores de Catalunya. Disponível: www.acec-web.org. Acessado em: 19/02/2012.

73. Biblioteca Ángel Crespo do Instituto Cervantes. Disponível: www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias_brasilia_angel_crespo.htm. Acessado em: 12/02/2012.

74. Biblioteca de España. Disponível: <http://www.bne.es>. Acessado em: 10/02/2012.

75. Fundación Cultural Hispanobrasileña. Disponível: hemeroteca.fchb.es/hemeroteca/catálogo. Acessado em: 30/05/2012.

76. Fundação Jorge Guillén. Biblioteca Ángel Crespo Disponível: www.fundacionjorgeguillen.com/fondos-documentales.php. Acessado em: 09/02/2012.

77. Periódico El País (arquivo). Disponível: http://www.elpais.com/diario/1995/12/13/cultura/818809201_8502215.html. Acessado em: 13/02/2012.

78. PeriódicoABC (arquivo). Disponível:<http://www.abc.es/hemeroteca/ediciones+anteriores>. Acessado em: 13/02/2012.

79. Portal Cronópios. Disponível: <http://www.cronopios.com.br>. Acessado em: 15/02/2012.

6. Sobre tradução

80. BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002. 350 p.

81. BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor. Quatro traduções para o português*. Organização de Lúcia Castello Branco. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2008.

ANEXO I

MAPEAMENTO DAS OBRAS, TRADUÇÕES E PUBLICAÇÕES DE CRESPO

OBRAS DE ÁNGEL CRESPO	
ANO	TÍTULO
1949	<i>Primera antología de mis versos</i> , Ciudad Real: Jabalón.
1950	<i>Una lengua emerge</i> , Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos.
1952	<i>Quedan señales</i> , Madrid: Neblí. 2ª ed. en 1953.
1955	<i>La pintura</i> , Madrid: Ágora.
1956	<i>Todo está vivo</i> , Madrid: Ágora.
1957	<i>La cesta y el río</i> (1954-1957), Madrid: Lazarillo.
1959	<i>Junio feliz</i> , Madrid: Rialp. <i>Oda a Nanda Papiri</i> (1958), Cuenca: La piedra que habla.
1960	<i>Antología poética</i> (selección y estudio de José Albi), Valencia: Verbo.
1961	<i>Puerta clavada</i> (1958-1960), Montevideo: Caballo de mar.
1962	<i>Suma y sigue</i> , Barcelona: Cooliure, Jaime Salinas Editor.
1964	<i>Cartas desde un pozo</i> (1957-1963), Santander: La isla de los ratones.
1965	<i>No sé cómo decirlo</i> (1962-1964), Carboneras de Guadazaón: El toro de Barro.
1966	<i>Docena Florentina</i> (1965), Madrid: Poesía para todos.
1971	<i>En medio del camino</i> (1949- 1970), Barcelona: Seix-Barral.
1978	<i>Claro: oscuro</i> (1971-1975), Zaragoza: Porvivir Independiente. <i>Colección de climas</i> (1975-1978), Sevilla: Aldebarán.
1981	<i>Donde no corre el aire</i> , Sevilla: Vasija de Barro.
1982	<i>El aire es de los dioses</i> (1978-1981), Zaragoza: Olifante.
1983	<i>El bosque transparente</i> (1971-1981), Barcelona: Seix Barral.
1984	<i>Parnaso confidencial</i> (1971), Jerez de la Frontera: Diputación provincial.
1985	<i>El ave en su aire</i> (1975-1984), Barcelona: Plaza & Janés.
1987	<i>En medio del camino</i> (1949- 1970), Barcelona: Plaza & Janés.
1990	<i>Ocupación del fuego</i> (1986-1989), Madrid: Hiperión.
1993	<i>Primeras poesías</i> (1942-1949), Ciudad Real: Diputación Provincial.
1994	<i>Antología poética</i> , Madrid: Alianza.
1996	<i>Iniciación a la sombra</i> , Madrid: Hiperión. <i>Poesía</i> , Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 3 volúmenes.
1998	<i>Poemas en prosa</i> (1965-1994), Montblanc: Igitur.
2000	<i>Oculto transparencia</i> (antología 1950-1959), Cuenca: El toro de barro.

LIVROS DE POESIA

EDIÇÕES DE BIBLIÓFILO NUMERADAS	1959	<i>Júpiter</i> (con cinco bojes y tres aguafuertes de Dimitri Papageorguiu), Madrid: Librería Abril; 100 ejemplares numerados.
	1962	<i>Pausa de otoño</i> (con dos grabados populares del nordeste del Brasil), Madrid; 50 ejemplares numerados. <i>Versos de Alcolea</i> (con seis linóleos de Zamorano), Madrid, Gáficas Ape; 100 ejemplares numerados. <i>La cabra</i> (con un boj de Todó) Madrid; Palma de Mallorca: ediciones de los papeles de Son Armadans; 75 ejemplares numerados.
	1963	<i>No duermas, compañero</i> (con un linóleo y una xilografía de Francisco Álvarez), Madrid: 100 ejemplares numerados.
	1964	<i>No sé cómo decirlo</i> (con cuatro litografías de Francisco Nieva), Madrid: Gráficas Ape; 100 ejemplares numerados.
	1988	<i>El espejo y la hoguera</i> (con cuatro aguafuertes de Víctor Ramírez, Introducción de José Ángel Cilleruelo; Barcelona: Galería Taller Picasso; 100 ejemplares numerados.
	1990	<i>Ocupación del fuego</i> , siete poemas inéditos de Ángel Crespo con siete aguafuertes en color de Marcos Izarry (100 ejemplares numerados). <i>Entre el temor y la esperanza</i> (con un aguafuerte de Víctor Ramírez), Barcelona: Phalartao; 100 ejemplares numerados. <i>Ars poetica ethica</i> , (con traducción al italiano de Bruna Cinti y al alemán de Richard Gross y serie de aguafuertes "L'home ocell", de María Assumpció Raventós), Barcelona: Jordi Royo y Víctor Ramírez, productores; 60 ejemplares numerados. <i>Pájaros</i> (con un aguafuerte plegado de Ignasi Alballí) Barcelona: Antoni Agra Editor; 120 ejemplares numerados.
	1992	<i>Ocupación del fuego</i> (version française), traduit par F. González-Rouseaux, dessins originaux a la plume par Maria-Nieves Mohino, Reliure manuelle par Jesús González-Mohino, Namur; 3 ejemplares numerados. <i>Sonetos del recuerdo</i> (amb tres gravats originals de Fernando Blanco), Barcelona, Phalartao.
	1995	<i>Música Vista</i> (con dibujos a tinta de Albert Ràfols-Casamada) Barcelona: V.I.T.R.I.O.L.; 500 ejemplares.
	1997	<i>Alondras</i> (con un aguafuerte plegado de María Assumpció Raventós), Barcelona: Tabelaia; 90 ejemplares.
TRADUÇÕES DE OBRAS POÉTICAS DE ÁNGEL CRESPO	1961	La pintura, Lyriké Kypros, Nikosia.
	1964	<i>Poesie</i> (Antología en italiano), Roma: Salvatore Sciacia Editore. Traducido por Mario di Pinto.
	1979	<i>Poemas Necessários</i> , Brasília: Clube de poesia e crítica, p. 75. Traducido por Domingos Carvalho.
	1984	<i>Antologia poetica</i> , Venezia: Libreria editrice cafoscarina. Traducido por Bruna Cinti. <i>30 poemas</i> , Lisboa, Gota de água. Traducido por Antonio

		Osório, Eugénio de Andrade, José Bento y Mário Cláudio.
	1990	<i>Argento sulla laguna</i> , Padova, Piovan Editore. Traducido por Bruna Cinti.
	1991	<i>La forêt transparente</i> , Paris: Noesis. Traducido por Didier Coste. <i>De l'or entre les mains</i> , Lovaina, Leuvense Schrijversaktie. Traducido por Robert Massart.
	1995	<i>A realidade inteira</i> (poemas escolhidos 1949-1990), Lisboa: Traducido por José Bento; prefacio de E. M de Melo e Castro.
	1996	<i>Triga Breu</i> , Huesca: Publicacions d'o consello d'a fabla aragonesa. Traducido por Francho Nagore Laín.
	1997	<i>Théophanies (suivi du Livre des odes)</i> , Paris: Arfuyen. Traducido y presentado por Jean-Pierre Colombi.
REVISTAS DIRIGIDAS	1950-1956	<i>El pájaro de paja (carta circular de la poesía)</i> , co-fundada y co-dirigida con Gabino Alejandro Carriedo y Federico Muelas. Madrid: Edición facsímil con introducción de Jaime Pont, Ciudad Real: Archeles, 1998.
	1951-1953	<i>Deucalión</i> , Diputación de Ciudad Real, Departamento provincial de Seminarios, marzo de 1951– septiembre de 1953. Edición facsímil: Área de Cultura de la Diputación de Ciudad Real: junio de 1986; introducido por A.C.
	1960-1963	<i>Poesía de España</i> , Co-dirigida con Gabino Alejandro Carriedo. Madrid 1960-1963: 9 números. Edición facsímil introducida por Pilar Gómez Bedate, Ciudad Real: Archeles, sine data (1997)
	1962-1970	<i>Revista de Cultura Brasileña</i> , Madrid: Embajada de Brasil en España, junio de 1962– marzo de 1970: 30 números.
MONOGRAFÍAS, ANTOLOGÍAS E EDIÇÕES DE TEXTOS	1970	<i>Poesía, invención y metafísica</i> , Mayagüez: Universidad de Puerto Rico.
	1973	<i>Aspectos estructurales de "El moro expósito" del Duque de Rivas</i> , Upsala: Acta Upsaliensis Académiae (tesis doctoral).
	1974	<i>Juan Ramón Jiménez y la pintura</i> , Universidad de Puerto Rico: Editorial Universitaria.
	1979	CERNUDA, Luis. <i>Cartas a Eugenio de Andrade</i> , Zaragoza, Olifante, Prólogo ed. y notas de Ángel Crespo. <i>Dante y su obra</i> , Barcelona, Dopesa (reediciones: Barcelona: Barcanova 1985; Barcelona: El Acantilado, 1999).
	1980	<i>Antología de la poesía modernista</i> , Tarragona: Tarraco, (selección y estudio preliminar).
	1981	JIMÉNEZ, Juan Ramón, <i>Antología jeneral en prosa</i> , Madrid: Biblioteca Nueva. (Selección, organización y prólogo en colaboración con Pilar Gómez Bedate).

	1982	RIVAS, Duque de. <i>El moro expósito</i> , Madrid: Espasa-Calpe; edición y estudio. “Terra Sigillata, de Mário Cláudio”, <i>Ponto</i> , nº 4, Lisboa: febrero. “El universo de la Divina Comedia, metáfora moral”, <i>Atenea</i> , nº 2, Mayagüez, Puerto Rico: diciembre.
	1984	<i>Estudios sobre Pessoa</i> , Barcelona: Bruguera. TRADUCCIÓN al portugués: <i>Estudos sobre Fernando Pessoa</i> (trad. De José Bento, 1988) Lisboa: Teorema.
	1985	JIMÉNEZ, Juan Ramón. <i>Guerra en España</i> , Barcelona: Seix Barral; introducción, organización y notas de A. C.
	1986	<i>El Duque de Rivas</i> , Gijón, Júcar; selección, edición, introducción y notas de A.C.
	1987	<i>Las cenizas de la flor</i> , Madrid: Júcar. Traducción al portugués <i>A mentira verídica</i> (traducción de Artur Guerra), Lisboa: Teorema, 1992. 1995 <i>Con Fernando Pessoa</i> , Madrid: Huerga y Fierro.
	2001	<i>Por los siglos. Ensayos sobre literatura europea</i> , Valencia: Pre-textos.
COLEÇÕES DE AFORISMOS	1978	<i>Con el tiempo, contra el tiempo</i> , Carboneras de Guadazaón: El toro de barro.
	1981	<i>La invisible luz</i> , Carboneras de Guadazaón: El toro de barro.
	1991	<i>Ni verdad ni mentira</i> , Barcelona: Café Central.
	1997	<i>Aforismos</i> , Madrid: Huerga y Fierro.
	1998	<i>La puerta entornada</i> , Madrid: La palma.
LIBRO DE VIAGENS BIOGRAFIA	1987	<i>Lisboa</i> , Barcelona: Destino.
	1988	<i>La vida plural de Fernando Pessoa</i> , Barcelona: Seix Barral. TRADUCCIONES. Al portugués: <i>A vida plural de Fernando Pessoa</i> (trad. de José Viale Moutinho), Lisboa: Bertrand Editora. 1990; al neerlandés: <i>Her meervoudige leven van Fernando Pessoa</i> (trad. Barber van de Pol), Antwerpen (Holanda), De Prom, 1992 y 2000; al alemán: <i>Fernando Pessoa, das vervielfältigte leben</i> (trad. De Frank Henseleit-Lucke), Zürich, Amman Verlag & Co., 1996 y Frankfurt am Main, Fische Taschenbuch Verlag, 1998; al italiano: <i>La vita plurale di Fernando Pessoa</i> (edición al cuidado de Brunello de Cusatis; trad. de Brunello de Cusatis y Gianni Ferracuti), Roma: Antonio Pellicani Editore, 1997; al francés: <i>Vies de Fernando Pessoa</i> (trad. de Marie-Hélène Piwnik), Monaco: Éditions du Rocher, 2004.
DIÁRIOS E NOTAS	1999	<i>Los trabajos del espíritu</i> , Barcelona: Seix Barral.
	2001	<i>Notas de lectura</i> , Málaga: Fundación Unicaja (200 ejemplares numerados).
EPISTOLÁRIO	2002	DOLFI, ANA, ed., “Ángel Crespo e Oreste Macrí”, en <i>Lettere a Simeone (sugli epistolari a Oreste Macrí)</i> , Roma, Bulzoni, pp. 433-500 (contiene el estudio de la editora, los textos de las cartas de

		Ángel Crespo).
TRADUÇÕES REALIZADAS POR ÁNGEL CRESPO	1957	PESSOA, Fernando, <i>Poemas de Alberto Caeiro</i> , Madrid: Adonais, Rialp (selección prólogo y notas).
	1960	<i>Pliego de poesía portuguesa</i> , Madrid: Asociación Cultural Iberoamericana.
	1961	<i>Antología de la nueva poesía portuguesa</i> , Madrid: Rialp (selección prólogo y notas).
	1962	GONÇALVES, Egito, <i>Treinta poemas</i> , Santander: La isla de los ratones (selección y prólogo).
	1964	JUIN, Hubert, <i>Construir un jardín</i> , con cuatro litografías de Francisco Nieva, Madrid: Gráficas Ape (100 ejemplares numerados). <i>Poemas de Gonçalves Dias</i> , Madrid: Embajada de Brasil (prólogo y traducción en col. con Pilar Gómez Bedate).
	1966	<i>Ocho poetas brasileños</i> , Carboneras de Guadazaón: El toro de barro.
	1967	ROSA. João Guimarães. Grán sertón: veredas, Barcelona: Seix Barral (com nota preliminar y glosario).
	1968	TANIZAKI, Junichiro, <i>Cuentos crueles</i> , Barcelona: Seix Barral (versión a partir de la edición inglesa).
	1973	ALIGHIERI, Dante, <i>Infierno</i> , Barcelona: Seix Barral, (ed. prólogo y notas). <i>Antología de la poesía brasileña (desde el Romanticismo hasta la generación del cuarenta y cinco)</i> , Barcelona: Seix Barral (selección, introducción y notas).
	1976	<i>Un siglo de poesía retorromana</i> , Carboneras de Guadazaón: El toro de barro. ALIGHIERI, Dante, <i>Purgatorio</i> , Barcelona: Seix Barral (edición, prólogo y notas).
	1977	ALIGHIERI, Dante, <i>Paraíso</i> , Barcelona: Seix Barral (edición, prólogo y notas). Nuevas ediciones bilingües de la Comedia de Dante en 3 volúmenes, en la misma editorial: 1982 y 2004.
	1978	PIÑON, Nélica, <i>Tebas de mi corazón</i> , Madrid: Alfaguara (con glosario de voces).
1981	MACHADO, Dinis, <i>Lo que dice Molero</i> , Madrid: Alfaguara. ALIGHIERI, Dante, <i>Divina Comedia</i> , Barcelona: Círculo de Lectores (con prólogo y notas) ANDRADE, Eugénio de, <i>Antología poética</i> , Barcelona: Plaza & Janés.	
1982	PESSOA, Fernando, <i>El poeta es un fingidor (Antología poética)</i> , Madrid: Espasa-Calpe (selección, introducción y notas). <i>Antología de la poesía portuguesa contemporánea</i> , Madrid: Júcar (selección, estudio y notas).	

	<p>PETRARCA, Francesco, <i>Sonetos y Canciones</i> (selección), Barcelona: Orbis-Origen.</p> <p>PETRARCA, Francesco, <i>Cancionero</i>, Barcelona: Bruguera.</p>
1983	<p>TUROLDO, <i>Cantar de Roldán</i>, Barcelona: Seix Barral (ed. bilingüe con prólogo y notas)</p> <p>ALIGHIERI, Dante, <i>Divina Comedia</i>, Barcelona: Planeta – Clásicos Universales–, (introducción y notas).</p> <p>ALIGHIERI, Dante, <i>Divina Comedia</i> (2 vols), Barcelona: Historia Universal de la la Literatura, Orbis-Origen (prólogo). Múltiples ediciones ediciones del texto traducido en colecciones cerradas para la venta en quiosco; la última de 2004, contiene las ilustraciones románticas de Gustave Doré.</p> <p>ALIGHIERI, Dante, <i>Comedia</i> (3 vols), Barcelona: Planeta –Col. Aula– (prólogo y notas).</p>
1984	<p>PESSOA, Fernando, <i>Libro del Desasosiego</i>, Barcelona, Seix Barral, (organización, introducción y notas). 18 ediciones –hasta 1997 — en col. Biblioteca breve y 4 ediciones –hasta 1999– en la serie “Booklet”.</p>
1986	<p>CASANOVA, Giacomo, <i>Memorias de España</i>, Barcelona: Planeta (introducción, traducción y notas).</p> <p>PESSOA, Fernando, <i>El regreso de los dioses</i>, Barcelona: Seix Barral (organización, introducción y notas). 2 ediciones hasta 1988.</p> <p>OSORIO, Antonio, <i>Antología poética</i>, Zaragoza: Olifante.</p>
1988	<p>PESSOA, Fernando, <i>Cartas de amor a Ofelia</i>, Barcelona: Ediciones B, (con introducción y notas).</p>
1989	<p>PESSOA, Fernando, <i>Fausto</i>, Madrid: Tecnos (prólogo).</p>
1990	<p>CABRAL DE MELO, João, <i>Antología poética</i>, Barcelona: Lumen.</p> <p>COSTE, Didier, <i>XII Élegies/ XII Elegías</i>, Billère/Barcelona: Fundación Noesis. Edición bilingüe. También tirada de bibliófilo; 12 ejemplares con grabado original de Hubert Pinaud.</p> <p>D'ANNUNZIO, Gabriele, <i>El placer</i>, Barcelona: Ediciones B.</p> <p>HELDER, Herberto, <i>Cobra</i>, Madrid: Cuaderna de poesía portuguesa.</p>
1991	<p>SÁ-CARNEIRO, Mario de, <i>La confesión de Lucio</i>, Madrid, Trotta.</p>
1992	<p>PAVESE, Cesare, <i>El oficio de vivir</i>, Barcelona: Seix Barral. Reedición en 1996.</p> <p>COLOMBI, Jean Pierre, <i>Lecciones y alegorías</i>, Zaragoza: Olifante/ Ibercaja (con introducción).</p>
1993	<p>MARAGALL, Joan, <i>Poesía</i>, Barcelona: Planeta. (selección y estudio preliminar de Joaquim Molas).</p>

1994	ANCONA, Mario, “La via dell'Amore”, <i>Café Central</i> , nº 49, Barcelona (edición bilingüe). <i>Poetas italianos contemporáneos</i> , Barcelona: Círculo de lectores. CABRAL DE MELO, João, <i>A la medida de la mano</i> , Salamanca: Universidad (selección e introducción).
1995	SPAZIANI, María Luisa, “Barcelona e altre poesie”, <i>Café Central</i> , nº 65, Barcelona: (edición trilingüe: versión castellana de Àngel Crespo y catalana de Jordi Domènech).
1997	CASANOVA, Giacomo, <i>La fuga de los plomos</i> ; <i>Memorias de España</i> , Barcelona: Círculo de Lectores.
2002	ALIGHIERI, Dante, <i>Comedia</i> , Barcelona: Círculo de Lectores. Edición especial en con dibujos de Miquel Barceló.

ANEXO II

A tradução do julgamento de Zé Bebelo, texto publicado na *Revista de Cultura Brasileira*, n. 21, p. 128, jun. 1967 e a Carta de João Guimarães Rosa a Ángel Crespo e Pilar Bedate publicado na *Revista de Cultura Brasileira*, n. 11, p. 363, dez. 1964.

EL JUICIO DE ZÉ BEBELO *

(Fragmento de *Grande Sertão: Veredas*)

La Hacienda Siempreverde era la casa enorme, fuimos saliendo del camino y entrando en los accesos, los corrales—de—ayuntamiento. Aquel mundo de gente, que hacía bulto. Parecía un mortuorio. Antes pasé, crujó la tranquera, entonces fuimos henchendo los corrales, con tantos los nuestros caballos. La casa de la hacienda estaba cerrada. —«No hace falta abrir... No hace falta abrir...», era una orden que todos repetían, de voz en voz. Ave, no la echasen abajo, aquello era de amigo, el licenciado Mirabó de Melo, ausente. Paramos en la terraza, lisa, grande, de tanto tamaño. Entonces habían apeado a Zé Bebelo del caballo, estaba con las manos atadas, sí, pero delante del cuerpo, como esposas. —«¡Ata amarra los pies también!»—, gritó algún escuchimizado. Otro se llegó con una buena maniota, de cuero de capivara. ¿Qué era lo que aquella gente pensaba? ¿Qué era lo que querían? Locura de todos. Entonces, Joca Ramiro, Só Candelario, el Herrógenes, el Ricardón, Titán Pasos, Juan Goañá, todos ellos reunidos en medio de la terraza, en una confa. Pero Zé Bebelo no estaba aperreado. Tomó cuerpo, en un alzamiento, como cuando el pavo se calienta y estalla, y caminó, con derechura. Que aunque pequeño, era bueno: hombre elegante. Caminó, él. —«¡Caray!» Para delante de Joca Ramiro, en medio de la terraza, habían traído una

* Reproducirnos este fragmento de la traducción española de la obra, por gentileza de la Editorial Seix Barral, de Barcelona, editora de la misma, en 1967, en su Biblioteca Formentor.

banqueta, dejada puesta allá; era un taburete de trípode, el asiento de cuero. Zé Bebelo, ligero, en él se sentó. —«¡Caray!», se decía. La yagunzada vino avanzando, como un rodear de ganado; lo cerraron todo, sólo dejando aquel centro, ¡con Zé Bebelo sentado sencillamente y Joca Ramiro de pie, Ricardón de pie, Só Candelario de pie, el Hermógenes, Juan Goañá, Titán Pasos, todos! Aquello, sí, que siendo un atrevimiento; caso no, lo que, locura sólo. Sólo él sentado, en la banqueta, en medio de todo. A lo que, cruzó las piernas. Y:

—«Siéntense... ¡Siéntense, señores! No estén incómodos...», habló aún, de charla, con venias y accionados, y aquellos gestos con el codo, queriendo mostrar el suelo alrededor, el suyo.

Manera de extravagancia nunca vista. Lo que viendo, los otros se plegaron, echando chispas. Me parece que iban a matarle, no iban a tragarse aquella guasa. Fue un silencio, todo. Mandaron abrir mucho más el corro, para que el espacio fuese todo mayor. Se hizo.

Pero, de repente, Joca Ramiro, astuto natural, aceptó el loco ofrecimiento de sentarse: risueño ligero se sentó, en el suelo, frente a Zé Bebelo. Los dos mismos se miraron. Todo aquello había sido tan de prisa, y corrió por todos un rumor entusiasmado, dando aprobación. Ah, Joca Ramiro para todo tenía respuesta: Joca Ramiro era lord, hombre acreditado por su valor.

De modo que Zé Bebelo, ¿sabe usted lo que entonces hizo? Se levantó, echó a un lado la banqueta, de un puntapie, y con esfuerzo se sentó en el suelo también, delante de Joca Ramiro. Fue aquel murmullo general, contento. ¿De tarascadas así, no gustaba la gente? Y hasta los otros jefes, todos, uno por uno, cambiaron de maneras: no se sentaron también pero fueron quedándose desmadejados o agachados, por nivelar y no diferir. A lo que el gentío yagunzo, con ansiedad de ver y oír lo que pasase, apretándose alrededor, sin remangarse las armas. Aquella gente: río que se llena con el intervalo de los estremecimientos, regular, como el parpadear del ojo de un papagayo. Vigilé al Hermógenes. Yo lo sabía: de él había de venir lo peor. Con lo que, todo el mundo parado, formaron unos silencios. ¿Me nos en lo más iba Joca Ramiro a hablar las palabras consagradas?

—«Usted ha pedido juicio...», preguntó, con voz llena, en belleza de calma.

—«A todas horas estoy en juicio.»

Así respondió Zé Bebelo. ¿Tenía aquello sentido? Pero él no

era un estúpido ni un desfeliz, bueno para la horca. Que hasta cuando el capivara se sienta es para pensar; no es para entristecerse. Y giró, aplomada, la cara, acechando un vistazo a las caras de tantos hombres. Modo que hinchó el pecho y la barbilla levantó, valiéndose valiéndose. Una criatura así lo siente todo adivinado, de relámpago, en la punta de los ojos de los demás. Yo tenía confianza en él.

—«Le avisó: puede usted ser fusilado, de una vez. Perdió la guerra, es nuestro prisionero...», fraseó Joca Ramiro.

—«¡En efecto! Si era para eso, entonces, ¿para qué tanto requilorio?», replicó Zé Bebelo, con toda la ligereza.

De oír, separé la risa del tino. ¡Ah, pues! Él mismo había inventado exigido aquel juicio, y ahora torcía el motivo: como si al fin de un juicio a nadie le competiese ser fusilado... Majadero no era. Pero estaba jugando con la muerte, que para cada hora salvaba. Para lo que bastaba que Joca Ramiro perdiese un punto de paciencia, un poco. Sólo que, por suerte, Joca Ramiro nunca perdía la paciencia; motejó, nomás:

—«¿Vale algo querer saber muchas cosas? Usted sabía, allá por cima; me dijeron. Pero, de repente, llegó a este sertón, lo vio todo diverso diferente, lo que nunca había visto. La sabiduría aprendida no sirvió para nada... ¿Sirvió alguno?»

—«Siempre sirve, jefe: perdí; conozco que perdí. Vosotros ganasteis. ¿Sabeis acaso? ¿Qué es lo que tuvisteis en ganancia?»

El puro hablarporhablar. Y atrevimiento, mucho. Los yagunzos alrededor no entendían lo escuchado; y unos indicaban por gestos que Zé Bebelo estaba chalupa de la idea, encajando otros un llamado de mala señal. Hasta lo que dijo: —«¡De esto no sacais ni un bledo!» Como se dice, Joca Ramiro no la devolvió luego. Movié las cejas. Sólo, entonces:

—«Usted ha venido queriendo desorientar, desencaminar a los sertaneros de su costumbre vieja de ley...»

—«Viejo es lo que ya está de por sí descaminado. Lo viejo valió mientras era nuevo...»

—«¿Usted no es del sertón. No es de la tierra...»

—«¿Soy del fuego? ¿Soy del aire? Quien es de la tierra es la lombriz; que la gallina come y cata, ¡escarba!»

Viese usted a los hombres: el prospecto. Aquellos muchos hom-

bres, completamente, los de acá y los de allá, cercando el hueco en la raya del corro, con las cureñas en el suelo, y las tantas caras, cómo sacudían las cabezas, con los sombreros embozantes. Joca Ramiro tenía poder sobre ellos. Joca Ramiro era quien disponía. Bastaba vocear corto y mandar. O poner aquella buena sonrisa, debajo de los bigotes, y hablar, como hablaba constante, con un modo manso muy provechoso:

—«Muchachos míos... Hijos míos...» Ahora, advá que se aquietaban, en el estatuto. ¡Jamás, usted, en esa sosegación, se fie! Lo que fuese, ellos podían rehervir en inmediatez, el tantarantán, en un zumbar: que avisasen. Estaban escuchando sin entender: estaban oyendo misa. Uno, por sí, de nada no sabía; pero la montonera de ellos, exacta, lo supiese todo. A los que estudié fue a los jefes. En aquella hora, si usted reparase, ¿qué es lo que notaba? Nada, por cierto. Usted mal conoce a esta gente sertanera. En todo, gustan de alguna tardanza. Por mí, ví: así serenados así, los criollos estaban deseando queriendo la seria diversión. Pero los jefes cabecillas, aquellos, a lo que menos: ¿exponían un cierto molestarse, según sea? Cada uno conspiraba sus ideas respecto al proseguir, y cumplían su manejo en lo general, aquellos con sus responsabilidades. Unos discordaban de los otros, en lo sutil. Pensaban. Conforme ví. Só Candelario a un lado de Joca Ramiro, con Titán Pasos y Juan Goañá; el Ricardón al otro, con el Hermógenes. Actual Zé Bebelo fue comenzando a conversar largo, en el parloteo como de su gusto; entonces el Ricardón dibujó un bostezo; y Titán Pasos se desacuclilló, con la mano en un hombro, que debía de tener algún machucado. El Hermógenes sacó el morro. Juan Goañá, aquel aire sosaina, casi de tonto, en lo grueso del semblante. El Hermógenes echaba puntazos de mirada, rastrera oscura, unos indicios. Só Candelario, quedado de pie, sacudía lo moroso de las piernas.

Joca Ramiro debe de haber notado aquel repiqueo. Porque se volvió sobresí, hacia Só Candelario, a lo de indagar:

—«Compadre, ¿qué te parece?»

Só Candelario sorbió, y luego se abrió en aquellas mañas que tenía, de movimiento. Siendo por querer desgonzarse y no pudiendo: ¡qué alto negro y duro era aquel hombre! Corroñosos los punteros ojos amarillos de gavilán, los suyos, hem. No encontró palabras que decir, dijo:

—«¡Vamos a ver! A lo que estoy, compadre jefe mío...»

Vivamente asintió Joca Ramiro, con la cabeza, como si Só Candelario hubiese afirmado cosas de sincera importancia, Zé Bebelo abrió mucho la boca, lanzando un ronquido, como de propósito. Algunos se rieron más de él. En menos, Joca Ramiro esperó un instante:

—«Podemos empezar la acusación».

Aprobaron, los todos, todos. Hasta el mismo Zé Bebelo. Así Joca Ramiro habló de nuevo, normal, seguro de su estancia, por más imponerse, un habla que él adrede vagaroseaba. Dicho dijo que allí, sometido delante, sólo estaba un enemigo vencido en combates, y que ahora iba a recibir continuación de su destino. Juicio, ya. Él mismo, Joca Ramiro, como es de ley, dejaba emitir opinión para, al final, dictar sentencia. Ahora, quien quisiese, podía referir acusación de los crímenes que hubiese, de todas las acciones de Zé Bebelo, sus motivos; y proponer condena.

A ras que comenzase, ¿quién? El Hermógenes se limpió la garganta. De primera entrada venía yo sabiéndolo: aquel Hermógenes necesitaba muchas venganzas.

Él era sujeto venido saliendo de los matorrales, piedras y cascadas, hombre todo cruzado. De unos así, todo lo que se escapa se va en retiñido de miedo o de odio. Lo observé, se lo digo a usted. Hace falta no perder nunca la dirección de la cara del otro; los ojos. Advertido que pensé: ¿y si sacase mi revólver, ladrarse fuego sobre él? Se acababa un Hermógenes: estaba allí, sano en lo vano, y en un instante lo que se veía eran gachas de sangre; ¡volvía al infierno! ¿Qué era lo que me pasaba? ¿Tomaría castigo mortal de mano de todos? Pues que lo recibiese. Miedo no tuve. Sólo que la idea buena pasó muy débil por mí, entrada por la salida. Me quedé queriendo oír y ver, lo que venía más. Notaba que iban sucediendo grandes hechos. Desde, Diadorín, logrando camino por entre la gente, entonces llegó, se apoyó en mí; tan junto, hasta sin conversar, pero respiraba, qué boca tan aromática tenía. ¡Ha de que haya!, el Hermógenes se había levantado para hablar.

—«Acusación, que a mí me parece, es que se debía de amarrar a este cuyo, como a un puerco. El sangrante... O si no ponerle

atravesado en el suelo, todos pasábamos a caballo por cima de él, ¡a ver si le sobraba vida, para que no le sobre!»

—«¿Qué?!», replicó Zé Bebelo, estirando el pescuezo y dando con la cabeza para delante, diversas veces, como pájaro carpintero en su oficio en el árbol. Pero el Hermógenes no se dio por aludido; fue poniendo:

—«Un perro que es, bueno para la horca. Al tanto que nadie le provocó, no era enemigo nuestro, no nos metimos con él. Asaz que vino, por sí, para matar, para arrasar, con abundancia de granujas. ¿Es suyo este Norte? Vino con paga del gobierno, más perro que los mismos soldados... No merece tener vida. Lo que acuso es esto, acusación de muerte. ¡El diablo, perro!»

—«¡Ih, arre!», fue lo que Zé Bebelo hilvanó. Así contrapunteando, todo el tiempo: miedo del Hermógenes remedó, con feos visajes.

—«¡Eso es lo que me parece! ¡Eso es lo que me parece!», casi gritó entonces el Hermógenes, para terminar: «¡Un sujeto que es un cualquiera!»

—«¿Puedo dar una respuesta, Jefe?», preguntó Zé Bebelo, serio, a Joca Ramiro. Joca Ramiro concedió.

—«Pero, para hablar, necesito que no me dejen con las manos atadas...»

En aquello no habiendo razón o duda. Y Joca Ramiro dió orden. Juan Frío, que de cerca de él no se apartaba, fue de allá, cortó y desató la maniota por las juntas de las muñecas. ¿Qué era lo que Zé Bebelo iba a poder hacer? Esto:

—«Nada por aquí y nada por aquí, por este y por este codo...», dijo, batiendo mano con mano, con accionamiento de desplante. Y rió chilló como un macaco, el visajeo. ¿Parecía hasta querer hacer rabiarse al otro, en vez de tomar cautela? Ví que eran fintas; pero podía acabar mal. El Hermógenes saltó un paso, hizo mención de relucir la faca. Si tuvo mano en sí fue por fuerte costumbre. Y Joca Ramiro también había atajado, con una mortificación: —«Tiento y paz, compadre, mano viejo. ¿No ves que todavía está atontado...?»

—«¡Eih! ¡Con su respeto, discuerdo, Jefe, al máximo!», habló Zé Bebelo. «Aseguro que estoy frío en juicio legal, racionios. Reacciono con protesta. ¡Rompo embargos! Porque la acusación

ha de ser con sensatas palabras; no es con afrentas de ofensa de insulto...» Encaró al Hermógenes: —«Hombre: ¡no abuses, hombre! ¡No ensanches la voz!...»

Pero el Hermógenes, erizado, creíble que estuviese por completo en poder bravo de una comezón, habló a Joca Ramiro—y a todos los que estábamos allí—habló, con una voz rajada en dos, voz torcida entortada:

—«¡Asqueroso pingajo, el desgraciado de ese canalla, que me ha agraviado! Me ha agraviado, incluso siendo así vencido nuestro y preso... ¡Mi derecho es acabar con él, Jefe!»

Ví la mano del peligro. Muchos hombres rezongaron aprobación, allí rodeando, los tantos, diez o veinte círculos, anillos de gente. Cercanos los del bando del Hermógenes, llegaron a proferir altas palabras, de contienda, rapaz. ¿Se discutió respecto a aquello? Tenían desórdenes en la voz. Hasta los jefes entre sí cuchichearon. Pero Joca Ramiro sabía refrenar los excesos, Joca Ramiro era en verdad el cacique tutumumbuca, gran mayoral. Templó solamente:

—«Pero él no te mentó a tu madre, amigo...»

Y era verdad. Todo el mundo estuvo de acuerdo, por lo que de todos ví. Sólo ante el nombre de la madre o ante el de «ladrón» era cuando no había remedio, por ser la ofensa grave. Con explicarse así Joca Ramiro, no había yagunzo que no aceptase lo razonable de la ponderación, lo recordado. El Hermógenes mismo se melló en el alboroto de las ligerezas, y ahí tenía que condecir. Nada no dijo: pero abrió cuadrada la boca, con visaje de quien ha probado piedra de sal. Y Zé Bebelo mismo se aprovechó para mudar de aspecto: para cierta circunspección. Se veía que pensaba apretado en lo estrecho, por detrás de aquel disimular. Trabajo de la idea en apreturas, por el pan de salvar su vida del embarazo.

De inmediato, Joca Ramiro dió la vez a Só Candelario, no dejando flojedad de tiempo para más motín: —«¿Eh, y tú, compadre? ¿Cuál es la acusación que tienes?»

Sobre lo que, sobrevino Só Candelario, arre avante, a la antigua, la figura mucha, el jubón caído de hombros. Sobraba habla. —«¡En efecto! ¡En efecto!...», habló. Yendo yendo, alzó más la voz: —«Sólo quiero preguntar: ¡si está de acuerdo en que los dos resolvamos esto a cuchillo! Propongo pelea de duelo... ¡Es

lo que me parece! No hace falta más discusión, no... Zé Bebelo y yo: nosotros dos, ¡a cuchillo!...»

Só Candelario más allá no conseguía hablar, sólo repetía aquello, desafío, y lo demás era moverse, como san-vito o escarabajo. Sin rabia casi ninguna: lo noté; pero también sin ninguna paciencia. Siendo así Só Candelario. Pero entonces Joca Ramiro remedió, diciendo, resistente, y escondió lo de que reía:

—«Resultando y condena, lo dejamos para el fin, compadre. Espera, que luego verás. Ahora es la acusación de las culpas. ¿Qué crímenes indica el compadre en este hombre?»

—«¿Crimen?... Crimen no veo. Es lo que me parece, por mí es lo que declaro: con la opinión de los demás no me denuncio. ¿Qué crimen? Vino a guerrear, como nosotros también. ¡Perdió, ya está! ¿No somos yagunzos? Entonces: yagunzo con yagunzo, a pecho sopapos. ¿Es eso un crimen? Ha perdido, está ahí, como umbucero que un buey se ha comido por la mitad... Pero peleó valiente, mereció... Crimen, que yo sepa, es hacer traición, ser ladrón de caballos o de ganado... no cumplir la palabra...»

—«¡Siempre cumplo la palabra dada!», gritó de allá Zé Bebelo.

Só Candelario le miró de frente, rápido repente, como si durante los instantes no supiese que estaba allí a tres pasos. Sólo así mismo prosiguió:

—«... Pues, siendo así, lo que me parece es que se debe tornar a soltar a ese hombre, con el compromiso de ir a juntar otra vez a su personal y volver aquí al Norte, para poder continuar más la guerra, perfecta, diversificada...»

Respingados, los hombres, oyendo aquello, gruñeron de bien, acá y allá: el valor siempre agradaba. Diadorín apretó mi brazo, como susurró: —«Locura suya. Riobaldo, Só Candelario está loco perdido...» Entonces podía ser. Pero yo había visto de reojo un reflón de odio que él miró en el Hermógenes, mientras hablando; y entendí: ¡a Só Candelario no le gustaba el Hermógenes! Siendo que él podía hasta no saberlo, no tener noción firme de que no le gustaba; pero era la mayor verdad. Sucinto, sólo por aquel motivo, yo aprecié demás aquel ímpetu.

Só Candelario paró de hablar, secado. Sólo bufando sordo, de verse que había hecho todo el gran esfuerzo, debilitador. Se sumergía en las alturas.

—«¿Le place a usted, compadre Ricardón?», solicitó Joca Ramiro, dando la vez.

Aquel se retrasó tanto para comenzar a decir, que pensé fuese a quedarse para siempre callado. Él era el famoso Ricardón, el hombre de las orillas del Verde Pequeño. Amigo alentado de importantes políticos y dueño de muchas posesiones. Compuesto hombre voluminoso, de medidas. Si gordo propio no era, eso sólo por no verse en el sertón ningún hombre gordo. Pero uno no podía dejar de admirarse del peso de tanta corpulencia, la cosa del cebú gujerati. Las carnes rellenas en sí —parecía que comiese mucho más que todo el mundo: más judías, fubá de maíz, más arroz y farofa—, todo emprensado, comprimido, sacas y sacas. Finalmente, habló él: ni que fuese el Almirante Balón:

—«Compadre Joca Ramiro, usted es el jefe. Lo que yo he visto, usted lo ve, lo que yo sé usted lo sabe. No era preciso que cada uno diese su opinión, pero usted quiere ceder izar de apreciar la palabra de todos, y yo recibo esa buena prueba... A lo que agradecemos, como es debido. Ahora, yo sirvo la razón de mi compadre Hermógenes: que este hombre Zé Bebelo vino a cazarnos, en el Norte sertón, como mandadero de políticos y del Gobierno, se dice hasta que a sueldo... Que perdió, perdió, pero dió mucho trabajo, perjuicios. Serios peligros, en que estuvimos; usted lo sabe bien, compadre Jefe. Doy la cuenta de los compañeros nuestros que él mató, que ellos han matado. ¿Se puede esto reponer? Y los que han quedado inutilizados heridos, tantos y tantos... Su sangre y sus sufrimientos claman. Ahora, que hemos vencido, llegó la hora de esta venganza de desquite. A ver, si fuese él quien venciese, y nosotros no, ¿dónde era donde a una hora de estas estábamos? Tristes muertos, todos, o presos, mandados con hierros para el cuartel de la Diamantina, para muchas cárceles, para la capital del Estado. Nosotros, todos, hasta usted mismo, qué sé yo. Encarezco, jefe. Nosotros no tenemos cárcel, no tenemos otro despacho, no, que dar a éste; sólo uno: es la misericordia de una buena bala, de a quemarropa, y el arte está acabado y acertado. Así que vino, ¿no sabía que el fin más fácil era éste? Con los otros, ¿no se hizo? Ley de yagunzo es el momento, los menos lujos. Recuerdo también que nuestra responsabilidad está valiendo: respecto al señó Sul de Oliveira, licenciado Mi-

rabó de Melo, el viejo Nico Estacio, el compadre Ño Lajes y el coronel Cayetano Cordeiro... Estos están aguantando acoso del Gobierno, han tenido que salir de sus tierras y haciendas, con lo que han producido una gran quiebra, va todo en el mismo desorden... A pues, en nombre de ellos, incluso, yo soy de este parecer. La condena sea: ¡sin tardanza! Zé Bebelo, incluso majareta, sin responsabilidad ninguna, vierte veneno, peligroso. La condena que vale, legal, es un tiro de arma. Aquí, jefe, ¡yo voto!...»

Como babas de lo que él iba hablando, el gentío yagunzo movía que alababa, confirmaba. Entonces, corriendo, por los que daban más demostración, medí la cantidad de los que eran del Ricardón propio. Zé Bebelo estaba finiquitado—yo pensé—cualquier rumorcito de salvación para él mermándose, si algo mejor, no para pasar. Mire y vea usted: y lo peor de todo era que yo mismo tenía que encontrar correcto el razonado del Ricardón, reconocer la verdad de aquellas palabras relatadas. Esto me pareció, medio me entristecí. ¿Por qué? Lo justo que era, aquello estaba exacto. Pero, de otros modos—que bien no sé—no lo estaba. Así, por corta idea que yo quería dividir: cierto, en lo que Zé Bebelo había hecho; pero errado en lo que Zé Bebelo era y no era. ¿Quién sabe bien lo que una persona es? Antes siendo: un juicio es siempre defectuoso porque lo que uno juzga es el pasado. Eh, bien. Pero, para lo escriturado de la vida, el juzgar no se dispensa; ¿hace falta? Sólo que unos peces hay que nadan río arriba, de la barra a las fuentes. ¿Ley es la ley? ¡Patrañas! Quien juzga, ya ha muerto. Vivir es muy peligroso, de verdad.

En aquello, Joca Ramiro ya había transferido la mano del habla a Titán Pasos: aquél era como un hijo de Joca Ramiro, estaba con él en los secretos simples de la amistad. Abrí oídos. Idea me vino de que iba a valer vivo lo que hablase. Entonces fue:

—«A lo que aprecio, también, Jefe, la distinción mía de esta ocasión de dar mi voto. No estoy contra la razón de compañero ninguno, ni por contradecir. Pero yo, acá, sé de toda conciencia que tengo la responsabilidad. Sé que estoy como debajo de juramento: lo sé porque de jurado ya serví, una vez en el juzgado de Januaria... Sin querer ofender a nadie, voy afianzando. Lo que me parece que es, es lo siguiente: que este hombre no tiene crimen constatable. Puede tener crimen para el Gobierno, para delegado

y juez, para teniente de soldados. ¿Pero nosotros somos sertaneros o no somos sertaneros? Él quiso venir a guerrear, vino: ¡encontró guerreros! ¿No somos nosotros gente de guerra? Ahora, él proyectó y perdió, está aquí, bajo juicio. A bien si, en su momento, en caliente, hubiésemos hablado fuego sobre él, y matado, entonces estaba bien, estaba hecho. Pero la refriega de todo ya ha pasado. Entonces, ¿esto, aquí, es matadero o carnicería?... Ah, yo no. Matar, no. Con permiso...»

Recompré mi corazón, con las palabras de Titán Pasos. Hombre en regla, capaz de mí. Encontré la manera de sonreírle, aprobé con la cabeza; no sé si él me vió. Y no hubo más bullicio. Sólo que noté cargazón: los hombres quedando diferentes. Ahora tenían más ansia de saber qué era lo que iban a decidir los mandantes. El personal propio de Titán Pasos era el que formaba el bando menor de todos. Pero gente muy valiente. Valientes como aquel buen jefe. «¿De qué bando soy yo?», pensé para mí. Ví que de ninguno. Pero, de aquí en adelante, yo quería apoyarme, directo, en las órdenes de Titán Pasos. —«Él es mi amigo...», me habló Diadorín al oído, «...¡Es bisnieto de Pedro Cardoso, tataranieto de María de la Cruz!» Pero yo no tuve ambición de preguntar a Diadorín el resumen de lo que pensase. Joca Ramiro quería ahora el voto de Juan Goañá: el último hablante, que próximo dificultaba.

Juan Goañá hizo que iba a levantarse, pero permaneció agachado. Diferencia que retardó un poco en el decir, y lo que dijo, que digo:

—«Yo aquí jé, yo estoy por lo que el jé por fin expida...»

—«Pero no es el caso, compadre Juan. Vosotros dais el voto, cada uno. Hay que darlo...», fue lo que Joca Ramiro explicó más.

Al tanto Juan Goañá se levantó, se hurgó con los dedos la nariz. Entonces, cogió y estiró el cañón de cada manga. Se arregló la cintura, con las armas, con un propósito de decisión. Que oí un tlim: movió mis ojos.

—«Antonces, pues antonces...», refirió fuerte: «mi voto es con el compadre Só Candelario, y con mi amigo Titán Pasos, cada con cada... No tiene crimen. Matar no. ¡Eh, diá!...»

Rezo que él dijo aquello, aquel paleta peludo, renació mi alegría. Rezó que habló, grueso, como si fuese para un quite de guerra. De reójilis, espí al Hermógenes: ese oscureció de rabia. El

Ricardón no acababa de cabecear, cara grande de sapo. El Ricardón, en lo exactamente, era quien mandaba en el Hermógenes. Cabeceaba fingido, yo lo sabía. ¿Y ahora? ¿Qué es lo más que tenía que haber? ¿No estaba todo por bien en bien terminado?

Ah, no, usted mire y vea. Así Joca Ramiro era hombre de ninguna prisa. Se abanicaba con el sombrero. A lo con una soberanía sin maña de rigor, repaseó los ojos por el corro de la gente. Anteriores dijo, alto:

—«¡Que haya alguno de mis hijos con necesidad de palabra para defensa o acusación, que puede declarar!»

¿Había? No había. Todo el mundo se miraba, en un desconcierto, como quien dice: cada uno con la cara detrás de la silla. Para hablar, allí no estaban. Por eso no nadie lo había esperado. Con tanto, unos hechos extraordinarios.

Haya vea, que Joca Ramiro repitió el preguntar:

—«¿Que por ahí, en medio de mis criollos valientes, habrá alguno que quiera hablar para acusación o en defensa de Zé Bebelo, dar alguna palabra en su favor? Que puede abrir la boca sin vergüenza ninguna...»

Arte el abogar: entonces es cuando lo ví. ¿Alguien quisiese? Dudé, fue lo que fue. Le digo a usted: estando por allí más de unos quinientos hombres, si no miento. Surgió el silencio de todos ellos. Aquel silencio que peor que un griterío. Pero ¿por qué no daban gritos, no hablaban todos total, de tornavez, para que Zé Bebelo fuese suelto?... me irrité. Sús, pensé, con un empujón de fuerza mía. Allí en aquella horita, señor mío, fue cuando acaricié la idea de cómo a veces debía ser bueno tener gran poder de mandar en todos, hacer rodar la masa del mundo y cumplir los deseos de uno. De sí, sí, pingüe. Me parece que yo tenía sudor en los bordes de la cabeza. O si no—quise—o si no, que se armase allí mismo fea pelea; la mitad de la gente para allá, la mitad para acá, ¡unos castigando por el bien de la justicia, los otros en las vueltas de la cola del demonio! Pero que faca y fuego hubiese, y brazos de hombres, hasta resultar en montones de muertos y pureza de paz... Sal que yo comí, sólo.

Abre que, ah, otra vez, Joca Ramiro reprodujo la pregunta:

—«Que si hubiese alguno...», y esto y aquello, todo lo más. Me armé de un repente. ¿Me lo mío? Yo iba a hablar ahora,

¿por qué era por lo que no hablaba? Aplomé el cuerpo. Ah, pero no acerté a lo primero: otro comenzó. Un Gú, cierto papanatas, orillero, retaco de cara ancha; aquél discurrió:

—«Con vuestras licencias, jefe, cedo mi rasa opinión. Que es, si vuestras órdenes fueran las de soltar a ese Zé Bebelo, eso produce bien... Obsequio hecho, que se hace, viene a servirnos, más tarde, en alguna necesidad, dado el caso... no lo digo por mí, lo observo por los jefes, con esta venia. Uno es brazo de armas, para el riesgo de todos los días, para todo lo menudo de lo que viene por el aire. Pero si, en alguna otra ocasión, después, que Dios no consienta, algún jefe nuestro cae preso en manos de un teniente de guripas, entonces también han de ser tratados con mayor compostura, sin sufrir vergüenzas y maldades... La guerra es entonces de buena crianza, buen estatuto...»

Aquello era razonable. A ver, había salido tan fácil, hasta Joca Ramiro, en algunos pasajes, animó al Gú, con señas. Tomé valor más común. Abrí mi boca. Entonces, pero, otro campó ligero, cogió la vez de hablar. Era uno denominado Dosno, o Dosmo, grutense de tierras de Cateriangongo—entre el Arroyo Hermoso y la Sierra Oscura—y tenía ojos muy inciertos y bizqueaba. ¿Qué era lo que podía guardar para decir un hombre de aquellos, cateto medido por todos los catetos de mi Norte? Escuché.

—«Tamién tomo licencia, señós jefes. A que pior no vea, retorciendo mi destino. Esque, esque... Que me paice que sea mejor, denantes de remitirse o de cumplirse ese hombre, pues bien: indagar de hacerle decir ande está su fortuna en perras... A modo que se dice: que él puseerá en güen dinero, en cuantía, escondió por ahí... Eso es todo, por mí, con vuestro perdón... Con vuestro perdón...»

Se rieron unos; ¿por qué se reían?, que se riesen. Dí como un paso adelante, levanté la mano y pité los dedos, como niño en la escuela. Comencé a hablar. Diadorín todavía probó a retenerme, por cierto asustado: —«Espera, Riobaldo...», tuve el siseo de su voz en el oído. Entonces, yo ya había principiado. Lo que me parece, dije, suplí en este más o menos fraseo:

—«¡Dé licencia, gran jefe nuestro, Joca Ramiro, que licencia yo pido! Lo que tengo es una verdad fuerte que decir, que callado no puedo quedar...»

Le digo a usted: que yo mismo noté que estaba hablando demasiado alto, mas para ablandarme no tenía plazo ni modo: ya había comenzado. Corazón bruto batiente, por debajo de todo. Sentí otro fuego en mi rostro, el asalto de que todos con ahinco me miraban. Entonces, yo no acepté a nadie, lo que yo no quería era ver al Hermógenes. No por la ayuda de los ojos ni la idea en el Hermógenes, ¡que Hermógenes ninguno en este mundo no hubiese, ninguno para mí, ninguno de por sí! Por eso, prendí mis vistas sólo en un hombre, uno que fue el cualquiera, sin ninguna elección mía, y porque estaba bien enfrente de mí, un pardo. Pobre, aquel, notando que recibía tanta mirada, bajó la cara, abatido por no poder otra cosa. En lo yo hablando:

—«... Yo conozco a este hombre bien, Zé Bebelo. Estuve de su parte, nunca mentí que no lo estuviese, todos lo saben aquí. Salí de allá, medio huído. Salí porque quise, y vine a guerrear aquí, a las órdenes de estos famosos jefes, vos... Del lado de acá, fue donde luché, y ofrecí mano leal, con mi cañón y mi gatillo... Pero, ahora, yo afirmo: ¡Zé Bebelo es hombre valiente de bien, y entero, que honra el rayo de la palabra que da! Entonces. Y es jefe yagunzo, de primera, sin tener maldades en su cabimiento, ni matar los enemigos que prende, ni consentir que se les hagan ju diadas... ¡Esto, lo afirmo! Lo ví. Testigo fui. Por lo tanto, que digo porque tenía que decirlo, como deber que sé, y cumpliendo la licencia dada por mi gran jefe nuestro, Joca Ramiro, y por mi cabo-jefe Titán Pasos!...»

Tomé aliento de aliento, palpité. Sé que me desconocí. Suspendí de lo que estaba:

—«... La guerra ha sido grande, ha durado el tiempo que duró, llenó este sertón. De ella todo el mundo va a hablar, por el Norte de los Nortes, en Minas y en toda la Bahía, constantes años, hasta en otras partes... Van a hacer cantigas relatando las tantas hazañas... Pues entonces, puños, ¿se ha de decir que aquí en la Siempreverde vinieron a reunirse todos los jefes de bandas, con sus criollos valientes, montonera completa, y con el supergobierno de Joca Ramiro, sólo para, al fin, fin, acabar con un hombrequito solo, condenar a matar a Zé Bebelo, como si fuese un buey de tajo? ¿Un hecho así es honor? ¿O es vergüenza?...»

—«Para mí, es vergüenza...», lo que en brillos oí; y quien habló así fue Titán Pasos.

—«¡Vergüenza! ¡Rayos diablos que es vergüenza! ¡Basura! ¡La vergüenza condenada, rayos condenados que sea!...», así; y quien gritó, esto a más, fue Só Candelario.

Todo tan estrepitoso de-repente, no sé, yo acabé el lance que me escalofrió mi idea: que yo había hecho una gran tontería, que seguro iba a ser para empeorar: lo que fue en el decir yo que Zé Bebelo no mataba a los presos; porque si de nuestro lado se mataba, entonces no les iba a gustar escuchar aquello de mí, que podía parecer fuerte reprobación. A los gritos gritados por Só Candelario, temí perder la vez de todo hablar. Entonces, no miré a Joca Ramiro; me pareciese, demasiado deprisa, que Joca Ramiro no estaba aprobando mi salida. Entonces, porque ni no tuve tiempo, porque inmediato sentí que tenía que completar lo mío, así:

—«... A ver. Pero, si le diésemos condena de absuelto: soltar a este hombre Zé Bebelo, de manvacías, castigado sólo por la derrota que llevó, entonces, me parece, es fama grande. Fama de gloria: que primero vencimos y después soltamos...»; en tanto terminé de pensar: que mi recelo era tonto: que un yagunzo, por lo que es, casi nunca piensa en derecho: ellos podían encontrar normal que del lado de acá los enemigos presos los matásemos, pero apreciaban también que Zé Bebelo, como contrario, hubiese dejado con vida a nuestros compañeros presos. Gente airada...

—«... ¡Sea fama de gloria! Sólo lo que sé... ¡Llagas de Cristo!...», Só Candelario tornó a atajar. ¡Indignóse! Señor de bofe bruto, zapateó, rompiente: los de cerca apartándose, deprisa, para darle espacio. ¿Ahora, el Hermógenes había de decir algo? El Hermógenes probaba los dientes en los labios. Ricardón hacía que cabeceaba. Só Candelario era de temer entero.

Sólamente que, en vez de desatino, que uno esperase, y que nadie refrenaba, Só Candelario miró para arriba, como pasmado, conforme un sosegado extravagante recitó, así en tono, la bonita voz, con espíritu:

—«... Sea la fama de gloria... Todo el mundo va a hablar de ello, durante muchos años, alabando nuestro honor, por muchas partes y lugares. Han de decir versos en las ferias, asunto para

salir divulgado hasta en los periódicos de la ciudad...» Estaba hecho un mandarín.

¿Pensé entonces, juzgué? No, lo dije. Dije lo verdadero, lo ligero, lo de no esperar a decirlo: —«...Y ¿qué peligro tiene? Si él da palabra de nunca más tornar a guerrear con nosotros, seguro que la cumple. Él mismo no ha de querer tornar a venir. Es lo justo. Mejor será si diere la palabra de que se va del Estado, para bien lejos, desde que no quede en tierras de aquí ni de la Bahía...», yo dije: lo dije mansito-madre, mansurronería, caminos de serpiente.

—«Tengo unos parientes míos en Goiás...», hablo Zé Bebelo, avenido de repente. Y habló cuando no se aguardaba, y también así con tanto deseo de hablar que algunos mucho se rieron. Yo no reí. Tomé una respiración y entonces ví que había terminado. Esto es, que comencé a temer. En un escalofrío, en un instante, me vestí de pavor. Lo que miré: ¿Joca Ramiro habría estado a los gestos? Haciendo un gesto Joca Ramiro, entonces quería que yo callase absolutamente; yo no poseía venia para discurrir en lo que para mí no era de mi alta cuenta. Yo quise, de repente, volver a ser ninguno, nadie, pobrete humildito...

Pero Titán Pasos trucó, señor-mozo. Titán Pasos levantaba la testa. Él, que por lo normal hablaba tan poco, ¿podía dar capacidad de tantas constancias?

Titán Pasos dijo: —«... Entonces, yendo él para bien lejos, está castigado, desterrado. Es lo que yo voto por justo. ¿Tuvo algún crimen mayor? Por los compañeros nuestros, que murieron o están ofendidos pasándolo mal, siento mucho dolor...»

Só Candelario dijo: —«... Pero morir en combate es cosa trivial nuestra; ¿para qué es para lo que somos yagunzos?! Quien va de caza, pierde lo que no halla...»

Titán Pasos dijo: —«... Y muertes tantas, eso no es culpa de jefe ninguno. Digo. Y más, que estos grandes de nuestra amistad —el licenciado Mirabó de Melo, el Coronel Cayetano, y los otros— han de estar de acuerdo con la resolución que tomemos, en desde que sea buena y de buen provecho general. Es lo que opino, Jefe. A sus órdenes...», terminó Titán Pasos.

Todo el silencio era de Joca Ramiro.

Era de Zé Bebelo y de Joca Ramiro.

Nadie no reparaba más en mí, no apuntaban el haber yo hablado lo fuerte solemne, lo terriblemente; y, entonces, ahora, para todos los de allá, ¿yo no existiese más existido? Sólo Diadorín, que casi me abrazaba: —«Riobaldo, tú has dicho bien... Tú eres hombre de todas las valentías...» Pero los otros, cerca de mí ¿por qué era por lo que no me daban honor con las palabras: —¡Me ha gustado verlo! ¡Tatarana! ¡Así es como es así! Sólo que yo había pronunciado bien, Diadorín más me dijo: y que había sido menos por mis tantas palabras que por el ímpetu bravo con que hablé, encendido, exportando una especie de autoridad que me vino. Y a Zé Bebelo no le había yo mirado. ¿Qué era lo que de mí debía estar pensando? ¿Y Joca Ramiro? Aquellos, frente a frente: uno al otro, y lo en medio, se medían.

Claro que en ese resto de tiempo por cierto cruzaron palabras, que no se pudieron oír. Pues porque Zé Bebelo tuvo orden de hablar, debía de haber habido. La licencia. Principió. Fue discurrendo vagaroso, entremezclando, cosa sin cosa. Vi y ví: estaba sólo palpando el vacío. Sujeto finolis. Entonces, el cualquier zonzún que hubiese, él lo cogía y entendía en el aire, estaba con las orejas para eso, aquella cabeza sobrenadando. Ya un poco descabellado. Pero serenó el lance, para delante.

—«...De altas maneras que agradezco, señor Jefe Joca Ramiro, este sincero juicio, esta bizzarria... ¡Agradezco sin temblor de miedo ninguno ni agencias de adulación! Yo José, Zé Bebelo, es mi nombre: José Rebelo Adro Antunes. Tatarabuelo mío Francisco Vizéu Antunes: fué capitán-de-caballos... Delimito edad de cuarenta y un años, soy hijo legitimado de José Ribamar Pacheco Antunes y María Deolinda Rebelo; y he nacido en la abundante villa materia del Carmen de la Confusión...»

Oráculos. ¿Para qué tanta vacuidad toda, aquellas filosofías? Pero sin embargo pronunciaba con brío, sin los parloteos de antes, sin el reiterar ni los rentois:

—«... Doy las gracias a los que por mí hablaron bien y atacaron... Voy a declarar. Vine al Norte, pues vine, con guerra y gastos, al frente de mis hombres, mi guerra... Soy crecido valiente, contra hombres valientes quise ofrecer combate. ¿No es verdad? Mi ejemplo, en nombres, fueron estos: ¡Joca Ramiro, Juanito Bem-Bém, Só Candelario!... y tantos otros afamados jefes, unos aquí

presentes, otros que no están... Luché mucho mediano, no obré injusticia ni ruindades ningunas; nunca de esto me reprobaban. ¡Me deshago de cobardes y de infamia! Tengo nada o poco con el Gobierno, no nací gustándome los soldados... La cosa que yo quería era proclamar otro gobierno, pero con la ayuda, después, de vosotros, también. Estoy viendo que sólo peleamos por un malentendido, maximé. No obedezco órdenes de jefes políticos. Si yo triunfase, me metía en la política pero pedía al gran Joca Ramiro que encaminase a sus bravos criollos para votar por mí, para diputado... Ah, este Norte, en abundancias: ¡progreso grande, hartura para todos, la alegría nacional! Pero, en el mismo, el afán, la política, yo tuve y ya no tengo... ¡Tenemos que salir del sertón! Pero sólo se sale del sertón manejándolo desde dentro... Ahora he perdido. Estoy preso. ¡Cambié para adelante! He perdido—esto es—por culpa de malahora de suerte; lo que no creo. Altos descuidos ajenos... De haber sido guardado prisionero vivo, y estar frente a un juicio, esto es lo que yo alabo, y que me place. Prueba de que vosotros, nuestros yagunzos del Norte, sois civilizados de calibre: que no matais con el distraerse de la mano a cualquier enemigo cogido. Esto de aquí no son aquellas caballerizas... Estoy a recaudo de desórdenes malignos. Lo he estimado. Doy un viva a Joca Ramiro, a sus otros jefes, comandantes de sus tercios. ¡Y viva su valiente yagunzada! Pero hombre soy. Soy de altas cortesías. Sólo que miedo no tengo; nunca lo he tenido, en lo tratable...»

Anda que hizo un gesto bonito. Asaz, entonces, se animó. A lo que, entonces, estuvo grandioso:

—«Ué, vine a guerrear, con el pecho al descubierto, con estruendos. No vine so color de disfraces, con escondites y logro. Perdí por un descuido. ¡No por mala jefatura mía! No debía de haber querido combatir contra Joca Ramiro, no debía de. No confieso culpa ni retracto porque mi regla es: todo lo que he hecho, vale por bien hecho. Es mi acostumbrado. Pero, hoy, lo sé: no debía de. Esto es: depende de la sentencia que voy a tener, en este noble juicio. Juicio, digo, que con las armas aún no he pedido; y que de este gran Joca Ramiro merecí, de su alta hidalguía... Juicio: ¡esto es lo que se debe pedir siempre! ¡Para qué? ¡Para no tener miedo! Es lo que conmigo es. Necesité este juicio sólo para ver que no tengo miedo... Si la condena fuese a lo áspero, con mi

valor me amparo. Ahora, si recibiese sentencia salva, con mi valor os doy las gracias. Perdón, pedirlo, no lo pido: que me parece que quien lo pide, para escapar con vida, lo que merece es mediovida y doble de muerte. Pero doy las gracias, fuertemente. Tampoco puedo ofrecerme a servir bajo las armas de Joca Ramiro, porque tanto sería honra, pero no condiría bien. Pero dando mi palabra, ¡mi palabra las mil veces cumplo! Zé Bebelo nunca ha roído ni torcido. Y, sin más que decir, espero vuestra distinguida sentencia. Jefe. Jefes.»

Le digo a usted, fue un momento movido.

Zé Bebelo, acabando en las palabras, allí sentadito se quedó, re-pequeño, pequeñito, encogido al máximo. Ya un poco descabellado. Era una bolita de persona. Cerrose un hombre. Miré, miré. Sólo uno mal oyese el susurró de todos allá: que fue bueno: conocí que lo era. —«¡Sujeto matutero! ¡Sopla!» —«Arre, chalupa es, pero hierve... Es capaz de castrar a un utrero con las uñas de los dedos...» No lo que Diadorín no dijo; pero estaba así por pálido. Va, ví a los jefes. Conversaban un circuitito, deprisa. El Hermógenes y el Ricardón: y Joca Ramiro les sonrió, sus compadres. El Ricardón y el Hermógenes: ellos dos eran chorizo y morcilla. Só Candelario—conforme sus conformes, avanzante—Joca Ramiro sonrió a Só Candelario. La manera de Juan Goañá: retaco. Sólo Titán Pasos espiaba desojadamente, él tan apuesto hombre tan bueno, tan serio: con las manos juntas abajo, enfrente de la barriga; sólo esperaba que la nada se volviese cosas. Sucudiese lo que. ¡Joca Ramiro iba a decidir! Sobre lo sencillo, el Hermógenes todavía iba a inclinarse, para un decir a la oreja. Pero Joca Ramiro acortó todo con un gesto. Era la hora. Su poder vino distribuido al encuentro de Zé Bebelo. El cuando habló:

—«El juicio es mío, la sentencia que doy vale en todo este norte. Mi pueblo me honra. Soy amigo de mis amigos políticos, pero no soy su criado, ni un mandado. La sentencia vale. La decisión. ¿Lo reconoce usted?»

—«Lo reconozco», aprobó Zé Bebelo, con firmeza de voz, ya descabellado de más. Si hasta lo hizo las tres veces: —«Lo reconozco. ¡Lo reconozco! Lo reconozco...», taliqué estallidos de gatillo y eco; lo que se dice: esas detonaciones.

—«Bien. Si yo le consiento a usted que se vaya a Goiás, ¿da usted su palabra y se va?»

Zé Bebelo retrasó la respuesta. Pero fue sólo un minutito. Y, pues:

—«La palabra y voy, Jefe. Sólo solicito que determine usted mi ida de modo correcto, como competente.»

—«¿Hablando?»

—«Que si aún hubiese hombres míos vivos, presos también por ahí, que tengan orden de suelta, o licencia de venir conmigo, igualmente...»

A lo que Joca Ramiro dijo: —«Acepto. Acepto.»

—«... Y que, no habiendo ninguno, yo viaje de aquí sin vigilancia ninguna, ni guardia, pero proporcionándome usted animal de silla arreado, y mis armas, u otras buenas, con alguna munición, más lo de comer para tres días, legal...»

A lo que Joca Ramiro, así tres veces: —«Acepto. ¡Acepto!»

—«...Entonces, honrado voy. Pero ahora, con su permiso, la pregunta hago: ¿por cuánto tiempo tengo que estipular, sin volver a este Estado ni a la Bahía? ¿Por unos dos, tres años?»

—«Hasta en cuanto yo esté vivo, o no dé contraorden...», dijo entonces Joca Ramiro, como final. Y se levantó, en un derepente. Ah, cuando él se levantaba se llevaba las cosas consigo, parecía: las personas, el suelo, los árboles opuestos. Y a todos también, al en un tiempo: como un buey solo, o un ganado en círculos, o un relincho de caballo. Levantaron campo. Reinó un zumbido de alegría: todo el mundo sentía ya cansancio del juicio, y se tenía alguna cierta hambre.

C A R T A

Por JOÃO GUIMARÃES ROSA

Río de Janeiro, 11 de mayo de 1964.

Muy apreciados Angel Crespo y Pilar Gómez Bedate, con placer acuso recibo a la carta de 30 de abril último, en que solicitan mi opinión sobre la literatura brasileña de vanguardia, para el número especial de la *Revista de Cultura Brasileña* dedicado al tema, como explica el respectivo texto introductorio, del que también me envían copia.

Y les pido, mucho, que crean, por todos los motivos, sincero y grande mi deseo de atenderles, honrándome en participar en tan viva publicación. Sin embargo, desgraciadamente, me veo imposibilitado de corresponder al tentador convite. Diré menos de las dificultades de tiempo, salud, sobrecarga de tareas de varias especies, que éstas, si solas, tendría yo el mejor gusto y buena voluntad en procurar superar, en favor de iniciativa que merece y vale la pena. Otra, sin embargo, más honda, fuerte e infranqueable, la razón que me obliga a omitirme: la auténtica incapacidad de realizar ahora un trabajo del género, sea de síntesis, o sea incluso de toma de aislados aspectos o aspecto. Vieja, casi incurable, de hecho, es mi incompetencia crítica, siempre lo fue. Peor, sin embargo, es que, sumergido de ha mucho en el pozo y galerías «subterráneas» de ficcionista en arduo esfuerzo, me siento, tal vez temporalmente, muy «desligado», ignorante y desinformado, sin ojo ni mano ni disposición para

intentar la hazaña. Lo deploro, de verdad, crean. Pero sé que ni estoy en vena de querer pensar en probar. Usted, Angel Crespo—poeta, admirable traductor de poetas (y, hace poco todavía, con nuestro común amigo João Cabral Melo Neto, en cartas, hablábamos a su respecto)—, fácilmente comprenderá cómo uno atraviesa fases así. Pilar Gómez Bedate, también, no menos.

Pero sé que tendrán aquí muchos otros aptos para atender a la convocatoria y capaces de figurar con exactitud y brillo en el bello número que van a realizar de la Revista. De mí siento, mucho, mi ausencia. Sólo que, de verdad, no puedo, ¡ay!, no puedo. Quiéranme bien, no obstante, aun así.

Y acojan el mejor abrazo, con admiración, simpatía, recto aprecio y estima de

J. G. R.

ANEXO III

O ensaio de Ángel Crespo, *João Guimarães Rosa* e o primeiro conto do escritor brasileiro traduzido ao espanhol *El caballo que bebía cerveza*. Textos publicados na *Revista de Cultura Brasileña*, n. 7, p. 302 a 306, respectivamente, dez. 1963.

JOÃO GUIMARÃES ROSA

Por ANGEL CRESPO

João Guimarães Rosa es una figura aparte, pero no aislada, en el panorama de la literatura brasileña actual. Digo que no está aislada, a pesar de su singularidad, porque cuenta con el favor de numerosos lectores y porque su concepción de la novela y del lenguaje narrativo está influyendo, sin lugar a dudas, en las nuevas generaciones de su país. Que un autor de lectura difícil, a veces extraordinariamente complicada, no haya sufrido los efectos del aislacionismo que suele acompañar a las singularidades estilísticas—por lo menos durante un largo período inicial—es signo de que algo apasionante flota sobre o se haya sumergido en la materia lingüística de sus relatos. Y esto es lo que, precisamente, ocurre con el gran prosista minero. Guimarães Rosa ha abordado la descripción del sertón y sus habitantes desde un punto de vista tan personal que ha superado, casi diría que de un solo plumazo, la tradición de la novela regionalista. ¿Cómo lo ha conseguido? Es lo que trataré de explicar en el corto espacio de que dispongo.

El gran peligro de la novela regionalista es que, a fuer de descriptiva del paisaje, puede llegar a convertirse en algo radicalmente distinto de la novela, que por mor de la descripción de las costumbres puede desembocar en mera narración folklórica, que por prestar demasiada atención a la naturaleza llegue a convertir al elemento humano en simple comparsa ecológico, lo que equivaldría a transformar a los hombres en elementos subordinados al paisaje, convencionales en la pasión y en la reacción. En estos errores, no ha caído desde luego João Gui-

marães Rosa. Su obra, con ser consecuencia de un desmedido amor por el sertón y por cuanto el sertón significa, no deja al hombre desamparado en medio de sus soledades. El bosque está ahí, inmenso, impresionante, influyendo en el modo de ser de quienes lo habitan, pero está ahí tamizado a su vez por el hombre, hecho realidad humana a través de la experiencia de sus moradores o del sentido poético del narrador. Ahora bien, conviene aclarar que los problemas de los sertaneros no están inicialmente determinados por el sertón. O sea, que la originalidad de Guimarães Rosa consiste en no plantear ni andar buscando problemas que puedan parecer originales sino, antes bien, en proponer las eternas preguntas del hombre, pero en el sertón. Así ocurre que Riobaldo, el protagonista y narrador de Grande Sertão: Veredas, vive obsesionado por los problemas del bien y del mal, de Dios y del diablo, del uranismo y el amor a derechas, de la afirmación de la propia personalidad. Nacidas de su mismo espíritu, estas inquietudes no le han sido propuestas por el bosque pero, naturalmente, la circunstancia—por ejemplo, la de convertirse en jagunço o bandolero—sí que le es proporcionada por el sertón en el que vive. João Guimarães Rosa no ha olvidado, como es el caso de bastantes regionalistas, que lo principal al hablar del hombre son sus eternos y casi invariables problemas.

También me he referido a su sentido poético. Este se manifiesta, por ejemplo, en la personalización de los elementos, hasta en la de una epidemia de malaria, cual es el caso de la descrita en el relato titulado Sarapalha, perteneciente al libro de estreno del autor, Sagarana. He aquí cómo nos presenta, casi antropológicamente, a la mencionada peste: «Vino de lejos, del San Francisco. Un día, se echó a andar, entró en la boca abierta del Pará, y empezó a subir. Cada año avanzaba un puñado de leguas, más cerca, más cerca, cerquita, asustando al pueblo, porque era terciana de las bravas—de «tembladera que no descabalgá»—matando mucha gente.»

Pero hay otro punto, interesantísimo, que no cede en importancia a los someramente apuntados. Me refiero al especial, al particularísimo lenguaje de Guimarães Rosa, que le hace prácticamente intraducible. El narrador mezcla en su estilo (sabiamente violentado por un extremoso hipérbaton y por amplia

serie de construcciones ajenas al portugués usual, en las que no deja de influir el refuerzo pronominal a la manera castellana) multitud de palabras de la gíria o germanía campesina que nos da en su versión popular o transformadas por él mismo, así como palabras—simples o compuestas—cuyas radicales proceden de los idiomas indígenas e incluso de otros ajenos, como el alemán. O sea, que Guimarães Rosa crea un lenguaje propio, un vocabulario puramente estético al que hay que permanecer muy atento para no perder el hilo de la narración. ¡Pero cuántos aciertos expresivos, qué puras sensaciones poéticas nos proporcionan las flexiones heterodoxas y otros aparentes caprichos del escritor! El hecho de que Guimarães Rosa sea uno de los autores más leídos en el Brasil puede servirnos para ponderar semejantes méritos.

No es caso de entrar, en esta breve nota, en un examen de tales particularidades idiomáticas. Digamos, sí, como punto de referencia, que Guimarães Rosa ha sido frecuentemente comparado con James Joyce y su Grande Sertão: Veredas con el Ulises del escritor irlandés.

*

Al traducir uno de los cuentos del narrador brasileño, aparecido en el suplemento literario de O Globo de 8 de julio de 1961, he tropezado con las dificultades que son de suponer después de lo ya dicho. He tratado de superarlas por el estudio y por la intuición. Me he dado cuenta, durante mi trabajo, de que, igual que ocurre con la traducción de la poesía, no basta el simple razonamiento para trasladar a otra lengua lo que ha nacido a un tiempo de aquél y de la intuición. No sé si me habré tomado alguna libertad excesiva. En todo caso, temo que el castellano de esta traducción, si bien lo es sintácticamente, no sea morfológicamente tan original como el portugués del original. También debo advertir que he suprimido bastantes cosas. Lo he hecho porque entre nosotros se usa este signo bastante menos que en el actual estilo brasileño. Es una puntuación que no me parece tan banal como pudiera creerse. Perdón.

*

João Guimarães Rosa, del que hemos ofrecido una sabida incompleta imagen literaria, nació en Cordisburgo, del Estado de Minas Geraes, el 27 de junio de 1908. Ya desde pequeño inventó, según después ha contado, palabras de las que se servía en sus juegos de niño de pueblo. Entonces—cuando, pongo por caso, inventó el nombre de un río, también imaginado pues no era sino el reguero procedente de una pila de lavar ropa, el Sapra-kal-lal—sólo debía de saber, además de su idioma, el francés, que leía desde los seis años. Las lenguas, en efecto, han sido y continúan siendo una de sus principales pasiones, juntamente con la sentida por el estudio de la naturaleza. «Estudiaba lenguas, ha dicho, para no ahogarme del todo en la vida del interior.» Allí, en el interior, ejerció la medicina durante dos años. En el de 1934 se hizo diplomático. Escribió por entonces un libro de versos—Magna—que todavía no ha publicado. En 1937 terminó el titulado Sagarana, que, previamente reelaborado, apareció en 1946. Ya había desempeñado antes diversas misiones diplomáticas, y aquel mismo año fue nombrado miembro de la Delegación de la Conferencia de la Paz de París. Doce después fue ascendido a embajador.

En el de 1952, tras haber hecho un viaje por el interior de Minas, imprimió el reportaje Com o Vaqueiro Mariano, pero lo hizo en edición no destinada al público. En 1956 publicó su segundo libro, Corpo de Baile, inspirado como el primero en la vida del sertón. Ambos libros están compuestos por una serie de novelas cortas y cuentos—nueve aquél y siete éste—mientras que el siguiente, aparecido en el mismo 1956, con el título de Grande Sertão: Veredas, es una larga narración considerada, con toda justicia, como su obra maestra y una de las de la literatura brasileña moderna. A ella me he referido más arriba y siento muy de veras no poder dedicarle por ahora mayor atención. A propósito de la misma, ha dicho el crítico Eduardo Portella: «El fenómeno Guimarães Rosa en nuestra ficción moderna, pues el señor Guimarães Rosa ha dejado de ser sólo un novelista para ser toda una teoría de la novela, con sus problemas y sus perspectivas, llevados ahora, unos y otras, a sus más graves consecuencias en Grande Sertão: Veredas, es un fenómeno ante el cual la primera actitud que nos cabe es la de la comprensión.»

EL CABALLO QUE BEBIA CERVEZA

(Cuento)

Por JOÃO GUIMARÃES ROSA

Aquella alquería del hombre quedaba medio oculta, oscurecida por los árboles, que nunca se vio plantar tantos tamaños alrededor de una casa. De mi madre oí, cómo en el año de la gripe española, llegó él, precavido y espantado, para adquirir aquel lugar totalmente defendido, y la morada, donde desde cualquier ventana alcanzase a vigilar a distancia, las manos en la espingarda; en aquel tiempo, en que no era aún tan gordo como para dar asco. Decían que comía cualquier inmun-dicia: caramujos, hasta ranas, con las brazadas de lechuga embebidas en un balde de agua. Era de ver cómo comía y cenaba, en la parte de fuera, sentado en el umbral de la puerta, el balde entre las gruesas piernas, en el suelo, y las lechugas; salvo que la carne, aquélla, era legítima de vaca, guisada. Lo demás que gastaba era en cerveza, que no bebía a la vista de la gente. Yo pasaba por allí y él me decía: —«*Irivalini, bisoña* (1) *otra botella, es para el caballo...*». No me gusta preguntar, no me hacía gracia. A veces no la llevaba, a veces la llevaba, y él me devolvía el dinero, gratificándome. Todo en él me daba rabia. No aprendía a decir mi nombre a derechas. Afrenta u ofensa, no soy de los que perdonan: a nadie de ninguna.

(1) Transcripción fonética de la palabra italiana *bisogna*, que debe interpretarse aquí por *hace falta*.

Mi madre y yo éramos de las pocas personas que pasaban por delante de la tranquera, para alcanzar la pasarela del riachuelo. —«*Déjale, pobrecillo, padeció en la guerra...*», iba explicando mi madre. El se rodeaba de diferentes perros grandes, para vigilar la alquería. A uno, que no me gustaba, le veía yo, el bicho asustador, antipático —el peor tratado; y hacía así por no acobardarme al lado de él, que estaba a todas horas, con desdén, llamando al endiablado del perro, de nombre *Mussulino*. Yo me recomía de rabia de que un hombre de aquéllos, eogotudo, panzudo, ronco de catarro, extraño a las náuseas, a ver si era justo que poseyese dinero y estado, viniendo a comprar tierra cristiana, sin honrar la pobreza de los demás, y encargando cantidades de cerveza para pronunciar la fea palabra. ¿Cerveza? Para que tuviese sus caballos, los cuatro o tres, siempre descansados, pues no montaba en ellos ni era capaz de montar. Ni de caminar casi, que no lo conseguía. ¡Cabron! Se paraba chupando unos puros pequeños, malolientes, muy macados y baboseados. Merecía un buen correctivo. Sujeto metódico, con su casa cerrada, pensando que todo el mundo era ladrón.

Esto es, a mi madre la estimaba, la trataba con benevolencia. Conmigo no adelantaba nada —no disponía de mis iras. Ni cuando mi madre se puso grave y él ofreció dinero para los remedios. Lo acepté: ¿quién vive del no? Pero no lo agradecí. Seguro que tenía remordimiento de ser extranjero y rico. Y, sin embargo, no consiguió nada, la santa de mi madre se fue para las tinieblas, ofreciéndose el condenado del hombre a pagar el entierro. Después preguntó si yo quería ir a trabajar con él. Me defendí, vaya. Sabía que no tengo temor, en mi soberbia, y que me enfrento a unos y otros. Pocos me hacían cara en el lugar. Sólo si era para contar con mi protección de día y de noche, contra aquéllos y los advenedizos. Tanto que no me encargó ni medio servicio que cumplir, sino que yo estaba para zangolotinear por allí a condición de que fuese con armas. Pero las compras las hacía yo para él. —«*Cerveza, Irialini. Es para el caballo...*»— Lo que decía, en serio, en aquella lengua de batir huevos. ¡Pero que no me insultase! Aquel hombre todavía me iba a conocer.

Lo que más me extrañó fueron aquellos descubrimientos. En

la casa, grande, antigua, atrancada de noche y de día, no se entraba; ni para comer ni para guisar. Todo ocurría del lado de acá de la puerta. El mismo, me figuro que raras veces se metía por allí, a no ser para dormir o para guardar la cerveza —*ah, ah, ah*—, la que era para el caballo. Y yo, para mí: —«*Espérate tú, cerdo, para ver si, antes o después, no me meto yo ahí; ¡no haya lo que hay!*». O sea que, por entonces, yo debía haber buscado a las personas educadas, contarles los absurdos, pidiendo providencias, aventar mis dudas, lo que no hice fácilmente. Soy de ni palabra. Pero por allí también aparecieron los otros —los de fuera.

Astutos los dos hombres, llegados de la capital. Quien me llamó hacia ellos fue el señor Priscilo, subcomisario. Me dijo: —«Reivalino Belarmino, aquí éstos tienen autoridad, sírvate de confianza.» Y los de fuera, llevándome aparte, me acosaron a preguntas. Todo, para sacarme noticias del hombre, querían saberlo, con pelos y señales. Admití que sí, pero no aportando nada. ¿Quién soy yo, o sea, para que me ladre el perro? Sólo barrunté escrúpulos, por las malas caras de aquéllos, sujetos disimulados, ordinarios también. Pero me cogieron a modo. El principal de los dos, el de la mano en la mandíbula, me inquirió que si mi patrón, siendo hombre muy peligroso, vivía de verdad solo. Y que me fijase, en la primera ocasión, si no tenía en una pierna, abajo, señal vieja de carlanca, argolla de hierro, de criminal huido de la prisión. Pues sí, lo prometí.

¿Peligroso para mí? —*Ah, ah*. Porque, vaya, en su mocedad haya podido ser un hombre. Pero ahora, con la panza, regalón, pachorrazo, solamente quería la cerveza —para el caballo. Desgraciado de él. No es que yo me quejase por mí, que nunca me gustó la cerveza; si me gustase la compraría, la bebería o la pediría, que él mismo me la hubiera dado. También él decía que no le gustaba, no. De verdad. Consumía sólo la cantidad de lechugas, con carne, boquilleno, nauseabundo, con ayuda de mucho aceite, devorando que hacía espuma. Ultimamente, andaba medio desatinado, ¿es que supo de la llegada de los de fuera? Marca de esclavo en su pierna no la observé, ni lo procuré tampoco. ¿Soy yo servidor de alguacil mayor, de esos, curiosos, que tanto remiran? Pero buscaba la manera de entender, aunque fuese por una rendija, aquella casa, bajo llave, espía.

Ya estaban mansos, amigables, los perros. Pero parece que el señor Giovanio desconfió. Pues en mi hora de sorpresa, me llamó, abrió la puerta. Allí dentro hasta hedía a cosa siempre tapada, no daba un aire bueno. La sala, grande, vacía de cualquier mobiliario, sólo para espacios. El, ni que apostara, me dejó mirar a mis anchas, anduvo conmigo, dándome facilidades, me satisfizo. Ah, pero después, para conmigo, caí en la cuenta, en la idea, al fin: ¿y los cuartos? Había muchos de aquéllos, yo no había entrado en todos, resguardados. Por detrás de alguna de aquellas puertas, presentí vaho de presencia —¿sólo más tarde? Ah, el carcamal quería pillear de listo; ¿y no lo era yo más? Además de que, unos días después, se supo de oídas, ya tardía la noche, diferentes veces, de galopes en el descampado de la vega, de caballero salido de la puerta de la chácara. ¿Podría ser? Entonces, el hombre me engañaba tanto como para armar una fantasmagoría de lobizón. Sólo aquella divagación, que yo no acababa de entender, para dar razón de algo: ¿y si tuviese, incluso, un extraño caballo, siempre escondido allí dentro, en la oscuridad de la casa?

El señor Priscilo me llamó, justo, otra vez, aquella semana. Los de fuera estaban allí, sólo entré a medias en la conversación; uno de ellos dos oí que trabajaba para el «Consulado». Pero lo conté todo, o tanto, por venganza, con mucho detalle. Los de fuera, entonces, insistieron al señor Priscilo. Querían permanecer en lo oculto, el señor Priscilo debía ir solo. Me pagaron más.

Yo estaba por allí, fingiendo no ser ni saber, despistando. El señor Priscilo apareció, habló con el señor Giovanio: ¿que qué historias eran aquellas de un caballo beber cerveza? Indagaba con él, apretaba. El señor Giovanio permanecía muy cansado, sacudía despacio la cabeza, sorbiendo la escurridura de la nariz, hasta el cepón del puro; pero no le puso mala cara al otro. Se pasó mucho la mano por la cabeza: —«*Lei* (2), ¿*quiere verlo?*». Salió, para surgir con un cesto con las botellas llenas, y un dornajo, en él lo vertió todo, hasta la espuma. Me mandó buscar el caballo: el alazán canela-claro, cara-bonita. El cual —¿se podía dar fe de ello?—avanzó ya, avisado, con las orejas

(2) *Usted*, en italiano.

inclinadas, redondeando las narices, relamiéndose: y bebió a modo aquello rumoroso, gustoso, hasta el fondo; ¡viéndose que ya era diestro, cebado en aquello! ¿Cuándo había sido enseñado, es posible? Pues el caballo todavía quería más cerveza. El señor Priscilo se avergonzaba, conque dio las gracias y se fue. Mi patrón escupió por el colmillo, me miró: —«*Irivalini, que el tiempo se va poniendo malo. No laxa (3) las armas!*». Asentí. Sonreí de que tuviese para todo mañas y patrañas. Incluso así, medio me disgustaba.

Sobre todo, cuando los de fuera volvieron a venir, yo hablé, lo que especulaban: que alguna otra razón debía de haber en los cuartos de la casa. El señor Priscilo, aquella vez, llegó con un soldado. ¡Sólo dijo que quería revisar los compartimentos, en nombre de la justicia! El señor Giovanio, en pie de paz, encendió otro puro, él siempre estaba cuerdo. Abrió la casa para que entrase el señor Priscilo, el soldado; yo también. ¿Los cuartos? Se fue derecho a uno, que estaba duro de atrancado. El de lo pasmoso: que allí dentro, enorme, sólo tenía lo singular—¡esto es, algo como para no existir!—un caballanco grande, disecado. Tan perfecto, la cara cuadrada, que ni uno de juguete, de niño; reclaro, blanquito, limpio, crinado y ancón, alto como uno de iglesia—caballo de San Jorge—. ¿Cómo podía haber traído aquello o mandado venir, y entrado y acondicionado allí? El señor Priscilo se aleló sobre toda admiración. Palpó todavía el caballo, mucho, no hallando en él hueco ni contentamiento. El señor Giovanio, en quedando solo conmigo, mascó el puro: —«*Irivalini, pecado (4) que a ninguno de los dos nos guste la cerveza, ¿hem?*». Yo asentí. Me dieron ganas de contarle lo que por detrás estaba pasando.

El señor Priscilo, y los de fuera, estarían ahora purgados de curiosidad. Pero yo no le encontraba sentido a esto: ¿y los otros cuartos de la casa, el detrás de las puertas? Debían haberse entregado a buscar por entero, en ella, de una vez. Claro que yo no iba a recordarles ese rumbo. No soy maestro de enmiendas. El señor Giovanio conversaba más conmigo, contrariado: —«*Iri-*

(3) Corrupción de la palabra italiana que significa *dejes*.

(4) *Lástima*, en italiano.

valini, *eco* (5), *la vida es bruta* (6), *los hombres son cativos* (7)...». Yo no quería preguntar, a propósito del caballo blanco, frioleras, debía de haber sido el suyo, en la guerra, de suma estimación. —«*Pero, Irialini, nos gusta demasiado la vida...*». Quería que yo comiese con él, pero le sudaba la nariz, el humor de aquel moco, sorbiendo, mal sonado, y olía a puro por todas partes. Cosa terrible servir a aquel hombre, en el no contar sus lástimas. Salí entonces, fui al señor Priscilo, hablé... que yo no quería saber nada de nada de aquéllos, los de fuera, de murmuraciones, ni jugar con el cuchillo de dos filos. Si volvían a venir, yo me iba a ellos, disparataba, escaramuzaba—¡alto ahí!—, esto es el Brasil, ellos también eran extranjeros. Soy de los que sacan cuchillo y arma. El señor Priscilo lo sabía. Que no le cogiese de sorpresa.

Siendo que fue de repente. El señor Giovanio abrió de par en par la casa. Me llamó: en la sala, en medio del suelo, yacía un cuerpo de hombre, bajo sábana. —«*Josepe* (8), *mi hermano...*»— me dijo embarazado. Quiso cura, quiso campana de iglesia para badajear los tres redobles, para el tristemente. Nadie había sabido nunca del tal hermano, el que se hallaba escondido, fugado de la comunicación con las personas. Aquel entierro fue muy valorado. El señor Giovanio podría haberse alabado ante todos. Sólo que, antes, el señor Priscilo llegó, me figuro que los de fuera le habían prometido dinero; exigió que se levantara la sábana *para examinar*. Pero, ay, se vio sólo el horror, por todos nosotros, con caridad en los ojos: el muerto no tenía cara, a decir verdad—sólo un agujerazo, enorme, cicatrizado antiguo, espantoso, sin nariz, sin rostro—la gente veía albos huesos, el comienzo del gaxnate, salvillas, cuello. —«*Que esto es la guerra...*»— explicó el señor Giovanio, boca de bobo, que se olvidó de cerrar, toda dulzuras.

Ahora yo quería emprender camino, ir tirando, que allí no me prestaba más, en la chácara extravagante y desdichada, con

(5) En italiano, se escribe *ecco* y significa *he aquí*.

(6) En italiano, *fea*: *brutta*.

(7) Plural aportuguesado de la palabra italiana *cativo*, *malo*. Aunque esta palabra tiene en portugués la misma acepción, es más usual la de *infeliz*.

(8) Corrupción de *Giuseppe*. José en italiano.

lo oscuro de los árboles tan alrededor. El señor Giovanio estaba en la parte de fuera, conforme a su costumbre de tantos años. Más achacoso, envejecido súbitamente, al ser traspasado por el manifiesto dolor. Pero comía su carne, sus lechugas, en el balde, sorbía. —«*Irivalini... que esta vida bisoña... ¿Caspité?*» (9) —preguntaba en tono como de cantar. Enrojecidamente me miraba. —«*Aquí, yo pisco...*» (10) — respondí. No por asco, no le di un abrazo por vergüenza, para no tener también los ojos lagrimados. Y, entonces, él hizo la más extravagada cosa. Abrió cerveza, la dejó espumear. —«*¿Andamos, Irivalini, contadino, bambina?*» (11) — propuso. Yo quise. A vasazos, a veinte y treinta, me fui a aquella cerveza, toda. Sereno, me pidió que me llevase conmigo, en yéndome, el caballo—alazán bebedor—y aquel triste perro magro, *Mussulino*.

No volví a ver a mi patrón. Supe que había muerto cuando en testamento dejó la chácara para mí. Mandé erguir sepulturas, decir las misas, por él, por el hermano, por mi madre. Mandé vender el lugar, pero primero, que echasen abajo los árboles, y enterrar en el campo el mobiliario, que se hallaba en aquel referido cuarto. Nunca volví allí. No, que no me olvido de aquel dado día—el que fue una lástima—. Nosotros dos, y las muchas, muchas botellas, entonces pensé que otro vendría a sobrevivir por detrás de uno también, por su parte: el alazán de hocico blanco; o el blanco enorme, de San Jorge; o el hermano, infeliz espantosamente. Ilusión que fue, que ninguno allí estaba. Yo, Reivalino Belarmino, descubrí el ardid. Me fui bebiendo todas las botellas que quedaban, para mí que fui yo quien me tomé consumida toda la cerveza de aquella casa, para remate de engaño.

(9) Corrupción del italiano *capistí*, entendiste.

(10) Corrupción de *capisco*, entiendo.

(11) ¿Vamos, Reivalino, campesino, hijo?